

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

243 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2018/2019

№ 1 (16)

апрель – май, 2019

ОПЕРА

«Русалка»

Антонина

Дворжска

БАЛЕТ

«Зимняя сказка»

Джоби Тэлбота

ПЕРСОНА

Дамиано

Микьелетто



shop.bolshoi.ru

Интернет-магазин

Большого театра



Доставка по всему миру

ЭКСКУРСИИ ПО ИСТОРИЧЕСКОМУ ЗДАНИЮ

Обзорные экскурсии проводятся
по понедельникам, средам и пятницам
Начало сеанса – 11.00

Билеты продаются в кассе, расположенной
в историческом здании театра (подъезд №12)
в день экскурсии.

Принимаются заявки от организаций на коллективное
посещение. Экскурсии проводятся по предварительной
записи. Количество мест ограничено.

E-MAIL: museum@bolshoi.ru

Для справок: тел. (495) 692-31-38



Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

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

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Павел Краминов

Дизайнеры:
Елена Горшкова,
Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60277
Тираж: 10 000 экз.

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

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

*На первой странице обложки
Динара Алиева в заглавной партии оперы «Русалка».
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

30 декабря 1918 года в Большой театр пришли два основателя Художественного театра — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Их пригласили для того, чтобы совершить в оперном и балетном театре революцию под стать той, что за двадцать лет до того они осуществили в драме.

Вряд ли именно эту дату следует считать днем рождения режиссерского оперного театра — не будем забывать о более ранних экспериментах Мейерхольда и его менее знаменитых коллег. Процесс шел необратимо, и вскоре режиссер стал одним из главных героев любой оперной постановки.

Время от времени возвращается идея тесного сотрудничества режиссера и хореографа. В новейшей истории Большого заметную роль сыграл тандем Юрия Посохова и Кирилла Серебренникова. Многие хореографы и сами являются великолепными режиссерами — вспомним хотя бы Джона Ноймайера.

Этот номер журнала приглашает взглянуть на современный этап развития театральной идеи, заложенной 100 лет назад выдающимися реформаторами сцены.

On December 30, 1918, the two founders of the Moscow Art Theatre — Konstantin Stanislavski and Vladimir Nemirovich-Danchenko — came to the Bolshoi Theatre. They were invited to revolutionize opera and ballet theater just as they revolutionized drama twenty years earlier.

We are not sure if this date can actually be considered the birthday of the “director’s opera theater” — let’s not forget earlier experiments by Vsevolod Meyerhold and his less-famous colleagues. The process was irreversible, and soon the director became one of the main characters in any opera production.

The idea of close cooperation between the director and the choreographer reemerges from time to time. The tandem of Yuri Possokhov and Kirill Serebrennikov played a huge role in the Bolshoi’s recent history. Many choreographers are also outstanding directors — take John Neumeier as an example.

This issue of the magazine invites you to take a look at current developments in theatrical ideas based on the foundation laid on the stage 100 years ago by the great reformers.

В БОЛЬШОМ



4
Событие
*Когда
Манежа мало*

8
Премьера
«Русалка»

10
Премьера
«Зимняя сказка»

12
Наблюдения
*Драматург,
не либреттист*

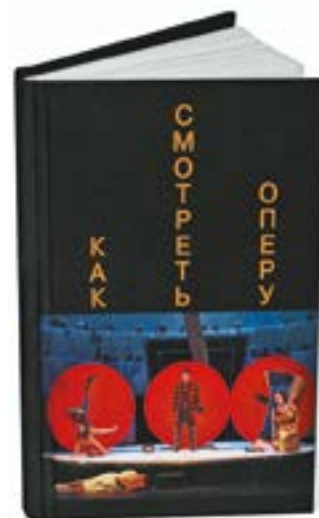
18
Отражения
*Аристократ
режиссуры.
Наброски к портрету
Дамиано Микьелетто*

23
Новости

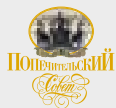
24
Из истории
*Вверх по лестнице,
ведущей в оперу*

28
Параллели
*Шляпин плюс
Станиславский*

32
Заметки
Смотреть оперу? Как?



Попечительский совет
Большого театра



Генеральный спонсор
Большого театра *



Генеральный партнер
Большого театра



Привилегированный
партнер Большого театра



Официальный спонсор
балета Большого театра



* АО «Банк Кредит Свисс (Москва)». Генеральная лицензия Банка России № 2494 от 12 апреля 2016 года. Входит в группу компаний Кредит Свисс.



ВРОССИИ

ВМЕРЕ

34
Юбилей
Счастливое место

44
Премьера
Опера извне и изнутри



36
Фестиваль
Петина. P.S.



40
Впечатления
Философия на фуд-корте



46
Впечатления
«Вскормлённый в неволе орёл молодой...»

43
Новости

48
English summary

Официальные спонсоры Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Официальный отель Большого театра

METROPOL
SINCE 1909

Спонсоры театра

ГАЗПРОМ НЕФТЬ



o properties

Информационная поддержка

маяк

ТАСС
Информационное агентство России

Информационный партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ

В БОЛЬШОМ



Когда
Манежа
мало

ТЕКСТ:
Дмитрий
Абаулин

Выставка «Музей и Театр. 100 лет вместе (1918—2018)»

19 декабря 2018 — 14 апреля 2019
Новый Манеж

О том, как рождалась экспозиция, рассказали куратор выставки, главный хранитель музея Большого театра Екатерина Чуракова и директор музея Большого театра Лидия Харина.



КОСТЮМЫ К СПЕКТАКЛЯМ
«ДЕМОН», «ДОН КИХОТ»,
«КНЯЗЬ ИГОРЬ» И ЭСКИЗЫ
КОСТЮМОВ И ДЕКОРАЦИЙ
К СПЕКТАКЛЮ «КАРМЕН»

Фото: Дамир Юсупов



ЛИДИЯ ХАРИНА,
ВЛАДИМИР УРИН
И ЗАМЕСТИТЕЛЬ
МИНИСТРА
КУЛЬТУРЫ РФ
ПАВЕЛ СТЕПАНОВ
НА ВЕРНИСАЖЕ

Фото: Дамир Юсупов

БТ: В названии выставки фигурировала дата: 100 лет. С какого момента ведет отсчет музей?

Екатерина Чуракова: Естественно, коллекция собиралась с момента возникновения театра. Это был архив, который составляли в основном документы и графические материалы, позже добавились фотографии. В 1918 году, когда Дирекция Императорских театров прекратила свое существование, было принято решение создать полноценный музей, в который вошли бы и образцы декораций, костюмов. Это помогает сохранять театральные традиции – искусство художников, бутафоров, мастеров изготовления костюмов передавалось из поколения в поколение, и лучшие работы хотелось сберечь для истории. В 1918 году была высказана идея, а в 1923 году открылась первая выставка, которая проходила в фойе Большого театра.

БТ: Каким образом вы выбирали, что нужно показать именно сейчас?

Е.Ч.: Отобрать было очень сложно, потому что каждый хранитель, отвечающий за определенную часть коллекции, хотел показать буквально всё. Хранитель, любящий свое дело, считает, что именно его фонд самый ценный и интересный. Нужно было найти точный баланс. С одной стороны, мы знаем, что публика хочет видеть знаменитые имена, знаменитые спектакли: Плисецкая, Уланова, Огневцев, Вишневская, «Лебединое озеро», «Борис Годунов» и так далее. С другой стороны, именно эту часть коллекции мы достаточно часто показываем, пусть в основном и не в Москве. Поэтому мы решили сделать выставку не столько про историю Большого театра, как обычно делается, а еще и про сам музей: что

МАДОННА
(к спектаклю
«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ»)
Фото: Дамир
Юсупов

Реставрация
некоторых
экспонатов
проведена при
финансовом
содействии

Christian
Subbotin





КОСТЮМЫ
И ЭСКИЗЫ
КОСТЮМОВ
К СПЕКТАКЛЮ
«ЧИПОЛЛИНО»
Фото: Дамир
Юсупов

он собой представляет, что у нас есть интересного, – ведь про многие вещи публика не знает. Хотелось открыть для публики наши фонды, которые собираются уже много лет, но доступны только узкому кругу специалистов, так как помещения для полноценной экспозиции в театре нет.

Первую часть выставки можно назвать «История Большого театра в музейных раритетах». Мы ни в коем случае не претендовали на то, чтобы охватить всю историю, потому что даже всего помещения Малого Манежа для этого недостаточно. Исходили в первую очередь из раритетности экспонатов, их красоты. Часть предметов удалось отреставрировать к выставке, и нам, конечно, хотелось их показать. Может быть, веер Анны Павловой не самый главный экспонат в истории Большого театра, но публика его никогда не видела, а вопрос, танцевала ли Павлова в Большом, мы слышим от посетителей постоянно. Конечно, нам хотелось его выставить, тем более что связь Павловой с Большим театром действительно существует. В результате получилось, что все вещи перекликаются между собой. Когда я веду экскурсию, я прекрасно понимаю, как перейти от одного экспоната к другому, хотя, может быть, на первый взгляд кажется, что это совершенно разбросанные эпизоды.

Естественно, в связи с ограниченностью выставочного пространства мы не могли рассказать про всех артистов, поэтому решили, что покажем самые интересные костюмы. Мы не могли пройти мимо таких фигур, как Образцова, Архипова, Уланова, Плисецкая, но задача упомянуть, например, всех народных артистов не ставилась. Из крупных фигур среди постановщиков мы выбрали два имени – это Юрий

Григорович и Борис Покровский, две ключевые фигуры отечественного музыкального театра второй половины XX века. Григорович, естественно, показан в сотрудничестве с Симоном Вирсаладзе, это замечательный тандем балетмейстера и художника.

Про кого-то, например про Александра Горского, хотелось рассказать с неожиданной стороны. Все знают его как балетмейстера, но мало кому известно, что он был интересным художником, замечательным фотографом. Горский одним из первых стал заниматься цветной фотографией. Его фотоработы не показывались никогда и впервые были представлены на выставке. Вышел альбом, где мы полностью опубликовали свою часть архива Горского, – это наша премьера. Что еще неожиданного? Огромный портрет Шаляпина в роли Демона кисти Головина. Он не выставлялся, даже когда были большие выставки художника в Третьяковке, Русском музее. Наш портрет в это время лежал на столе у реставраторов. Это опять-таки премьера.

БТ: А какие-то совсем старые вещи?

Е.Ч.: Мы выставили здесь самые старые костюмы, которые у нас есть в коллекции. Они даже не все атрибутированы, потому что долгое время бытовали в театре, вероятно, перешивались, использовались в разных спектаклях. Они не целиком сохранились, но даже фрагментарно очень интересны, и это была прекрасная возможность их показать.

Интересная история связана с веером Марии Тальони. Он был подарен поклонником нашей балерине Маргарите Кандауровой, а она передала его в музей. Как вещи попадают в музей – это отдельная история. Что-то приходит из театра, причем практически ежедневно, что-то приносят артисты, художники, поклонники. Ваза Наполеона попала к нам от наследников Кавоса, которые живут в Москве. И в какой-то момент они решили с этой вазой расстаться и подарить ее Большому театру. Передавая эскизы, фотографии, личные вещи в музей, авторы и владельцы дают шанс сохранить эти предметы для последующих поколений, вписать свое имя в контекст большой театральной истории.

Вторая часть выставки – про то, как рождается музыкальный спектакль, от замысла постановщиков через эскизы, их реализацию в театральных мастерских, сценическую жизнь и превращение

в музейный экспонат. Целый зал был отдан мастерским. Поделили пространство на цеха – живописный, бутафорский, пошивочный и так далее. Представили не только эскизы, но и «живые» вещи из мастерских: палитры, кисточки, образцы будущих предметов. Это совершенно особый мир, в котором все только зарождается. Для сравнения мы представили фотографии различных цехов, сделанные в 1930-х и в конце 2018 года, чтобы публика видела, как на практике сохраняются и передаются театральные традиции. Следующий этап – сцена, там мы представили три группы костюмов из спектаклей «Конек-Горбунок», «Золотой петушок», «Чиполлино». Теперь это уже музейная история, на афишах эти названия сегодня не увидишь.

БТ: Выставка имела большой зрительский успех и была продлена на два месяца. Есть какая-то статистика, сколько людей пришло?

Е.Ч.: В первое время человек по 500–700 в день проходило. Для Нового Манежа это очень хорошая цифра. Очень радостно, что было много детей. Специально приходили ребята, которые занимаются балетом, и раскрыв рот смотрели: вот пачка Улановой, оказывается, она совсем другая, не такая, как сейчас, и туфли совсем другие были. Более современные вещи тоже безумно интересно рассматривать – на сцене это всё далеко, а здесь расстояние совсем маленькое, можно разглядеть даже самые мелкие детали. Нам очень хотелось, чтобы юная публика тоже прикоснулась к истории театра. Это будущие зрители Большого.

БТ: Можно примерно оценить, какую часть ваших фондов вы показали?

Лидия Харина: У нас сейчас около 200 тысяч единиц хранения. На выставке было представлено 600. Можем пропорционально посчитать: в ближайшие 20 лет мы могли бы ежегодно делать новую выставку такого же объема. А так как мы при живом театре, у нас всё равно идет пополнение. И люди приносят иногда уникальные вещи. Примерно за год до открытия выставки в музей передали объявление о продаже билетов в Большой театр, который открывался в 1824 году. Оно было на выставке.

БТ: А были экспонаты, которые вы хотели, но по каким-то причинам не смогли показать?

Л.Х.: Причина практически всегда одна: сохранность. В первую очередь это касается костюмов,

которые часто попадают к нам в аварийном состоянии. И эскизы: театральные художники ведь не рассчитывали на Третьяковскую галерею, для него было важнее решить задачу спектакля. Когда реставраторы берут работы Вирсаладзе, они приходят в изумление: применены все мыслимые техники, там и пастель, и масло, и вдруг металлизированная краска с позолотой или серебром. Но Вирсаладзе мы как раз специально реставрировали к выставке и смогли показать. К открытию выставки мы выпустили альбом-каталог о нашем собрании, где опубликовали многие экспонаты, которые по разным причинам не вошли в экспозицию. В книге более 500 иллюстраций, которые сопровождаются рассказами хранителей о своих фондах, о наиболее интересных музейных предметах.

БТ: Вам не кажется парадоксом – музей обладает таким количеством сокровищ и не имеет собственных залов для экспозиции?

Л.Х.: Главная задача музея – это сохранение. Но есть и вторая – популяризация. Это важная просветительская деятельность, позволяющая не забывать нашу историю. И мне кажется, в свое время был допущен серьезный просчет, когда не была предусмотрена площадь для экспозиции. Возможно, эта выставка как-то поможет. Книга отзывов пестрит вопросами: «Когда будет постоянная экспозиция музея Большого театра?» В свое время Валерий Левенталь делал нам очень интересный проект экспозиции в доме Бове в Петровском переулке. Но по ряду причин это не было осуществлено.

Мы очень благодарны тем, кто работал до нас. Они сохранили многие уникальные вещи. Сегодня музей является неотъемлемой частью Большого театра, и мы рады, что прошедшая выставка помогла многим это понять. 📖

КОСТЮМЫ
К СПЕКТАКЛЮ
«ШЕЛКУНЧИК»
Фото: Дамир
Юсупов



В БОЛЬШОМ

Антонин Дворжак

Русалка

Опера в трех действиях

*Либретто — Ярослав Квацил
Дирижер-постановщик — Айнарс Рубикис
Режиссер-постановщик — Тимофей Кулябин
Сценограф — Олег Головкин
Художник по костюмам — Галя Солодовникова
Видеодизайнер — Александр Лобанов
Художник по свету — Дамир Исмагилов
Главный хормейстер — Валерий Борисов
Драматург — Илья Кухаренко*

Новая сцена
Премьера 6 марта 2019 года

ПРИНЦ —
ОЛЕГ ДОЛГОВ,
РУСАЛКА —
ДИНАРА АЛИЕВА
Фото: Дамир
Юсупов



РУСАЛКА/НЕВЕСТА —
ДИНАРА АЛИЕВА,
ИНОЗЕМНАЯ
КНЯЖНА/
СПЕЦИАЛЬНАЯ
ГОСТЬЯ
НА СВАДЬБЕ —
МАРИЯ ЛОБАНОВА
Фото: Дамир
Юсупов



ПРИНЦ —
СЕРГЕЙ РАДЧЕНКО
Фото: Павел
Рычков



РУСАЛКА —
ЕКАТЕРИНА МОРОЗОВА,
ВОДЯНОЙ —
ДЕНИС МАКАРОВ
Фото: Павел
Рычков

В БОЛЬШОМ

Джоби Тэлбот

ЗИМНЯЯ СКАЗКА

Историческая сцена
Премьера 4 апреля
2019 года

Балет
Кристофера Уилдона
в трех действиях

ПАУЛИНА –
КРИСТИНА КРЕТОВА,
ЛЕОНТ –
ДЕНИС САВИН
Фото: Дамир
Юсупов

Хореограф-постановщик — Кристофер Уилдон
Дирижер-постановщик — Антон Гришанин
Сценограф и художник по костюмам — Боб Краули
Художник по свету — Наташа Кац
Художник по видеоконтенту — Дэниэл Броуди
Художник по спецэффектам — Бэзил Твист



УТРАТА –
МАРИЯ
ВИНОГРАДОВА,
ФЛОРИЗЕЛЬ –
ДАВИД МОТТА
СОАРЕС
Фото: Дамир
Юсупов



ЛЕОНТ –
ДЕНИС САВИН,
ГЕРМИОНА –
ОЛЬГА СМИРНОВА,
ПОЛИКСЕН –
ЭРИК СВОЛКИН
Фото: Дамир
Юсупов

*Либретто
Кристофера Уилдона
и Джоби Тэлбота
по мотивам одноименной
пьесы Уильяма Шекспира*

Мировая премьера
балета состоялась
в Королевской
опере Ковент-Гарден
10 апреля 2014 года

ГЕРМИОНА –
ОЛЬГА СМИРНОВА,
ЛЕОНТ –
ДЕНИС САВИН
Фото: Дамир
Юсупов



ПАУЛИНА – КРИСТИНА КРЕТОВА,
МАМИЛИЙ – ЛЕВ ТИМОШЕНКО,
ГЕРМИОНА – ОЛЬГА СМИРНОВА
Фото: Дамир Юсупов

Драматург, не либреттист

ТЕКСТ: Ирина Горбенко

На оперных афишах Большого театра всё чаще можно встретить среди постановщиков позицию «драматург». Не стала исключением и недавняя премьера «Русалки»: над спектаклем вместе с режиссером Тимофеем Кулябиным в качестве драматурга работал Илья Кухаренко. Что же это за загадочная должность?



«РУСАЛКА»
Фото: Павел Рычков

Антонин Дворжак
РУСАЛКА

Опера в трех действиях
(спектакль идет с двумя антрактами)
Либретто Ярослава Квалыги
Исполняется на чешском языке с русскими субтитрами

Директор-постановщик
Адамс РУБИЖИС

Режиссер-постановщик
Тимофей КУЛЯБИН

Сценарист
Олег ГОЛОВЕНО

Художник по костюмам
Татьяна СПЛОДОВНИКОВА

Видеорежиссер
Александр ПОБАНОВ

Художник по свету
Дамир ИСМАИЛОВ

Главный хормейстер
Валерий БОГДИСОВ

Драматург
Илья КУХАРЕНКО

Драматург — это человек, который существует в реальности театра и имеет дело с реальностью спектакля, а не просто с текстом пьесы. Работая с текстом, он конструирует спектакль, как будто собирая части мозаики в единое полотно.

КТО, ОТКУДА, КАК

Начиная с античности под словом «драматург» подразумевался исключительно автор пьес, а затем и оперный либреттист. В конце XVIII века эта профессия получила дополнительный смысл благодаря писателю, философу, публицисту и художественному критику Готтольду Эфраиму Лессингу. Гамбургский национальный театр нанял его в качестве штатного критика, однако сам он называл свою должность «драматург». В обязанности Лессинга входило формирование репертуара театра — отбор немецкоязычных и перевод интересных иностранных пьес, написание собственных драм. Он должен был присутствовать на репетициях и давать советы актерам и работникам сцены. В XIX веке дело Лессинга продолжили Людвиг Тик (в Дрездене) и Карл Иммерманн (в Дюссельдорфе). Они не только решали репертуарные вопросы театра, искали новые пьесы, но и размышляли об игре актеров и о том, как должен быть устроен зрительный зал в театре.

С появлением режиссерского театра меняется и специфика профессии драматурга — начиная со второй половины XX века драматург помогает режиссеру работать над спектаклем и создавать новые интерпретации старых сочинений.

Обязанности драматурга разнообразны, они зависят от компании, в которой он работает, и от фигуры режиссера. Прежде всего это помощь режиссеру в знакомстве с оперой — с ее музыкальной драматургией и обстоятельствами создания, историческими и биографическими. Такая работа требует широкого кругозора, музыкальной грамотности, а также владения языком, на котором написана опера. Кроме того, профессиональный драматург должен быть хорошо знаком с историей постановок оперы и современным театральным контекстом. Драматург участвует в обсуждении концепции будущего спектакля не только с режиссером, но и с художником-постановщиком и художником по костюмам, а во время репетиций его функции можно сравнить с работой супервайзера в кино.

Несмотря на то что в Европе должность драматурга существует в штате многих драматических и оперных театров, этой профессии нигде не учат. Стать драматургом может как человек с гуманитарным образованием (театровед, музыковед, филолог), так и любой другой, желающий профессионально заниматься театром.

ПЕРВОПРОХОДЕЦ

В нашей стране профессия драматурга постановок пока что диковинка. В российских музыкальных театрах существует должность заведующего литературной частью. Этот человек должен обладать широким кругозором и знаниями о музыке,



Вольфганг
Амадей
Моцарт

Дон Жуан

Опера в двух актах
Либретто Лоренцо да Понте

Музыкальный руководитель и дирижер Теодор Курентзис
Постановка и сценография Дмитрий Черняков
Режиссер Торстен Кёлле
Костюмы Елена Зайцева
Художник по свету Дмитрий Черняков
Хормейстер Глеб Фильштинский
Драматург Валерий Борисов
Алексей Парин

Копроизводство с Фестивалем в Эско-ан-Провансе, Королевским Театром в Мадриде и Канадской оперной компанией в Торонто

Премьера в Большом театре
28 октября 2010 года

«ДОН ЖУАН»
Фото: Дамир
Юсупов



«ТАК ПОСТУПАЮТ
ВСЕ ЖЕНЩИНЫ»

Фото: Дамир
Юсупов



достаточными для того, чтобы помочь режиссеру хотя бы на этапе знакомства с операми. Однако в последние двадцать лет оперные драматурги появляются и в отечественных кулисах.

Первым российским драматургом в европейском смысле этого слова стал Алексей Парин, совместивший несколько важных для этой профессии качеств. Опыт музыкальной критики позволяет ему ориентироваться в партитурах; как либреттист он понимает принцип строения оперной драматургии, как поэт — помогает сохранять лиризм в опере. Кроме того, Парин — переводчик с французского, немецкого и итальянского, что дает ему доступ к иностранным первоисточникам и литературе, которая поможет лучше понять оперу и композитора.

«В 1990-е Алексей Васильевич много работал не только в России, но и в Германии. И наблюдал работу драматургов тогда, когда мы еще и сами спектакли не всегда видели, а не то что

всерьез понимали, как это сделано. С ним это стало произрастать в России», — рассказывает театровед, музыкальный критик, оперный драматург, продюсер Илья Кухаренко. «В 2000 году Оперный клуб Алексея Парина, Гёте-институт и СТД (Союз театральных деятелей) организовали семинар по оперной режиссуре с участием Йосси Вилера и Серджо Морабито. Слово «драматург» применительно к оперному театру я впервые услышала именно тогда, — вспоминает Татьяна Белова, начальник литературно-издательского отдела Большого театра. — Это была очень важная веха для понимания того, что театр существует не в формате монологического высказывания постановщика, а как актуальный диалог постановщиков с партитурой, эпохи с эпохой. И технологически этот диалог во многом и обеспечивает драматург — в том числе как спарринг-партнер режиссера».

ПОДВОДНЫЕ КАМНИ И ЛОЦИИ

Алексей Парин стал таким драматургом в первую очередь для Дмитрия Чернякова: вместе они выпустили не один спектакль, включая «Похождения повесы» (2002) и «Дон Жуана» (2010) в Большом театре, «Аиду» в Новосибирске (2004), «Тристана и Изольду» в Мариинском театре (2005), «Хованщину» в Баварской государственной опере (2007). И если в 2002 году строчка с именем драматурга на афише отсутствовала, в 2004-м уже появилась.

В Большом первом спектаклем, где эта позиция была обозначена, стал «Летучий голландец» Петера Конвичного (2004). Немецкий режиссер привел в театр свою команду, в том числе Вернера Хинтце, и афиша первой для Большого совместной с европейским театром постановки оказалась сверстана по европейскому стандарту.

Этот стандарт хорошо работает, когда речь идет о приглашенных из-за рубежа специалистах, и трудно приживается тогда, когда театру нужно заключить контракт с соотечественником: в российской номенклатуре театральных специальностей «драматург» — это автор пьесы. В драме можно обойти это препятствие, указав, что к постановке сделана новая инсценировка. В оперных компаниях драматурга приходится оформлять как ассистента режиссера — и тогда его труд не защищен копирайтом (до недавнего времени режиссер тоже не считался субъектом авторского права).

Впрочем, Илья Кухаренко считает, что есть и другие причины, по которым профессия драматурга в опере по-прежнему не становится массовой: «В России совершенно не готовы к тому, что в результате работы драматурга и режиссера опера может претерпеть значительное изменение». А если уж что-то придумывать — в России постановщики предпочитают полагаться на себя.

Российская система образования не учит режиссеров работать с драматургами. Тем не менее сотрудничество с опытными специалистами может быть полезно и начинающим

постановщикам, и самим оперным компаниям. По мнению Ильи Кухаренко, один из плюсов работы драматурга — возможность привлекать к постановке оперы интересных драматических режиссеров, а также начинающих постановщиков, вне зависимости от того, насколько они хорошо владеют музыкальным материалом: «Несмотря на то что периодически раздаются возгласы, что оперу должны ставить специально обученные режиссеры, которые обязательно должны знать партитуры, директора театров и интенданты ориентируются прежде всего на общетеатральную значимость того или иного постановщика. Важна не специализация режиссера, а успешность, талантливость и музыкальность его спектаклей».

В 2018 году в Большом театре был осуществлен экспериментальный проект «Кантаты. Lab», соединивший в работе над светскими барочными кантатами драматургов (ими выступили Татьяна Белова и Илья Кухаренко), молодых режиссеров — выпускников мастерских Олега Кудряшова и Дмитрия Брусникина — и артистов Молодежной оперной программы. Новый опыт работы в тандеме, по свидетельству режиссеров — участников лаборатории, оказался для них важным, позволив свободно чувствовать себя на незнакомой территории.

«УКРОЩЕНИЕ
СТРОПТИВОЙ»
Фото: Alice Blangero



УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ

Балет в двух действиях
по пьесе Уильяма Шекспира
на музыку Дмитрия Шостаковича

Хореограф-постановщик
ЖАН-КРИСТОФ МАЙО

Ассистент хореографа-постановщика
БЕРНИС КОПЬЕТЕРС

Сценограф
ЭРНЕСТ ПИНЬОН-ЭРНЕСТ

Художник по свету и видеопроекции
ДОМИНИК ДРИЙО

Художник по костюмам
ОГЮСТЕН МАЙО

Ассистент художника по костюмам
ЖАН-МИШЕЛЬ ЛЕНЭ

Драматург
ЖАН РУО

Педагоги-репетиторы
ЯН ГОДОВСКИЙ, ВИКТОР БАРЫКИН, ЙОСУ ЗАБАЛА

Дирижер-постановщик
ИГОРЬ ДРОНОВ



В Большом

ВЕДЬМИНА КУХНЯ, ИЛИ КАК ЖЕ ЭТО УСТРОЕНО

Вот как Илья Кухаренко описывает свою работу над спектаклем «Русалка» с Тимофеем Кулябиным: «Профессия драматурга — это проектная работа, которая трудно совмещается с чем-то еще. Если ты драматург в западном смысле слова, то обязан существовать в постановке от начала до конца. «Русалку» мы с Кулябиным придумывали полтора года, потом еще полгода со всей постановочной командой придумывали свет, костюмы, декорации — то, что сдается в театр сильно заранее. На репетициях нужно было быть постоянно: драматург должен следить за тем, как развиваются события. Прочитать всё заранее невозможно, и если сцена



ТИМОФЕЙ
КУЛЯБИН
Фото:
Дамир
Юсупов



ТИМОФЕЙ
КУЛЯБИН И ИЛЬЯ
КУХАРЕНКО
Фото: Дамир
Юсупов

своими способами. Мне ужасно нравится, когда режиссер вдруг придумывает, как решить те проблемы, которые ты ему обозначил», — говорит Кухаренко.

Татьяна Белова вспоминает о своем первом опыте работы драматургом: «Это совершенно фантастическое чувство: ты приносишь режиссеру книжки, рассказываешь, например, как во времена Чайковского (а до него — во времена Пушкина) в общественном сознании существовал Мазепа не как исторический персонаж, а как культурный герой. А потом из этого выстреливает концепция спектакля. И уже не так важно, что тебя в афише не пишут, потому что нет такой штатной позиции «драматург», — спектакль есть».

вдруг пошла не так, как планировалась, очень важно понять, куда это изменение дальше приведет, и для этого нужен драматург».

Несмотря на полное погружение в работу, драматург остается вторым лицом в спектакле, поскольку главные решения принимает режиссер, и именно на нем лежит ответственность за спектакль. «Распространенная ошибка: приписывать драматургу функции серого кардинала. Даже если так случается, что у него много полномочий навязать режиссеру свое видение, загнипотизировать своим разбором, из этого редко получается удачный спектакль. Задача драматурга — так расставить флажки, чтобы режиссер стал ощущать проблему оперы и захотел решать эту проблему



МАРИЯ
ЛОБАНОВА
И ИЛЬЯ
КУХАРЕНКО
Фото: Дамир
Юсупов



«РУСАЛКА»

Фото: Павел Рычков

ВСЕГДА В ТЕНИ?

Драматург — это профессия, которая позволяет расти творчески, узнавать новое и благодаря постоянной смене проектов находиться вне рутины. При этом у специалистов есть возможность попробовать себя в других профессиях, в которых будет полезен наработанный опыт. Так, драматург Серджи Морабито, долгие годы работавший с режиссером Йосси Вилером, перестал именоваться драматургом и стал полноценным сорежиссером.

Еще один вариант успешного развития карьеры драматурга — пример Штефани Карп, которая долго работала с Кристофом Марталером, а теперь занимает пост интенданта Рурского триеннале. «На Западе люди, которые начинали как драматурги, постепенно, шаг за шагом дорастают до интендантских должностей. Они становятся кастинг-директорами, соинтендантами, то есть людьми, которые отвечают за программирование. Это такая амбиция, которая есть приблизительно у каждого драматурга, — постепенно стать метадраматургом, который играет не шахматами, а шахматными досками», — считает Илья Кухаренко. ♣

Большой и драматурги: немного статистики

В репертуаре Большого театра в разные годы появлялись спектакли, созданные с участием драматургов. Среди них оперы «Риголетто» (режиссер Роберт Карсен, драматург Йен Бёртон), «Так поступают все женщины» (режиссер Флорис Виссер, драматург Клаус Бертиш), «Дон Паскуале» (режиссер Тимофей Кулябин, драматург Илья Кухаренко), балеты «Утраченные иллюзии» (хореограф Алексей Ратманский, консультант по драматургии Гийом Гальен) и «Укрощение строптивой» (хореограф Жан-Кристоф Майо, драматург Жан Руо). В этом сезоне Большой театр выпускает два спектакля, в которых принимает участие драматург Илья Кухаренко: помимо уже названной «Русалки», это «Перикола» Жака Оффенбаха на Камерной сцене им. Б.А. Покровского (режиссер Филипп Григорьян).



Аристократ режиссуры

ТЕКСТ: Ирина Черномурова



Фото:
Fabio
Lovino

Наброски к портрету Дамиано Микьелетто

Мое первое знакомство с режиссером Дамиано Микьелетто состоялось в Вене, в театре ан дер Вин. Это имя в то время уже очень активно зазвучало в оперном пространстве, ведущие театры поперебой приглашали молодого режиссера на постановки. Успех сразу сопутствовал Микьелетто: его первая работа в опере — «Шванда-волынщик» Швайнбергера на фестивале в Уэксфорде — была признана лучшей постановкой года в Ирландии. Шумно прошел и его дебют на фестивале в Зальцбурге. Сейчас ему немногим за сорок, а он уже обладатель премии Лоуренса Оливье и дважды был лауреатом престижной итальянской премии «Аббятти».

Микьелетто оказался в нужное время в нужном месте. Его утонченный стиль востребован современным театром. На фоне безудержного расцвета китча в мировой культуре (а его всё больше вываливается на нас с экрана телевизора, из разных журналов) появился режиссер, который обладает абсолютным вкусом, подкупающей элегантностью в своих решениях. Второе — и это тоже очень важно — он абсолютный поклонник психологического театра и тонкой актерской игры. Его спектакли можно снимать крупным планом, глядяваться

в каждое мгновение действия. Ты чувствуешь глубину переживания артистов, их абсолютно органичное существование в той или другой биографии, которая предлагается режиссером. И в этом смысле он на оперной сцене является достойным продолжателем великой итальянской кинорежиссуры. Какие-то его постановки отсылают нас к великому Висконти. Другие, наоборот, по атмосфере заставляют вспомнить Феллини.

Конечно, он сын Италии. Его успехи связаны прежде всего с постановками итальянских опер: он предложил абсолютно современный и очень свежий взгляд на них, не уходя при этом в трюки и не стараясь спровоцировать публику. Кажется, единственный скандал во всей его режиссерской биографии, которая насчитывает уже пятнадцать лет, был связан с Англией. Он ставил «Вильгельма Телля» Россини в Королевской опере Ковент Гарден. Публика этого театра достаточно консервативна, и она категорически не приняла сцену насилия, которая содержалась в спектакле. Я не видела этой постановки, но, зная, как тщательно Микьелетто создает сложную ткань отношений между персонажами, как страстно проживает он сам рассказываемую им историю, как достоверно всё то, что происходит на сцене, могу себе представить, что кого-то в зале эта сцена действительно ужаснула. Но это исключение из правила. Микьелетто — деликатный и элегантный режиссер, который совсем не склонен к эпатажу.



Один из композиторов, который составил славу Микьелетто и произведениям которого он сумел придать свежее дыхание, — это Россини. Он неоднократно ставил для россиниевского фестиваля в Пезаро, и мое первое знакомство

«ПУТЕШЕСТВИЕ
В РЕЙМС»

(Большой театр)

Фото: Дамир

Юсупов





«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ /
ПАЯЦЫ»
(Королевский театр
Ковент Гарден)
Фото: Catherine
Ashmore

с режиссурой Микьелетто началось с Россини. В театре ан дер Вин он поставил «Отелло». Эту оперу исполняют достаточно редко, и мне было вдвойне любопытно, потому что это очень важное название для истории оперы в России. В XIX веке Джованни Рубини исполнял партию Отелло на петербургской оперной сцене во время знаменитых итальянских сезонов в Северной столице. Эта роль описана современниками и проанализирована историками оперного театра.

«Отелло» в постановке Микьелетто — один из ярких образцов его режиссерского почерка. На сцене создана элегантная среда, изысканный театральный кабинет (Микьелетто постоянно работает с художником Паоло Фонтаной). Пространство легко трансформируется, превращаясь в парадную гостиную, личные апартаменты и так далее. Центром композиции является огромная картина. Микьелетто очень любит живопись и не просто цитирует какие-то произведения в мизансценах, но черпает из картин важную информацию о жизни людей минувших эпох.

Действие происходит в богатой итальянской семье, в жизнь которой вторгся кто-то чужой. По деталям убранства, по привычкам людей мы понимаем, что это не старая аристократия, скорее новая буржуазия, современные олигархи, возможно, банкиры. Абсолютно современная концепция, в рамках которой режиссер рассказывает глубоко человеческую историю. Историю страдания, несовпадения. Историю темнокожего

чужака, оказавшегося в этой чуждой для себя среде, но сделавшего карьеру. Всё абсолютно по Шекспиру, но при этом каждый персонаж наделен современным мироощущением, современной пластикой, той свободой существования, которая есть в реальной жизни. Мы привыкли к серым офисным костюмам на сцене, но в этом спектакле важна трепетность проживания каждого образа, то, как режиссер выстраивает отношения между героями. Есть такие тонкие вещи, которые невозможно сделать плакатными средствами, — не блики света, а полутени, рефлексии. Точно выбранный ракурс для выхода героя, оправдание того, почему именно здесь и именно сейчас случился этот дуэт персонажей. Это принципиально отличает Микьелетто от целого ряда его собратьев, авторов более или менее удачных современных концепций, которые мы видим на многих европейских сценах. Сегодня осовременивать действие — это не дерзость, а почти рутинная задача. Существует требование со стороны критического цеха: обязательно надо переодеть героев, переиначить сюжет. Дамиано Микьелетто следует требованиям современности, но в его спектаклях пульсирует живое человеческое чувство. От многих постановок, в которых мы видим современную улицу, кричащую пестротой и разностильем, его работа отличается породой, внутренним аристократизмом человека хорошо воспитанного и все время следящего за тем, чтобы на сцене не было фальши, — и в то же время остающегося в рамках театра.



Отелло в Вене пел знаменитый Джон Осборн, но наравне с ним был еще один мужской персонаж, который играет важную роль у Россини, — Кассио. Его исполнял потрясающий Максим Миронов. Его герой был таким хрупким, уязвимым, что это трогало чисто по-человечески. Так состоялось мое первое знакомство с Дамиано Микьелетто, после которого стало ясно, что необходимо уговорить этого молодого, но уже очень успешного и востребованного режиссера сотрудничать с Большим театром.



Буквально следом я посмотрела еще одну работу Микьелетто. В лондонском театре Ковент Гарден он поставил «Сельскую честь» и «Паяцев». Это снова Италия, которая так хорошо знакома режиссеру и в которой он доподлинно знает каждую деталь. Не музейная, презентативная, которую мы себе представляем, а Италия маленьких городков. Перед нами типичная итальянская жизнь с ее страстями. Режиссер и художник отказались от элегантных кабинетов, которые часто применяли в своих постановках. Декорации поставлены на поворотный круг и позволяют нам практически кинематографическим образом следить за разворачивающейся историей. Вообще, поворотный круг — великое театральное изобретение — не так часто используется сегодня, хотя дает постановщикам очень большие возможности. В «Сельской чести» в центре этого круга, открытый всем ветрам,

стоит дом Турриду. Это пекарня, в которой работает вся семья: Сантуцца, Турриду, его мать. Режиссер любовно воспроизводит эту пекарню. Где он ее когда-то видел, где сфотографировал, в каком городке? Эта пекарня одновременно и абсолютно типичная, и очень индивидуальная. Дом легко поворачивается к нам внутренней частью и фасадом, так легко мы переходим от камерных к массовым сценам. Только что мы видели диалог двух героев в интерьере, поворот — и перед нами пасхальная процессия, проходящая рядом с домом. Все очень органично: тщательно подобранные лица, одежды, повадки. Кажется, что хор собран типажно, как в кино подбирают массовку. На самом деле это все тот же хор Королевской оперы, дело только в работе с деталями, в том числе и в массовых сценах.

Превосходно играет в этом спектакле Александр Антоненко — один из незаменимых сегодня певцов, нужных каждому театру, когда речь идет о таких операх, как «Турандот», «Пиковая дама», «Отелло» (Верди, конечно, не Россини). В последние годы это стало накладывать на его сценический облик оттенок «звездности», когда в первую очередь мы видим тенора, за которым нужно разглядеть его персонажа.

В Лондоне Антоненко сначала исполнял роль Турриду, а потом так же органично перевоплощался в Канио в «Паяцах». Микьелетто подсказал артисту такие нюансы, которые позволили ему идеально воплотить на сцене характер итальянского мужчины...

«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ /
ПАЯЦЫ»
(Королевский театр
Ковент Гарден)
Фото: Catherine
Ashmore





«ПУТЕШЕСТВИЕ
В РЕЙМС»
(Большой театр)
Фото: Дамир
Юсуфов

Вопреки хронологии оперы все начинается с того, что Турриду убит. Мать Лючия рыдает над его телом, осуждая Сантуццу за то, что она так ревнива. И дальше мы исследуем, как эта история ревности развивалась и кто кого спровоцировал.

«Сельская честь» и «Паяцы» решены как два взаимосвязанных произведения. Персонажи первой оперы переходят во вторую и становятся зрителями. А некоторых участников будущих событий, которые ждут нас в «Паяцах», мы видим на сцене с самого начала, хотя не сразу об этом догадываемся. История Недды и Сильвио начинается уже около пекарни, дома Турриду и Лючии. Мы видим сценку, которая своей жанровой обаятельностью напоминает кадры итальянского кино. Не бытописание, а ощущение естественности происходящего, которому ты абсолютно веришь. Вспоминаешь облупленные стены домов, узкие улочки. По-итальянски раскованные и очаровательные женщины, темпераментно общающиеся между собой. Томные мужчины, зачастую несколько самоуверенные. Таковы Сильвио с Неддой — и мы только потом, уже в «Паяцах», понимаем, что их роман начался на наших глазах.

Режиссер снова пользуется поворотным кругом, но уже не создает такой реальный, как в «Сельской чести», дом. Благодаря почти макетным разрезам мы оказываемся внутри небольшого здания, можно сказать, сельского клуба, видим репетиционное пространство. Зал с маленькой сценой, стулья, как в клубе. С другой стороны — тесные примерные комнатки,

столы. В какой-то момент здание поворачивается сегментом стены. Падают ночные тени, и мы в полутьме видим, как люди подсматривают и подслушивают.

Димитрий Платаниас, который играет Тонио, тоже переходит из «Сельской чести». Там он муж Лолы, возлюбленной Турриду. Это пожилой человек, который обожает, мечется от любви. Платаниас очень убедителен в обеих ролях, хотя в опере Масканы у него не так много материала. Какая же сложная задача была поставлена режиссером перед артистами! Сильвио и Недда вообще не поют в «Сельской чести» и должны существовать на сцене как драматические артисты, «по методу», как говорят приверженцы школы Станиславского. Лишь потом они откроют нам историю своих взаимоотношений уже в музыке Леонкавалло.

Это всё характеры, существующие поныне в маленьких итальянских городках. Именно потому они так органично переходят из одной оперы в другую. И, конечно, еще одна режиссерская находка: Микьелетто закольцовывает обе истории в финале. На сцене остаются Лючия, мать погибшего Турриду, и Сантуцца, которая ждет ребенка. Режиссер связывает в финале судьбы двух женщин, которые будут продолжать жить в этом городе. Они обе потеряли любимого человека, и это отныне свяжет их навсегда. У них будет наследник, у них останется частица Турриду. И этот финал очень трогает. Перед нами обычная жизнь — не Гамлета, не Юлия Цезаря. И вопрос: как прожить эту обычную жизнь, которая столь же драматична? Такая тонкая работа с человеческими характерами — в лучших традициях европейских режиссеров XX века. Не случайно за этот спектакль Микьелетто получил престижную премию Лоуренса Оливье как признание его режиссерского таланта.

Все, кто работал с Дамиано Микьелетто, говорят, что он перфекционист, ему нужно абсолютное качество. А в результате рождается до мелочей выверенный сценический текст, который поражает глубиной постижения человеческих характеров, ощущением атмосферы, да просто качеством выделки. Хорошо, что Большой оказался в списке театров, которым режиссер дал свое согласие уже на совершенно новую работу, и после премьеры «Путешествия в Реймс» мы отправимся уже в следующее путешествие — в новую постановку Дамиано Микьелетто.



Вечер для ветеранов

В Доме актера на Арбате вот уже шесть лет подряд проходит традиционный вечер для ветеранов сцены Большого театра России. В мероприятии приняли участие более 60 человек. Гости получили возможность встретиться, пообщаться между собой и вспомнить свои годы службы в Большом театре России. Это событие было организовано благотворительным фондом Светланы Захаровой при поддержке Совета ветеранов балета Большого театра. Благотворительный фонд Светланы Захаровой работает с 2011 года, в настоящее время его стипендиатами являются 28 студентов из ведущих хореографических образовательных учебных заведений страны, многие из которых были приняты в балетную труппу Большого театра. Кроме того, 30 марта 2019 года состоялся пятый юбилейный фестиваль детского танца «Светлана» в ГЦКЗ «Россия» (художественный руководитель фестиваля — Светлана Захарова).

СВЕТЛАНА
ЗАХАРОВА
С ВЕТЕРАНАМИ
СЦЕНЫ БОЛЬШОГО
ТЕАТРА

Фото: Игорь Захаркин

КОНЦЕРТНОЕ
ИСПОЛНЕНИЕ ОПЕРЫ
«ПСКОВИТЯНКА».
ДИРИЖЕР — ТУГАН
СОХИЕВ

Фото: Дамир Юсупов

Спиритический сеанс на Камерной сцене

22 марта на Камерной сцене состоялась премьера спектакля, объединившего в одно целое оперы Джана Карло Менотти «Телефон» и «Медиум». Режиссером-постановщиком выступил Александр Молочников, уже известный зрителям Большого театра по работе над проектом «Кантаты. Lab.», при участии артистов Молодежной оперной программы ГАБТ (проект вошел в longlist премии «Золотая маска»); дирижером-постановщиком спектакля стал Алексей Верещагин. Также в постановочную группу вошли сценографы Сергей Чобан, Агния Стерлигова, художник по костюмам Мария Данилова, художник по свету Айвар Салихов.

«Чтобы история выглядела более достоверной, мы «переместили» действие из середины XX века в наши дни. Постановка в классическом стиле сейчас бы выглядела нарочито наивной или даже абсурдной: и зрители, и артисты вынуждены были бы притворяться, будто верят в чистый обман, разыгрываемый «за занавеской». Перед нами стояла задача представить «духов» как-то иначе. Современные технологии помогли нам создать необходимую иллюзию и, надеюсь, даже обозначить определенную проблему. Постоянное взаимодействие с гаджетами изменило нашу жизнь, сделав ее более беспокойной, и повлияло на общение людей друг с другом и на их реакции. С другой стороны, сила искусственного интеллекта достигла такого уровня развития, что порой превосходит человеческие возможности. Но что произойдет в случае потери контроля над приборами? Надеюсь, что эта мысль будет «читаться» в нашем спектакле, если мы добьемся предельной натуралистичности, ощущения подлинности происходящего, жуткого и загадочного, как в фильме ужасов. Чтобы учащался пульс и перехватывало дыхание. Это очень важно! Ситуация должна быть жесткой и безжалостной. И в идеале мы хотели бы вовлечь в эту историю весь зал», — рассказал режиссер Александр Молочников.

**Премьерная серия показов —
22, 23, 24 марта, 12 и 13 апреля**

«ТЕЛЕФОН / МЕДИУМ».

ТОБИ, НЕМОЙ ЮНОША — АСКАР НИГАМЕДЗЯНОВ

Фото: Владимир Майоров



Французские гастроли Большого

Солисты оперной труппы, хор и оркестр Большого под управлением главного дирижера, музыкального руководителя Тугана Сохиева выступили во Франции — в Тулузе и Париже. В программу гастролей вошли концерт хора Большого театра (13 марта, Зал Зернового рынка, Тулуза), опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» в концертном исполнении (14 марта, Зал Зернового рынка, Тулуза). 15 марта в рамках специальной программы «Французская и русская музыка» / «Les musicales franco-russe» (созданной при содействии Тугана Сохиева) в концертном исполнении прозвучала опера «Псковитянка». В продолжение гастролей «Псковитянка» была представлена 16 марта в Зале Пьера Булеза Парижской филармонии (в партии Михайлы Тучи — Олег Долгов, Юшко Велебин — Николай Казанский). Завершился тур 17 марта концертом «Русская весна»: в исполнении хора и оркестра Большого прозвучали кантата «Весна» для баритона, хора и оркестра С. Рахманинова (солист — Василий Ладюк) и Симфония № 2 композитора, а также «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Вверх по лестнице, ведущей в оперу

В декабре отметил свое 100-летие Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Театр датирует свое рождение достаточно необычным образом – не указом и не декретом, и не днем, когда был сыгран первый спектакль. За точку отсчета взято 30 декабря 1918 года. В этот день Станиславский и Немирович-Данченко пришли в Большой театр, чтобы обсудить возможности сотрудничества. Цель – радикальное обновление оперного жанра, а за компанию и балета.

ТЕКСТ: Дмитрий Абаулин

Два великих режиссера, которых сопровождали актеры Государственного театра Василий Качалов и Иван Москвин, поднялись по украшенной цветами парадной лестнице Большого театра. Звучала кантата, сочиненная певцом, дирижером и композитором Виктором Садовниковым:

*Поклон вам, гости дорогие!
Настал давно желанный час:
Вы к нам пришли, теперь для нас
Открыты дали золотые.*

Инициатором визита была Елена Малиновская — комиссар московских государственных театров. Ее идея была по-революционному амбициозна: если есть успешно работающие в драматическом театре режиссеры, их опыт можно применить и на музыкальной ниве. Тем более к этому моменту многим стало понятно: режиссура пришла в оперу всерьез и надолго.

Однако все оказалось не так просто, и золотые дали приближались гораздо медленнее, чем планировалось. Через несколько месяцев Станиславский не без иронии описал ситуацию в письме Любви Гуревич:

«Ради заработка приходится устраивать оперную студию при Большом государственном театре. Дело в том, что господа большевики принуждают нас взять на себя весь Большой театр и говорят при этом так: Большой театр — труп и Художественный театр — тоже полумертвец, вот их и надо соединить. Наш мертвец внес большую жизнь в труп Большого театра. Все очень оживилось, Лужский с Немировичем ставят там «Снегурочку», я же отказался наотрез работать сразу над постановкой и согласился только на студию. Большевики принуждены были уступить и предлагали миллионы на студию. Так ловят неопытных девушек, когда их заманивают и приковывают к публичным домам. Первая забота, чтоб они задолжали побольше. Но я на эту удочку не пошел, так как боялся, что к студии мгновенно присосутся жулики, которых так



«ЛИЗИСТРАТА» АРИСТОФАНА.
МУЗЫКАЛЬНАЯ СТУДИЯ МХАТ. 1923
Фото: Музей Московского
академического Музыкального театра
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко

много теперь прилипло к театрам. Не заметишь, как из ассигнованных миллионов утечет добрая половина. Поэтому я предложил такие условия. Студия сама себя окупает — самими артистами».

Среди тех, кто заинтересовался экспериментальной работой, были и достаточно известные певцы: Елена Катульская, Надежда Обухова, Сергей Мигай. Страстной сторонницей и пропагандисткой «метода» стала Конкордия Антарова. Музыкальным руководителем студии в первые годы ее существования был молодой дирижер Большого Николай Голованов.

Студия с самого начала заняла достаточно независимую позицию. Занятия по преимуществу шли в квартире Станиславского на улице Каретный Ряд и лишь изредка проходили в Большом театре. В 1921 году Константин Сергеевич с семьей переехал в Леонтьевский переулок. Одну половину дома занимали жильцы, вторая была предназначена для студии. Именно этот двухэтажный особняк стал домом нового оперного театра на долгие годы.

В Большом интересовались жизнью Оперной студии (к примеру, частым гостем студийных показов и концертов был режиссер Владимир Лосский), но в то же время смотрели на вещи достаточно прагматично. Характерна резолюция художественного совета, принятая в том же 1921 году: «Студия не имеет никакой внутренней связи с Большим театром и в художественной жизни его не играет никакой практической роли... Считаясь с необходимостью сокращения художественных задач в связи с финансовыми соображениями, Совет находит, что в первую очередь из сметы должны быть исключены расходы на эту Студию».

К этому моменту студийцы сыграли свой первый спектакль: в августе 1919 года на сцене МХТ прошла опера Массне «Вертер». Начались и первые конфликты: некоторым студийцам пришлось не по нраву чересчур педантичная манера сестры Станиславского Зинаиды Соколовой, которая также была педагогом студии. Она не обладала вдохновенным талантом брата, но была незаменимым организационным звеном. В занятия студии оказался вовлечен и брат Станиславского Владимир Алексеев, так что в данном случае

выражения «театр-семья» и «театр-дом» получили буквальное воплощение.

Переломным событием стала премьера «Евгения Онегина», состоявшаяся в 1922 году. Станиславский с нескрываемой гордостью писал Рахманинову: «Онегин» имеет огромный успех. Публика плачет, а наша молодая Татьяна (Горшунова) — стала уже маленькой знаменитостью, так что приходится охранять ее от поклонников

Среди тех, кто заинтересовался экспериментальной работой, были и достаточно известные певцы: Елена Катульская, Надежда Обухова, Сергей Мигай. Страстной сторонницей и пропагандисткой «метода» стала Конкордия Антарова. Музыкальным руководителем студии в первые годы ее существования был молодой дирижер Большого Николай Голованов.

и баловства преждевременного успеха. Должен отдать справедливость молодежи — она сделала успехи и иногда даже на меня производит большое впечатление».



«Онегин» стал манифестом нового подхода к оперной режиссуре, предложенного Станиславским. Детальная проработка психологии героев касалась даже артистов хора, каждый из которых должен был начинать работу над образом с серии актерских этюдов и выходить на сцену с полным знанием характера и привычек своего персонажа.

В вопросе о том, как трактовать хор в современном оперном спектакле, Станиславский в корне разошелся с Немировичем-Данченко. Тот понимал хор гораздо более условно. Камертоном для него стал античный хор — свидетель событий и их комментатор. В своих спектаклях Немирович-Данченко проявлял недюжинную изобретательность: в «Карменсите и солдате» женский хор задавал ритм действия взмахами вееров, в «Травиате» сидел в огромной театральной ложе и также был наблюдателем, только не сочувствующим, а критически настроенным по отношению к главной героине.

К моменту визита в Большой театр два режиссера-реформатора были уже далеко не так близки, как за двадцать лет до того, в момент создания

Художественного театра. Расхождения касались и организационных моментов, и подхода к новым произведениям. Было бы большим упрощением свести всё к личным отношениям, которые не были идеальными, но даже в самые сложные периоды отличались «благородством связей», как однажды выразился Станиславский. В трудные моменты один протягивал руку помощи другому. Так, именно Станиславский настоял на том, чтобы Художественный театр помог Музыкальной студии Немировича-Данченко погасить долги после чрезвычайно успешных в творческом плане, но финансово провальных гастролей в Европе и США в 1925—1926 годах.

Впрочем, мы немного забежали вперед. В отличие от Станиславского Немирович-Данченко принял самое непосредственное участие в работе Большого театра. Но и он начал с осторожных шагов. «Не надо входить в Большой театр так, чтобы иметь дело со всем оркестром и хором. Надо дать туда артистов-солистов, несколько хористов, поющих, играющих из хора... И тон передать Большому театру». Эта запись в рабочих тетрадях режиссера датирована 6 января 1919 года.



Долгий репетиционный процесс с не всегда очевидным результатом — в этом, пожалуй, было главное уязвимое место реформаторов. Репетиции «Снегурочки» продолжались почти год и закончились ничем. Параллельно Немирович-Данченко вместе с Александром Горским работал над новой версией «Лебединого озера». Полвека спустя Асаф Мессерер вспоминал: «В те годы требования Немировича казались балетным артистам невыполнимыми. А Владимир Иванович требовал, в сущности, немногого. Он хотел добиться отказа от старой, уже смешной пантомимы, «разговора глухонемых»; он требовал осмысленности каждого движения. Танцовщику надлежало достичь выразительности каждого взгляда, поворота головы, позы». В отличие от «Снегурочки» «Лебединое озеро» было доведено до премьеры, однако Немирович-Данченко был так разочарован результатом, что в этот день в театр не пришел. Но мысль о балетной реформе прочно засела у него в голове, и когда в начале 1930-х в его поле зрения попал Московский художественный балет под руководством балерины Большого Викторины Кригер, он пригласил молодой коллектив под свое крыло.

Был момент, когда Немирович-Данченко мог оказаться во главе Большого театра. Мартом 1919 года датирована его активная переписка с Малиновской, которая призывает выдающегося режиссера и, что еще более важно, выдающегося организатора войти в дирекцию («директорию», как тогда говорили) Большого театра. Но, хотя к переговорам подключился даже нарком просвещения Луначарский, Немирович отвечает отказом, ссылаясь на нужды Художественного театра: «Когда мы кладем на весы, как много я могу сделать здесь и как мало в Большом театре, причем, однако, на это малое мне придется потратить гораздо больше сил, чем на первое, — то выбор становится очевиден. Бросить теперь Художественный театр — большее преступление, чем отказаться помочь Большому театру».

Владимир Иванович умалчивает об одной важной вещи: в этот момент у него уже зреет идея создания собственного музыкального коллектива. В его письмах и заметках тех лет часто встречается аббревиатура К.О., что означает «комическая опера». Он ищет возможность работать в синтетическом жанре, более близком к оперетте, чем к опере. Среди тех, кого он рассчитывает привлечь в свою «опереточную студию», такие крупные фигуры, как Евгений Вахтангов.

Первыми постановками «К.О.» стали оперетты — «Дочь Анго» Шарля Лекока и «Перикола» Оффенбаха. Следом появилась «Лизистрата» Аристофана с музыкой Глиэра. Эта постановка настолько выходила за рамки ожидаемого, что один из критиков назвал ее «пожаром «Вишневого сада». В «Карменсите и солдате» Немирович перемонтировал музыкальный материал оперы «Кармен». Из списка действующих лиц пропала Микаэла, ее партия была поручена артистке хора — это был голос матери, доносящийся к Хозе издалека. Остроту ситуации придавал тот факт, что Музыкальная студия работала в стенах Художественного театра, а спектакли шли на легендарной сцене в Камергерском переулке.

В итоге и Большой, и Художественный театр отторгли чужаков. Но Станиславский и Немирович-Данченко и не думали останавливаться. Студии, получив статус государственных театров, переехали на Большую Дмитровку. Ростки оперного режиссерского театра не засохли, а дали пышные побеги, которые мы сегодня видим повсюду. 📖

Шаляпин плюс Станиславский: путь к синтезу



ФЕДОР ШАЛЯПИН
В ПАРТИИ КОРОЛЯ
ФИЛИППА II
«ДОН КАРЛОС», 1917
Фото: Музей ГАБТ



Федор Иванович Шаляпин известен всему миру как величайший оперный певец. О Шаляпин-теоретике, затрагивающем технологию создания оперно-сценического образа, театральному миру по-прежнему практически ничего не известно. Между тем он создал собственный «инструментарий» оперного актера, который мог бы помочь и сегодняшним певцам и режиссерам.

ТЕКСТ: Николай Кузнецов

Вернемся в прошлое и проследим путь его поисков и находок в области совершенствования мастерства оперного актера. В 1894 году, став солистом Императорских оперных театров, Шаляпин просмотрел и прослушал все оперные постановки Мариинского театра и... разочаровался в них. Он даже заявил своему другу и учителю, известному артисту Александринского драматического театра Мамонту Дальскому, что намерен оставить оперный театр, потому что там невозможно понять, о чем поют артисты, и собирается перейти в драму, где все слова понятны. Мамонт Дальский вразумил его наставлением: «Если тебе (певцу) дать актерскую суть, то ты весь мир раскачаешь!»¹ Иными словами, если к пению присовокупить еще осмысленное интонирование

слов и драматическую игру, то можно и в творчестве оперного артиста достичь небывалых высот.

Шаляпин задумался над проблемой совмещения пения с актерской игрой и начал сочинять специальные термины — «инструменты» для создания оперно-сценического образа. Эти термины помогли ему воплотить в жизнь некоторые новаторские принципы работы над оперной ролью и позволили стать великим оперным артистом.

В 1899 году Шаляпин по просьбе одного из компетентных директоров Императорских театров России Владимира Теляковского стал выступать в новой для себя ипостаси — в качестве оперного режиссера. Он щедро делился с актерами всеми своими наработками, приобретенными в Русском частном оперном театре Саввы Мамонтова. Вот что писал в «Петербургской газете» певец Императорских театров Иоаким Тартаков: «Шаляпин-режиссер — это что-то недосыгаемое. То, что он преподает артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу»². Но никто так и не удосужился записать.

Мысли Тартакова в тот же период времени поддержали также знаменитый русский музыковед и известнейший композитор Борис Асафьев и оперный режиссер Эммануил Каплан. Они отмечали, что «шаляпинская галерея спетых портретов — это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста, еще не высказанная система, но, безусловно, существующая конкретно и лишь требующая своей расшифровки и фиксации, это первоочередная задача всех творческих работников оперы»³. Но и на этот призыв никто не откликнулся.

Прошли годы. Шаляпин был лишен звания народного артиста, и его имя в СССР долгие годы оставалось под запретом. Когда наконец табу было снято, были опубликованы его книги «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа». По прочтении этих книг великий оперный режиссер Борис Покровский написал эпохальную статью «Читая Шаляпина» (1968). В этой статье он говорил о нем как «...о художнике, что открыл и утвердил принципы деятельности оперного актера, теоретически сформулировал свои творческие поиски и достижения», и призывал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Ф. И. Шаляпиным мысли, обобщающие

Композитор Борис Асафьев и оперный режиссер Эммануил Каплан отмечали, что «шаляпинская галерея спетых портретов — это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста, еще не высказанная система, но, безусловно, существующая конкретно и лишь требующая своей расшифровки и фиксации, это первоочередная задача всех творческих работников оперы».



ФЕДОР ШАЛЯПИН
В ЗАГЛАВНОЙ
ПАРТИИ В ОПЕРЕ
«ДОН КИХОТ» (1910)
Фото: Музей ГАБТ

¹ Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л., 1973.

² Тартаков И. В. Ф. И. Шаляпин — режиссер // Петербургская газета. 21.10.1911.

³ Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1968. С. 157.

В Москве

Шаляпин говорил, что, когда он поет, в нем уживаются два человека: «исполнитель» и «контролер». И тут нельзя не вспомнить размышления Станиславского о необходимости актерского самоконтроля и самоанализа.

его «творческие поиски и достижения»⁴. Борис Александрович высказал мнение о том, что теоретическое наследие Шаляпина является «довольно стройной системой взглядов человека, много и страстно размышлявшего об опере». В качестве примера он привел несколько рабочих сценических терминов Шаляпина, которые тот использовал как «инструменты» для создания оперно-сценической роли — «движение души», «тайная подкладка», «протокольная правда» и другие.

Однако в 1994 году Покровский сетовал: «Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шаляпина в большой статье. Есть все основания считать, что эта статья была проигнорирована и теми, кто мечтает быть продолжателем традиций Шаляпина, и теми, кто выпускает в свет дилетантов для оперных театров. Вряд ли есть смысл повторять то, что было в этой статье, — азбуку шаляпинской «Школы» актеров»⁵.

После такого заявления Бориса Александровича я, естественно, спросил Мастера, почему он сам не займется проблемой воссоздания теоретического наследия Шаляпина. Но он ответил, что у него на это нет времени, и добавил: «А вот если тебя интересует эта проблема, займись ею. Ты сделаешь благое дело для будущих оперных артистов».

Он поставил передо мной архисложную задачу — собрать разбросанные в книгах Ф.И. Шаляпина рабочие сценические термины, которые артист использовал в своей работе над оперной ролью, отобрать из них те, которые имеют знаковый характер, истолковать их содержание и попробовать сопоставить их с выводами «системы Станиславского». Эта работа привела меня к неожиданному открытию: великий певец и великий режиссер шли во многом схожими



путями. Недаром Станиславский называл Шаляпина идеалом артиста и утверждал, что многие принципы «системы» разработал, анализируя его актерское творчество.

Можно найти множество аналогий в терминах, которыми они пользуются. Когда Шаляпин говорит о «тайной подкладке» роли, он имеет в виду практически то же самое, что Станиславский описывает как «внутреннее состояние актера». Шаляпинское «движение души» (какое прекрасное выражение!) вбирает в себя целый

⁴ Покровский Б.А. Читая Шаляпина // Советская музыка, № 11. 1968. С. 69.

⁵ Покровский Б.А. Шаляпин сегодня // Катарсис. М., 1994. Вып. 1. С. 23.



ряд терминов, применяемых Станиславским. Тут и «внутреннее действие», и «линия действия», и «подтекст». Еще одно яркое выражение: «протокольная правда», против которой Шаляпин горячо протестует. Она возникает, когда певцы стремятся эмоционально окрасить каждую фразу, не вдумываясь, что за ней стоит (снова «подтекст»). Шаляпин говорил, что, когда он поет, в нем уживаются два человека: «исполнитель» и «контролер». И тут нельзя не вспомнить размышления Станиславского

СТАНИСЛАВСКИЙ,
АРТИСТЫ И ПЕДАГОГИ
ОПЕРНОЙ СТУДИИ
БОЛЬШОГО ТЕАТРА
И ГОСТИ СТУДИИ
Фото: Музей Московского
академического
Музыкального театра
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-
Данченко

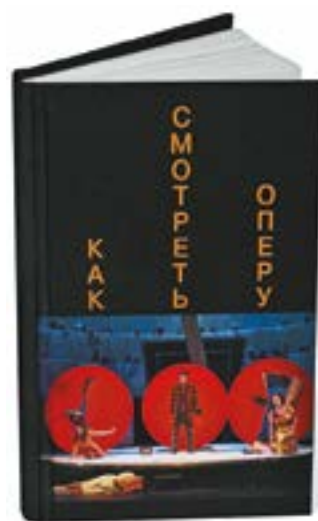


о необходимости актерского самоконтроля и самоанализа.

Дальнейшее развитие актерского мастерства оперного артиста должно идти под знаком сближения и взаимопроникновения идей Шаляпина и Станиславского. Собрав сценические термины Шаляпина и структурировав их в специализированном учебнике «Сценическое мастерство оперного театра. Двадцать шагов к оперному театру» (2018), я постарался внести свой скромный вклад в это важное дело. 📖

Смотреть оперу? Как?

ТЕКСТ:
Татьяна Белова



В Большом театре презентовали книгу «Как смотреть оперу» — 24 статьи теоретиков и практиков театра, от режиссеров и критиков до зрителей-неофитов и маститых музыковедов. Разные и очень субъективные точки зрения, переплетаясь в книге, вступают в диалог и формируют многогранную объемную модель современного оперного театра, оказавшегося в последние годы одним из самых важных предметов для обсуждения. С составителями книги «Как смотреть оперу» Аей Макаровой и Алексеем Париным поговорила Татьяна Белова.

Ая Макарова: Самое удивительное в этой книжке — то, что она получилась. Когда я предложил идею книги, ожидал встречного вопроса: а кому это надо?

Алексей Парин: Но я загорелся в ту же секунду — и по совокупности высказываний у нас получилась дельная книга.

Как вы представляете себе читателей?

А.П.: Наша книга написана для людей, у которых есть ощущение внутреннего движения. Мне, например, с детства Стравинский был интереснее

АЯ МАКАРОВА,
ИРИНА
ЧЕРНОУРОВА
И АЛЕКСЕЙ ПАРИН
НА ПРЕЗЕНТАЦИИ
КНИГИ «КАК
СМОТРЕТЬ ОПЕРУ»
В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ
Фото: Дамир
Юсупов

Моцарта, потому что Стравинский давал мне новое ощущение не только музыки, но и жизни вообще. А постоянное стремление к освоению нового — это очень важно.

Книга бешено совершенно продается, о ней хотят говорить. Сейчас в издательстве просто нет книг, чтобы отправлять их в книжные магазины. Такого с нами еще не было.

В театр иногда приходят зрители, которые опасаются, что спектакль нанесет им моральную травму. Поможет ли книга им понимать театр, избежать так пугающей их травмы?

А.П.: Избежать не поможет категорически. Такой зритель всё равно получит травму, но, может быть, если он после этого прочитает книжку, то сумеет выжить.

А.М.: Эта книжка содержит очень разные точки зрения, в том числе такую, что оперный театр — это комфортное развлечение для богатых, которое должно сопровождаться распитием вина. Можно обдумывать конкретный текст — соглашаться с ним или, наоборот, спорить; а можно искать аргументы в пользу уже имеющегося

мнения, чтобы и дальше этой точки зрения уверенно придерживаться. Но еще эта книжка представляет собой целое, направленное на аппроксимацию идеи оперы как театра, по определению нам не безразличного. Я надеюсь, что аккорд, который получается благодаря книжке, позволяет прийти к тому, чтобы не довольствоваться только тем, чтобы покивать головой одному из авторов, который говорит то, что ты знаешь и так.

В книге нет подразделов — все тексты идут подряд.

А.М.: Чтобы не говорить ни о каком навязывании конструктов и тем более ни о каких предпочтениях одних авторов перед другими, мы просто расположили их по алфавиту.

А.П.: Один из авторов этой книги, когда я ему ее передавал, хмыкнул и сказал: «Алексей Васильевич, в книге ведь собрались не только генералы и маршалы, в ней собрались и простые офицеры, и солдаты, и даже денщики». Я ответил ему, что как раз в этом — главное достоинство.

А.М.: Мы позволили драматургии книги развиваться самой по себе, и это получилось: темы передаются из голоса в голос, соседние тексты спорят, словно беседуют друг с другом, выстраивается большая форма.

Мне нравится, что в конце идет этакая оркестровая постлюдия в виде полного перечня упомянутых спектаклей. Ария закончилась, а потом — дополнительное оркестровое переживание.

Есть ли у книги магистральные темы?

А.М.: Кроме вынесенной в заглавие — скорее нет. Но любопытно, что люди, которые говорят об опере много и давно, оказываются заложниками дискурса. Например, тема про перенос действия в современность звучит у тех, кто хорошо в дискурс вошел, — и только у них.

Думаю, это тоже большая часть драматургии книги. Если, грубо говоря, положить ее рядом с первым томом «Новой русской музыкальной критики» (сборник статей об оперных постановках 1993—2003 годов, издан в 2015 году издательством НЛО. — *Прим. ред.*), то будет видно, как происходит движение разговора об опере с 1990-х до 2020-х.

Когда мы задумывали этот проект, мне хотелось, чтобы эта книжка подвинула разговор с тех точек, которые были отмечены 30 лет назад. Теперь я вижу, что он прекрасно двигается сам, просто нужна выразительная фиксация.

По нашему сборнику видно, что люди, которые не могут найти контакт с оперным жанром или ищут его только средствами театра, с современной оперой контакт находят гораздо проще. То есть люди, которые могут посмотреть перформанс в ЦИМе или пьесу Мольера, оперу Моцарта слушать не умеют, а оперу Курляндского — вполне.

Когда я пытаюсь направить людей в оперу, я обычно предлагаю стандартный кассовый репертуар. Отчасти потому, что его проще посмотреть, отчасти потому, что неспроста же он кассовый, отчасти потому, что здесь больше места для разных режиссерских трактовок, — а меня интересуют приоритетно они. Но оказывается, что прийти в Электротheater многим проще. И что «Nosferatu» работает лучше, чем «Травиата».

А.П.: Это симпатичный вывод, мне нравится.

А.М.: У нас и книжка симпатичная.

С апельсинчиками.

А.П.: Между прочим, апельсины могут играть роль многоточия.

Но в названии знака препинания в конце нет. Это нарочно?

А.М.: Никакой знак препинания не будет верным. Если мы ставим точку, значит, предполагаем, что это инструкция. Если ставим вопросительный, предполагаем, что дальше будут ответы.

А.П.: Я считаю, что это не ответы, а новые вопросы. Потому что на такой вопрос ответа быть не может. В театре никогда нет никакого ответа, а хороший спектакль — это большой вопрос.

У меня самого возникает вопрос: почему важно, чтобы вышла именно книжка? Ведь подобного рода тексты могли появиться и в сетевых журналах, и в блогах.

А.М.: Бумажная книжка была и остается тем способом, с помощью которого мы можем собирать, передавать и хранить текстовую информацию универсальным образом. Для книги не нужны ни подключение к Интернету, ни электророзетка, ни регистрация.

А еще мне кажется очень важным, что опера не современное искусство. Не потому что она — анахроничное искусство, а потому что она живет из прошлого в будущее, а не держится в этой узенькой полосочке «сейчас», про которое мы не можем ничего толком сказать, потому что оно улетает быстрее, чем мы его комментируем. И книга обладает тем же свойством. 📖



ВЫСТАВКА
«ФАБРИКА СЧАСТЬЯ»
Фото: Анна Ледовская

Счастливое

ТЕКСТ:
Елизавета Дюкина

*Свердловский театр
музыкальной комедии
отметил свое 85-летие*

Место

В ноябре 2018 года в Екатеринбурге состоялся праздник музыкального театра. Свой юбилей Свердловская музкомедия — один из ведущих театров России — отметила с большим размахом. В театре прошел международный форум «От практики — к совершенству», гостями которого стали представители различных регионов России и ближнего зарубежья.

Форум открылся презентацией книги «Счастливое место: Свердловская музкомедия Георгия Кугушева, Владимира Курочкина и Кирилла Стрежнева». Ее авторы — Елена Третьякова, Александр Иняхин, Александр Колесников и Сергей Коробков — из славной истории театра вычленили три эпохи, совпадающие с периодами творчества трех главных режиссеров, каждый из которых возглавлял театр более 20 лет: Георгий Кугушев с 1935 по 1961 год, Владимир Курочкин с 1963 по 1986-й, Кирилл Стрежнев с 1986 года по настоящее время.



ВЫСТАВКА
«ФАБРИКА СЧАСТЬЯ»
Фото: Анна Ледовская

Такое же название — «Счастливое место» — носил праздничный вечер. Сегодняшние артисты и музыканты театра рассказали о том, как рождался и развивался театр, о легендарных актерах Марии Викас, Борисе Коринтелли, Анатолии Марениче, Полине Емельяновой, Сергее Дыбчо, Александре Матковском и многих других, соединив прошлое и настоящее театра. Это действительно счастливое место, где интересно работать и творить, место, где сбываются мечты.

Программа форума включала в себя много интересных событий. Прежде всего стоит назвать лабораторию режиссеров музыкального театра под руководством Кирилла Стрежнева. Этот творческий проект СТД РФ (Союз театральных деятелей), стартовавший в 2001 году, был реализован в разные годы в Москве, Петербурге и Екатеринбурге. Программа очередной лаборатории представила собой любопытный эксперимент — создание и постановку совместно анонимного мюзикла под названием «САМ Колобок!». Автором идеи и модератором проекта выступил поэт и драматург Константин Рубинский.

Особое внимание на форуме было уделено мюзиклу. Мастер-классы провели хореограф Ирина Кашуба, джазовая певица, саунд-продюсер Елена Захарова, актриса Оксана Костецкая, режиссер музыкального театра Антон Музыкантский. Темой коллоквиума под руководством актрисы театра и кино Лики Руллы и режиссера Дмитрия Белова стали «Тенденции развития жанра мюзикла в России». Работал дирижерский клуб под руководством главного дирижера Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Феликса Коробова.

А по вечерам театр приглашал на свои премьеры последних лет. Из обширного репертуара, в котором есть и классическая оперетта, были выбраны только мюзиклы отечественных и зарубежных авторов. Это «Яма» (композитор Сергей Дрезнин, драматург Михаил Бартенев, режиссер Нина Чусова, дирижер Борис Нодельман), «Бернарда Альба» (музыка и текст Майкла Джонса Лакьюза, перевод Жени Беркович, режиссер Алексей Франдетти), «Декабристы» (композитор Евгением Загот, драматург Карина Шебелян, поэт Алина Байбаева, режиссер Кирилл Стрежнев). Мало того, после «живых» спектаклей гости каждый вечер смотрели видеозаписи мюзиклов «Анри», «Орфей и Эвридика», «Веселые ребята», общались с создателями и постановщиками.

СЦЕНА ИЗ МЮЗИКЛА
«ЯМА», В ЦЕНТРЕ —
МАРИЯ ВИНЕНКОВА
В РОЛИ ТАМАРЫ
Фото:
Виталий Пустовалов



СЦЕНА ИЗ МЮЗИКЛА
«БЕРНАРДА АЛЬБА»,
В ЦЕНТРЕ —
ЮЛИЯ ДЯКИНА
В РОЛИ АДЕЛЫ
Фото:
Игорь Желнов



Еще одним событием юбилейных дней стала выставка «Фабрика счастья». Сотрудники Свердловского краеведческого музея решили сравнить театр «легкого жанра», работающий в индустриальном городе, с фабрикой, которая выпускает эмоции. Центральное место занимает рассказ о людях театра: его артистах, постановщиках, зрителях. Здесь архивные фото, личные вещи звезд прошлых лет, ретроафиши и живые свидетельства зрителей: отзывы о Свердловском театре музыкальной комедии Александра Вертинского, Георгия Жукова, Леонида Утесова, Александра Калягина, Бориса Ельцина, Галины Волчек и других. Очень любопытна аудиосоставляющая выставки: посетители могут услышать голоса звезд прошлых лет и наших дней. 🎭

ФИНАЛЬНЫЙ
ЭПИЗОД МЮЗИКЛА
«САМ КОЛОБОК!»
Фото:
Игорь Желнов





Петипа. P.S.

200-летие Мариуса Петипа определило вектор всех российских культурных событий 2018 года. Не стал исключением и петербургский фестиваль «Дягилев. P.S.». Он позволил рассмотреть, как выглядит восприятие созданной этим балетмейстером великой традиции в наши дни, насколько оно способно к трансформациям и обретению новых смыслов.

ТЕКСТ: Анна Галайда

Программу этого года команда фестиваля во главе с Натальей Метелицей начала собирать практически сразу же, как только было объявлено об общегосударственном масштабе празднования грядущего юбилея Петипа. Предварительный план событий появился еще на предыдущем фестивале — и тогда стало ясно, что цель организаторов — собрать все достижения, инспирированные за последние 100 лет Петипа, причем не только на балетной сцене. Грандиозность задачи, с одной стороны, абсолютно соответствовала месту, занимаемому петербургским балетмейстером в искусстве, с другой — очевидно обнаруживала вдохновляющую руку Дягилева, почитавшего Петипа



и обожавшего потрясать воображение размахом своих проектов.

Реальность скорректировала планы. Например, легендарные «Жизель» и «Спящую красавицу» Матса Эка показали на экране — в новом кинотеатре гостиницы «Англетер». Зато финальный гала-концерт включил фрагменты постановок Ролана Пети, Джона Ноймайера, Матса Эка, Сергея Вихарева, а также созданный специально к фестивалю спектакль-оммаж «Ghost» Анжелена Прельжокажа. Важным событием стало появление в программе гала-концерта фрагмента грандиозной работы Алексея Ратманского, который посвятил последние годы восстановлению хореографии Петипа по нотациям Николая Сергеева. В Петербурге показали финальное па де де из «Спящей красавицы», которая восстановлена в Американском балетном театре. Представляющее из себя туго сплетенную связку хорошо известного и непривычного, па де де взывало к серьезной научной дискуссии о природе

балетной эстетики, об изменениях выразительности и ее восприятия, произошедших в балетном театре за последние сто лет, — и к тому, что в цитадели Петипа должны увидеть хотя бы одну из «полнометражных» исследовательских работ Ратманского.

Обширным оказался круг тем научной конференции «Мариус Петипа на мировой балетной сцене», открывавшей фестиваль, а музей театрального и музыкального искусства, где была развернута огромная юбилейная экспозиция, привлек фестивальную публику еще раз — презентацией уникального двухтомного альбома «Мариус Петипа. Танцемания», который систематизировал десятки постановок балетмейстера. В школе Мастерс прошел public talk музыкального критика Гюляры Садых-заде с композитором Юрием Красавиным — музыка его балета «Пахита» стала одним из главных открытий фестиваля, в Санкт-Петербургском государственном университете лекцию о Петипа прочитал

«БАЯДЕРКА.
ПРОСТРАНСТВО
ИЛЛЮЗИИ».
КОМПАНИЯ NOISM
(ЯПОНИЯ)
Фото: Марк Олич





ПА ДЕ ДЕ
ИЗ БАЛЕТА
«СПЯЩАЯ
КРАСАВИЦА».
ИЗАБЕЛЛА
БОЙЛСТОН
И ДЖЕЙМС
УАЙТСАЙД

Фото: Марк Олич

историк балета Богдан Королёк. Мастер-класс дали в Петербурге руководитель труппы Noism Дзё Канамори и его танцовщики — их «Баядерка» стала одним из самых запоминающихся событий фестиваля.

Театральная программа «Дягилева» отсылала к классическому репертуару Петипа, но перерабатывала его в соответствии с собственными национальными традициями и современной реальностью. Та же «Баядерка. Пространство иллюзии» синтезировала наивный балетный сюжет с японской историей и философией, простодушные мелодии Людвиг Минкуса с электронной Ясухиро Кадамтасу, узнаваемые рудименты «Теней» с приемами театра но и восточными единоборствами, излюбленные шарфы Петипа и эстетику Issey Miyake, который выступил в качестве художника по костюмам этого спектакля.

Аналогичный рецепт использовала Дада Масило, хедлайнер крупнейших театральных и танцевальных фестивалей последних лет,

при постановке «Жизели» в своей компании The Dance Factory. Из легендарного балета (впрочем, оставляющего вопрос, причастен ли к его созданию юбиляр) хореограф позаимствовала тему любви и предательства. Героев она поместила в родную южноафриканскую деревню и культуру, полную собственных символов и знаков, наделив их неистовством чувств и сногсшибательной энергией, которые заставляют следить за происходящим, забыв о том, что развязка в данном случае очевидна не менее, чем завязка.

Юбилей Петипа стал для «Дягилев. P.S.» поводом впервые выступить в роли заказчика спектакля, как традиционно делают влиятельные европейские и американские культурные институции. Выбор пал на флагмана российского современного танца — труппу «Провинциальные танцы» и хореографа Татьяну Баганову. В основу спектакля положена та же новелла Гофмана «Песочный человек», что послужила источником для классической «Коппелии». Но Баганова в дуэте с художником Ольгой Паутовой возвращает сюжету макабрическую тональность, в которой повествует о мире, где люди разучились любить и вообще испытывать человеческие чувства.

Национальный балет Норвегии, чье небанальное существование вдали от балетных столиц открыл для России несколько лет назад именно





«Дягилев. P.S.», вновь приехал в Петербург в блиц-формате. Он привез одну из частей проекта «Неспящая красавица» «Eric short» в постановке американки Мелиссы Хоу. Экс-прима Балета Бостона представила битву феи Сирени и феи Карабос за принцессу Аврору как пародию на штампы классического и неоклассического

балета, масляную жирность которым придает фонограмма Первого фортепианного концерта Чайковского.

Однако ключевую роль в фестивале, вдохновленном Петипа, сыграла все же российская балетная труппа — «Урал Опера Балет». В Петербург она приехала со своей «Пахитой» — спектаклем, которым Петипа в 1847 году дебютировал на российской сцене. Но это оказался не тот обрубок в виде свадебного гран па, к которому привыкли в XX веке, и не те игры в стилизацию, которые «Пахита» спровоцировала уже в XXI веке. Эту «Пахиту» задумали два главных эксперта русского императорского балета — исследователь Павел Гершензон и хореограф Сергей Вихарев. Спектакль — по современным меркам, с нелепым сюжетом и невыносимо примитивной музыкой — они превратили в интеллектуальный квест. Ту кристаллическую форму балета, созданию которой Петипа посвятил шесть десятилетий, они провели через смену эпох и эстетических вкусов, продемонстрировав стальную крепость ее конструкций. Увы, воплотить идею на сцене Сергей Вихарев не успел, и начатую работу подхватил Вячеслав Самодуров. Он посвятил ее памяти предшественника и начал собственным ироничным взглядом, что позволило артистам с упоением воплощать сложную идею, а классическому балету — почувствовать себя неотъемлемой частью искусства XXI века. 📖

«ПАХИТА».
«УРАЛ ОПЕРА БАЛЕТ»
Фото: Михаил
Логвинов



«ДЕВУШКА С ФАРФОРОВЫМИ ГЛАЗАМИ».
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ»
(ЕКАТЕРИНБУРГ, РОССИЯ)
Фото: Евгения Матвиенко



Философия на фуд-корте

31 января 1990 года в Москве открылся первый «Макдоналдс». Тогда в наименовании «ресторан быстрого питания» ударение гордо ставилось на слово «ресторан», и стандартные Биг Маки, картошка и пепси представлялись жаждущим посетителям удивительными деликатесами, так что очередь за ними завивалась петлями по Пушкинской площади. Но ценными были не только и не столько вкус и сочетание продуктов. Индивидуальная упаковка каждого блюда, улыбки кассиров и готовность быстро обслужить клиентов казались образцом невиданной сияющей цивилизации и залогом скорого наступления счастья не только на территории удовлетворения желудка.

ТЕКСТ: Татьяна Белова



С амарская премьера «Трех масок короля» произвела как в самом театре, так и в масштабах города сравнимый эффект. Беспрецедентная для постановок САГОБа активность и открытость создателей публике, автограф-сессии, сувенирные маски, обсуждение новой работы с постановщиками — клиентоориентированность «Трех масок» сродни той, что культивируется в сетевых заведениях фастфуда. И в той же области, на поле культурного фастфуда, находится и сам предмет ажиотажа, который авторы, в попытке придать ему статус деликатеса, гордо именуют «балетом-притчей».

Под философским туманом, в который автор либретто (и генеральный спонсор премьеры) Вячеслав Заренков, композитор Михаил Крылов и хореограф Юрий Смекалов решили упаковать

«ТРИ МАСКИ
КОРОЛЯ».
ЮЛИЙ —
ВЛАДИМИР
ШКЛЯРОВ
Фото: Виктория
Назарова





свое сочинение, кроется довольно стандартный по композиции и структуре балетный сюжет. Два акта на сцене присутствуют протагонист (типичный герой-принц в либретто Заренкова и Смекалова дорос до полноправного короля), его чистая возлюбленная, ее ревнивая соперница, а также коварный злодей и предающая всех по очереди свита. Герой мучительно обдумывает свое житье, его ждут заговор, угнетение, борьба, одна женщина таинственно превратится в другую, но добро победит зло, а в финале герой вновь обдумывает житье. Лирическая героиня без маски семенит на пуантах, злодей прячется под маской (балеринам труппы приходится осваивать для этой партии сугубо мужскую пластику). Протагонист мечется между танцевальными стилями (в дополнение к бутафорским маскам, от золотой

до гипсовой, хореограф надевает на него обрывки па Бориса Эйфмана, Юрия Григоровича и даже Мориса Бежара), но, обуреваемый различными чувствами, так и не может остановиться ни на одном. Кордебалет одинаково безучастно считает такты в лирическом вальсе, стыдливой оргии или восстании, которому не помешало бы добавить энергии.

В рамках стандартов оказалась выстроена и романтическая часть музыки, предназначенная для оркестра. Даниил Пильчен оркестровал сочиненные Михаилом Крыловым напевы в полном соответствии с балетными конвенциями, от нежности арфы и флейты в женской пуантовой вариации до диссонансно звучащей меди в ностальгическом парковом вальсе а-ля Гаврилин для массового танца.

«ТРИ МАСКИ
КОРОЛЯ».
ЮЛИЙ –
ВЛАДИМИР
ШКЛЯРОВ,
КОНОР –
АНАСТАСИЯ
ТЕТЧЕНКО

Фото: Виктория
Назарова





«ТРИ МАСКИ
КОРОЛЯ».
ЭММА – КСЕНИЯ
ОВЧИННИКОВА
Фото: Виктория
Назарова

Однако в САТОБе с гордостью ставят галочки в воображаемой ведомости открытий и отступлений от стандартного академического стиля. Так, впервые в Самаре живой оркестр вступал в диалог с электронным саундом, впервые главный дирижер САТОБа Евгений Хохлов работал с партитурой, соединяющей неизменность воспроизводимой записи и спонтанность звучания традиционных инструментов. Так, труппе пришлось танцевать босиком (впервые для балета на самарской сцене), припадать к полу — «партерная техника с элементами хип-хопа», как гордо поименовал ее Юрий Смекалов (впервые для балета на самарской сцене), скандировать (впервые для балета на самарской сцене), а иногда и вовсе импровизировать, без жестко заданных хореографом комбинаций находя свое место в группе (впервые для балета на самарской сцене).

Но в глазах и ушах зрителей самыми яркими героями премьеры остались не артисты, а электронная часть музыки (за которую отвечал саунд-продюсер Влад Жуков) и агрессивный свет (виртуозная по попаданию в заданный китчевый стиль работа Ирины Вторниковой). Не прикрытые падугами мощные софиты исполняли свой собственный танец, а их жесткие лучи формировали пространство эффективнее, чем решетчатые фуры

и многофункциональная маска-трансформер, выстроенные Вячеславом Окуневым. Чтобы спектакль выглядел еще более новаторским в глазах привыкшего к академической традиции зрителя, он оставил площадку без кулис.

Количество галочек в графе «впервые» вполне объясняет и потрясенные овации публики, и горящие глаза участников премьеры. Премьеры, по формальному статусу мировой, но отнюдь не ставшей событием мирового масштаба. Вместо обещанной современности и притчевости выходит дурная многозначительность, всё намекает и неуловимо походит на что-то важное, но не связывается в художественное целое. Понятно, что живая балетная труппа нуждается в настоящей современной хореографии, как и в современных ритмах: с этой точки зрения решение худрука самарского балета Юрия Бурлаки разбавить архаичную классику свежим эксклюзивом выглядит вполне оправданным. Но привлекательность залитых кетчупом и майонезом булок с котлетами неизбежно упадет, если им появится достойная альтернатива.

И очень хочется, чтобы грамотная и активная коммуникация со зрителем, которую САТОБ успешно осваивает в нынешнем сезоне, как раз ее появлению способствовала. **Б**



НОВОСИБИРСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР
Фото: Виктор
Дмитриев

Новосибирский музыкальный театр отметил 60-летний юбилей

Чреду юбилейных событий Новосибирского музыкального театра открыла выставка «Вольный ветер», подготовленная совместно с краеведческим музеем. Выставка освещает творческую жизнь театра за весь период его существования: от первого спектакля — оперетты И. Дунаевского «Вольный ветер», премьера которого состоялась 2 февраля 1959 года, — до сегодняшнего дня. Соединением истории и современности продиктована и концепция выставки. Монохромные фотографии чередуются с цифровыми кадрами, архивные программки и афиши — с яркими постерами, современные театральные костюмы — со световым и звуковым оборудованием, на котором работали технические службы театра в прошлом веке. В день открытия экспозиции 1 февраля в выставочной зоне состоялся концерт, в котором прозвучали отрывки из оперетт и городские романсы в исполнении солистов театра, а также импровизированное костюмное дефиле.

Еще одним ярким событием стал большой праздничный концерт (2 февраля). Театру предстояла непростая задача: в пределах часового первого отделения представить самые яркие концертные номера из идущих спектаклей и из спектаклей, которые уже стали историей. После традиционной искрометной «Карамболины» в исполнении ведущих солистов театра прозвучали хиты из классических оперетт, а также фрагменты мюзиклов «12 стульев», «Безымянная звезда», «Восемь любящих женщин», «Наш Пигмалион», «Одиссея капитана Блада» и «Римские каникулы».

Второе отделение программы было по традиции отдано гостям. В него вошли поздравления от новосибирских театров и концертных организаций, а также от артистов десяти музыкальных театров России, в том числе Московского театра оперетты и Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. Тематический и жанровый размах второго отделения был широк, как и сама география праздника, — от классики до веселых капустных номеров в самом непредсказуемом исполнении.



Опера ИЗВНЕ И ИЗНУТРИ

Мировая премьера оперы
Беата Фуррера

«Фиолетовый снег»

по тексту Владимира Сорокина

состоялась в Берлине

в Staatsoper Unter den Linden

ТЕКСТ: Екатерина Беляева

Десять лет назад швейцарский композитор Беат Фуррер предложил российскому писателю Владимиру Сорокину, либреттисту важнейшей постановки Большого театра из эпохи нулевых — «Детей Розенталя» Леонида Десятникова, написать текст, который лег бы в основу его оперы «Фиолетовый снег». Будущий «холодный» и эксцентрично «цветной» опус так и просился в собрание сочинений Сорокина, где уже были «Лед», «Метель» и «Голубое сало».

Однако русскоязычный вариант будущего либретто 2012 года рождения и берлинский спектакль января 2019-го стремительно разделил Хронос. Во время первой встречи писатель и композитор договорились, что новая опера станет своеобразной репликой-экспликацией эпизода из фильма Тарковского «Солярис», когда из темной космической гущи выходит световой луч и растворяется в зияющей безымянной бездне. В тексте либретто Фуррер хотел увидеть пятерых персонажей, неведомой силой запертых в доме на краю земли и обреченных на изоляцию от обитаемого мира. Еще люди должны были изнутри заметить в окне свет, который делал снег фиолетовым.

В процессе работы Сорокин перевел стрелки абстракции на болящую старушку Европу, разбитую параличом толерантности. Он поселил фрустрированных персонажей своей книги в условно европейское нигде, отрезал от обитаемого мира и засыпал тоннами аномального снега, при этом страстно воспевая между строк его пошловатую фиолетовую красоту. Также он снабдил каждого из пяти «робинзонов» ходульными социокультурными характеристиками, снижая пафос повествования до уровня анекдотов эпохи «бровей», вроде «собрались вместе немец, русский и поляк» — дальше по сценарию. Его герои по-своему «веруют», католики и православные крестятся и молятся, язычники богохульствуют. В остальное время они показывают случайному попутчику, что с их гендером что-то не так.

Тем временем Фуррер извлек из «Соляриса» еще один нужный ему эпизод — сцену, где демонстрируется картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу», великое произведение живописи с апокалиптическим подтекстом. Два немецких либреттиста переписали Сорокина с учетом пожелания композитора, чтобы безымянные персонажи картины Брейгеля стали героями оперы наравне с уже



имеющимися пятью, которые поют. В последний вариант текста, с которым предстояло работать постановщику Клаусу Гуту, «впрыгнула» Таня, чертами схожая с героиней «Соляриса» Хари.

Клаус Гут давно изменил политике и социологии с поэтикой и психоанализом. Сводки новостей, модные литературные выкладки об ЛГБТ-сообществах и новейшие теории политологов его не занимают. Он изучает психологию человека, пограничные состояния, переходы между жизнью и смертью или космосом и микрокосмом. Вместе с художниками Арианом Андизлем (видео) и Этьеном Плюссом (сценография) Гуту удалось воплотить то, о чем мечтал Фуррер, а именно создать многослойный видео-арт-палимпсест с интеллектуальными спецэффектами. Сюжет, маркирующий грядущий коммуникативный апокалипсис на планете, в мире, в Европе, в семье и внутри человека, важен теперь только в том смысле, что он больше не выражен словами. Поющие герои — Анна Прохазка, Георг Нигль, Эльза Дрейсиг, Гюля Оренд, Отто Катцамайер — растворяются в снежной музыке. Таня (Мартина Гедек, немая роль) и персонажи Брейгеля заходят в дом, вносят своих собак (почему-то держа их на руках) и планируют куда-то дальше

за сцену, а после снова и снова возвращаются в своем кружении, разрушая привычную драматургию оперного спектакля. И все же суммы музыкального (завораживающе точная работа дирижера Матиаса Пинчера), вокального, драматического, визуального рядов оказалось достаточно для того, чтобы получившийся перформанс/инсталляция назывался оперой.

Не так важно, какой сюжет придумал Сорокин, раз в Берлине из него не сделали смыслообразующий кавер, как в «Триумфе времени и бесчувствия» в МАМТе, но идею лучезарной доминанты снегового потопа придумал он. Без этой идеи премьера «Фиолетового снега» не имела бы столь громкого успеха.

При этом архиважно, что опера сегодня опережает другие перформативные практики в своем умении ловить «золотой час», прогнозировать будущее и, не рассуждая долго (длительность «Снега» сто пять минут), объяснять нам буквально всё. Так, опера Фуррера, Гута и Сорокина анализирует Брейгеля, предлагая изысканную альтернативу безумному туру по выставкам больших мастеров, одинаково охватившую культурный и бескультурный мир. **✎**

«ФИОЛЕТОВЫЙ
СНЕГ»
(Staatsoper Unter
den Linden)
Фото: Monika
Rittershaus



«Вскормлённый в неволе орёл молодой...»

Брюссельский театр Ла Монне представил премьеру последней оперы Леоша Яначека «Из мертвого дома».

ТЕКСТ: *Майя Шварцман*

Многим памятна постановка этого сочинения, осуществлённая режиссером Патрисом Шеро в 2007 году. Ее отличали намеренное отсутствие русского колорита, декор без малейшего цветового пятна, приглушенная эмоциональность.

Дирекция Ла Монне, включая оперу в репертуар сезона, наверняка понимала, что сравнения с версией Шеро неизбежны. Режиссер Кшиштоф Варликовский, сценограф Малгожата Щесняк и дирижер Михаэль Бодер не вступают с ней в полемику. Они не отказываются от находок французского режиссера, но и не повторяют их рабски, как копиисты. Результатом стал прекрасный спектакль, ничуть не менее сильный по степени воздействия. Сходство подкрепляется еще и тем, что часть солистов, певших у Шеро, принимает участие и в новом спектакле, чем способствует наведению невидимых, но прочных «мостов».

Опера Яначека, написанная на сюжет Достоевского, не имеет сценической истории в России, поэтому стоит вспомнить ее основные сюжетные узлы. В сибирском остроге появляется новый осужденный, дворянин Горянчиков. Одновременно с этим заключенные находят подбитого орла и сажают его в клетку. Уголовники («пахан» Лука Кузьмич, Скуратов и прочие) ссорятся, дерутся, рассказывают друг другу о прежней жизни на воле. Сразу по прибытии Горянчикова

избивают охранники, просто «чтоб знал», и он едва жив.

Отбывая срок, Горянчиков отечески относится к угнетаемому всеми дагестанцу Алейе. В день церковного праздника заключенные могут не работать; свободное время они тратят по обычаю на скабрзные байки и на «театр», разыгрывая пантомиму о Дон Жуане. Вспыхивает ссора, Алейе вмешивается и получает удар ножом.

Горянчиков приходит в госпиталь к раненому Алейе. Здесь же в углу умирает от туберкулеза Лука Кузьмич. Заключенный Шишков рассказывает об убитой им невинной жене, которая была ославлена его же дружкой Филькой Морозовым как гулящая. К концу его рассказа Лука Кузьмич умирает, Шишков смотрит ему в лицо и опознает в нем Фильку.

Финальная сцена оперы показывает освобождение Горянчикова и прощание с Алейей. Заключенные выпускают орла на волю и смотрят ему вслед.

Притом что Александр Петрович Горянчиков главный персонаж оперы, львиная доля действия и вокальных высказываний достается вовсе не ему, хотя он практически не уходит со сцены. Горянчиков у Яначека — в каком-то смысле хор древнегреческой трагедии, выступающий и как действующее лицо, и как мерило морали прочих героев. Он — одно из многих лиц каторжан. Вся свобода, что осталась ему доступна, — это возможность сказать несколько слов: отсюда больше не пение, а декламационность; недаром вся опера написана как коллаж, как озвученные обрывки человеческих жизней, случайно сбившиеся вместе. Идя на это, Яначек отчасти сохранил дух «Записок из мертвого дома» Достоевского как цепи рассказов и бытовых очерков, а отчасти



показал, как обезличивает человека несвобода, как обесцвечивает его тюрьма.

Тюрьма и становится главным героем спектакля. Тюрьма по определению НЕ оперная, не такая, как у дона Хозе, маркиза ди Позы, Фиделио, Каварадосси и прочих. В сценах драк и поножовщин, как и во вставной пантомиме с «Дон Жуаном», вместо фонтанов крови выбрасывались в воздух мелкие красные блестки: ведь кровь и боль в тюрьме не имеют никакой цены, они привычны и повседневны, не дороже кучки алых бумажек. Ярким выразительным средством спектакля стали ритмичные удары заключенных ножами по решеткам, этот лязг придавал спектаклю устрашающе убедительный колорит. Бедняга Алейя был изображен как «опущенный» — в женском платье.

Замечательной находкой стало решение постановщиков ввести в спектакль танцовщиков. С подачи хореографа Клода Бардуйя эти роли были с ошеломительной пластической свободой сыграны чернокожими артистами. Один из них был представлен отдельно: еще до вступления оркестра худощавый молодой человек разминаясь во дворе тюрьмы, бегая кругами, словно летая. Догадка приходит к зрителю постепенно:

это и есть орел, которому предстоит попасть в руки озлобленных каторжан. Клеткой для него станут его ранение и обездвиженность до конца спектакля (у Шеро орел был механическим).

Горянчикова внушительно и реалистично спел сэр Уиллард Уайт, бывший участником постановки Шеро наряду с Ладиславом Элгром (Скура-тов) и Стефаном Магритой (Лука Кузьмич, он же Филька). Роль Алейи, задуманную для меццо-сопрано, блестяще провел канадский тенор Паскаль Шарбоннэ. Одна из самых интересных в опере — роль каторжника Шишкова с его рассказом о несчастной Акулине, о «свинцовых мерзостях русской жизни». Шишкова спел английский баритон с украинскими корнями Павел Гунка, и это было удивительно точное попадание.

Логическую ясность финалу придала закольцованность сюжетной линии орла. Освобождение Горянчикова совпадает с отпусанием птицы на волю. Молодой человек поднимается с кресла-каталки, прихрамывая, пытается ходить, наконец бросает мяч в баскетбольную корзину — и попадает, сопровождаемый единодушным восторженным выдохом хора. Этот ликующий возглас и ставит точку в сложном, необыкновенно экспрессивном творении Яначека. 🇵🇸

«ИЗ МЕРТВОГО
ДОМА»
(Театр Ла Монне)
Фото: Bernd Uhlig





The Blue Blood of Art Direction


TEXT by Irina Chernomurova

Damiano Michieletto happened to be at the right place at the right time. His refined style found popularity in the modern theater. At a time of unstoppable, raging kitsch in global culture (more and more of which is being dumped on us from TV screens and magazines alike), a director appeared with impeccable taste and a captivating elegance in his work. The second, and equally important, aspect is that he is the ultimate enthusiast for psychological theater and subtle acting. His performances can be filmed close-up. The way they are created, you can closely anticipate every moment. You can feel the depth of the opera performers' emotional experience, their perfectly organic coexistence within one or more biographies offered by the director. In that respect, he is a laudable successor to the great tradition of Italian

film direction. Some of his productions refer to the famous Visconti, while others, on the contrary, make one remember Fellini.

His success is related primarily to his direction of Italian operas: he offers an absolutely modern and very fresh interpretation, yet without resorting to trickery or trying to add scandal to the story. Michieletto is a delicate and graceful opera director who couldn't be further from provocative behavior.

There seems to be a requirement from the critics: a director must always cross-dress his or her characters and rethink the storyline. Damiano Michieletto follows modern requirements, but his performances are filled with vivid human emotion. Unlike many of today's performances, showing a glaring and diverse street, his works are a completely different breed recognized by one's inner aristocrat as a person with impeccable manners who always keeps an eye out to avoid being false on stage — while yet remaining true to the art of theater.

Anyone who ever happened to work with him calls him a perfectionist who aims for the ultimate quality. The result is a scenic text that is exacting down to the last detail, that offers astonishing insight into human nature, a perfect grip of the environment and simply outstanding workmanship. We are excited that the Bolshoi is on the list of theaters he agreed to make a new work for, and after the premiere of his *Il viaggio a Reims*, we will be heading on the next journey — a new production by Damiano Michieletto. 

БОЛЬШОЙ БАЛЕТ В КИНО
THEATREHD.RU



СИЛЬФИДА
11 НОЯБРЯ

ДОН КИХОТ*
2 ДЕКАБРЯ

ЩЕЛКУНЧИК
23 ДЕКАБРЯ

БАЯДЕРКА
20 ЯНВАРЯ

**СПЯЩАЯ
КРАСАВИЦА***
10 МАРТА

ЗОЛОТОЙ ВЕК*
7 АПРЕЛЯ

**КАРМЕН-СЮИТА /
ПЕТРУШКА**
19 МАЯ

* В записи

**THE
ATRE
HD**



ИЩИТЕ НАС В СОЦСЕТЯХ:



16+



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

С101D5E9
by AUDEMARS PIGUET



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

*НУЖНО МАСТЕРСКИ ОВЛАДЕТЬ ПРАВИЛАМИ, ЧТОБЫ ИХ НАРУШАТЬ. | РЕКЛАМА
+7 495 232 45 55 | AUDEMARSPIGUET.COM | ИНФРАКРАСНАЯ ФОТОГРАФИЯ