

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

244 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2019/2020

№ 1 (20)
февраль, 2020

*Русская опера
в постановках
Дмитрия
Чернякова*

*«Жизель»
Алексея
Ратманского*

*Вокальные
параллели
Дмитрия
Вдовина*



ИНГОССТРАХ

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР
БОЛЬШОГО ТЕАТРА



ИНГОССТРАХ — ВРЕМЯ ВДОХНОВЛЯТЬ



Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации
СМИ ПИ №ФС 77-65111, выдано
Роскомнадзором 28 марта 2016 года

Адрес редакции: 125009,
г. Москва, Театральная пл., д.1

Главный редактор:
Сергей Николаевич Коробков

Ответственный секретарь:
Татьяна Белова

Обозреватели:
Дмитрий Абаулин, Юлия Бедерова,
Татьяна Белова, Анна Галайда

Координатор проекта:
Олег Овчинников

Корректор:
Катерина Рыжова

Дизайнер:
Витана Сосновская

Цветоделение:
Игорь Калабухов

Издатель: ООО «Открытые системы»,
г. Москва, ул. Раменки, д.7,
корп.2, пом.1, ком.2

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»,
г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3.
Заказ № 60349. Тираж 10 000 экземпляров.
Распространяется бесплатно

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

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

На первой странице обложки:
сцена из спектакля «Садко».
Садко — Нажмиддин Мавлянов.
Фото: Дамир Юсупов

12+



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Что общего между Тюрингией, Карфагеном и Новгородом? Как, где и когда возможно и возможно ли «встретиться» герцогу Силезскому, царице Дидоне и певцу Садко? Какие чувства их роднят, наконец?

Задача непростая, хотя для ответа не надобны ни контурные карты, ни энциклопедические словари, ни исторические справочники. Чтобы разгадать ребус, нужна фантазия, которая живет в театре — по обе стороны рампы.

Под квадригой Большого случается все, чему нет места в обыденной жизни. Влюбляется в простую крестьянку, ставшую затем вилисой, знатный граф. Смиряет себя по приказу Юпитера предводитель троянцев. Дюжину лет скитается по морю-окияну и спускается в подводное царство новгородский гуслиар.

Все они — персонажи недавних премьер Большого театра: «Жизель», «Дидона и Эней», «Садко».

«Какие чувства их объединяют?» — повторите вы вопрос.

Любовь. О новых спектаклях, сделанных с любовью, рассказано на страницах двадцатого номера журнала — первого в наступившем 2020 году.

What is common between Thuringia, Carthage and Novgorod? How, where and when is even possible to reunite the Duke of Silesia, Queen Dido and singer Sadko? What feelings do they have in common, finally?

These questions are not easy, although neither outline maps, nor encyclopedic dictionaries, nor historical reference books are needed for an answer. To solve the rebus, you need a fantasy that lives in the theatre — on both sides of the ramp.

Under the quadriga of the Bolshoi, everything could happen, even it's not possible in real life. A noble count falls in love with a simple peasant woman, who later became a Wilice. The leader of the Trojans humbles himself, obeying the will of Jupiter. A Novgorod merchant, dozen years wandering around the sea-ocean, descends into the underwater kingdom.

All of them are characters of the recent Bolshoi premieres: *Giselle*, *Dido and Aeneas*, *Sadko*.

What feeling do they have in common, you ask again?

Love. New performances made with love are described on the pages of the twentieth issue of our magazine — the first one in 2020.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР



10–11

Кристофер Мулдс:
**«Пёрселл написал музыку
так, чтобы люди получали
удовольствие»**
*Премьера оперы
«Дидона и Эней»*

18–20

**Театр-дом –
значит собрание
индивидуальностей**
*Разговор с режиссером
Александром Тителем*

4–5

**Инструкция по
эксплуатации спектакля:
«коробочка внутри
коробочки»**
Премьера оперы «Садко»

12–14

Дмитрий Вдовин:
**«Понятие “русская
вокальная школа”
существует»**
*Молодежной программе
Большого театра 10 лет*

21

**«Похождения повесы»
и «КОПЕРАЦИЯ»**
*Премьеры Музыкального
театра имени
К.С. Станиславского и
Вл.И. Немировича-Данченко*

6–8

Алексей Ратманский:
**«Поставить “Жизель”
в Большом театре –
это шанс»**
Премьера балета «Жизель»

15

**От «Маленького
трубочиста» до «Мастера
и Маргариты»**
*Весенние премьеры
Большого театра*

22

На границе двух сезонов
Обзор Юлии Бедеровой

9

**Николай Фадеечев –
лауреат Национальной
театральной премии
«Золотая маска»**

16–17

Старинные часы еще идут
*Жасмин Одемар
о сотрудничестве Audemars
Piguet с Большим театром*

МОСКВА



Попечительский совет
Большого театра



Генеральный
спонсор
Большого театра*

ИНГОССТРАХ

Привилегированный
спонсор
Большого театра**

CREDIT SUISSE

Привилегированный
партнер
Большого театра



Официальный
спонсор балета
Большого театра





24–27

**Фестивальные панорамы
современного танца**

*Обзор Анны
Галайда*

28, 34–35, 43

**Театральными
маршрутами
России**

29

Праздники «Зазеркалья»

*Юбилей режиссера
Александра Петрова
и дирижера Павла
Бубельникова*

30–31

**«Пеллеас и Мелизанда»
Клода Дебюсси
на сцене Мариинского
театра**

32–33

**«Бахчисарайский фонтан»
в Самаре**

36–37

**«Театр хочет
интимности,
а не экзотики
и политики»**

*Ирина Коткина
о путях русской оперы
на европейской сцене*

38–42

**Пространство
частной фантазии
на общей территории**

*Анна Сокольская
о спектаклях
Дмитрия
Чернякова*

44–45

**«Заводной апельсин»
как ключ к «Вильгельму
Теллю»**

*Новая постановка
в Лионской опере*

46–47

Summary

48

Директор

**театрального Урала
Владимир Урин и Ирина
Черномурова вспоминают
Михаила Сафронова**

РОССИЯ

МИР



Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Официальный отель
Большого театра



Спонсоры
Большого театра



o properties

Информационные партнеры
Большого театра

РОССИЯ СЕГОДНЯ



МАЯК

БОЛЬШОЙ ТЕАТР | Премьера

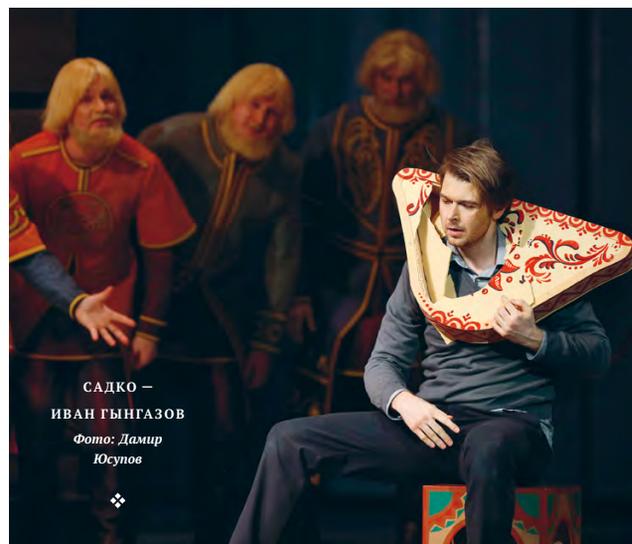
САДКО —
НАЖМИДИН
МАВЛЯНОВ
Фото: Дамир
Юсупов

Саджо

Николай Римский-Корсаков

Опера-былина в семи картинах
Либретто Николая Римского-Корсакова
и Владимира Бельского по русским былинам
Историческая сцена
Премьера 14 февраля 2020 года

Дирижер-постановщик —
Тимур Зангиев
Режиссер-постановщик
и сценограф —
Дмитрий Черняков
Художник по костюмам —
Елена Зайцева
Художник по свету —
Глеб Фильштинский
Главный хормейстер —
Валерий Борисов



Дмитрий Черняков:

В первый раз опера «Садко» была исполнена в Москве: это — московская опера. Позднее в Большом театре в ней пели все великие певцы, и сейчас ее очень не хватало в репертуаре. У этой оперы есть сформировавшаяся ложная репутация — словно она рассказывает про что-то огромное, далекое, былинное, грандиозное, совсем не про нас. В спектакле мы пытаемся от этого отойти. Здесь много психологии, живых характеров, мы про них что-то узнаем и поймем, что «Садко» — про нас, хотя все большое, былинное — останется. Партитура требует от режиссера максимум возможного, чтобы во всем разобраться и перенести на сцену.

Ставить перед собой трудноосуществимые задачи — соблазнительнее, чем браться за то, с чем ты заранее знаешь, как поступить. Римский-Корсаков — сложная фигура, и меня это подзадоривало. С крепко приросшим к нему клише композитора-народника интересно входить в отношения, опровергать или использовать в своих целях. Но в его музыке есть метафизика, космос. То, как звучит сама музыкальная среда его опер, мне очень близко.

Мы задействовали работы пяти художников, важных для русского театра: это Николай Рерих, Иван Билибин, Аполлинарий Васнецов, Владимир Егоров, Константин Коровин. Все они в разные годы делали декорации к «Садко». Но спектакль — не реконструкция. Мы используем эскизы старых декораций как сознательные цитаты. Внутри одной коробочки есть другая коробочка... Так, наверное, может звучать инструкция по эксплуатации спектакля. **Е**

БОЛЬШОЙ ТЕАТР | Премьера

Секреты

от Алексея Ратманского

«Жизели»

*Балет Адольфа Адана
в двух действиях*

*Либретто Теофиля Готье и Жюль-
Анри Вернуа де Сен-Жоржа
Хореография Жана Коралли, Жюля
Перро, Мариуса Петипа*

Хореограф-постановщик о подходе
к шедевру романтической хореографии



*Хореограф-постановщик —
Алексей Ратманский
Сценограф и художник по
костюмам — Роберт Пердзиола
с использованием эскизов
Александра Бенуа
Художник по свету —
Марк Стэнли
Дирижер-постановщик —
Павел Клишчев
Ассистент хореографа-
постановщика —
Татьяна Ратманска*

Историческая сцена
Премьера 21 ноября 2019 года



ГЕРЦОГ – ВИКТОР
БАРЫКИН,
ВИЛЬФРИД – ЮРИЙ
ОСТРОВСКИЙ,
БЕРТА – ЛЮДМИЛА
СЕМЕНЯКА,
БАТИЛЬДА –
АНАСТАСИЯ
МЕСЬКОВА,
ЖИЗЕЛЬ –
ЕКАТЕРИНА
КРЫСАНОВА
Фото: Дамир
Юсупов



Поставить «Жизель» в Большом театре — это такой шанс, который я упустить не хотел бы. «Жизель», созданную в 1841 году Теофилом Готье, Анри Сен-Жоржем, Адольфом Аданом, Жаном Коралли и Жюлем Перро, я могу сравнить со взрывом вулкана, полностью изменившим ландшафт. Очень многое в нашем балетном искусстве основано на открытиях «Жизели». К счастью, от постановок XIX века сохранилось множество материалов — эскизов, репетиторов, нотаций. Любой нотированный старинный балет меня живо интересует. Нотация фиксирует язык, который сейчас сильно трансформировался. Язык этот обладает большой художественной ценностью. Мне очень интересно его читать и как бы окунаться в историю.

У нашей «Жизели» несколько документальных источников, из них важнейшие — два комплекта нотаций: французского хореографа Анри Жюстамана — это середина XIX века, и режиссера петербургской балетной труппы Николая Сергеева — это самое начало века XX-го. Они отличаются друг от друга и вместе с тем восходят к одному источнику, на мой взгляд. Какие-то вещи мне очень нравятся у Жюстамана — и мизансцены, и характеристика действующих лиц, и мотивировка их действий. В его нотациях они расписаны с подробностью киносценария. Нотация Николая Сергеева в плане пантомимы менее подробна и поэтична, но она сохранила хореографию постановки Императорских театров. Да, эта хореография изменялась с течением времени. Но при всех трансформациях остается в основе и отечественных, и западных версий. Поэтому главная идея моего подхода к «Жизели» — как бы оживить нотацию Николая Сергеева при помощи Анри Жюстамана.

Совершенно очаровательным образом выходит из нотаций Жюстамана, что Жизель очень живая в первом акте, она не полумертвая, больная, бледная, такого аристократического вида слегка жеманная дева, которой нельзя работать и которая вместе с тем постоянно в полную силу танцует. Она совершенно живая, с живыми реакциями, спонтанная очень девица. Постоянно спорит со всеми, с мамой. Узнав об измене Альберта, не прячется в свою спальню и не накрывается подушкой, а расталкивает толпу, требует объяснений. Сила ее характера и спонтанность проявляются и во втором акте. Из нотации Жюстамана мы также берем эффектную композицию креста. Его составляют вилысы, символически завершая преобразование Жизели в одну из них. Крест появляется в рассказе Берты о вилысах как напоминание о могиле, о смерти, в построениях кордебалета первого акта — это те рифмы, из которых состоит «Жизель» и которые мы чувствовали необходимость восстановить. Мне также важна концовка. Она не такая, как в версии Петипа и в нотациях Сергеева, где все завершалось смертью Альберта на могиле Жизели. У нас Жизель прощает Альберта, она отпускает его и соединяет с Батильдой. Внешний облик нашей «Жизели» совершенно классический, это прекрасная тонкая стилизация декораций и костюмов Александра Бенуа, со своим современным видением и вкусом их воспроизводит блестящий художник Роберт Пердзиола. Я бы не стал называть нашу работу реставрацией хореографического текста, потому что приходится делать выбор иногда из очень разных вариантов. Это все-таки новая хореографическая версия с использованием исторических материалов. Вот формулировка, которая





СЦЕНА
ИЗ ПЕРВОГО
ДЕЙСТВИЯ
Фото: Елена
Фетисова

всех устроит, потому что она соответствует действительности. Убежден, что техника не прогрессирует, нет такого в балетном искусстве. Она видоизменяется. И какие-то драгоценности, комбинации очень красивые, в необычных ракурсах, колоссальные прыжки с изгибом корпуса, которые очень легко давались артистам

раньше, ушли, потому что они потеряли к ним ключи. Но их можно и надо вернуть. Мы пользуемся активно пантомимным языком, мимикой. Пантомимы по объему такое же количество, как в традиционных версиях, но она более насыщена жестами. **Б**

подготовил: *Сергей Конаев*



ЖИЗЕЛЬ –
ОЛЬГА СМИРНОВА,
АЛЬБЕРТ –
АРТЕМИЙ БЕЛЯКОВ,
МИРТА – АНГЕЛИНА
ВЛАШИНЕЦ
Фото: Наталья
Воронова



Звезда для Звезды

Тамара Синявская, несколько десятилетий украшавшая оперную труппу Большого театра, и по завершении карьеры осталась любимицей публики. Недавно ей вручена награда «Звезда Театрала» (номинация «Легенда сцены»), победители которой выявляются путем многомесячного зрительского онлайн-голосования. Лауреатами IV национальной оперной премии «Онегин» в номинации «Душа оперы» стали руководитель Молодежной оперной программы Большого Дмитрий Вдовин и ее выпускница меццо-сопрано Василиса Бержанская.

Vivat, король!

В Международный день театра, 27 марта, на сцене Большого театра — церемония награждения премиями «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» фестиваля «Золотая маска». Среди легендарных лауреатов — Николай Борисович Фадеечев, педагог, репетитор, танцовщик, народный артист СССР. В течение четверти века Николай Фадеечев пребывал в центре сцены и центре внимания: идеальный балетный премьер, принц, парящий в безмятежном полете над мирской суетой, битвами честолюбий и предательством, рыцарь, партнер Улановой и Плисецкой, советский танцовщик, выступавший перед королями, президентами и премьер-министрами. Исчезнув со сцены неожиданно тихо для звезды мирового калибра, Николай Борисович не покинул Большой театр. Теперь его жизнь сосредоточена в репетиционных залах. Здесь он выпестовал несколько поколений классических балетных принцев, и в них различимы фадеечевская элегантность, благородство духа, легкая ирония, безупречность формы. Ученики

Фадеечева могут составить настоящую королевскую фамилию, куда входят его сын Алексей Фадеечев, Андрей Уваров, Сергей Филин, Николай Цискаридзе, Руслан Скворцов, Артем Овчаренко. Почти все из них уже сами учат. Николай Борисович в свои 87 лет по-прежнему продолжает работать в Большом. *Анна Галайда*



НИКОЛАЙ ФАДЕЕЧЕВ —
ПРИНЦ СИГФРИД
Фото: музей
Большого театра

Национальная театральная премия «Золотая маска — 2020».
Номинации Большого театра

ОПЕРА

Лучший спектакль
«Путешествие в Реймс»

Лучшая работа дирижера
Туган Сохиев

Лучшая женская роль
Альбина Шагимуратова
(Графиня де Фольвиль)

Лучшая мужская роль
Рузиль Гатин (Граф Либенскоф)

Лучший спектакль
«Русалка»

Лучшая работа дирижера
Айнарс Рубикис

Лучшая работа режиссера
Тимофей Кулябин

Лучшая женская роль
Динара Алиева (Русалка/Невеста)

Лучшая мужская роль
Олег Долгов (Принц/Жених)

Лучшая работа художника
в музыкальном театре
Олег Головкин

Лучшая работа художника
по костюмам в музыкальном
театре *Галя Солодовникова*
Лучшая работа художника
по свету в музыкальном
театре *Дамир Исмагилов*

БАЛЕТ

Лучший спектакль
«Артефакт-сюита»

Лучший спектакль
«Зимняя сказка»

Лучшая работа дирижера
Антон Гришанин

Лучшая женская роль
Евгения Образцова (Гермиона)

Лучшая мужская роль
Артем Овчаренко (Леонт)

Давид Мотта Соарес
(Флоризель)

Лучший спектакль
«Парижское веселье»

Лучшая работа дирижера
Тимур Зангиев

Лучшая мужская роль
Георгий Гусев (Бим)

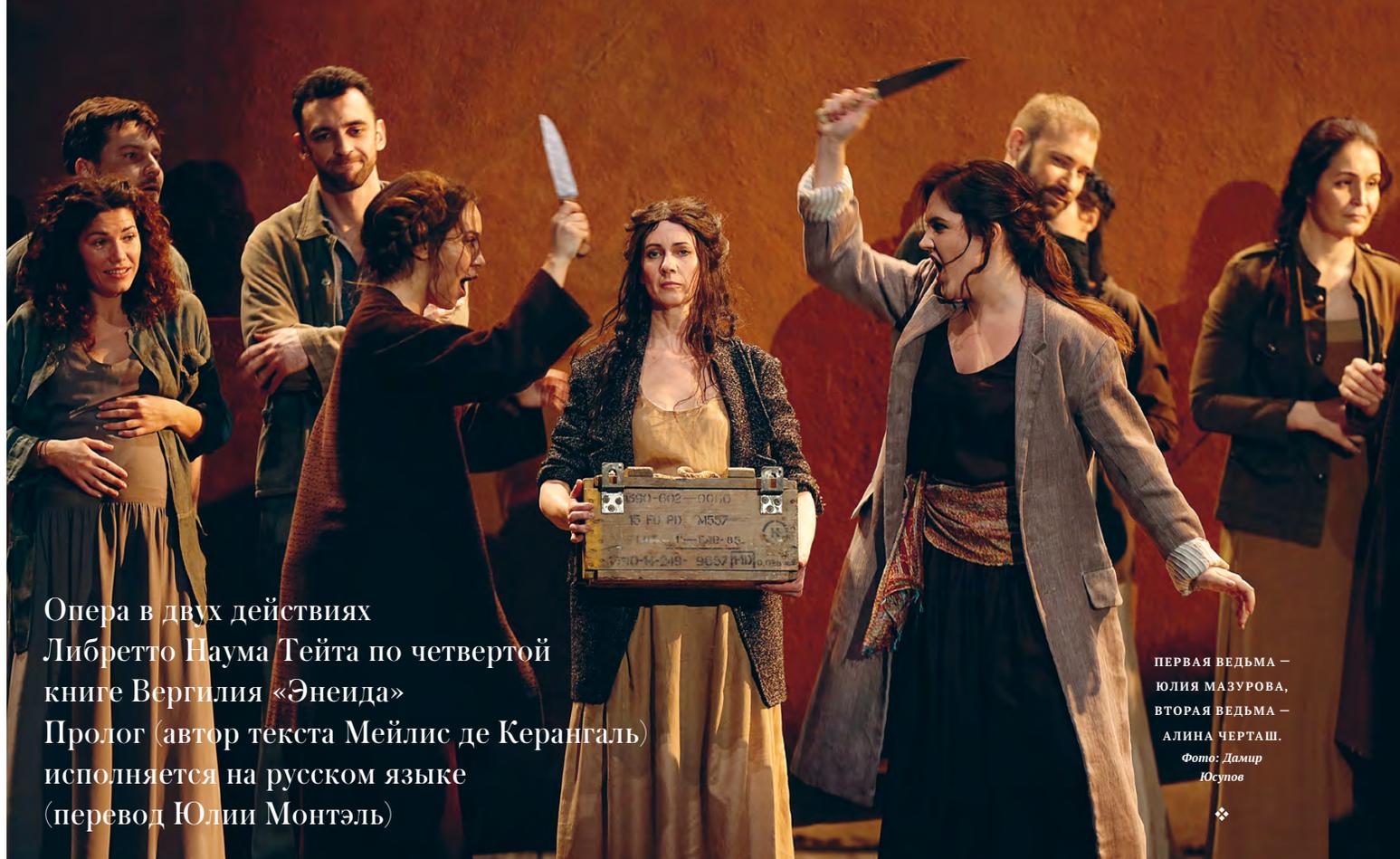
Игорь Цвирко (Оффенбах)

БОЛЬШОЙ ТЕАТР | Премьера

ДИДОНА — АННА
ГОРЯЧЕВА,
ЭНЕЙ — ЖАК
ИМБРЭЙЛО
Фото: Дамир
Юсупов



Новая сцена.
Премьера 5 декабря 2019 года.
Совместная постановка
с Международным оперным
фестивалем в Экс-ан-Провансе
(Франция, премьера 2 июля 2018)



Опера в двух действиях
 Либретто Наума Гейта по четвертой
 книге Вергилия «Энеида»
 Пролог (автор текста Мейлис де Керангаль)
 исполняется на русском языке
 (перевод Юлии Монтэль)

ПЕРВАЯ ВЕДЬМА —
 ЮЛИЯ МАЗУРОВА,
 ВТОРАЯ ВЕДЬМА —
 АЛИНА ЧЕРТАШ.
 Фото: Дамир
 Юсупов

Генри Пёрселл Дидона и Эней

Дирижер-постановщик — Кристофер Мулдс
 Режиссер-постановщик — Венсан Уге
 Сценограф — Орели Маэстр
 Художник по костюмам — Каролин де Вивэз
 Художник по свету — Бертран Кудерк
 Главный хормейстер — Валерий Борисов
 Ассистент дирижера-постановщика — Бернард Робертсон
 Драматург оригинальной постановки 2018 г. — Луи Жеслер
 Ассистент режиссера-постановщика — Софи Пети
 Ассистент художника по костюмам — Мари Шершнович

Кристофер Мулдс:

Эту оперу нельзя не любить, потому что здесь между произведением и слушателем нет никаких преград, ничего неестественного. Музыка очень понятная и написана так, чтобы люди получали удовольствие,

чтобы им было хорошо и интересно. Можно даже сказать, что это своего рода оперный мюзикл.

Нужно не только правильно сыграть правильные ноты в правильном порядке. Задача — найти интерпретацию, добиться максимальной

выразительности. Главное в том, как музыка прозвучит: когда звук должен быть резким, когда мягким, когда нежным, а когда мощным. Есть еще миллион оттенков.

Сейчас у зрителей совсем другие привычки и другой образ жизни, чем во времена Пёрселла. Если отправить их на 300 лет назад, им будет невыносимо скучно в опере. И это не упадок музыкальных вкусов; просто мы привыкли, что слушать можно что угодно и когда угодно, а аудитории Пёрселла приходилось высидывать многочасовые церковные службы. Для них любой элемент театральности уже был событием. Наша задача — точно так же заинтриговать публику, вызвать в ней тот же восторг, что испытывали современники Пёрселла, только сделать это средствами сегодняшнего дня. ✦

Дмитрий
Вдовин:

Пение — ЭТО НЕ ТОЛЬКО ГОЛОС



Молодежной оперной программе Большого театра исполнилось 10 лет. Об особенностях воспитания современного певца и творческих перспективах новых поколений вокалистов корреспондент «БТ» побеседовал с художественным руководителем программы Дмитрием Вдовиным.

В словосочетании «Молодежная оперная программа Большого театра» выделю два слова — Большой театр. Как в вашей жизни он появился и как привел к вокальной педагогике?

Большой для меня — место дорогое и родное. Я из Свердловска, и он был первым городом, куда в 1977 году Большой приехал на гастроли с «творческим отчетом», как тогда именовались гастроли. В четыре или пять утра я занимал очередь в билетную кассу, чтобы послушать Архипову, Атлантова, Нестеренко, Касрашвили, Мазурока, Калинину, Синявскую, Эйзена. Потом с ними я встречался уже как практикант ГИТИСа, позже — работая на различных проектах или в жюри вокальных конкурсов, и, наконец, в Молодежной программе. Так что временная спираль определила мои отношения с Большим театром.

Ирина
Горбунова

Во время практики мы смотрели все, включая балетные репетиции Семеновой, Мессерера, Улановой, Стручковой. Интересовались, что такое класс и постоянный педагогический контроль в балете. Уже тогда много говорили о том, почему балетные артисты всю жизнь занимаются с педагогом, а оперные певцы предоставлены сами себе. Тогда в опере занимались только со стажерами, и то нерегулярно. Помню, как Вера Михайловна Фирсова и Елизавета Владимировна Шумская давали уроки молодым. Очень хорошо помню, как впервые был просто потрясен голосом. На спевке «Травиаты», в которой участвовали Бэла Андреевна Руденко и Владимир Андреевич Атлантов. Происходило все в старом Бетховенском зале с его ужасно глухой акустикой, и вдруг Атлантов вышел вперед и начал... Он пел, щедро рассыпая вокруг себя невероятной красоты потоки блестящего серебра. Плюс его незабываемая горячность, стихийность, несравнимые ни с кем рельефные фразировка и дикция — благодаря ему, думаю, случился важный поворот в моей жизни.

Тогда и началось для вас постижение вокальных премудростей — путь в педагогику?

Ко времени поступления в ГИТИС на театроведческий факультет я достаточно хорошо владел фортепиано и начинал петь сам. Занимался со

10 ЛЕТ
МОЛОДЕЖНОЙ
ОПЕРНОЙ
ПРОГРАММЕ.
ГАЛА-КОНЦЕРТ НА
ИСТОРИЧЕСКОЙ
СЦЕНЕ БОЛЬШОГО
ТЕАТРА
Фото: Павел
Рычков



многими певцами, помогал им учить партии как концертмейстер, а они работали со мной над моим вокалом. Схема, которую я сейчас использую, начала складываться в единое целое из кусочков, советов, замечаний разных певцов. Я ходил на консерваторские уроки и прослушивания к Евгению Евгеньевичу Нестеренко, и он проявил по отношению ко мне большую мягкость и такт, что стало для меня (как и встречи с Ниной Львовной Дорлиак) нравственным примером отношения к начинающим. Но, несмотря на желание петь, я внутренне ощущал, что сцена — это не мое. Ведь пение — не только голос и музыкальность, много иных качеств надо иметь: определенный склад характера, отличную память, очень крепкие нервы и здоровье. Я подспудно чувствовал некие внешние толчки, наставлявшие меня на педагогическую стезю, и начал потихоньку заниматься с молодыми певцами.

Набранный за годы опыт не развенчал ку-миров юности?

Наверное, у меня была какая-то природная интуиция: те, кто мне нравился тогда, нравятся и сейчас, когда я слушаю их записи. Если говорить о «золотом веке» Большого театра, а его мы, к счастью, застали, то в труппе было до 100 человек. Очень хорошо пели 10, хорошо — 10. Большинство же — как Бог на душу положит, хотя природа их голосов была замечательной. Оркестр традиционно играл громко, следуя головановской традиции, и солисты пытались петь еще громче, чтобы перекрыть оркестр. Впервые оказавшись в Метрополитен-опере с первым своим студентом на «Тангейзере», я рассказал ему, что сейчас прозвучит грандиозная увертюра. Дирижировал Джеймс Ливайн. И вдруг слышу «тихий шелест» в оркестре, совершенно непривычный для моих ушей. Тогда мне, выросшему на форсированной звучности наших оркестров, просто физически не хватило звука. Зато певцы были все слышны, как на ладони, каждая нота была преподнесена «на блюдечке с голубой каемочкой». Пришлось потом долго услышанное анализировать, менять вкус, думать о звуковом восприятии.

Конечно, существенным минусом нашего роста было то, что мы не могли выезжать за пределы СССР и знать, что происходит в мировой опере. Спасали виниловые пластинки и гастрели. Гамбургская опера с «Женщиной без тени» с Кристофом фон Донаньи за пультом и Леони Ризанек,

«Лоэнгрином» с Петером Хофманом и Эвой Рандовой, «Воццеком» с Францем Грундхебером и Аней Силья, «Самсоном и Далилой» с Фьоренцой Коссотто. А помимо этого — приезды Берлинской, Шведской, Дрезденской, Пражской, Валлонской опер, а позже Штутгартской, Английской Национальной и, наконец, Ла Скала.

Не кажется ли вам, что некоторая унификация голосов и вокальной манеры играет сегодня далеко не только положительную роль: чисто, стройно и культурно — это, конечно, хорошо, но...

Унификация голосов стала особенно заметной после ухода со сцены посткалласовского поколения в 1990-х. Отчасти причина в том, что выкристаллизовалась новая вокальная техника, и она стала занимать господствующее место в мире. Я однажды поймал себя на том, что, слушая по радио трансляцию из Метрополитен-оперы «Свадьбы Фигаро», не различаю певцов: все поют ровными, профессиональными голосами, но ярко выраженных индивидуальных красок нет. Раньше по первым нотам легко определяли, кто поет: Силлз, Кабалье, Архипова, Виктория де Лос-Анхелес... Унификация — это во многом издержка глобализации. Любая информация, как аудио, так и вокально-техническая, стала общедоступной. Поют хорошо, но индивидуальной окраске голоса уже не уделяют должного внимания, боятся упреков критики в отходе от насаждаемого в мире певческого стандарта. Стараюсь об этом разговаривать, в том числе, с коллегами на Западе. Ведь нет ничего более впечатляющего, чем индивидуальность тембра. В России к тембру относятся трепетно, причем,

ДМИТРИЙ
ВЛОВИН
Фото: Вадим
Шульц



как правило, любят голоса насыщенные, густые, темные. В Германии больше ценят интерпретацию, текстовую точность. В Америке — проекцию звука, потому что у них огромные залы. В Италии — «металлические» оттенки голоса, артикуляционный рельеф. И это замечательно. Вся прелесть нашего искусства в том, что национальные вокальные школы существуют, несмотря ни на что. Глобализация сглаживает различия, но они будут существовать, пока существует национальное музыкальное наследие. Для меня абсолютно очевидно: понятие «русская вокальная школа» существует. И если в 80-90 годах наши коллеги из других стран к ней относились снисходительно, то теперь она их впечатляет. Мы — носители великой традиции, и она со всей очевидностью завоевывает все большее место в мировой опере.

Кто и как становится участником Молодежной оперной программы?

Стараемся брать людей, которые уже поют. Иногда можем взять человека, не столь подготовленного технически, если слышим, что у него есть дар, необыкновенной красоты голос. Или понимаем своеобразие интерпретации — нечто, что говорит о перспективе. Тогда все силы бросаются на техническое усовершенствование певца. Главное — харизма, общая одаренность, талант. Риск ошибиться бывает, и ошибки, конечно,

случаются. Здесь ведь как: ответственность перед театром, ответственность перед попечителями, благодаря которым существует программа.

Готовит ли Молодежная программа артистов в первую очередь для Большого театра? Наверняка вопросы, почему не взяли в постановку того или иного ее участника, вы слышите часто?

Становление оперного певца — процесс долгий, десять лет и больше. В Америке, в Метрополитен, после молодежной программы редко кто начинает карьеру в самом Мет. Уезжают в Европу, наработывают базовый репертуар, потом возвращаются. Абсолютно уверен, что многие из наших выпускников наберутся опыта и тоже вернутся. Может быть, в качестве приглашенных артистов, а, может быть, и в штат.

Мне не нравятся разговоры про «театр-дом» и «театр-отель». Прежний Большой был театром-домом, что способствовало росту балласта в труппе. Правда, контрактной системы тогда не существовало. Надо брать лучшее из той и из другой системы (репертуарной и stagione), чтобы соответствовать современным требованиям качества. Большой должен аккумулировать все лучшее, что есть в стране и мире.

Уверен, что раньше или позже лучшие ее выпускники споют в Большом театре. Мечтают об этом все. ✎

10 ЛЕТ
МОЛОДЕЖНОЙ
ОПЕРНОЙ
ПРОГРАММЕ.
ГАЛА-КОНЦЕРТ НА
ИСТОРИЧЕСКОЙ
СЦЕНЕ БОЛЬШОГО
ТЕАТРА
Фото: Павел
Рычков



#опера_балет_весна

❖❖❖

Бенджамин Бриттен
Маленький трубочист
Опера в одном действии
Либретто Эрика Крозье
Дирижер-постановщик —
Айрат Кашаев
Режиссер-постановщик
и сценограф —
Олег Долин
Художник по костюмам —
Евгения Панфилова
Художник по свету —
Нарек Туманян
Камерная сцена
им. Б.А. Покровского
Премьера 7 марта
2020 года

❖❖❖

Петр Чайковский
Мазепа
Опера в концертном
исполнении
Либретто Виктора
Буренина по поэме
Александра
Пушкина «Полтава»
Дирижер —
Туган Сохиев
Историческая сцена
7 и 8 марта 2020 года

❖❖❖

Юрий Красавин
Танцемания
Балет в одном действии
Хореография —
Вячеслав Самодуров
Сценограф —
Алексей Кондратьев

Художник по костюмам —
Анастасия Нефедова
Художник по свету —
Антон Поморев
Дирижер-постановщик —
Антон Гришанин

Made in Bolshoi
(Сделано в Большом)
на музыку
Анатолия Королёва
Балет в одном действии
Хореография —
Антон Пимонов
Сценограф —
Настя Травкина
Художник по костюмам —
Татьяна Ногинова
Дирижер-постановщик —
Антон Гришанин
Художник по свету —
Константин Бинкин

Александр Глазунов
Времена года
Балет в одном действии
Хореография —
Артемий Беляков
Сценограф и художник
по костюмам —
Анна Кострикова
Дирижер-постановщик —
Антон Гришанин
Новая сцена
Премьера 26 марта
2020 года

❖❖❖

Григорий Фрид
Дневник Анны Франк
Опера в одном действии

Либретто композитора
на основе подлинного текста
дневника Анны Франк
в переводе с голландского
Р. Райт-Ковалевой

Удо Циммерман
Белая роза
Опера в одном действии
Либретто Инго Циммермана
Дирижер-постановщик —
Филипп Чижевский
Режиссер-постановщик —
Ханс-Йоахим Фрай
Художник-постановщик —
Петр Окунев
Камерная сцена
им. Б.А. Покровского
Премьера 7 мая 2020 года

❖❖❖

Мастер и Маргарита
на музыку Дмитрия
Шостаковича,
Альфреда Шнитке
Балет в двух действиях
Либретто Эдварда Клюга
под одноименному роману
Михаила Булгакова
Хореография —
Эдвард Клюг
Сценограф —
Марко Япель
Художник по костюмам —
Лео Кулаш
Художник по свету —
Мартин Гебхардт
Дирижер-постановщик —
Антон Гришанин
Новая сцена
Премьера 21 мая 2020 года

Большой театр и Audemars Piguet: точки общей истории

1875

Дата основания швейцарской мануфактуры Audemars Piguet, когда Жюль-Луи Одемар и Эдвард-Огюст Пиге, два молодых часовых мастера, объединили свои таланты для создания механизмов со сложными функциями.

2009

Компания Audemars Piguet стала Официальным спонсором Большого театра.



1776

28 марта (17-го по ст. стилю) 1776. Екатерина II подписала проктуру князю Петру Урусову «привилегию» на содержание спектаклей, маскарадов, балов и прочих увеселений сроком на десять лет. Эта дата считается днем основания московского Большого театра.

2008

Компания Audemars Piguet открыла свое официальное представительство в России, которое возглавил Г.М. Осоргин.

С 2009 по 2012 год. Светлана Захарова — амбассадор часового бренда в России.

Жасмин Одемар: На любимых спектаклях забываешь о времени

Жасмин Одемар — председатель совета директоров Audemars Piguet, представительница четвертого поколения основателей часовой мануфактуры, правнучка Жюль-Луи Одемара. Единственная женщина в Швейцарии, возглавляющая семейный часовой бизнес.

Партию Одетты-Одили танцевала Светлана Захарова. Фактически театр был закрыт, ведь тогда шла реконструкция, поэтому спектакль показывали на Новой сцене. Полноценное знакомство случилось в 2011-м, уже после открытия Исторической сцены. Я имела честь быть на балете «Спящая красавица» вновь со Светланой в главной роли.

Расскажите о вашем знакомстве с Большим театром.

Я впервые побывала в Большом в 2009 году, на «Лебедином озере».

Она была первым российским лицом Audemars Piguet в мире?

В то время да. И она по-прежнему остается нашим большим другом.

Компания Audemars Piguet существует практически сто пятьдесят лет. Как вы считаете, есть ли у традиции временные рамки или традиции существуют вне времени?

Я думаю, в этом отношении мы похожи на Большой театр. Несмотря на многовековые традиции, Большой постоянно обновляется. Долгая история нашего производства не мешает изобретать. Наоборот, традиция помогает быть новаторами и творцами, ведь для того, чтобы быть креативными, нужно иметь очень мощные корни.

Вы выпускаете серию «музыкальных» часов с боем. Есть ли для них специальные настройщики, как для музыкальных инструментов?

2012

Франсуа-Анри Беннамиас вступил в должность генерального директора компании. Гольф и современное искусство становятся главными направлениями развития партнерских отношений. На мировом уровне компания поддерживает выставки Art Basel, в России — Большой театр.

2019

9 сентября 2019 года. Открыт второй бутик часового бренда в Петровском Пассаже.

2011

Открытие Исторической сцены Театра после ее реставрации Audemars Piguet отмечает выпуск лимитированной модели в коллекции Jules Audemars в 99 экземплярах: 50 — выполнены в корпусе из розового золота, 49 — из белого. На роторах каждой модели вручную выгравирован логотип Большого театра. Общее количество экземпляров соответствует «разнице в возрасте» театра и мануфактуры: Большой основан в 1776 году, Audemars Piguet — в 1875-м.

2015

19 декабря 2015. Торжественное открытие в ГУМе первого бутика Audemars Piguet в Москве.

31 октября 2019. На пресс-конференции в Большом императорском фойе Большого театра при участии Жасмин Одемар, правнучки одного из основателей мануфактуры, представлена новая модель Code 11.59 Bolshoi Limited Edition. Лимитированная серия посвящена 10-летию партнерства театра и часового бренда. «CODE» в названии является аббревиатурой и расшифровывается как «Challenge» (бросать себе вызов), «Own» (принадлежать своим корням), «Dare» (осмеливаться) и «Evolve» (эволюционировать). Серия представлена 99 экземплярами.

Звучание часов Superpersonerie и Grande Sonnerie настраивают часовые мастера. Они добиваются гармоничного созвучия и чистого тембра. Нет никакой технической магии — все благодаря человеческому уху.

Что означают для вас эти звуки?

Для меня их звучание напоминает бой курантов в моей родной деревне, в том месте, где я родилась, — Долине Жу (Vallée de Joux).

Есть ли камертон для этих часов?

Да. Но их также создает часовой мастер.

Если бы часы могли воспроизводить мелодию, какую бы вы выбрали?

Часы с боем Superpersonerie действительно воспроизводят мелодию из комбинаций высоких и низких нот. Конечно, мы не можем заставить механические часы играть рок-н-ролл или вальс — для этого нужна другая технология. Так что у различных видов «музыкальных» часов примерно одинаковые ограничения.

Наверняка у вас бывали моменты, когда вы не ощущали течение времени на любимом спектакле?

Да, в этом и смысл. На любимых спектаклях забываешь о времени. Это правда.

Ваша любимая опера?

Я очень традиционна, мне нравится Моцарт. Больше всего люблю «Свадьбу Фигаро». 



Александр Титель:

Нужны новые прочтения русской оперы в XXI веке



Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, отметив в сезоне 2018-2019 гг. столетний юбилей, неизменно привлекает к себе внимание не только художественными раритетами, составляющими его афишу, но и особым сохраняемым статусом театра-дома и театра-школы. Традиции, заложенные основателями, здесь почитаются коллективно, сообща, а абсолютный слух к современности сознательно воспитывается по обе стороны рампы второй по счету век. В немалой степени и благодаря Александру Тителю, художественному руководителю оперной труппы, чей 70-летний юбилей в конце прошедшего года Театр встретил премьерой — постановкой спектакля-пастиччо «Зимний вечер в Шамони» на музыку И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, И. Кальмана, К. Целлера, Ф. Легара.

Константин
Черкасов

Вы около трех десятков лет осуществляете художественное руководство оперной труппой МАМТа. Что для вас этот театр?

Ансамбль индивидуальностей. Служба. Не работа, а служение. Студийность. Когда каждый знает, что и зачем мы делаем и участвует-переживает в порой неравном противостоянии костной материи сценической неправды. Театр-дом. Учу ансамблевости, взаимопониманию. Важно, чтобы они вели сложную жизнь, одухотворенные музыкой, претворяли ее в сценическое действие. Все так, как положено в этом театре, начиная от Станиславского и Немировича-Данченко и заканчивая Львом Дмитриевичем Михайловым, моим учителем.

С момента вашего выпуска прошло почти сорок лет. Как изменялись ваши музыкальные пристрастия в течение карьеры?

Я родился в музыкальной семье, в моем детстве было много концертов, спектаклей, пластинок. Когда я решил поступать в ГИТИС, выяснилось, что у меня на слуху порядка 25 оперных названий. Влюбившись в это дело, стал слушать не только то, что шло в Ташкентском оперном, но и многое другое. Помню, мне подарили набор «Мастера бельканто» из семи

«ХОВАНЩИНА»,
КНЯЗЬ ИВАН
ХОВАНСКИЙ –
ДМИТРИЙ УЛЬЯНОВ

Фото: Олег
Черноус

пластинок, и я был счастлив, когда болел и не ходил в школу — целый день можно было читать книжки и слушать пластинки. Перед поступлением в ГИТИС мы с моей сестрой Аллой, хоровым дирижером, две недели провели в Ленинской библиотеке, слушая то, что незнакомо или малознакомо — Рихарда, Штрауса, Шенберга, Берга, Бартока, Бриттена. Я ступил на совершенно другую планету, ведь мой детский слух воспитывался в основном на музыке XIX века. Любимые Пуччини и Верди отступили под напором новых знаний. Музыка двадцатого века мне сегодня ближе, чем «ходовая» опера. По-прежнему люблю Россини и Глинку за изысканную простоту языка и отсутствие музыкальной агрессии. Мусоргский, Чайковский — навсегда.

А Моцарт и Прокофьев?

Мои кумиры. Моцарта узнаешь по душевной ясности и простоте средств, которыми он добивается невообразимых результатов. Прокофьева вообще невозможно с кем-то спутать — он такой один и во всем. Со временем стала увлекать

музыка барокко, особенно когда ее классно исполняют — те же Гардинер или Кристи. Очень хочу поставить что-то барочное. Мои студенты в ГИТИСе ставили с курсом «Коронацию Поппеи» Клаудио Монтеверди.

Опера эпохи барокко ближе современному театру, чем опера XIX века, поскольку не входит, как та, в жесткие отношения с сюжетом, с историей. Все относительно.

Чему и как вы учите своих студентов?

Сам и давно задаюсь этим вопросом. Любить музыку. Хочу, чтобы они взяли дыхание, нырнули и через четыре года вынырнули другими людьми. Даю им разные задания: слушать симфонии Чайковского и Брамса, Малера и Шостаковича, читать, жадно поглощать знания и овладевать умениями. Учю, что в театр надо идти с чистыми помыслами, со страстями, с влюбленностью. Студенты и должны чувствовать себя таким маленьким театром, где каждый за каждого, где нет человека дороже, чем партнер. Театр — дело коллективное. Если ты один — иди на концертную эстраду.



АЛЕКСАНДР
ТИТЕЛЬ
Фото: Анна
Артемьева



Чем гордитесь?

Никакой мании величия от собственных успехов и достижений у меня нет. Есть вещи, которые мне нравятся у моих коллег. Я встретился недавно с Клаусом Гутом и сказал, что его постановка «Дон Жуана» — лучшая из тех, что я видел. Мы обменялись комплиментами — на него сильное впечатление произвела наша «Хованщина», и с тех пор он считает, что ее нужно делать в подобном ключе*. Думаю, что причастен к определенным эпохам в жизни как Свердловского театра оперы и балета, так и Музыкального театра. Эти «дистанции» формировались под влиянием моих представлений об опере, которые разделялись или корректировались коллегами. Я тоже не один. Кажется, нам кое-чего удалось добиться. Предъявили «граду и миру» через целый ряд спектаклей новый взгляд на репертуарный театр режиссерского толка. Горжусь, что воспитал несколько поколений прекрасных певцов-актеров — Ольгу Гурякову, Хиблу Герзмава, Дмитрия Ульянова, Елену Максимову, Нажмиддина Мавлянова, Наталью Мурадымову, Елену Гусеву, Чингиса Аюшеева, Валерия Микицкого, Алексея Долгова. Всех не перечислить. Надеюсь, что совершил ряд сценических открытий в разных сочинениях.

* В июне 2020 года Клаус Гут поставит «Хованщину» в Берлинской государственной опере, дирижер — Владимир Юровский.

Например?

В «Богеме», например. Она выходит в другое измерение, когда мы верим, что эти ребята — Рудольф, Марсель, Шонар, Коллен — молоды и талантливы. Если нас не волнует, насколько они талантливы, как сильно погружены в искусство и насколько готовы отдать своему призванию, спектакль будет иметь более низкий «горизонт», чем надлежит. Мы поместили их в круг знаменитых живописцев рубежа XIX—XX веков. Юра Устинов сумел на сцене дать ощущение «парижского воздуха», пронизанного образами, рожденными импрессионизмом и постимпрессионизмом, — картинами Дега, Тулуз-Лотрека, Сезанна, Мане, Моне, Ренуара. Судьба многих из них перекликается с судьбами героев оперы. Мне кажется, что и «Борис Годунов» в Екатеринбурге, «Война и мир», «Хованщина», «Пиковая дама» в МАМТе и «Снегурочка» в Большом стали чем-то новым в сценической истории.

Допустим, вам говорят, что все свободны, все хотят поработать с вами, и у вас есть неограниченный бюджет. Что и с кем вы будете ставить?

Волшебная ситуация. Все свободны, все хотят... Одно из двух. Возможно, собрал бы оптимальный состав на оперы, которые давно занимают мое воображение, и играл бы их в системе театра *stagione*. А возможно, укрепил бы существующую труппу рядом артистов и осуществил длительное погружение на два-три сезона подряд в русскую музыку. Я никогда не ставил «Царскую невесту», «Князя Игоря», «Мазепу». Кто ставит «Младу» после Бориса Покровского? Кто ставит «Пана воеводу»? А там ведь сильная музыка. Обратился бы к тем названиям, про которые многие слышали краем уха, но не знают, что они из себя представляют. Ту же «Аскольдову могилу» Верстовского или оперы Серова. Проверил бы еще раз существующий миф о несценичности «Орестеи» Танеева. Поставил бы заново «Леди Макбет Мценского уезда», «Нос» и многое из того, что называется советской музыкой. В общем, сделал бы вторую серию новых прочтений русской оперы в XXI веке. Хотя любая новая интерпретация всегда будет встречать противников, которые скажут: «Зачем портить?». С другой стороны, кто знает — как надо. 🎭

«ВОЙНА И МИР»
НАТАША РОСТОВА —
НАТАЛЬЯ
ПЕТРОВИЦКАЯ,
АНДРЕЙ
БОЛКОНСКИЙ —
ДМИТРИЙ ЗУЕВ
Фото: Михаил
Логвинов



Второй век. Начало

Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко шагнул в свое второе столетие. 101-й сезон не предлагает монументальных премьер и возобновлений, однако его программа по меркам российских музыкальных театров утонченно легка. В 2020 году публику ожидают мировая премьера балета Гойо Монтеро «Золотое сечение», постановка жемчужины немецкого оперного романтического репертуара — «Вольного стрелка» Карла Марии фон Вебера и первый опыт сотрудничества Акрама Хана с российской труппой — под занавес сезона в репертуар театра войдет его спектакль KAASH.

Первой премьерой сезона стала опера Игоря Стравинского «**Похождения повесы**». Спектакль — совместная постановка Международного оперного фестиваля в Экс-ан-Провансе (Франция), Национальной оперы Нидерландов и Музыкального театра. (О спектакле можно прочесть в номере № 3 за 2019 год.)

Балет Людвиг Минкуса «**Дон Кихот**» впервые предстал на российской сцене в хореографической редакции Рудольфа Нуреева. Версию легендарного танцовщика восстановил художественный руководитель балетной труппы Лоран Илер, с солистами репетировала и этуаль Парижской национальной оперы Изабель Герен.

Премьера балета в редакции Нуреева состоялась в Вене в 1966, тогда же прозвучала новая аранжировка музыки Минкуса Джоном Ланчберри — главным дирижером Королевского балета Великобритании. Спектакль, который увидел московский зритель, был перенесен хореографом в Парижскую национальную оперу в 1981 по специальной просьбе директора балетной труппы Розеллы Хайтауэр.

Редакция Рудольфа Нуреева основывается на хореографии Александра Горского (который ставил свой спектакль по мотивам постановки Мариуса Петипа) — сам танцовщик исполнял эту версию в Кировском театре в 1959 и 1960 годах.

По словам Лорана Илера, «Дон Кихот» в версии Нуреева — один из тех спектаклей, которые продвинули искусство балета вперед.

В столетней истории Музыкального театра не было десятилетия, чтобы под его сводами не звучала оперетта: Лекко, Оффенбах, Планкетт, Миллекер, И. Штраус... Оперетта — в генах Музыкального театра. Еще до того, как на Большую Дмитровку, 17 вселились студии Станиславского и Немировича-Данченко, здесь работал знаменитый в Москве театр Оперетты во главе с блистательным Григорием Яроном. А исторически первым спектаклем Музыкального театра стала «Дочь Анго» Лекко в постановке Немировича-Данченко.

Дирижер Уильям Лейси, режиссер Александр Титель и художник Владимир Арефьев решили сочинить спектакль «**Зимний вечер в Шамони**», музыкальная партитура которого — своего рода пастиччо из произведений классиков жанра: Оффенбаха и Лекко,

Кальмана и Легара, Штрауса-сына и Зуппе, Миллекера, Фримля, Достая, Стрельникова, Абрахама.

В декабре театр предоставил Малую сцену лаборатории «**КоОПЕРАЦИЯ**» (художественный руководитель — Екатерина Василева). Цель проекта — создание новых оперных произведений для детской аудитории, как следствие — работа над либретто впервые в истории проекта была поручена детям. С начинающими авторами работали драматург Мария Огнева и режиссер Екатерина Василева, затем к ним присоединились молодые, но уже профессионально состоявшиеся композиторы Татьяна Шатковская-Айзенберг, Андрей Бесогонов, Игорь Яковенко и Дмитрий Мазуров. Так родились четыре новых спектакля: «недетская» опера «Я живу у ведьмы» (авторы либретто — Алена Седых, София Самсонова и Елизавета Самохвалова), комедийная хоррор-опера «Порох и заячьи ушки» (авторы либретто — Софья Педенко, Тимофей Маркин), «Винновны!» (автор либретто — Ия Санина) и опера-хоррор Dark (авторы либретто — Даниил Козловский, Петр Алистархов, Михаил Левинсон). Самым маленьким зрителям (0+) показали «бэби-оперы» «Дерево» и «Шумовички». К.Ч. 





Финал 2019 года принес слушателям редкие оперные названия в очередь с любимыми, знакомыми в деталях партитурами в блестящем исполнительском прочтении российских и европейских музыкантов. «Неистовый Роланд» Вивальди, сюжетно родственный «Ариоданту», «Альцине» и «Орlando» Генделя, раньше звучал в Москве лишь однажды, в чем вряд ли можно упрекнуть столичную оперную индустрию — партитуры Вивальди во всем мире только в последние десятилетия снова становятся неотъемлемой частью репертуара после почти трехсотвекового забвения. Редкой на московской сцене до сих пор остается и обнаруженная во второй половине XX века оригинальная итальянская версия «Мнимой садовницы» Моцарта (до тех пор известной в качестве зингшпиля) — несмотря на всю популярность автора и кажущуюся хрестоматийность стиля. Во времена строительства репертуарных магистралей ранний опус в сравнении с шедеврами не казался заслуживающим приоритетного внимания. Но эпоха увлечения раритетами уже в разгаре, и Уильям Кристи с ансамблем Les arts Florissants собрали в зале Чайковского аншлаги. Намеренно наивная, очаровательно примитивистская театральность (режиссер Софи Дейнман),

подчеркнуто пластмассовая концертная сценография не только не смазали, но усилили эффект как будто первого знакомства с деликатным и ироничным, словно коллекции оживших фарфоровых статуэток, прообразом сразу нескольких будущих шедевров, и в особенности партитуры «Так поступают все женщины» с ее густым туманом чувств в прозрачной музыке.

«Роланда» с присущим ей исторически информированным неистовством представила в Москве сборная мировых вокальных звезд (среди них Юлия Лежнева и Макс Эмануэль Ценчич) вместе с ансамблем Armonia Atenea и дирижером Георгиосом Петру; «Садовницу» же играли силами студентов организованной Кристи академии «Сад голосов», что нисколько не умалило ее поразящего воображение исполнительского изящества. В принципиально иной манере звучала «Аида» Верди в московском концертном исполнении оркестра и хора Мариинки, Валерия Гергиева за пультом и солистов, среди которых самым неоднородным артистическим и вокальным блеском, казалось, была высвечена героиня Екатерины Семенчук. Ее Амнерис словно пришла в мариинское исполнение из какого-то иного спектакля, не столь массивного по звуку и качеству.

Новый 2020 год на концертной сцене открылся еще одной хрестоматийной партитурой: «Евгений Онегин» Чайковского в Филармонии прозвучал под дирижерскую руку Василия Синайского (в недавнем прошлом музыкального руководителя Большого театра) с Госоркестром имени Евгения Светланова и элегантным ансамблем певцов (в главных партиях Константин Шушаков, Алексей Неклюдов, Марина Ребека, Айгуль Ахметшина, Олег Цыбулько). А «Зарядье» в свою очередь представило изысканную премьеру: впервые в России последнюю оперу Ж. Ф. Рамо «Бореады» исполнили международная команда вокалистов и ансамбль «Collegium 1704» (дирижер Вацлав Лукс), один из участников которого, перкуссионист Даниэль Шэбе, в редкой по силе выразительности инструментальной роли Северного ветра стал главным героем представления. Во второй половине сезона еще можно будет услышать в концертных версиях «Лакме» Делиба и еще один моцартовский раритет — «Митридат, царь Понтийский» с участием Госоркестра (дирижер Марселло Криссикос) и солистов Сергея Романовского и Альбины Шагимуратовой. *Юлия Бедерова*

Крещенские проказники

В театре «Новая опера» под девизом «Главный дирижер» прошел традиционный зимний «Крещенский фестиваль». Музыкальный руководитель Оперного театра и симфонического оркестра Сент-Этьена Лоран Кампеллоне, знакомый российской публике по московским работам, в том числе «Сказкам Гофмана» в Филармонии с Лорой Клейкомб и Маленой Эрнман и «Травяте» в постановке Франчески Замбелло в Большом театре, на открытии фестиваля представил концертную



версию «Фауста» Гуно. Другими героями дирижерского фестиваля стали авторитетные мастера Александр Самоилэ (главный дирижер театра «Новая опера» с 2019 года), Ян Латам-Кёниг (главный приглашенный дирижер), восходящая звезда Валентин Урюпин (главный дирижер Ростовского академического симфонического оркестра), Феликс Коробов

(главный дирижер театра им. Станиславского и Немировича-Данченко), Алексей Лубченко (художественный руководитель Сочинского симфонического оркестра). Один из концертов был посвящен Евгению Колобову — первому главному дирижеру «Новой оперы» и создателю театра. Кроме репертуарных шлягеров («Саломеи» Рихарда Штрауса, «Богемы» Пуччини,

«Князя Игоря» Бородина на «Крещенском фестивале» сыграли премьеры концертных версий «Стиффелио» Верди (дирижер Александр Самоилэ) и раритетных раннеромантических «Виндзорских проказниц» Отто Николаи (дирижер Феликс Коробов). В скором времени эти названия в новом сценическом воплощении могут войти в репертуар театра. Ю.Б.

Уланова на сцене и в жизни

В Центральном театральном музее имени Алексея Бахрушина открылась выставка к 110-летию со дня рождения Галины Улановой. Кураторы экспозиции решили представить Уланову не только великой балериной, но и иконой стиля своей эпохи. Вместе со сценическими костюмами и театральными аксессуарами выставлены принадлежавшие балерине драгоценности, а также одежда, сумки и обувь модных мировых брендов Christian Dior, Gucci, Salvatore Ferragamo, Guy Laroche, Bruno Magli. Юбилейный образ дополняют редкие фото: Галина

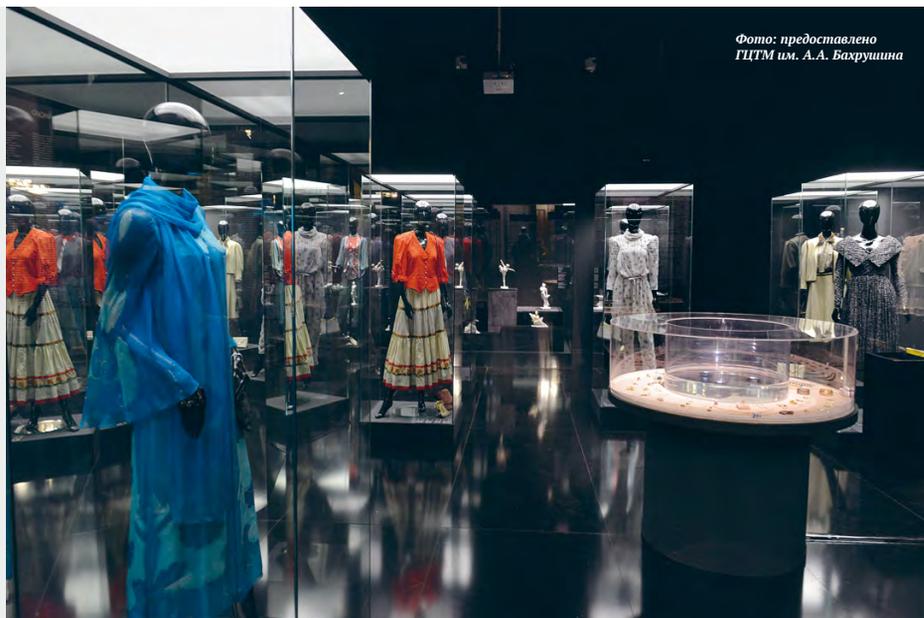


Фото: представлено
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Уланова в разные периоды жизни и в разных ролях, на занятиях с учениками, на отдыхе, в поездках, а также дома и в кругу семьи. Не

только объекты: в залах демонстрируются фрагменты балетов и документальные фильмы об Улановой. Татьяна Белова

Осенний вариант



Словно желая поддержать угасающую осень жизненную энергию обитателей российских столиц, организаторы крупнейших фестивалей современной хореографии сконцентрировали их в сентябре, октябре и ноябре. «Dance Inversion» в Москве, «Дягилев. P.S.» в Петербурге и «Context. Diana Vishneva» — на оба города — по-разному определяют свои задачи, но имеют немало общего.

АНДРЕЙ
ОСТАПЕНКО.
«КЛЮВ В СЕРДЦЕ»
Фото: Наталья
Воронова



АНА ЛАГУНА,
МАТС ЭК. «ПАМЯТЬ»
Фото: Ксения
Хуттор



Самый старший из фестивалей — «Dance Inversion» (о нем — подробно в № 18). За двадцать лет он вырос из события «для своих», обитавшего в небольших залах и представлявшего наряду с мега-звездами темных лошадок и аутсайдеров танцевального мира, до мощной институции, существующей под эгидой Большого театра. Этот патронат, с одной стороны, вовлекает в фестивальную воронку гораздо более широкие слои зрителей. С другой, требует милосердия к неопитам, отсекая наиболее радикальные высказывания. Китайская «Весна священная», синтезирующая традиционный национальный «танец павлина» с голливудскими технологиями, и французская «Улица Ванденбранден, 31», существующая на стыке танца с драматическим театром, экзотический ливанский «#Минарет» и поиск баскской идентичности хореографа Маркоса Морау в спектакле «Оскара», отточенность всех театральных элементов Нидерландского театра танца и технологичность труппы Уэйна Макгрегора — вот неполный спектр прошедшего «Dance Inversion». Универсальность — так можно определить его сегодняшнее место в ряду отечественных фестивалей.

История петербургского «Дягилев. P.S.» в два раза короче, чем у «Dance Inversion». Он возник в другую эпоху, когда право на существование современной хореографии уже не только не

Анна
Галайда

подвергалось сомнению — она стала насущной необходимостью даже в цитадели классического балета, какой остается Петербург. Поэтому фестиваль, в первые годы по-ученически концентрировавшийся на проверенных именах и названиях (хедлайнерами тогда были Гамбургский балет Джона Ноймайера, Пермский театр оперы и балета, Академия имени Вагановой), меняется на глазах. И меняет собственную публику, когда-то достаточно консервативную. Ведомый Натальей Метелицей, директором Петербургского музея театрального и музыкального искусства, он сохраняет интерес к мультижанровости как одной из ведущих идей, заложенных с основания. Нынче за нее отвечала по-эстраднему броская «Кармен», переработанная композитором Алексеем Сюмаком, в постановке режиссера Максима Диденко с хореографией Владимира Варнавы и исполненная под управлением дирижера Филиппа Чижевского. Кульминаций у фестиваля оказалось несколько. В момент объявления программы стало очевидно, что для зрителей наиболее заманчиво имя Натальи Осиповой — билеты на ее «Чистый танец», подготовленный с театром Sadler's Wells, были раскуплены через несколько минут после начала продажи. Балерина, уже несколько лет увлеченная созданием сольных программ, наконец, сумела собрать вокруг себя настоящую команду единомышленников, не эксплуатирующих ее возможности, а представивших их разнообразие. В «Чистом танце»



Осипова практически не уходит со сцены — она занята в шести из семи номеров. И за то время, что передевает в кулисах костюм, успеваешь сменить и стиль танца — от чистой неоклассики до радикальной современности, и градус эмоций, и амплитуду движений. «Чистый танец» оказывается портретом современной женщины, или портретом балерины Осиповой, проносающейся за неполные два часа от приподнятых на пуанты юношеских мечтаний в «Увядающих листьях» Энтони Тюдора через потери, боль, ломки и разочарования к приятию окружающего мира, тоже возвышенному на пуанты, — «Грустному вальсу» Алексея Ратманского.

Другим важнейшим событием стал вечер Матса Эка и Аны Лагуны. Посвященные знали, что это если не последнее, то одно из последних выступлений легендарного хореографа и его сподвижницы. В программу включили «Топор» (в нем мужскую партию исполнил другой преданный артист Эка Иван Аузели) и «Память». Но если время неумолимо к физическим возможностям человека, то над чувствами и актерской природой оно бессильно. В обеих постановках не остается места для проявления танцевальной виртуозности, и даже бытовые движения нередко вызывают у исполнителей заметное мускульное напряжение. Но оно лишь усиливает ощущение правдивой откровенности, с которой

немолодые люди размышляют о прощании, уходе и прощении. И превращают в танец не только движение руки или судорогу ноги, но и взгляд в глаза партнера.

Совсем иначе воздействует на зрителя Сабуро Тешигавара — великий японец, до этого у нас практически неизвестный. На фестиваль он привез свой спектакль «Идиот» — минималистичную постановку для двух танцовщиков, запаянных в круг пустой сцены. Тешигавара не пересказывает сюжет, не отвлекается на литературные подробности, не пытается выстроить характеры — он придумывает движения, больше напоминающие не танец, а медитацию, располагает их, как архитектуру, в пространстве и соединяет с музыкой. Дебюсси, Шостакович, Бах — единый ряд эти композиторы внезапно образуют, когда общим знаменателем выступает танец Тешигавары и его партнерши и соавтора Рихоко Сато. Движения, многократно повторяясь, множатся и погружают в морок Петербурга, в давящий мир романа Достоевского и мучительные в безвоздушном пространстве отношения князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Этот «Идиот» так же, как и программы «Память» Матса Эка и «Чистый танец» Натальи Осиповой или «Свадебка» Татьяны Багановой, вечер премьер Йохана Ингера, Йеруна Вербрюггена и Марко Гекке в исполнении Балета Монте-

«GRAND FINALE»
Фото: Наталья
Воронова

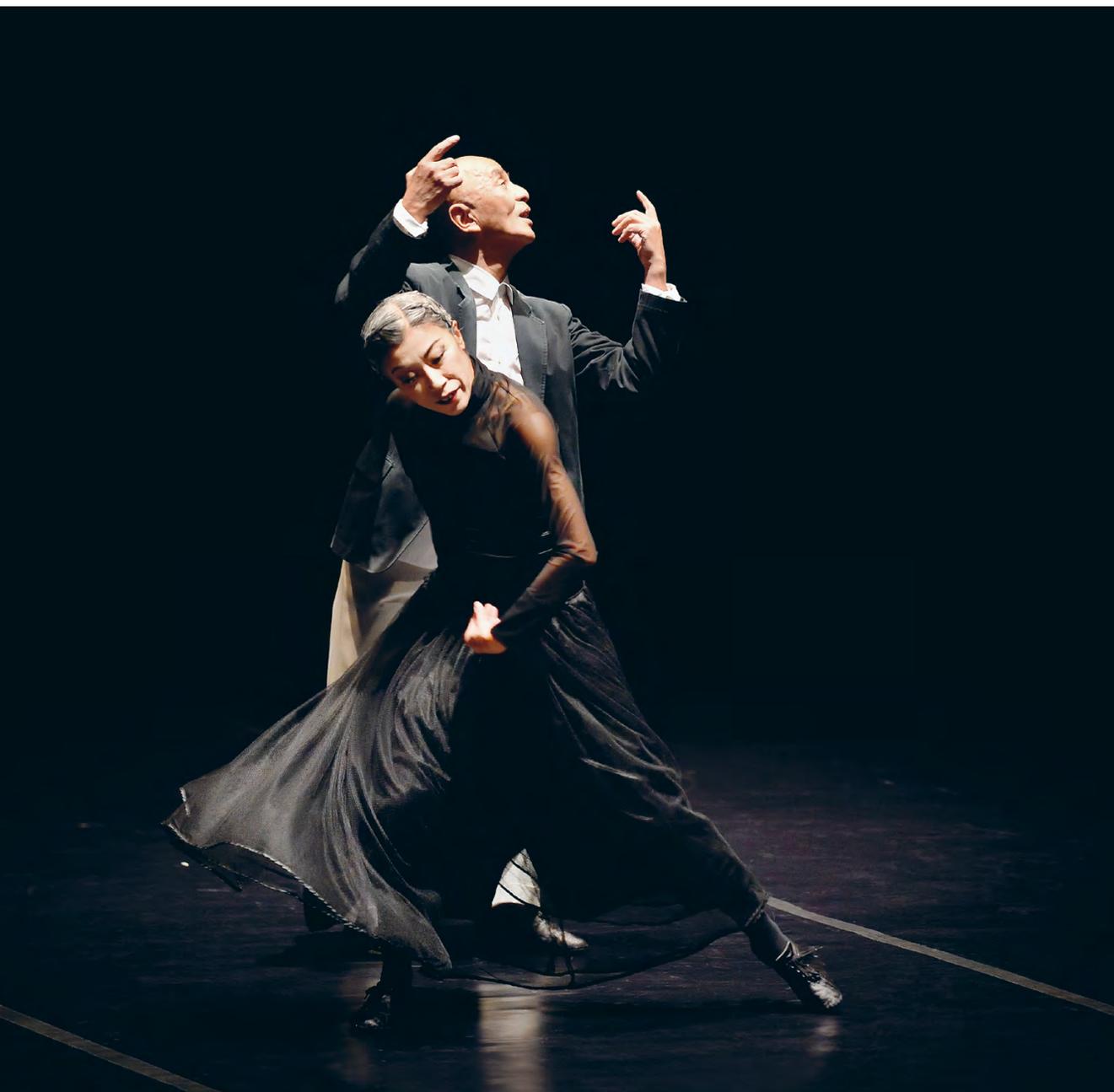


Карло, образовал как никогда контрастную, но в то же время бескомпромиссную картину. И, судя по переполненным залам, в Петербурге нашелся зритель, готовый пережить в театре и танце экстремальные состояния.

«Context. Diana Vishneva» — самый молодой из больших хореографических фестивалей. Организованный семь лет назад, он идеально вписался в новое пространство и время, где танец является такой же частью повседневной культурной жизни, как музеи современного искусства, фестивали документального кино, модные рестораны, популярные лекции. Поэтому образовательная программа составляет его важнейшую часть: беседы, встречи с участниками, мастер-классы, кинопрограмма позволяют изучать танец методом погружения. Фестиваль Вишневой не только знакомит с лучшим сценическими достижениями жанра (в афишу «Context» вошли испанский перформанс «Equal Elevations» Маркоса Морау и недавняя

премьера Хофеша Шехтера «Grand Finale»), — из года в год он организует платформу для молодых хореографов, на которой отобранные из сотен претендентов участники имеют возможность показать свою постановку на сцене, а победитель получает стажировку в одном из ведущих центров современного танца за рубежом. Награда прошедшего «Context» досталась Кириллу Радеву за постановку «Клюв в сердце», представившую зрелого хореографа со сложившимся профессиональным почерком и методом работы. Хотелось бы, чтобы вместе со стажировкой победитель удостоился внимания российских балетных театров, бесконечно жалующихся на дефицит постановщиков. «Context. Diana Vishneva» отличается тем, что оказывает влияние на отечественную инфраструктуру жанра. Сейчас, когда многолетние усилия ряда институций вывели его на авансцену, это строительство — важнейшая для современного танца задача. 

РИХОКО
САТО, САБУРО
ТЕШИГАВАРА.
«ИДИОТ»
Фото: Ирина
Туминене



Тройка, семерка, туз

Театр балета имени Леонида Якобсона показал мировую премьеру «Пиковой дамы». Постановку заказали аргентинскому хореографу Иньяки Урлезаге, на счету которого не один большой сюжетный балет: он ставил «Травиату», «Сильвию», «Белоснежку». Для нового трехактного спектакля Урлезага сам написал либретто по мотивам оперы Петра Чайковского, чью музыку аранжировал и заново оркестровал Андрес Риссо. Премьера прошла в Большом драматическом театре имени Георгия Товстоногова при участии Санкт-Петербургского академического симфонического оркестра во главе с дирижером Александром Титовым. За художественное оформление отвечала звездная итальянская команда: сценограф Эцио Фриджеро, художник-технолог Риккардо Массирони, художник по костюмам Франк Скуарчапино, художник по свету Винчио Кели, построившие на сцене Петербург с узнаваемыми силуэтами Летнего сада и Никольского собора, колоннами и дворцовыми залами. *Анна Галайда*



ГЕРМАНИ — АНДРЕЙ СОРОКИН
Фото: пресс-служба Театра
балета им. Леонида Якобсона



Год Вайнберга

КОНЦЕРТ К СТОЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА,
КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР
БОЛЬШОГО ТЕАТРА.
Фото: Константин Рычков

В России отметили 100-летие со дня рождения Мечислава Вайнберга, композитора, интерес к творчеству которого в последние годы растет во всем мире. Концерты проекта «Год Вайнберга в России», организованного газетой «Музыкальное обозрение», прошли в Омске, Архангельске, на Платоновском фестивале в Воронеже, в Казани, Твери и в Москве (в том числе в Филармонии и в зале «Зарядье»). В Большом театре юбилею были посвящены новая серия показов оперы «Идиот» (премьера на Новой сцене состоялась в феврале 2017 года), концерт солистов оркестра ГАБТа с Четвертым квартетом Вайнберга, написанным для музыкантов Большого театра, и концерт

Камерного оркестра (дирижер Михаил Цинман) в Бетховенском зале, где прозвучали Двенадцать пьес для флейты и струнного ансамбля (солистка Наталья Береславцева), Концертино для виолончели и струнного оркестра (солист Петр Кондрашин) и Четвертая камерная симфония, по выражению Гидона Кремера — «дневник наиболее драматичных периодов XX века». К юбилею была приурочена Международная научная конференция «Судьба и творчество М. С. Вайнберга. К столетию со дня рождения», одной из ключевых тем которой стала история постановок опер композитора в Большом театре, включая те, что исполнялись еще в советские годы в Камерном театре Бориса Покровского. *Юлия Бедерова*

Шагающая Дидона

В декабре 2019 года, когда в Большом театре только завершилась премьерная серия показов оперы Пёрселла «Дидона и Эней» в постановке Венсана Уге с дирижером Кристофером Мулдсом, в Нижнем Новгороде в рамках проекта «Арт-Лаборатории» фестиваля «Территория» и компании «Сибур» вышла другая «Дидона», на этот раз кукольная. Спектакль наследует традиции жанровых театральных экспериментов на легендарном материале — обширной и по-разному трактуемой утраченной фрагменты обнаруженной в конце XIX века партитуры. Новую кукольную версию сочинили

Мария Литвинова и Вячеслава Игнатов (театр «Тригстер») и художницы Ольга и Елены Бекрицкие, вдохновленные искусством Сантьяго Калатравы. В новой «Дидоне» действие перенесено во Вселенную, а люди в ней — ведьмы. По словам режиссеров, «в опере идет речь о чем-то неведомом. Все солисты на сцене — это ведьмы. Они играют с героями, как с марионетками, просто для собственного удовольствия». Музыкальная интерпретация кукольной «Дидоны» (капелла «Золотой век») более привычна, но и здесь не обошлось без фантазии — редакция подготовлена Максимом Ивкиным для «по-барочному минимального» исполнительского состава. *Ю.Б.*

Архитекторы Чуда

Владимир
Дудин

Режиссер Александр Петров и дирижер Павел Бубельников, создатели Санкт-Петербургского детского музыкального театра «Зазеркалье» (1987), отметили в минувшем году большие юбилеи. Одним из подарков признанным мастерам стало выдвижение сразу в нескольких номинациях их недавней постановки — «Евгения Онегина» Петра Чайковского — на Национальную театральную премию «Золотая маска».

Саша и Паша, как шутя называли Петрова и Бубельникова на юбилейном вечере в родном театре, не постареют никогда. Их возрасты — 70 и 75 — календарная формальность, и цифры никак не сочетаются с юным духом, легким дыханием, бодрыми, слегка летящими походками, вечным бурлением идей и затей в головах юбиляров. У Петрова с Бубельниковым много разных ключей, которыми они исправно открывают зазеркальные двери, чтобы повести своих любознательных зрителей в измерения музыки, поэзии и самопознания. Что и есть — чудо.

В последней по времени премьере театра опере «Алиса в Зазеркалье» Ефрема Подгайца Александр Петров приглашает публику в загадочный мир Кэролла, используя при этом мистические образы Рене Магритта.

Петров и Бубельников идеально взаимодействуют друг друга. Знакомы больше 45 лет,

с работы в Малом оперном театре имени Модеста Мусоргского. Уже более 30-ти — вместе строят свое «Зазеркалье». Станиславский с Немировичем-Данченко годами не разговаривали, а вот Петров с Бубельниковым поссориться не могут ни теоретически, ни практически: если один начинает чересчур увлекаться, другой волей-неволей сдерживает порыв, призывая думать о собственном доме и его обитателях по обе стороны рампы.

Постановка «Евгения Онегина», попавшая в шорт-лист «Золотой маски», чем-то напоминает легендарную «Золушку» Джоаккино Россини от Петрова и Бубельникова со сценографией Елены Орловой. Смыслы, ритмы, тембры музыки Россини и либретто Ферретти обрели тогда идеальное визуальное выражение. Так случилось и с первым в истории «Зазеркалья» «Онегиным», где лирические сцены Чайковского вдохновили постановщиков на элегию воспоминаний, где нашлось место и безнадежному романтизму Ленского, и циничному дендизму Онегина, и хулиганскому комизму Трике, и сентиментализму Татьяны. Заманчиво представить, каким окажется в «Зазеркалье» мюзикл «Скрипач на крыше» Джерри Бока, премьеры которого обещана в текущем сезоне. Воображение уже рисует яркие картины счастливой несмотря ни на что жизни семейства Тевье-молочника. «Отелло» Джузеппе Верди — еще один замысел Петрова — Бубельникова, и воплощения его тоже ждут с нетерпением, потому что на протяжении своей более чем тридцатилетней истории «Зазеркалье» растет и взрослеет, как заведено в мире для всего живого. **В**

АНДРЕЙ ПЕТРОВ
И ПАВЕЛ
БУБЕЛЬНИКОВ.
Фото: архив театра
«Зазеркалье».





На манер Шекспира

Первой премьерой Мариинского театра в текущем сезоне стала опера «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси в постановке Анны Матисон. Валерий Гергиев уже обращался к этому произведению семь лет назад. Но тогда постановка английского режиссера Даниэла Креймера не снискала успех у публики и в репертуаре не задержалась. Сможет ли новая версия, где режиссер переосмыслил характеры главных героев, придав им черты шекспировских персонажей, понравиться по вкусу завсегдатаям?

Опера Клода Дебюсси на сценах обеих столиц — редкий гость, и Мариинский театр, обычно выбирающий партитуры-мастодонты или партитуры-хиты, удивил своим упорством по внедрению в репертуар «Пеллеаса и Мелизанды», которая не является ни тем и ни другим.

Мария Андрющенко

Вероятно, в силу камерности языка и не слишком большой популярности среди публики Мариинского «Пеллеаса и Мелизанду» решили играть в концертном зале, но в формате полноценного спектакля, благо оснащение позволяет.

К тому же создатели спектакля воспользовались всеми возможными способами объяснить публике музыку и сюжет. Раньше программка представляла из себя скупой вкладыш в «суперобложку» с небольшим текстом о произведении и списком исполнителей, теперь превратилась в небольшую книжку-раскладушку с изящными иллюстрациями и увлекательным рассказом Анны Булычевой об опере, тайм-лайном и переводом текста самого Дебюсси «Почему я выбрал „Пеллеаса“». На сайте же театра появился раздел «Опера „Пеллеас и Мелизанда“ в вопросах и ответах», где коротко и в доступной форме объясняется, в чем уникальность сочинения, когда его ставили в России и почему драматург Морис Метерлинк обиделся на композитора Клода Дебюсси.

Однако завоевать доверие зрителя Мариинки не так просто, несмотря на то, что Анна Матисон этой сцене не чужая. Сценарист и кинорежиссер,

МЕЛИЗАНДА —
АННА ДЕНИСОВА
Фото: Наташа
Разина



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
Фото: Наташа
Разина

она знакома завсегдатаям театра как художник «Золотого петушка» и балетов «Бемби», «В джунглях», «Симфония в трех движениях». Ее режиссерский ключ к решению «Пеллеаса» — тоже в первую очередь визуальный.

Дебюсси долго искал новый, особенный музыкальный язык для «Пеллеаса и Мелизанды». Матисон пытается найти собственный визуальный код, адекватный не только импрессионистской партитуре, но и символистскому тексту. Но если Дебюсси, пройдя через множество переделок и редактур, добился чистоты и легкости, то Матисон перегружает сцену яркими образами-символами, утяжеляет призрачный и невесомый сюжет, запечатлевший лишь момент из жизни королевства Аллемонда.

Режиссер во многом пересочиняет оперу, снабжая действие новыми интерпретациями, и она начинает походить на шекспировскую пьесу. Мелизанда у Матисон наделена гораздо большей силой характера, чем у Дебюсси, и голос ее слышен сквозь патриархальный уклад темного царства Аллемонда.

Случайность, слабость у Матисон достаются Голо: он невольно убивает брата и, как Макбет, мучается сознанием вины. Сцена с зеркалом, в котором Голо, задав вопрос «кто убил ее [Мелизанду]?», видит свое отражение, выглядит абсолютно шекспировской. В оперу из пьесы Метерлинка по воле Матисон перекочевали служанки, коих она наделила потусторонними свойствами. Ламиньяки, духи гротов в виде женщин с лапами гусей, они предсказывают смерть тем, кому она предназначена.

Мелизанда как существо из другого мира, без прошлого, появляется на сцене из дверей,

ведущих в фойе театра. Королевство Аллемонда, куда Голо приводит Мелизанду, как будто находится под водой: кругом мерцание и переливы, кажется, свет проникает сюда через толщу воды. Даже мачта корабля, которая меняет свое положение, символизируя прибытие Голо, кажется потонувшей и увязшей в песке.

Сильный образ Матисон нашла для того, чтобы показать отношения между героями: при первом знакомстве Голо уволакивает Мелизанду по земле в сетке, то же потом сделает Пеллеас. В финале убитый горем, теряющий рассудок Голо протащит покрытое красным саваном тело брата — как тяжкую ношу, которую не сбросить с души никогда.

Матисон, как кинорежиссер, мыслит монтажными склейками. В кульминационной сцене объяснения Пеллеаса и Мелизанды использует прием параллельного монтажа, когда служанки подают ужин Голо, и тот ест, постепенно наливаясь яростью от ревности. Зритель вынужден все время переключать внимание между действием, но то, что работает в кино, мешает на театральной сцене. Дважды режиссер интегрирует в музыкальную ткань сторонние звуки: сначала воды, затем ветра, словно испытывая гений Дебюсси, сочинившего одну из самых поэтичных музык моря. Вслушиваясь в нее, маэстро Кристиан Кнапп старательно и филигранно прорисовывает импрессионистический пейзаж, иногда увлекается и окунает кисть в масло, но баланс оркестра неизменно держит.

Центром спектакля стал яркий и харизматичный Голо в исполнении Андрея Серова. У юной Анны Денисовой, обладающей прекрасным голосом, Мелизанда вышла несколько угловатой, певице еще предстоит сделать героиню живее, изящнее, мудрее. ♪

УЙТИ ИЗ ПОТОКА



Осенью прошедшего года Самарский театр оперы и балета при поддержке областного правительства провел XIX фестиваль классического балета имени Аллы Шелест. Выдающаяся ленинградская балерина несколько лет возглавляла местную труппу, ее имя выбрали титулом фестиваля, ежегодно приглашая участвовать в спектаклях солистов из ведущих отечественных трупп. Репертуар — классический, существующий повсюду в более-менее стереотипных версиях. Таким образом Самара дает старт фестивальному марафону, охватывающему в течение сезона всю страну: после нее — биеннале в Якутске с его «Стерхом», на Рождество — фестиваль имени Улановой в Йошкар-Оле, март зарезервирован за фестивалем «Мариинский» в Петербурге, потом — время Собиновского в Саратове, двух Нуреевских — в Казани и Уфе, под занавес — фестиваль имени Екатерины Максимовой в Челябинске.

Придумать новое содержание для старой схемы непросто. В Самаре в этом году «Баядерка» досталась премьерам Мариинского театра Оксане Скорик и Евгению Иванченко, а «Жизель» — солистам Большого Евгению Образцовой и Руслану Скворцову, танцевавшим эти спектакли по всему свету. Менее стандартный вариант дуэта сложился в «Лебедином озере», обновленном для труппы Юрием Бурлака: главные партии в нем исполнили Ксения Шевцова из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и премьер Большого

Анна
Галайда

театра Денис Родькин. В гала-концерте Большой представляли прима Юлия Степанова, юные Екатерина Клявлиная и Игорь Пугачев, а Театр Станиславского — Ксения Шевцова и Денис Дмитриев.

Гвоздем афиши стала премьера «Бахчисарайского фонтана» Бориса Асафьева. Легендарный балет, в 1934 году положивший начало эпохе хореодрамы и десятилетиями числившийся в шлягерах, сегодня почти исчез из репертуара. Возрождением «Бахчисарайский фонтан» обязан Юрию Бурлака, который за два года своего руководства самарской труппой укрепил ее профессиональный уровень и расширил афишу.

Осуществить постановку пригласили Дарью Павленко, чей репертуар в Мариинском театре

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«БАХЧИСАРАЙСКИЙ
ФОНТАН»
Фото: Антон
Сенько





ЗАРЕМА –
ЕКАТЕРИНА
ПАНЧЕНКО
Фото: Антон
Сенько

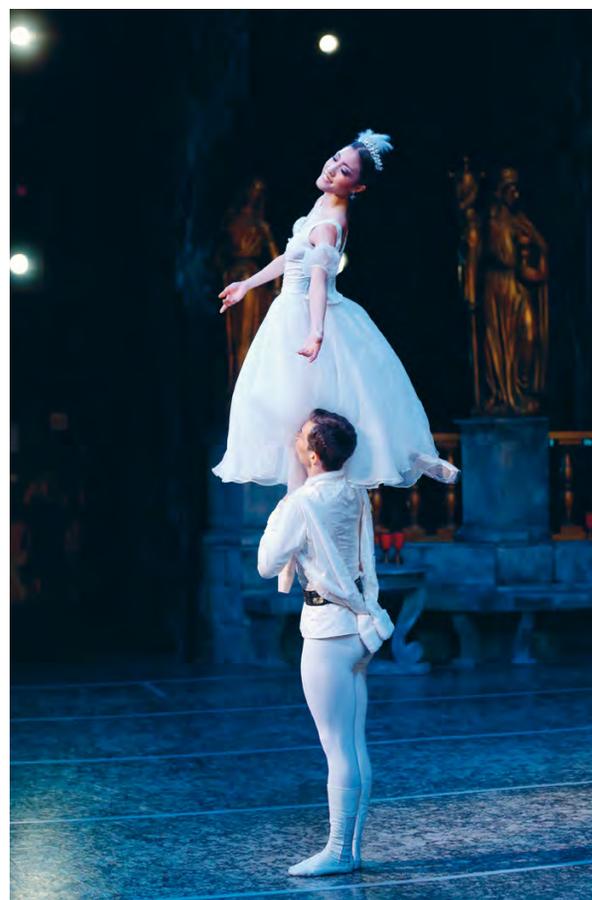
включал обе главные женские партии в «Бахчисарайском фонтане». Ассистентом балерины, известной профессиональной точностью и дебютировавшей нынче в качестве балетмейстера, стал управляющий самарской труппой Валерий Коньков, тоже экс-танцовщик Мариинского театра. К старому спектаклю Павленко и ее ассистент отнеслись с деликатностью нейрохирургов, ответственных за здоровье живого существа. Восстановление «Бахчисарайского фонтана» для них — не только воспроизведение хореографического текста Ростислава Захарова. Самарский спектакль восстает во всей мощи, оправленный в раму вокальных номеров и реконструированного художественного оформления Валентины Ходасевич. За оформление отвечали петербуржцы Андрей Войтенко (сценография) и Татьяна Ногинова (костюмы).

В историю искусства «Бахчисарайский фонтан» вошел ледоколом, сломавшим представления о классическом балете как царстве бессодержательных сказок, бессмысленных танцев и условности: новаторством было само допущение, что языком танца можно передать сюжет пушкинской поэмы.

Но сегодня «Бахчисарайский фонтан» с его развернутыми массовыми сценами, яркой пантомимой, с резкими перепадами между танцами на пуантах и каблуках выглядит приветом из

прошлого. Потому Дарья Павленко как балерина, соединявшая в своем творчестве тонкое стилистическое понимание Петипа, Баланчина, Форсайта, при восстановлении спектакля более всего сконцентрировалась на идее непрерывности традиций русского балета.

Самарским артистам воспроизвести ее во всей полноты оказалось непросто. В отличие от петербуржцев, выросших на «Бахчисарайском фонтане» так же, как и на «Лебедином озере», им советская хореодрама показалась китайской грамотой, и освоить ее пришлось «за ночь» — то есть за несколько недель репетиций. Марина Накадзима (Мария), Сергей Гаген (Вацлав), Екатерина Панченко (Зарема) «иероглифы» текста воспроизвели без ощутимых потерь, но прочесть в них чувства и мысли предшественников, несмотря на старание и самоотдачу, с первого раза не смогли. Впрочем, сама попытка пойти против течения, когда труппы вокруг сплошь и рядом стремятся к репертуару XXI века, и взяться за совершенно незнакомый стиль — это вызов, привлекающий интерес к Самарскому театру. Вопрос в том, сможет он его удержать или вернется в число тех, чьи премьеры и фестивали сливаются в общий поток. **Е**



МАРИЯ – МАРИНА
НАКАДЗИМА,
ВАЦЛАВ – СЕРГЕЙ
ГАГЕН
Фото: Антон
Сенько



Фото: Стас Левшин

Революционный чертеж

В Большом драматическом театре имени Георгия Товстоногова состоялась премьера «звуковой скульптуры» Бориса Филановского «Архитектон Тета». В проекте, созданном по заказу БДТ и фонда «ПРО АРТЕ» в рамках первого сезона «Программы современного искусства в БДТ», приняли участие ансамбль современной музыки eNsemble, камерный хор Festino (художественный руководитель Александра Макарова), а также дирижер Федор Леднёв и аккордеонист Сергей Чирков.

Собственно, «Архитектон» — первая часть сочинения, предназначенная для Фанерного театра, супрематической деревянной инсталляции, чье создание приурочено к столетию БДТ. Слово

«архитектон», как и название второй части («Планиты землянитов»), заимствовано из терминологии Казимира Малевича: «архитектонами» и «планитами» художник называл разработанные им супрематические концепты, архитектурные формулы, с помощью которых строениям может быть придана соответствующая форма.

Филановский выстраивает музыкальную форму через пространственную. В первой части слушателям предлагалось свободно передвигаться вокруг конструкции, меняя акустический фокус и компилируя собственную версию сочинения. Инструменталисты рассредоточены внутри Фанерного театра, хор — снаружи. Услышать целиком это звучащее

тело нельзя ни из какой точки. Во второй части хор, наоборот, окружал зрителей, помещенных в партер. Обволакивающая звуковая материя, сотканная двумя десятками человеческих голосов в сопровождении невидимого аккордеона, частично основана на музыке первой части и выстроена отдельными блоками, названными композитором «звуковыми чертежами».

Обращаясь к идеям русского модерна первой половины XX века, противопоставляя «старое» «новому», экспериментируя с формой, материалом, пространством и геометрией, Филановский напоминает слушателям о революционном времени рождения БДТ. *Раиса Потопкина*

Философия в кабаре

От мюзикла и оперетты, двух отростков одного древа — музыкальных представлений «легкого жанра», выросшего на почве злободневности и политической сатиры, в России подчас ожидают мелодрамы, ярких красок шоу и бездумной каскадной легкости. Однако спектакли без лазерных разводов и плюмажей дают возможность иначе взглянуть даже на знакомые партитуры. В Екатеринбургской музкомедии таким образом сыграли «Сильву» Имре Кальмана, в Новосибирском музыкальном — сочинили рок-мюзикл «Фома» по песням Юрия Шевчука. «Сильва» с новым текстом Алексея Иващенко в постановке Дмитрия Белова наполнена нервным предчувствием Первой мировой. Светские условности распадающейся империи угнетают Эдвина, а его личный надзиратель, недалекий вояка-кузен, радеет за чистоту крови и железную дисциплину. Сильва и Фери (отчетливо ассоциирующийся с Дягилевым) — воплощение идеи искусства как предназначения и безумия, а кабаре — пусть фривольный, но пленяющий Театр. Предвоенный европейский надрыв не всегда идеально стыкуется с партитурой Кальмана, однако заставляет стыковать будапештское кабаре с берлинским, уже от совсем другой войны. С совершенно серьезной интонацией говорит с залом и «Фома», где история любви невозможна без



истории страны. Протестные песни Шевчука обретают лирическую окраску, а идиллия становится протестом, единственно возможной интонацией для настоящего чувства. Декорации Елены Вершининой редуцируют узнаваемую реальность до символического ее обозначения, таким образом превращая сюжет об отдельных людях в спектакль об ответственности и свободе. Т.Б.



От этнографии К ИНТИМНОСТИ

Ирина
Коткина

Еще каких-нибудь десять лет назад наблюдателям «глобального» оперного театра казалось, что мир делится на «здесь» и «там». «Там» идет динамичная разнообразная жизнь, «здесь» — лишь ее отголоски. Туда уезжают наши лучшие певцы, режиссеры и дирижеры ставить свои главные спектакли, чтобы, ненадолго вернувшись домой, блеснуть и снова исчезнуть. Это ощущение разобщенности живо по обе стороны. Едва ли не самый авторитетный специалист по русской музыке США Ричард Тарускин сетует: «Русская музыка хорошо известна, потому что она стала очень популярной... Но она до сих пор трактуется в Западной Европе и Америке как „экзотическая“».

В недавние годы в восприятии русской оперы произошла революция. Легкий налет «ориентализма», который в ее постановках на Западе улавливали наблюдатели, больше не определяет ни особенностей репертуара, ни избирательности режиссерской мысли. В начале 90-х, когда мир страстно увлекся переменами в СССР, русскую оперу рассматривали в контексте актуальной политики. Памятна постановка «Хованщины» Альфреда Кишнера (Венская Государственная

опера, 1989), названная Петром Поспеловым «квинтэссенцией катастрофических представлений о российской жизни»: в ней на сцену вместо стрельцов выходили буденовцы. Или — «Борис Годунов» Миклоша Штенара (Национальная опера, Будапешт, 1999), где в толпе «безмолвствующего народа» объявлялись персонажи в бейсболках, и зрители дружно понимали, что «они пришли митинговать за Ельцина».

Повышенная социальная чувствительность, побуждавшая постановщиков искать параллели с текущим временем, невзирая на сюжет, музыку, историю, и наводившая тоску еще недавно, с подмостков ушла почти полностью. В лучших постановках произведений русских композиторов оперное пространство перестало быть узнаваемо национальным, а стало универсальным. Театр хочет интимности, а не экзотики и политики, больше никому не интересных. Глобальная оперная сцена с артистами разных стран, среди которых востребовано много русских, поднимает вопросы, волнующие всех, — общечеловеческие.

Перемена в отношении к русской опере подготавливалась с конца прошлого века. Постановки на Западе, куда хлынул поток российских музыкантов, следовали одна за другой. Валерий Гергиев в Мариинском театре одним из первых делал все, чтобы поддерживать интерес к русской опере во всем мире. Возглавив Мариинку в 1988 году, он



«БОРИС ГОДУНОВ»,
ПАРИЖСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА. 2017.
БОРИС — ИЛЬДАР
АБДРАЗАКОВ,
ШУЙСКИЙ —
МАКСИМ ПАСТЕР.
Фото: © Agathe
Roupeney / Opéra
National
de Paris

«БОРИС ГОДУНОВ»,
ПАРИЖСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
Фото: © Agathe
Roupeney / Opéra
National
de Paris



ежесезонно устраивал монографические фестивали, посвящая их Мусоргскому, Чайковскому, Прокофьеву, Римскому-Корсакову, и демонстрировал высочайший класс исполнения, открывал имена певцов, которые тут же получали визы на международную арену. Например, Анна Нетребко или Ильдар Абдразаков.

В Мариинском два десятилетия назад началась мировая карьера режиссера Дмитрия Чернякова. Он стал первым, кто решительно стер границы между отечественным и западным театральным миром. О сложных вещах Черняков говорит на языке, понятном зрителю, владеющему набором культурных референций, присущих и западному интеллектуалу, и российскому интеллигенту. Постановки Чернякова (из последних назовем «Сказку о царе Салтане» Николая Римского-Корсакова в театре «Ла Монне», Брюссель, 2019) привлекают не только радикализмом, но и диалогом с оперной традицией.

В похожее взаимодействие с недавней историей постановок русских опер вступают и зарубежные режиссеры. Они демонстративно отказываются от этнографического колорита. В поставленном голландцем Иво ван Хове «Борисе Годунове» (Парижская опера, 2018) развернута внутренняя полемика чуть ли не со всеми политизированными версиями оперы Модеста Мусоргского. Режиссер не нуждается ни в митингах от Грэма Вика (Мариинский театр, 2012), ни в политической агитации от Йохана

Симонса (Королевский оперный театр, Мадрид, 2013). Ничего специфически российского, кроме пейзажей. Исследовать проблему безграничной и преступной власти — универсальная задача.

Точно так же — быстро — эволюционировала новейшая история западных постановок «Евгения Онегина» Петра Чайковского. От спектакля Стива Пимлотта (театр «Ковент-Гарден», 2006), где собравший всевозможные оперные штампы в духе *à la russe* режиссер мучительно рефлексировал, налаживая связи с сопротивляющимся материалом, — до провокационно наднациональной трактовки «энциклопедии русской жизни» Кшиштофом Варликовским (Баварская национальная опера, 2007). В ней режиссер сосредоточил внимание только на внутренней драме главного героя. Наконец, Стефан Херхайм в своем спектакле (Нидерландская опера, 2011) уже откровенно иронизирует над постановщиками «Онегина», отличавшимися в обозримом прошлом любопытством и невежеством по отношению к русской истории.

Можно с уверенностью сказать, что интеграция русских партитур в мировое оперное пространство сегодня практически завершена. Тема, продолжающая волновать, — это не судьба русской оперы за рубежом, а то, сохранит ли она национальную идентичность в отечестве. Сбережем ли мы ее индивидуальность, когда она окончательно впишется в глобальный театральный контекст. **✎**

МИР | Тема

Пещера, котлован, коробка

«СКАЗАНИЕ
О НЕВИДИМОМ
ГРАДЕ КИТЕЖЕ»,
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
НИДЕРЛАНДОВ
Фото: © Monika
Rittershaus



Русская опера XIX века в постановках Дмитрия Чернякова

Так представь же себе и то, что за этой стеной другие люди несут различную утварь, держа ее так, что она видна поверх стены; проносят они и статуи, и всяческие изображения живых существ, сделанные из камня и дерева. При этом, как водится, одни из несущих разговаривают, другие молчат.

Платон, «Государство», книга VII

В коробочке сцены, как грозно пророчат апологеты новых (и хорошо забытых старых) театральные формы, доживает свои последние дни театр интерпретаций, театр классических текстов и исполнительского мастерства. А вместе с ним — диалектика общего и индивидуального, культ гения и верности авторскому замыслу, психологизм и постмодернистская рефлексия. Там же лежит идея национального оперного искусства, драгоценный сувенир романтической эпохи, на который современный мир все чаще предпочитает глядеть сквозь 3D-очки идеологии культурных различий. Но кажется, на пороге третьего десятилетия XXI века вся эта коллекция разнокалиберных философских камней уже рассмотрена со всех ракурсов — и мы наблюдаем теперь лишь за тем, как она отбрасывает на стенки коробочки причудливые тени.



Девочка осторожно села на скамью, разглядела среди стенных лозунгов карту СССР и спросила у Чиклина про черты меридианов: — Дядя, что это такое — загородки от буржуев? — Загородки, дочка, чтоб они к нам не перелезали, — объяснил Чиклин, желая дать ей революционный ум.

Андрей Платонов, «Котлован»

Русская опера XIX века многими из творцов осознавалась как культурный проект национального, а то и глобального масштаба. Экзотика

несимметричных ритмов и архаика созвучий, аллюзии на музыкальный быт (ныне давно иссохший и рассыпавшийся, как лист в любительском гербарии), насквозь литературная, речевая ДНК повествования, да и самой вокальной интонации так и манят рассказывать эти истории неким иным театральным языком, далеким от западного канона режиссерской оперы.

В зарубежном театре русская опера в основном проходит по разряду экзотических деликатесов. В репертуаре прижились мистериально-политические трагедии безжалостного визионера и предтечи всех авангардов Мусоргского, еще больше — психологические драмы русского европейца Чайковского. Но Глинка, Римский-Корсаков, Бородин — до сих пор terra incognita. Среди режиссеров, которые ставят практически неизвестные за пределами России оперы, заметнее всех Дэвид Паунтни и особенно Барри Коски: худрук Комише Опер следует здесь традициям своего театра и лично Вальтера Фельзенштейна, охотно работавшего со славянским репертуаром. Образы русских опер в его постановках превращаются во все тот же канкан архетипов, который мы видим в других его спектаклях.



«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»,
БОЛЬШОЙ ТЕАТР.
ТАТЬЯНА — ТАТЬЯНА
МОНОГАРОВА
Фото: Дамир
Юсупов





«СКАЗКА О ЦАРЕ
САЛТАНЕ»,
ТЕАТР «ЛА МОННЕ»
Фото:
© Forster

Дмитрий Черняков в новейшей истории русской оперы на современной сцене занимает особое место. Для российского зрителя за отечественной оперной классикой стоит сверхпроект национальной культуры в целом и прежде всего — литературы XIX века — и будто бы налагает на постановщика трудноопределимые, но неотменяемые обязательства. Однако зрителю европейскому это не очевидно. Черняков позиционирует себя как популяризатора русской оперы на Западе: например, с гордостью говорит о том, как на сценическую жизнь прокофьевского «Игрока» повлияла его постановка в Берлине, а театральному наследию Римского-Корсакова прочит судьбу партитур Яначека, не в последнюю очередь благодаря интенданту и просветителю Жерару Мортье ставших репертуарными во всем мире. Если для Коски многоголосый шум чужой культуры похож на всеевропейский карнавальное хаос, то Черняков, напротив, дотошно заполняет все лакуны в повествовании, скачки во времени и прорехи в коммуникации между персонажами, из которых, кажется, драматургия русской оперы состоит чуть более чем полностью.



— Ты зачем здесь ходишь и существуешь? — спросил один, у которого от изнеможения слабо росла борода. — Я здесь не существую, — произнес Воцев, стыдясь, что много людей чувствуют сейчас его одного.

Андрей Платонов, «Котлован»

Если верить режиссеру, опера для него жанр не психологический, а метафизический, а либретто — предмет для диалога. И он ведется всерьез — причем, в отличие, например, от того, как это происходит в «Хованщине» Льва Додина или «Борисе» Вилли Деккера, разговор не уходит ни в политическую актуализацию (хотя так может показаться в берлинской «Царской невесте», где политическая власть предстает в облике куклы вуду выстроенного в спектакле медиамира), ни в чистую эстетизацию (хотя в постановке «Китежа» на сцене Мариинского театра Черняков упоенно цитирует классические декорации). О чем же этот диалог?

Спектакли Чернякова выстраиваются вокруг двух ключевых понятий, неразделимых, как тема фуги и контрапункт. Это «сообщество» и «идентичность» — категории сами по себе абстрактные, но в его постановках они материализуются конкретно, так, чтобы гарантированно вызывать раздражение. Речь идет не о триаде «гендер, раса, класс», которая давно уже препарирована молекулярным ножом немецкого режиссерского театра под электронным микроскопом социальных теорий, а о возможности отдельного человека не быть отверженным сообществом, о самом глубоком пласте социального бытия, множеством капилляров и нейронов соединенном с бытием экзистенциальным. Дозволено ли вообще существовать людям с ментальными или иными особенностями — Татьяне, Снегурочке и Салтану, предателю Гришке, неудачнику Онегину, Досифею и Марфе, сознательно вставшим вне закона?



Черняков моделирует групповую деятельность, статусы и роли, наказания и поощрения как игру в герметичном пространстве, в коробке внутри коробки. Одно из правил этой игры — временный отказ от личного нарратива и собственной идентичности, которые неизбежно рвутся наружу и путают карты. Игровые статусы, новообретенные и оттого ненатурально сияющие, словно только что отчеканенные монетки, на глазах начинают тускнеть и становиться реальными. Традиции и обычаи (их социальная цель — формирование и сохранение общности) появляются в спектаклях Чернякова как аллюзии, понятные именно русскому зрителю. Так, реконструкторские забавы берендеев или цитирование декорационной живописи прошлого — все это знаки принадлежности к воображаемым, искусно создаваемым сообществам, но не все ли сообщества таковы?



— *Здравствуйте!* — сказал он колхозу, обрадовавшись.
— *Вы стали теперь, как я, я тоже ничто.* — *Здравствуй!* — обрадовался весь колхоз одному человеку.

Андрей Платонов, «Котлован»

В русской опере разговор об идентичности — неизбежно разговор о национальности. Что такое быть русским? Говорить на этом языке или языках — будь то картон агитационного плаката в тексте «Жизни за царя» или благородная, тусклая патина либретто «Царской невесты», мирискусническая цветистость «Китежа», угловатая, сакральная архаика «Хованщины» или обыденная напевность «Онегина». Использовать коды истории и культуры, перебрасываться цитатами со зрителем, искать и находить единый хронотоп русского безвременья. Делить мир на своих и чужих, наконец.

Впрочем, чужие — половцы в «Игоре», поляки в «Жизни за царя», татары в «Китеже» — внешне могут почти ничем не отличаться от своих. В спектаклях Чернякова отчуждает не этнос, а власть (таковы этнически вполне «свои» рейтары в «Хованщине», опричники в «Царской невесте», персонал «садов Черномора» в «Руслане»). Замкнутое пространство системы поглощает все, не исключая буржуазной идиллии семьи Собакиных и бесконечного застолья ларинских гостей. Выйти наружу можно только ценой социальной либо физической гибели.

«ОБРУЧЕНИЕ
В МОНАСТЫРЕ»,
БЕРЛИНСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОПЕРА
Фото: Ruth und
Martin Walz





«РУСЛАН
И ЛЮДМИЛА»,
БОЛЬШОЙ ТЕАТР.
ЛЮДМИЛА —
АЛЬБИНА
ШАГИМУРАТОВА,
РУСЛАН — МИХАИЛ
ПЕТРЕНКО
Фото: Дамир
Юсупов



Частный человек заточен в работающем вхолостую механизме, бессмысленном и нелепом, как заводная игрушка на столе у Голицына или серсо в «Руслане».

Черняков во многом наследует немецкой режиссерской традиции с ее принципом — интерпретировать трагедию личностей как социальный конфликт, выраженный с помощью сценических метафор. Но въедливо отрабатывая интонации и структурные узлы партитуры, Черняков идет в противоположном направлении, заставляя услышать социальные конфликты русских опер как экзистенциальные (читай «метафизические») трагедии. Мы вслушиваемся в скрежет сходящего механизма, собранного из дефектных деталей — из человеческих личностей: безнадежно взрослеющей Мари, Ленского-Трике с его обэриутской невозможностью высказывания, спрятанной за плотью слов, Снегурочки, не годящейся для игр, в которые играют люди, подкошенных анахроничным суевием и вневременной страстью Марфы и Грязного.

Фантазии, фантомы, утопические видения героев — умирающей в лесу Февронии, раненого Игоря на прорастающем соблазнами маковом поле, Руслана и Людмилы, орфически странствующих среди гламурного квеста, Мари, переживающей свое взросление словно инфекцию, в полубреду, Салтана, которому адресован бодрый метатеатральный утренник — оставляют персонажам спектаклей Чернякова запасной выход из ада «Котлована». Он ведет в платоновскую пещеру, на стенах которой играют тени

свободы. Если приглядеться, мы увидим в их очертаниях не что иное, как ту самую, никем не навязанную общность русской культуры: пейзажную тарковщину «Китежа», славянскую акварельную недосказанность «Онегина», апокалиптическую отмену движения времени в «Хованщине», тихий, веселый пушкинский гимн повседневной жизни в «Руслане».



В играх власти нет победителей, а итоги возможны лишь промежуточные. В западноевропейской опере XIX века власть тем более беспощадна, что принадлежит не партиям и королям, а самой Госпоже Каузальности, и события движимы сцеплением колесиков причин и следствий. Так с острой и прямой, как нож гильотины, режиссерской логикой Черняков выстраивает, например, «Макбета» или принадлежащего уже другой эпохе «Воццека». Но в русской опере у его героев сохраняется шанс на собственную тайную игру — ее можно было бы назвать поэтической, если б она не содержала изрядной доли иронии и намеренной эстетической невзыскательности. Она может быть китчево нарочитой или обэриутски наивной «плохописью», но в этой игре остается возможность совершить акт свободы, для которого нужны лишь закорючки маргиналий на полях общей культурной памяти. Русская опера у Чернякова — пространство частной фантазии на общей территории, и никто в нем не обязан быть совершенным. **Б**

Милан

7 декабря театр Ла Скала открыл новый сезон премьерой «Тоски» Джакомо Пуччини. Дирижер Риккардо Шайи представил реконструкцию первоначальной партитуры: восемь новых для привычного уха фрагментов прозвучали со сцены миланского театра. Главные партии в зрелищном, но эклектичном спектакле Давиде Ливерморе исполнили Анна Нетребко (Тоска), Франческо Мели (Каварадосси), Лука Сальси (Скарпия), Альфонсо Антониоцци (Ризничий).



Варшава

Без текстологических изысков, но скрупулезно следующую авторской эстетике «Тоску» представил в декабре Большой театр — Народная опера Польши. Спектакль Барбары Высоцкой обходится без приглашенных суперзвезд, только слаженным ансамблем варшавского театра. До 5 июня 2020 года его можно увидеть на платформе OperaVision.



Берлин

Центральным событием января стала Шубертовская неделя в зале Пьера Булеза. «Зимний путь» в исполнении куратора программы Томаса Хэмпсона, аудиторные занятия и открытые мастер-классы, концерты молодых солистов и мэтров камерного жанра: песни Франца Шуберта исследуются и преподносятся публике как огромное культурное явление, не теряясь в тени крупной формы театральных партитур.



Вена

В Венской государственной опере прошла мировая премьера оперы «Орlando» Ольги Нойвирт, написанной по роману Вирджинии Вульф. В заглавной роли мистического андрогина выступила Кейт Линдси, вполне способная составить конкуренцию легендарной Тильде Суинтон в не менее легендарном кинематографическом воплощении романа.

Метод Кратцера



Джоаккино Россини писал «Вильгельма Телля» в эпоху европейских революций, когда идея борьбы за освобождение от угнетателей была актуальной и прогрессивной. За прошедшие с тех пор почти 200 лет этическая составляющая борьбы и революции оказалась существенно переосмыслена, и для оправдания бунта требуются все более чудовищные картины угнетения: постановка «Телля» в Лондоне несколько лет назад спровоцировала настоящий скандал натуралистичными сценами насилия. Тобиас Кратцер, представивший свой вариант в Лионской опере в 2019 году, тоже решил поговорить о бездумном насилии и возможности ему противостоять, а для этого — воспользоваться хорошо знакомым, но не имеющим прямого отношения к Россини культурным кодом. Ключом к его «Вильгельму Теллю» стал «Заводной апельсин», причем не столько повесть Энтони Берджесса, сколько экранизация Стэнли Кубрика: узнаваемость визуального Кратцеру важнее, чем социальный посыл текста.

Татьяна Белова,
Ая Макарова

Главного героя «Заводного апельсина» Алекса лечат от склонности к насилию по методу Людовика — вырабатывая условный рефлекс. Попутно Алексу прививают и ненависть к академической музыке, которая раньше его исключительно возбуждала.

Кратцер же применяет метод Людовика к зрителям своего спектакля: публике предлагается смотреть на сцены насилия под прекрасную любимую музыку и проникаться отвращением к насилию.

Метод Людовика по Берджессу предполагает специальные инъекции, чтобы создать во время просмотра физический дискомфорт; метод Кратцера позволяет обойтись без них. У зрителей агрессия и так не зашкаливает, зато на сцене она натуралистична, омерзительна и избыточна: отрезанное ухо, выколотые глаза, перебитые ноги, разбитые музыкальные инструменты.

Аналогия выглядит обескураживающей, однако верна и в частности. Как Алекс, так и зрители Лионской оперы соглашаются на просмотр добровольно, но не знают, что их ждет. Как первый, так и вторые отправляются для этого в специальное



место. Оперный театр в Лионе, разумеется, не тюрьма и не больница, но тоже во многом не то, чем кажется на первый взгляд: за классическим фасадом открывается авангардное пространство металлических сеток и лифтов, выстроенное архитектором Жаном Нувелем в 1993 году, а барочное вызолоченное парадное фойе ведет в черный кабинет зала, лишённого ренессансной системы лож. Но современный театр, готовый к любым экспериментам и стилям, Кратцер преподносит как театр-тюрьму, воплощение ригидной традиции. Разгром мирной балетной репетиции под аккомпанемент виолончели и обреченные вздохи Вильгельма при виде сломанного смычка сменяются на увертюре «Телля» закрытым тяжелым занавесом. И кларнет во второй части пасторали захлебывается в безнадежных ламентациях, а знаменитый галоп в интерпретации Даниэле Рустioni на фоне алого бархата оказывается собственно единственной парадной, конвенционной увертюрой, торжеством имперскости. Но ужас от немотивированной агрессии геслеровских солдат не сравнить с тем, который охватывает при открытии занавеса: хор свободолюбивых (по логике либретто) швейцарцев аплодирует оркестру по окончании увертюры. Велик соблазн найти в спектакле противопоставление: на стороне Геслера — отрицательные персонажи, на стороне Вильгельма Телля — положительные. Однако воинственные швейцарцы в черных концертных костюмах на поверку оказываются защитниками не свободы, а традиций. Академический хор, танец на пуантах, стильная черно-белая пейзажная фотография, виртуозное исполнительство — казалось бы, разрушительной агрессии противостоит высокое

искусство. Однако свои инструменты эти музыканты готовы разламывать так же безжалостно, как делают это droogs Геслера.

Остается ли музыка идеалом, если с ней готовы расправиться те, кто собирался ее защищать? И почему изысканное исполнение декоративной песни Руди (Филипп Тэлбот) в первом акте вызывает неудовольствие Телля, если идеал — та самая музыка вне контекста? Тобиас Кратцер, похоже, ищет в партитуре Россини не драматургию в развитии, а целостность конвенции. Большая героическая опера спета и сыграна оркестром лионского театра безупречно, но роль Рустioni сводится к обслуживанию сцены. Арнольд (Джон Осборн) и Матильда (Джейн Арчибальд) издают пленительные звуки, поющая душа Джейми (Дженнифер Курсье) и собственно сам Телль (Никола Алаймо) обеспечивают драматическую музыкальную динамику.

И все же на сцене как будто нет разных сторон конфликта, осуждению и, возможно, элиминации подлежат не только агрессоры, но и защитники высокого искусства устаревшего музыкального театра. Относительно современное искусство, в котором перформативность трактуется как разрушительность (не только разломанные музыкальные инструменты, но и заливаемый серой краской на протяжении четырех часов задник с видом гор), в «Телле» Тобиаса Кратцера явно лишено положительной окраски. Потому и выхода нет, нет даже вопросительного знака в финале. Похоже, что четырехчасовой спектакль по методу Кратцера должен объяснить зрителям, как дурно любить оперу.

А кто не согласен — пусть посмотрит «Вильгельма Телля» еще раз. **Н**

ДЖЕЙМИ —
МАРТИН ФАЛЬК,
ТЕЛЛЬ — НИКОЛА
АЛАЙМО, ЭДВИГА —
ЭНКЕЛЕЙДА
ШКОЗА
Фото:
© Stoffeth



Summary



GISELLE

Photo: Natalya
Voronova



Photo:
© Audemars
Piguet



*The 20 th issue presents the recent Bolshoi premieres: Adolphe Adam's **Giselle**, Henry Purcell's **Dido and Aeneas**, Nikolai Rimsky-Korsakov's **Sadko**.*

Alexei Ratmansky says: “Our *Giselle* has several documentary sources and the most important are two sets of notations. The first one — by the French choreographer Henri Justine (the middle of the 19 th century), and the second — by director of the St. Petersburg ballet troupe Nikolai Sergeyev (the very beginning of the 20th). They are different from each other. At the same time, they go back to one source, which, with all the transformations, remains the basis of both Russian and western versions. Therefore, the main idea of my approach to *Giselle* is to revive the notation of Nikolay Sergeyev with the help of Henri Justament” (p 6).

The youth opera program of the Bolshoi Theatre turned 10 years old. **Irina Gorbunova** talks about the creative prospects of new generation vocalists with **Dmitry Vdovin**, the creative director of this program. “There is nothing more impressive than the individuality of the timbre,” the teacher said. — In Russia, we treat the timbre reverentially, and, as a rule, we prefer saturated, thick, dark voices. In Germany, interpretation and text accuracy are more valuable. In America — a sound projection, because they have huge halls. In Italy — “metallic” shades of voice, articulation relief. The beauty of our art is that national vocal schools exist, no matter what. We

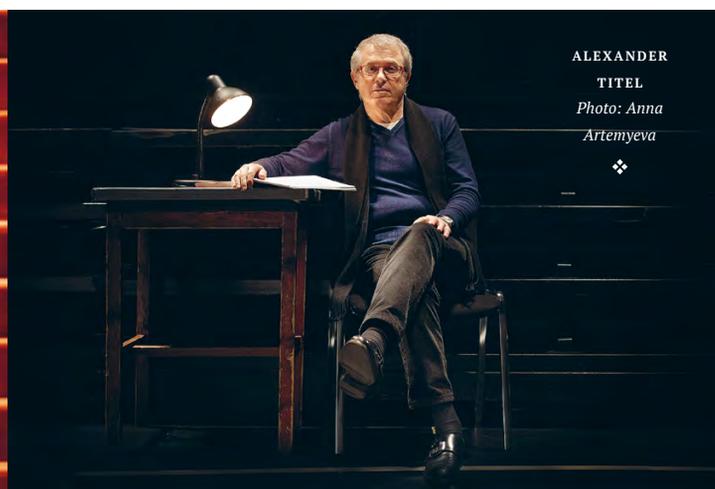
are the bearers of a great tradition, and it is clearly gaining an increasing place in the opera world” (p 12).

Jasmine Audemars, chairman of the board of directors of Audemars Piguet, representative of the fourth generation of founders, great-granddaughter of Jules Louis Audemar, the only woman in Switzerland to lead the family watch business, speaks with our magazine (p 16).

In 2009, Audemars Piguet became the Official Sponsor of the Bolshoi Theatre. In 2011, in honor of the completion of the restoration of the Theatre and the opening of the Historic Stage, Audemars Piguet created a limited model from the collection of Jules Audemars, the logo of the Bolshoi Theatre was manually engraved on the rotors of each model. The total



BORIS
GODUNOV.
OPERA
NATIONALE DE
PARIS
BORIS — ILDAR
ABDRAZAKOV,
SHUISKY —
MAXIM PASTER
Photo: © Agathe
Poupeney / Opéra
National
de Paris



ALEXANDER
TITEL
Photo: Anna
Artemyeva





number of copies corresponds to the “age difference” of the theatre and watchmaker: Bolshoi was founded in 1776, Audemars Piguet — in 1875. On October 31, 2019, at a press conference in the Grand Imperial Foyer of the Bolshoi Theatre, the Code 11.59 Bolshoi Limited Edition watch series was officially presented to honor the 10th anniversary of the partnership between the theatre and the brand.

The artistic director of the opera of the Moscow Musical Theatre **Alexander Titel** reflects about the specifics and creative credo of his collective in a conversation with **Konstantin Cherkasov**. The traditions laid down by the founders of the theatre, Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko, are respected by everyone here, and the absolute ear for modernity is consciously brought up on both sides of the ramp. Thanks to Alexander Titel, whose 70th anniversary at the end of last year was marked by the premiere of staging the pastoral performance *Winter Evening in Chamonix* with the music of Strauss, Offenbach, Kalman, Zeller and Lehar (p 18).

Two articles are devoted to Russian opera classics productions on the international stage. **Irina Kotkina** believes that in recent years there has been a revolution in the perception of Russian opera: “The slight touch of “orientalism” that observers in her productions in the West no longer determines the isolation of the repertoire or the selectivity of directorial thought. In the early 90s, when the world was passionately carried away by changes in the USSR, Russian opera was considered in the context of current politics.” Now, in the best productions of Russian composers, the opera space has ceased to be recognizably national, but has become universal: “The theatre wants intimacy, not exoticism and politics that are no longer interesting to anyone. The global opera scene with artists from different countries, among whom many Russians are in demand, raises issues of concern to all — universal ” (p 36).

Anna Sokolskaya, researching the recent works of the famous director **Dmitri Tcherniakov** in her essay “Cave. Trench. Box” concludes that “Chernyakov’s performances are formed around

two key concepts, inseparable, like the theme of fugue and counterpoint. This “community” and “identity” — the categories themselves are abstract, but in his productions they materialize specifically, so as to guarantee irritation. This is not about the triad “gender, race, class”, which has long been prepared by the molecular knife of the German theatre under an electron microscope of social theories, but about the possibility of an individual person not to be an outcast, about the deepest layer of social being, a lot of capillaries and neurons connected to Existential Being” (p 38).

Critics **Tatyana Belova** and **Aya Makarova** review the production of *William Tell* by Gioacchino Rossini at the Lyon Opera in 2019. Parsing the cultural code of director Tobias Kratzer, the authors believe that *The Clockwork Orange* became the key to his interpretation, and not so much the story of Anthony Burgess, but the movie adaptation of Stanley Kubrick: the visual recognition is more important to Kratzer than the social message of the text.” (p 44)

Имя — Сафронов

Михаил Сафронов (1949–2019) на протяжении двадцати лет был генеральным директором Свердловского академического театра музыкальной комедии, председательствовал в Свердловском отделении Союза театральных деятелей Российской Федерации, с 2006 года возглавлял Ассоциацию театров Урала. С его именем связаны выдающиеся достижения в истории современной художественной культуры.

В деле театрального строительства есть поистине легендарные личности, чья жизнь может и должна служить примером новым поколениям продюсеров, режиссеров, артистов, музыкантов. Имя Михаила Вячеславовича Сафронова, несомненно, известно всем, кто так или иначе связан с театром, — и не только музыкальным, но и драматическим, и детским. Сафронову не было еще и 30-ти, когда его, выпускника Белорусского театрально-художественного института по специальности «режиссер», назначили директором Свердловского театра юного зрителя. Он вспоминал, что пришел туда не учить, а учиться, работать в команде, без чего настоящего театра быть не может. Он пришел строить и обустривать

*Владимир Урин,
Ирина Чернурова*

дом, наводить в нем порядок, заботиться о семье.

В театральной семье Сафронова никогда не было изгоев, лишенцев, виноватых. Если что-то не получалось, не образовывалось с его ощущением текущего момента, не принималось зрителем (такое тоже бывает), он не отчаивался и призывал двигаться вперед. «Учиться», «развиваться», «действовать» стали для него тремя важнейшими глаголами, открывающими, как ключи, даже самые тяжелые театральные

засовы. Его ценили за редкий дар мгновенно делать выбор и тут же давать дорогу идее, чтобы ее во что бы то ни стало воплотить. Он умел рисковать и выигрывать.

Свои идеалы Михаил Сафронов отстаивал негласно, умел убеждать и заинтересовывать. Дипломатический дискурс, выделявший его из обычного ряда чиновников (почти десять лет после директорства в тюзе Михаил Вячеславович руководил управлением культуры администрации Свердловской области), позволял выстраивать дорожную карту на территории большой области вокруг города-миллионника, названного уже при нем одним из главных театральных центров страны. Сафронов-начальник колдовал над будущим вверенных ему в подчинение коллективов — федеральных, областных, муниципальных, и их успешность сегодня — конечно, его, Сафронова, заслуга.

Следующие несколько лет он директорствовал в Свердловском академическом театре драмы, а в 1996-м позвонил в Москву профессору Геннадию Дадамяну и попросил о встрече в классах Высшей школы деятелей сценического искусства, которой тот руководил. Дадамян обрадовался, что его курсантам будет преподавать отличный педагог, но Сафронов приехал в Москву не затем, чтобы учить, а затем, чтобы учиться. Он сел за парту и начал осваивать профессию продюсера — тогда только появившуюся в отечественной таблице о театральном образовании.

Возглавил легендарную Свердловскую музкомедию, под крышей которой собрал несколько творческих коллективов, при нем родился не один десяток авторских спектаклей, вошедших в золотой фонд отечественного музыкального театра. За время директорства Сафронова труппа завоевала множество наград, включая 17 «Золотых масок», сам он был удостоен звания «Заслуженный работник культуры России», но главным его званием было имя, услышав которое, все понимали друг друга с полуслова: Сафронов.

Сафронов был поистине творческим человеком и вместе с тем рационалистом, умевшим выверять планы и добиваться задуманного. Сафронов умел мечтать и воплощать мечты в жизнь. Спасибо ему за драгоценное наследство. **БТ**





РЕКЛАМА

ИМПЕРАТОРСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Съ. Рыжова
БОЛЬШОЙ
ВЕЩЬЮ СЪЕДИНИЛИ И РАССОЮДИЛИ

Юрий Григорович
путь
русского
хореографа

МЕЛОДИЯ
16+
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
ACTS I, II
© 2011 Capitol Music - 2011

Большой театр России
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Большой театр

интернет-магазин
с доставкой по всему миру

shop.bolshoi.ru

online shop
worldwide shipping

5CD
Выдающиеся исполнители

Соборный
ЛЕМЕСИН

SOUVENIR

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

51025E9

by AUDEMARS PIGUET



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

БУТИКИ AUDEMARS PIGUET
МОСКВА: ГУМ | ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ

*НУЖНО МАСТЕРСКИ ОВЛАДЕТЬ ПРАВИЛАМИ, ЧТОБЫ ИХ НАРУШАТЬ. | РЕКЛАМА
AUDEMARS PIGUET® | ИНФОРМАЦИОННАЯ ФОТОГРАФИЯ