

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

243 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2018/2019

№ 2 (17)

август – сентябрь, 2019

ОПЕРА

*«Евгений Онегин»
Петра Чайковского*

БАЛЕТ

*«Парижское веселье»
Мориса Бежара*

ПЕРСОНА

Джобби Тэлбот





БОЛЬШОЙ БАЛЕТ В КИНО
THEATREHD.RU

БАЛЕТ

СЕЗОН
19 | 20



27 ОКТЯБРЯ **РАЙМОНДА**
17 НОЯБРЯ **КОРСАР***
15 ДЕКАБРЯ **ЩЕЛКУНЧИК***
26 ЯНВАРЯ **ЖИЗЕЛЬ**
23 ФЕВРАЛЯ **ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО**
29 МАРТА **РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА***
19 АПРЕЛЯ **ДРАГОЦЕННОСТИ**

THE
ATRE
HD



* В ЗАПИСИ

ИЩИТЕ НАС В СОЦСЕТЯХ:



12+



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,
Раиса Потапкина, Анна Терлецкая
Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Павел Краминов

Дизайнеры:
Елена Горшкова,
Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60311
Тираж: 10 000 экз.

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

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

На первой странице обложки
Сцена из спектакля «Зимняя сказка».
Леонт — Денис Савин
Фото: Михаил Логвинов



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Движение вперед, прогресс, развитие... Эти слова заведомо несут в себе положительную окраску. Но иногда необходимо свернуть с привычного маршрута, чтобы открыть неизвестный континент, создать невиданный ранее театральный жанр, изобрести новый музыкальный инструмент.

Всегда найдется тот, кто идет не в ногу с остальными, делает всё не так, как принято. Таким был Жак Оффенбах, 200-летие со дня рождения которого Большой театр отметил премьерными оперы-буфф «Перикола» и балета «Парижское веселье». Такие люди есть и сейчас, и мы предлагаем вам познакомиться с некоторыми из них.

Growth, progress, development... These words have by default a positive connotation. But sometimes it is necessary to get out of the rut to discover an unknown continent, to create an unprecedented theatrical genre, or to invent a new musical instrument.

There is always someone who does not keep up with the crowd, doing things differently. Jacques Offenbach was a person like this. The Bolshoi Theatre celebrated the 200th anniversary of his birth with the premieres of *La Périchole* opera bouffe and *Gaîté Parisienne* ballet. People of the type have not ceased to exist, and we would like you to get to know some of them.

В БОЛЬШОМ

В МОСКВЕ

4

Предвкушение
Планы на сезон

6

Персона
Джоби Тэлбот

12

Премьера
«Евгений Онегин»

14

Премьера
«Симфония до мажор»

16

Премьера
*«Парижское
веселье»*

18

Интервью
Пётр Нарделли

20

Гость
Кристиан Лубутен

22

Премьера
«Перикола»

24

Заметки
«Золотая маска»



28

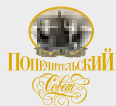
Интервью
*Йохан
Ингер*

31

Новости



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

ВМОНЕ

32

Событие

*Опера Петера Этвёша
«Три сестры»*

44

Размышления

*Курт Штрайт:
Я всегда смотрю вперед*

37

Новости

40

Впечатления

*Фестиваль
Dance Open*



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

МЯК

ТАСС
информационное
агентство России

Информационный
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ



ПЛАНЫ на 244-й СЕЗОН



ПРЕМЬЕРЫ

26 сентября 2019

НОВАЯ СЦЕНА

*Николай
Римский-Корсаков*

**«СКАЗКА О ЦАРЕ
САЛТАНЕ»**

ОПЕРА В ЧЕТЫРЕХ ДЕЙСТВИЯХ
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Туган Сохийев

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Алексей Франдетти

21 ноября 2019

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Адольф Адан

«ЖИЗЕЛЬ»

БАЛЕТ В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ
ХОРЕОГРАФ-ПОСТАНОВЩИК —
Алексей Ратманский
ХОРЕОГРАФИЯ — **Жан Коралли,**
Жюль Перро, Мариус Петипа
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Павел Клиничев

29 ноября 2019

КАМЕРНАЯ СЦЕНА
ИМ. Б. А. ПОКРОВСКОГО

Василий Паишкевич

**«ГОСТИНЫЙ
ДВОР»**

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА В ТРЕХ
ДЕЙСТВИЯХ
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Филипп Чижевский
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Глеб Черепанов

5 декабря 2019

НОВАЯ СЦЕНА

Генри Пёрселл

**«ДИДОНА
И ЭНЕЙ»**

ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Кристофер Мулдс

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Венсан Уге
СОВМЕСТНАЯ
ПОСТАНОВКА
С МЕЖДУНАРОДНЫМ
ОПЕРНЫМ ФЕСТИВАЛЕМ
ЭКС-АН-ПРОВАНСА

14 февраля 2020

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

*Николай
Римский-Корсаков*

«САДКО»

ОПЕРА-БЫЛИНА В СЕМИ КАРТИНАХ
ДИРИЖЕР — **будет объявлен
особо**
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК
И СЦЕНОГРАФ —
Дмитрий Черняков

5 марта 2020

КАМЕРНАЯ СЦЕНА
ИМ. Б. А. ПОКРОВСКОГО

*Бенджамин
Бритттен*

**«МАЛЕНЬКИЙ
ТРУБОЧИСТ
(ДАВАЙТЕ
СОЗДАДИМ
ОПЕРУ!)»**

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
В ДВУХ ЧАСТЯХ
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Айрат Кашаев
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Олег Долин

26 марта 2020

НОВАЯ СЦЕНА

ВЕЧЕР ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ

Юрий Красавин
«Танцемания»

ХОРЕОГРАФ —
Вячеслав Самодуров

Александр Глазунов
«Времена года»

ХОРЕОГРАФ — **Артемий Беляков**

на музыку
Анатолия Королёва
«Сделано в Большом»

ХОРЕОГРАФ — **Антон Пимонов**

ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК ВЕЧЕРА
ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ —
Антон Гришанин

21 мая 2020

НОВАЯ СЦЕНА

«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

БАЛЕТ В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ НА МУЗЫКУ
ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА, АЛЬФРЕДА
ШНИТКЕ

ХОРЕОГРАФ — **Эдвард Клюг**
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Антон Гришанин

17 июня 2020

НОВАЯ СЦЕНА

Вольфганг Амадей Моцарт

«ДОН ЖУАН»

ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ
ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Туган Сохиев
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Семён Спивак

2 июля 2020

КАМЕРНАЯ СЦЕНА
ИМ. Б. А. ПОКРОВСКОГО

Жорж Бизе

«ИСКАТЕЛИ
ЖЕМЧУГА»

ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

ДИРИЖЕР-ПОСТАНОВЩИК —
Алексей Верещагин
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК
И СЦЕНОГРАФ —
Владислав Наставшев



КОНЦЕРТЫ

23 ноября 2019

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ «ЗАРЯДЬЕ»

Сергей Прокофьев

ОРАТОРИЯ
«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

ДИРИЖЕР — **Туган Сохиев**

8 декабря 2019

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Ю-ЛЕТНИЕ
МОЛОДЕЖНОЙ
ОПЕРНОЙ
ПРОГРАММЫ

С участием артистов
Академии Ла Скала,
Академии Парижской
национальной оперы
и Молодежной оперной
программы
им. Доминго-Кафритца
Вашингтонской
национальной оперы
ДИРИЖЕР —
Александр Сладковский

22 декабря 2019

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Иоганнес Брамс

КОНЦЕРТ
ДЛЯ СКРИПКИ
С ОРКЕСТРОМ
СИМФОНИЯ № 1

ДИРИЖЕР —
Туган Сохиев
СОЛИСТ —
Вадим Глузман

8 марта 2020

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Пётр Чайковский

«МАЗЕПА»

ОПЕРА В КОНЦЕРТНОМ ИСПОЛНЕНИИ

ДИРИЖЕР —
Туган Сохиев

12 мая 2020

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сергей Прокофьев

КАНТАТА
«АЛЕКСАНДР
НЕВСКИЙ»
СИМФОНИЯ № 5

ДИРИЖЕР —
Туган Сохиев

24 мая 2020

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Гаэтано Доницетти

«АННА БОЛЕЙН»

ОПЕРА В КОНЦЕРТНОМ ИСПОЛНЕНИИ

ДИРИЖЕР —
Туган Сохиев

С полными
планами на 244-й
сезон можно
ознакомиться
на официальном
сайте Большого
театра



Джобби Тэлбот: «Зимняя сказка» — идеальная пьеса для балета

В Большом театре прошла премьера балета «Зимняя сказка». Адаптацию поздней шекспировской пьесы о любви и ревности создал хореограф Кристофер Уилдон на музыку Джобби Тэлбота. Композитор рассказал журналу «Большой театр» о том, как рождался спектакль, как танец взаимодействует с музыкой и на каких инструментах играют музыканты выдуманной Шекспиром Богемии.

ТЕКСТ: Раиса Потапкина



Многие ваши сочинения, например хоровой концерт «Путь чудес» или симфоническая сюита «Tide Harmonic», связаны с путешествиями. Почему?

Не знаю, я никогда раньше об этом не задумывался. Возможно, это что-то бессознательное. Музыка — кинетическое искусство. Играя на скрипке, мы зажимаем струны, ведем по ним смычком. При игре на гобое или флейте мы перемещаем воздушный столб. Движение становится звуком — это и есть музыка. И переживаем мы ее тоже как путешествие.

Рассматривая картину, мы словно совершаем по ней экскурсию. Но музыка сама выбирает для нас маршрут. Когда я пишу пьесу, особенно продолжительную, мне хочется захватить изображение будущих слушателей, заставить их забыть обо всем остальном, отвлечь от привычных мыслей и вернуть на землю уже после окончания сочинения.

Среди ваших работ и музыка к кинофильмам, и симфонические сочинения, и пьесы для музыкального театра. Чему вы всё-таки больше уделяете внимания?

Киномузыка, музыка для театра и академическая музыка для меня одинаково важна, и я уделяю этим жанрам примерно равное количество времени.

Мое музыкальное образование не ограничено одной лишь классической музыкой — и этим я, возможно, отличаюсь от многих профессиональных композиторов. В детстве я учился играть на гобое и фортепиано, был гобоистом в симфоническом оркестре, получил академическое образование как композитор в Гилдхоллской школе музыки и театра, выступал в рок-группах, а с конца 1990-х годов в моей жизни появилось еще и кино. И когда я начинаю работу над такими крупными произведениями, как «Зимняя сказка», конечно, задействую весь свой опыт.

Как началась работа над балетом «Зимняя сказка»?

Кристофер Уилдон, его супруг Росс, я и моя жена Лиз провели вместе три или четыре дня: читали вслух пьесу, размечали сцены будущего балета. Мы долго размышляли над тем, как передать ревность. Люди не показывают свои мучительные сомнения. Прежде чем прорваться наружу, ревность долгое время разъедает их

изнутри. Я предложил переключаться между реальной жизнью, где Гермiona и Поликсен мирно взаимодействуют, и оптикой Леонта, сквозь которую он видит неверность, влюбленность, возникающую между своей женой и ближайшим другом. Крис поддержал эту мысль и развил ее в танце. Затем появилась идея перевернуть статуи, украшающие сад сицилийского дворца, и залить сцену зеленым светом. В первом акте получилось ядовитое шипение страстей.

Ваша музыка к фильмам не менее красноречива, чем видеоряд или реплики героев. Она всегда сообщает эмоцию, раскрывает дополнительный смысловой уровень. А что для вас балетная музыка? Есть ли какие-нибудь закрепленные значения за отдельными мелодиями в «Зимней сказке»?

Первая тема, которой открывается балет, написана в изоритмической технике: в ней повторяются по кругу одни и те же ноты и длительности, но их количество не совпадает. Представьте две шестеренки разного размера: они одновременно начинают вращаться, но, чтобы совпасть вновь, первая должна прокрутиться восемь раз, а вторая — десять. Тема изображает время и неизбежность, ситуацию, когда всё рухнет, но затем вновь возвращается на свои места. С другой стороны, в этой мелодии есть ощущение четкой логики и спокойствия.

В первой версии оркестрового вступления к балету была только эта тема. В какой-то момент она мне разонравилась, и я полностью переписал вступление — так появилась вторая тема, тема ветра. Я долго не мог решить, какой же вариант лучше, пока не вмешался Крис. Он спросил меня: «Почему бы не оставить оба варианта?» Так впервые в жизни я буквально наложил одну партитуру на другую, и теперь у нас в увертюре параллельно звучат две темы.

Расскажите про вторую тему.

Это завывания ветра, стихия. «Зимняя сказка» — история о том, как герои оказываются во власти эмоций. Это пьеса огромных контрастов. Первый акт — зима и холодный сицилийский дворец; второй акт ему абсолютно противоположен — весна, лучи солнца и счастливые божественные крестьяне. Первый акт — монохромный, черно-белый, второй — яркий, красочный. Шекспир нарочно сталкивает два ортогональных

мира. Но ведь и балет строится на крайностях в изображении чувств и событий. Возможно, прозвучит высокомерно, но мы подумали: что если танец сможет превратить в достоинства все эти проблемные места и балет станет лучшей из возможных версий этой пьесы?

Кроме тем во вступлении есть ли другие «говорящие» мелодии?

Тема судьбы, которую я предпочитаю называть темой ошибок Леонта, — четыре мрачных звука. Мы слышим их каждый раз, когда Леонт, король Сицилии, делает неверный выбор, необратимо разрушающий нечто идеальное и чистое. Есть нежная тема Гермiony и похожая на нее тема Утраты. Их сочетание мы слышим в третьем акте.

Для образа Паулины я позаимствовал пару аккордов из музыкальной характеристики, созданной мной для персонажа Ребекки Холл в фильме «Замкнутая цепь» (2013). В кино часто бывает так, что нужно сочинить 20-секундную связку между сценами. Ты находишь для нее интересный материал, который хочется развить, но времени не остается — действие неумолимо

идет дальше. Тогда эта музыкальная мысль сохраняется где-то в глубинах подсознания до лучших времен, как получилось с темой Паулины.

Кому принадлежит идея разместить на сцене ансамбль богемских музыкантов?

Крис как-то сказал: «Что если у нас на сцене будет ансамбль?» Я подумал: «Да, было бы здорово», — и следом пронеслась мысль: «Боже, это будет очень и очень трудно!»

Почему?

В кино есть внутрикадровая и закадровая музыка. Герои фильма идут в клуб, где выступает какой-нибудь DJ, — это внутрикадровая музыка. Закадровая музыка создает атмосферу действия или помогает раскрыть характеры, ситуации, сообщает зрителю дополнительную информацию. Никто в фильме ее не слышит.

В нашем случае ансамбль на сцене исполняет внутрикадровую музыку. То, что мы слышим из оркестровой ямы, — это музыка закадровая. Танцовщики, несмотря на то, что двигаются с ней синхронно, не слышат ее как музыку и не взаимодействуют с ней. Танец и музыка — два равнозначных слагаемых в драматургии и находятся в сложных взаимоотношениях. Кроме соединения закадровой и внутрикадровой музыки в реальном времени возникает и более серьезная проблема: помещая музыкантов на сцену, я разрушаю хрупкое равновесие между симфоническим оркестром и танцовщиками. Вдобавок нужно решить чисто практические трудности: какие должны быть инструменты на сцене, как они должны выглядеть, где мы найдем подходящих музыкантов и как им выучить наизусть свои партии?!

И негде было подсмотреть решение всех этих проблем, ведь до нас никто ничего подобного не делал. Обычно музыканты появляются на сцене буквально на несколько минут, исполняют небольшой музыкальный фрагмент и уходят за кулисы. В нашем случае ансамбль участвует в действии весь второй акт, большую часть первого акта и немного в третьем акте.

Крису нравилась идея наполнить сдержанную, монохромную атмосферу сицилийского двора экзотикой, душевностью богемской музыки, яркими костюмами музыкантов, сопровождающих Поликсена. Леонту неуютно от африканских причудливых ритмов. Представьте, что гость,



«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»
(БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

Фото:
Михаил Логвинов





«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»
(БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

Фото:
Дамир Юсупов

которого вы пригласили к себе на ужин, включает принесенный с собой компакт-диск, танцует с вашей женой. Вряд ли вам такое понравится. Я подумал: может, это и есть момент, когда в голову сицилийского короля впервые закрадываются сомнения в верности супруги?

Ансамбль богемских музыкантов — самое безумное сочетание инструментов в балете, которое мне доводилось слышать!

Да, он состоит из индийской флейты бансури, русского баяна, широко распространенного в Европе дульцимера (вернее, его модификации), африканских и латиноамериканских барабанов и перкуссии.

Почему именно они?

Я люблю тембр блокфлейты и первоначально хотел, чтобы в ансамбле был именно этот инструмент. Но кто-то напомнил мне, что у блокфлейты не регулируется громкость звучания: невозможно сделать крещендо — проявление звука из тишины, из ниоткуда. Замечательная лондонская флейтистка Элиза Маршал подсказала альтернативу — бансури.

О барабанах я много читал в Интернете, советовался с музыкантами. Инструменты должны не только хорошо звучать, но и быть достаточно легкими, чтобы их можно было носить по сцене. Этим мне нравится сурду, под который устраивают уличные празднества в Латинской Америке.

Баян появился позже. Я думал, что дульцимер, словно ритм-гитара в рок-группе, будет заполнять собой всю музыкальную фактуру, создавая плотный грув. Но он оказался вишенкой на торте — его тонкий, серебристый звук парит над остальными инструментами, оставляя при этом ощущение пустоты. Тогда, чтобы склеить фактуру в единое целое, я добавил в ансамбль баян.

Баян — русский инструмент. Это отсылка к тому, что, по сюжету Шекспира, Гермиона была дочерью русского царя?

На самом деле нет. Ансамбль музыкантов на сцене должен был выглядеть как фольклорный, но при этом не вызывать ассоциаций с какой-то конкретной точкой нашей планеты, ведь шекспировская Богемия — вымышленная страна, омываемая морем.

А как появился дульцимер? Ведь это не традиционный молоточковый дульцимер, а его модификация.

Я обожаю цимбалы и писал музыку для них. Они звучат так, будто какой-то маньяк играет на сумасшедшем пианино. Цимбалы есть в моей пьесе «Aluminium», ставшей частью балета «Chroma¹». Но это очень тяжелый инструмент, и он смотрелся бы на сцене как мебель. Это всё равно что поставить рояль. Не будут же люди плясать под звуки рояля на лесной опушке?

¹ В 2011–2012 гг. входил в репертуар Большого театра.

Поэтому я думал, меня попросят переделать партию. Можно было адаптировать ее под более легковесные разновидности цимбал или даже под крумхорн — ренессансный инструмент, или мизмар — египетский гобой с резким, пронзительным звучанием. Мне вообще нравятся грубые тембры народных инструментов. Но я никак не ожидал, что специально для меня закажут инструмент у мастера. Тим Мэннинг, взяв за основу традиционный молоточковый дульцимер, венгерские цимбалы и баварский хакбретт, спроектировал новые инструменты для балета. Думаю, это определенный карьерный успех.

Есть ли у вас любимая сцена в балете?

Я очень люблю финал — когда Гермiona прощает Леонта, несмотря на всё зло, которое он причинил себе и другим людям из-за ревности. Сочиняя музыку, я не знал, как Крис собирается поставить сцену примирения. Но результат получился удивительно эмоциональным, искренним. Мы ждем от короля радости, ликования из-за того, что Гермiona жива и прощает ему все проступки, но Леонт, напротив, полностью раздавлен: обессиленный, он падает на землю. Очень сильная сцена. Ради такого хочется сотрудничать с Крисом снова и снова.

А наименее любимая?

Сложно сказать. Есть небольшой фрагмент во втором акте. Я намеренно сочинил музыку для нелепого деревенского танца, который должны были танцевать переодетые крестьянами Поликсен, король Богемии, и его слуга. Но Крис убрал

эту сцену и поставил вместо нее другую на ту же самую музыку. Не то чтобы получилось совсем ужасно — нет. Просто я чувствую несоответствие.

Есть ли разница между постановкой «Зимней сказки» в Большом театре и в Ковент-Гардене? Возможно, были какие-то сокращения?

Нет, были изменения в хореографии и оркестровке между первой и второй постановками в лондонском Ковент-Гардене. Я искал баланс между ансамблем на сцене и симфоническим оркестром. Но это не те изменения, которые будут заметны широкой публике. Они скорее облегчают репетиционный процесс.

На самом деле главной трудностью балета было то, что это не одна, а сразу три пьесы.

Да, три акта в разных временных промежутках, в разных географических точках.

Последний акт связывает всё воедино, но это тоже новая история. Складывается впечатление, будто Шекспир к двум совершенно разным пьесам дописал новый финал. И нельзя это игнорировать в музыке.

Обычно чем больше погружаешься в партитуру, тем легче становится процесс сочинения: очевидные вещи быстро исчерпываются, и появляются интересные идеи, расширяется музыкальный словарный запас. Здесь всё было иначе. Когда я приступил ко второму акту, у меня возникло ощущение, что я пишу новое произведение!

Я надеюсь, что следующие сочинения будут легче.

Определенно!

Над чем вы сейчас работаете?

Я вновь пишу оперу¹. Следом — наш третий по счету трехактный балет² с Кристофером Уилдоном. Мы работали над «Зимней сказкой» два года, но на новый балет у нас есть всего девять месяцев, что, конечно, пугает.

А затем — продолжение анимационного мюзикла «Зверопой», выход которого запланирован на 2021 год. Так что в ближайшие пару лет я буду несколько занят. ♪

¹ Первая опера Джоби Тэлбота — «Эверест», премьера в Опере Далласа в 2015 году.

² Первый трехактный балет Джоби Тэлбота и Кристофера Уилдона — «Алиса в Стране чудес», премьера в Королевском балете Ковент-Гарден в 2011 году; второй — «Зимняя сказка», премьера там же в 2014 году.

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»
(БОЛЬШОЙ ТЕАТР)
Фото: Дамир
Юсупов





Хор Большого – лауреат международной оперной премии

На сцене театра Сэдлерс Уэллс (Лондон) 29 апреля прошла ежегодная церемония вручения оперной премии International Opera Awards. В этом году впервые в числе лауреатов премии оказался хор Большого. Награда была вручена главному хормейстеру театра Валерию Борисову.

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

Награда Японии — директору Большого

Генеральный директор Большого театра Владимир Урин 21 мая был удостоен государственной награды Японии — ордена Восходящего солнца III степени. Такую высокую оценку получил вклад Большого театра и его директора в проведение фестиваля «Русские сезоны» в Японии в 2017 году.



Мода и стиль в хореографии

Прима-балерина Большого Светлана Захарова и компания MuzArts представили 22 июня на Исторической сцене свой новый проект MODANSE, объединивший балеты «Как дыхание» (на музыку Георга Фридриха Генделя, хореография Мауро Бигонцетти — мировая премьера новой редакции) и «Габриэль Шанель» (музыка Ильи Демущего, хореография Юрия Посохова — мировая премьера).

ФОТО: БАТЫР АННАДУРДЫЕВ

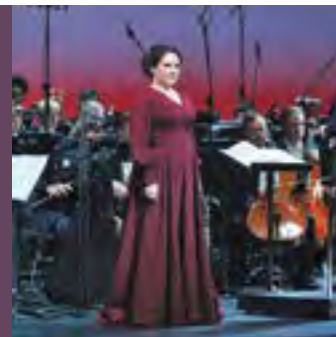


Победа на конкурсе имени Чайковского

Артистки Молодежной оперной программы Большого театра стали лауреатами Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Мария Баракова (меццо-сопрано) завоевала первую премию (на фото слева), Мария Мотольгина (сопрано) — третью (на фото справа). Поздравляем

их с этим успехом! Победителем среди мужчин был назван Александрос Ставракakis, приглашенный солист Большого, который в этом году дебютировал на нашей сцене в партии Дона Базилио в опере «Севильский цирюльник» Джоаккино Россини.

ФОТО: WWW.TCHAIKOVSKYCOMPLETITION.COM



Ювелирный дом Van Cleef & Arpels стал официальным спонсором Большого

Об этом было объявлено на пресс-конференции, в которой приняли участие генеральный директор Большого театра Владимир Урин, руководитель балетной труппы Махар Вазиев, президент и генеральный директор Van Cleef & Arpels Никола Бос и управляющий директор ювелирного дома

в СНГ и Турции Татьяна Иванова. Творческая дружба Van Cleef & Arpels и Большого театра началась в 2012 году, когда готовился к выпуску балет Джорджа Баланчина «Драгоценности». Пять лет спустя Van Cleef & Arpels выступил партнером постановки балета «Нуреев».



ФОТО: ВИКТОР ВОЙКО

В Большом



Пётр Чайковский

Евгений Онегин

Лирические сцены
в трех действиях

*Музыкальный руководитель
постановки и дирижер – Туган СОХИЕВ*

Режиссер-постановщик – Евгений АРЬЕ

Художник-сценограф – Семён ПАСТУХ

Художник по костюмам – Галина СОЛОВЬЕВА

Главный хормейстер – Валерий БОРИСОВ

Художник по свету – Дамир ИСМАГИЛОВ

Режиссер по пластике – Игорь КАЧАЕВ

Видеосценограф – Ася МУХИНА

Историческая сцена
Премьера 15 мая
2019 года

ЛАРИНА - ЕЛЕНА
МАНИСТИНА,
ЕВГЕНИЙ
ОНЕГИН - ИГОРЬ
ГОЛОВАТЕНКО,
ВЛАДИМИР
ЛЕНСКИЙ - АЛЕКСЕЙ
НЕКЛЮДОВ
(СПРАВА)
Фото: Дамир
Юсупов



ЕВГЕНИЙ
ОНЕГИН - ИГОРЬ
ГОЛОВАТЕНКО
(СЛЕВА)
Фото: Дамир
Юсупов

ВЛАДИМИР
ЛЕНСКИЙ - ИЛЬЯ
СЕЛИВАНОВ,
ОЛЬГА - ЕКАТЕРИНА
ВОРОНЦОВА
(СПРАВА)
Фото: Дамир
Юсупов



ТАТЬЯНА -
ЕКАТЕРИНА
МОРОЗОВА,
ФИЛИППЬЕВНА -
ЕВГЕНИЯ СЕГЕНЮК
(СПРАВА)
Фото: Дамир
Юсупов



ОЛЬГА - АЛИНА
ЧЕРТАШ, ЛАРИНА -
ЕЛЕНА ЗЕЛЕНСКАЯ
(СПРАВА)
Фото: Дамир
Юсупов





Премьера



СЦЕНА
ИЗ ТРЕТЬЕГО
ДЕЙСТВИЯ.
БАЛ (СЛЕВА)
Фото: Павел
Рычков

КНЯЗЬ ГРЕМИН –
МИХАИЛ КАЗАКОВ,
ТАТЬЯНА – АННА
НЕЧАЕВА
(ВВЕРХУ)
Фото: Дамир
Юсупов



ТРИКЕ – ИВАН
МАКСИМЕЙКО
(СЛЕВА)
Фото: Дамир
Юсупов



ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН –
СТАНИСЛАВ
КУФЛЮК, ГИЛЬО –
НАДЕЖДА БЛАГОВА
(СПРАВА)
Фото: Дамир
Юсупов



ТАТЬЯНА – АННА
НЕЧАЕВА (ВВЕРХУ)
Фото: Дамир
Юсупов

В БОЛЬШОМ

Симфония до мажор на музыку Жоржа Бизе

Новая сцена
Первое
представление
возобновления –
13 июня
2019 года

Балет в одном действии
Хореография Джорджа Баланчина

© School of American Ballet

Балетмейстер-репетитор – Элиз Борн
Художник по костюмам – Татьяна Ногинова
Дирижер-постановщик – Тимур Зангиев
Художник по свету – Сергей Шевченко



Постановка Балета
Баланчина® «Симфония
до мажор» подготовлена
в сотрудничестве
с Фондом Баланчина
и выполнена в соответствии
со стандартами
Стиля Баланчина®
и Техники Баланчина®,
установленными
и предоставленными
Фондом.

СЦЕНА
ИЗ СПЕКТАКЛЯ

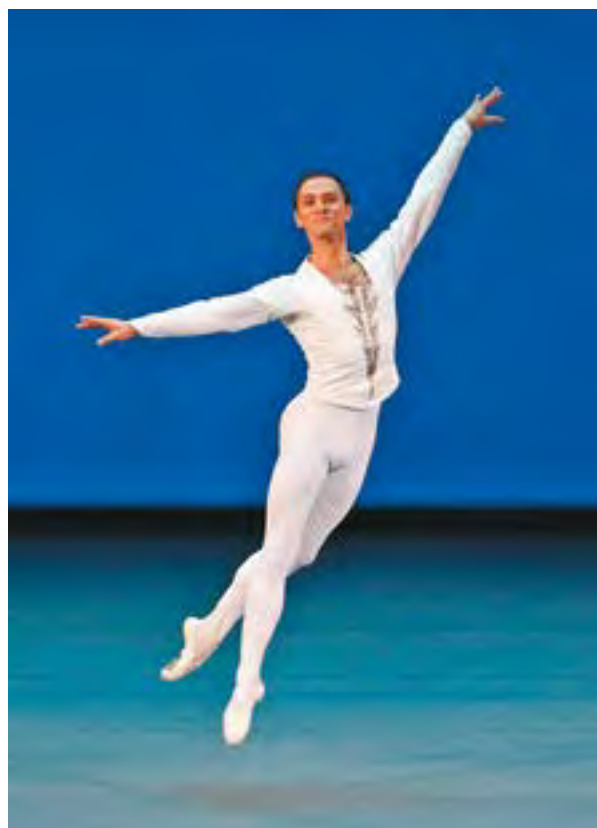
Фото:
Дамир Юсупов



ОЛЬГА СМИРНОВА,
ДЕНИС РОДЬКИН
Фото: Наталья
Воронова



ВЯЧЕСЛАВ
ЛОПАТИН
Фото: Дамир
Юсупов



КРИСТИНА КРЕТОВА,
ДАВИД МОТТА
СОАРЕС
Фото: Дамир
Юсупов



В БОЛЬШОМ

Парижское веселье на музыку Жака Оффенбаха / Манюэля Розенталя

Новая сцена
Премьера
в Большом театре
состоялась
13 июня 2019 года

СЦЕНА
ИЗ СПЕКТАКЛЯ
Фото: Михаил
Логвинов



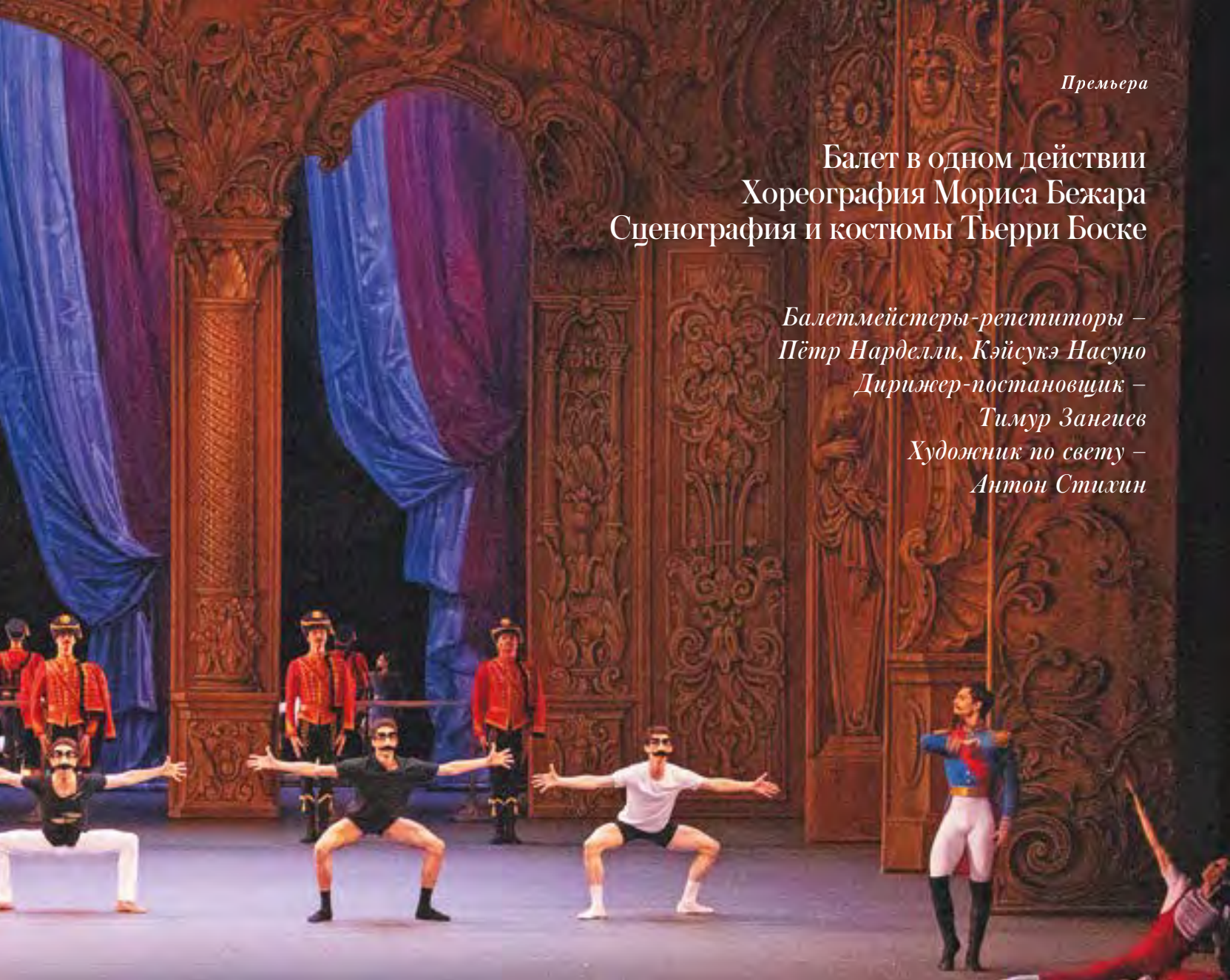
ИМПЕРАТРИЦА
ЕВГЕНИЯ –
ВИКТОРИЯ
ЯКУШЕВА,
НАПОЛЕОН III –
АРТУР МКРТЧЯН
Фото:
Дамир Юсупов



Премьера

Балет в одном действии
Хореография Мориса Бежара
Сценография и костюмы Тьерри Боске

*Балетмейстеры-репетиторы –
Пётр Нарделли, Кэйсукэ Насуно
Дирижер-постановщик –
Тимур Зангиев
Художник по свету –
Антон Стихин*



**ВЛЮБЛЕННЫЕ –
ЕВГЕНИЯ
ОБРАЗЦОВА, СЕМЁН
ЧУДИН**
*Фото:
Дамир Юсупов*
❖



**МАДАМ –
ИРИНА ЗИБРОВА,
ВИМ – ГЕОРГИЙ
ГУСЕВ**
*Фото:
Дамир Юсупов*
❖



Пётр Нарделли,
балетмейстер-репетитор балета
«Парижское веселье»

Морис Бежар поставил «Парижское веселье» в 1978 году. Парижская журналистка Жаклин Картье написала либретто мюзикла, посвященного жизни Оффенбаха. Так как они с Морисом были дружны, она пришла с либретто к нему. Он сразу загорелся: «Дай мне это либретто, я сделаю балет». Поэтому на премьерных программках «Парижского веселья» была благодарность за помощь Жаклин Картье.

Получив либретто, Морис позвонил композитору Манюэлю Розенталю, который уже сделал балет «Парижское веселье» для Леонида

Мясина и «Русского балета Монте-Карло». В итоге он дирижировал премьеру «Парижского веселья» Бежара в 1978 году в Брюсселе, в Театре де ла Моннэ.

Бежар поставил этот балет на очень хорошего танцовщика Виктора Ульяте, который много лет танцевал в труппе Бежара. Был большой успех, мы пока-

зывали спектакль в Париже и многих странах. После того как Виктор ушел из труппы, чтобы открыть свою компанию и школу в Мадриде, балет еще несколько лет шел, его танцевали другие артисты. Но потом он выпал из репертуара, как и многие другие спектакли.

Если есть пластика, корпус, ноги, а лица мертвые, ничего не получается. Главное в этом балете — быть актером, играть. Потому что он рассказывает реальную историю

ПЁТР НАРДЕЛЛИ
Фото: Михаил
Логвинов



Потом, время спустя, когда я уже не танцевал и вернулся к Бежару, чтобы преподавать в его школе, он однажды сказал: «Я бы хотел, чтобы ты поехал в Штутгарт восстановить для Ричарда Крэгана «Петрушку». Это была отличная работа, был большой успех. Мы отмечали его ужином, и Марсия Хайде сказала, что тоже хотела бы танцевать балет Бежара. Так в 1983 году я в первый раз поставил «Парижское веселье» в Штутгарте, главную партию танцевал Марк Маклейн, Мадам была сама Марсия. А потом — сразу Австралия, Копенгаген, Чили, снова Штутгарт. Два или три раза я ставил «Парижское веселье» в Риме, когда директором труппы там был Миша ван Хуке, который танцевал Оффенбаха на премьере у Бежара. После этого «Парижское веселье» попросила академия театра Ла Скала, его танцевали в Пикколо-театро Стрелера и в самом театре Ла Скала. Думаю, там спектакль увидел Махар Вазиев, который предложил мне сделать его и в Большом театре.

Для труппы Большого этот балет подходит отлично. Очень сложно ставить его там, где всего тридцать артистов, как сейчас в «Бежар Балле Лозанн», — «Парижское веселье» рассчитано на пятьдесят исполнителей. Это очень тяжелая

технически постановка. Но если есть пластика, корпус, ноги, а лица мертвые, ничего не получается. Главное в этом балете — быть актером, играть. Потому что он рассказывает реальную историю.

Балет начинается с того, что в мир приходит маленький человек, мальчик, который мечтает стать танцовщиком. Его зовут Бим. Это сам Бежар. Мадам — это мадам Рузанн, балетный педагог. Мадам Рузанн была знаменита — потому что ее учениками были Ролан Пети, Жан Бабиле, Александр Калюжный, Пьер Лакотт. В «Парижском веселье» она появляется на сцене как Карабос. И шесть друзей — это ученики, которые несли гроб на ее похороны, сохранилась знаменитая фотография. А в спектакле они — как феи в «Спящей красавице»: первый приносит Биму красоту, второй — прыжок, третий — пируэт, пятый — заноски...

Действие «Парижского веселья» происходит параллельно будто в двух измерениях: одно — это жизнь самого Бежара, воспоминания о детстве и о том, как он пришел в балет, а второе — мир его фантазий, в котором появляются Оффенбах, Наполеон III, Людвиг II Баварский и другие исторические персонажи. ♪

подготовила Анна Галайда

БИМ — ГЕОРГИЙ
ГУСЕВ
Фото: Михаил
Логвинов

В Большом

Кристиан Лубутен: «Я пленен классическим балетом»

Заметным событием начала года стала выставка «Музей и Театр. 100 лет вместе (1918—2018)», подготовленная музеем Большого театра.

Реставрация некоторых экспонатов была проведена при финансовом содействии известного модного дома Christian Louboutin.

Создатель бренда Кристиан Лубутен ответил на несколько вопросов в антракте спектакля «Анна Каренина», заглавную партию в котором исполнила прима-балерина Большого театра Светлана Захарова.

Как состоялось ваше знакомство с Большим театром?

Кто не знает о Большом театре! Большой — первое, что приходит в голову, когда ты думаешь о балете. Часто бывает, что, когда что-то идеализируешь или возлагаешь на что-то большие надежды, в конце тебя ждет разочарование. Но Большой театр превзошел все мои ожидания. Впервые оказавшись здесь, я был очарован невероятной красотой архитектуры, идеальной постановкой и талантливыми танцовщиками. Меня всегда манили выступления и артисты. Мое становление связано с кабаре



ДЕТАЛЬ КОСТЮМА
Д.А. СМИРНОВА
К ПАРТИИ РОМЕО.
ТУФЛИ.
1910 ГОД
Фото: Александр
Мурашкин /
Предоставлено
пресс-службой
Christian Louboutin



Folies Bergère и созданием обуви для моих дорогих подруг — Бланки Ли и Диты фон Тиз. Классический балет появился в моей жизни несколько позже. Но после того как мне удалось увидеть невероятные спектакли Большого, я абсолютно пленен классическим балетом.

Каким образом началось ваше сотрудничество с музеем Большого театра?

Это был очень естественный процесс. Я был безумно вдохновлен постановками и репетициями, которые увидел. Таким образом начала зарождаться идея о сотрудничестве. Мне посчастливилось оказаться на Исторической сцене Большого, а также попасть за кулисы и в мастерские. Я был впечатлен искусной работой мастеров и теми ноу-хау, которые используются при создании костюмов. Я подумал, что могу внести свой вклад в сохранение этого искусства.

Чем вас привлекли выбранные для реставрации предметы из коллекции музея? Расскажите об этих экспонатах.



СВЕТЛАНА
ЗАХАРОВА
И КРИСТИАН
ЛУБУТЕН ПОСЛЕ
СПЕКТАКЛЯ
«АННА КАРЕНИНА»
Фото: Александр
Мурашкин /
Представлено
пресс-службой
Christian Louboutin

Безусловно, все предметы привлекали своей исторической ценностью, но некоторые действительно зацепили меня. Невероятно тонкая работа мастеров, а также богатая вышивка, жемчуг, блески, перья — часть моего изобразительного языка.

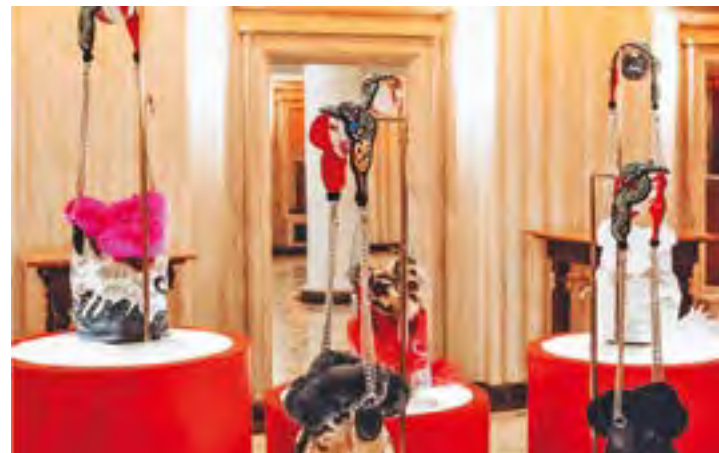
В процессе работы вы посетили мастерскую старинных тканей. Расскажите об этом опыте.

Это действительно что-то уникальное, ценное и вне времени. Ателье в Москве является одним из последних в России, создающих собственные нити. Всё откалибровано до миллиметров — это невероятно напряженная работа. Удивительно видеть, как сотрудники мастерских работают на больших листах бумаги, заполненных крошечными цветными квадратами, определяющими, какой цвет должен быть вышит в том или ином месте. Они используют антикварные ткацкие станки — только немногие специалисты знают, как с ними работать. Это был невероятный опыт.



ЭКСПОНАТЫ
ВЫСТАВКИ «МУЗЕЙ
И ТЕАТР. 100 ЛЕТ
ВМЕСТЕ (1918–2018)
В ГОСТИНОЙ
БЕТХОВЕНСКОГО
ЗАЛА

Фото: Александр
Мурашкин /
Представлено
пресс-службой
Christian Louboutin



ЛИМИТИРОВАННАЯ
КОЛЛЕКЦИЯ СУМОК,
НАЗВАННЫХ
В ЧЕСТЬ
ЛЕГЕНДАРНЫХ
МОСКОВСКИХ
БАЛЕРИН, ИЗ
МАТЕРИАЛОВ,
ВОССОЗДАННЫХ
В МАСТЕРСКОЙ
СТАРИННЫХ
ТКАНЕЙ

Фото: Александр
Мурашкин /
Представлено
пресс-службой
Christian Louboutin

Расскажите о знакомстве с прима-балериной Светланой Захаровой.

Когда я был в Москве, у меня была возможность присутствовать на одной из репетиций Светланы. Это был волшебный момент, очень откровенный и интимный. У меня было время наблюдать за рабочим процессом, усилиями, техникой и невероятным талантом, которым обладают артисты Большого. Эта репетиция оказалась неким откровением для меня и стала началом крепкой дружбы со Светланой. Через полгода я специально полетел в Милан, чтобы увидеть ее выступления в Ла Скала.

Стоит ли нам ждать коллекцию обуви, вдохновленную балетом?

Конечно! Я часто сотрудничаю с танцорами и артистами и уже работал над балетной обувью: создавал дерзкие пуанты для проекта с Дэвидом Линчем и более роскошные, единственные в своем роде, для Диты фон Тиз. Текущий проект (детали которого, пожалуй, я пока сохраню в секрете) также воплотит мою страсть к танцу. ✎

подготовила Светлана Савельева

ПЕРИКОЛА – МАРИАННА АСВОЙНОВА, ПИКИЛЬО – ПЁТР МЕЛЕНТЬЕВ

Фото: Владимир Майоров



МАРКИЗ ДЕ ТЕРАПО – СЕРГЕЙ ОСТРОУМОВ,
ДОН ПЕДРО ДЕ ГИМОЙОЗА – АЗАМАТ ЦАЛИТИ,
ДОН МИГЕЛЬ ДЕ ПАНАТЕЛЬЯ – АЛЕКСЕЙ СУЛИМОВ,
ОПИНИЯ ПУБЛИКА – ЕКАТЕРИНА БОЛЬШАКОВА (СПРАВА)

Фото: Владимир Майоров



ДОН ПЕДРО ДЕ ГИМОЙОЗА – АЗАМАТ ЦАЛИТИ,
ДОН МИГЕЛЬ ДЕ ПАНАТЕЛЬЯ – АЛЕКСЕЙ СУЛИМОВ (СПРАВА)

Фото:

Владимир Майоров



Жак Оффенбах Периколола

Опера-буфф в трех действиях
Камерная сцена
им. Б.А. Покровского
Премьера
20 июня 2019 года



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ
Фото: Владимир Майоров

ПЕРВАЯ СЕСТРА – АЛЕКСАНДРА МАЙСКАЯ,
ТРЕТЬЯ СЕСТРА – ИРИНА БЕРЕЗИНА,
МАРКИЗ ДЕ ТЕРАПО – СЕРГЕЙ ОСТРОУМОВ,
ВТОРАЯ СЕСТРА – АЛЕКСАНДРА НАНОШКИНА (СПРАВА)

Фото:

Владимир Майоров



ТРЕТЬЯ СЕСТРА – ОЛЬГА ДЕЙНЕКА-БОСТОН,
ПЕРВАЯ СЕСТРА – АННА СЕМЕНЮК,
ВТОРАЯ СЕСТРА – ОЛЬГА БУРМИСТРОВА (СПРАВА)

Фото: Владимир Майоров





ПЕРИКОЛА – УЛЬЯНА
БИРЮКОВА,
ДОН АНДРЕ ДЕ
РИБЕЙРА – СЕРГЕЙ
БАЙКОВ (СЛЕВА)
Фото:
Владимир Майоров

ДОН АНДРЕ ДЕ
РИБЕЙРА – АЛЕКСЕЙ
МОРОЗОВ (СПРАВА)
Фото:
Владимир Майоров



Дирижер-постановщик – Филипп Чижевский
Режиссер-постановщик и сценограф – Филипп Григорьян
Главный консультант постановки – Илья Кухаренко
Художник по костюмам – Влада Помиркованая
Художник по свету – Сергей Васильев
Хореограф – Анна Абалихина
Хормейстеры – Александр Рыбнов, Павел Сучков
Автор редакции и перевода либретто – Женя Беркович

Исполняется
на русском языке
Либретто Анри Мельяка
и Людовика Галеви
по пьесе
Проспера Мериме
«Карета святых даров»



ПИКИЛЬО –
СТАНИСЛАВ
МОСТОВОЙ (СЛЕВА)
Фото:
Павел Рычков

ПЕРИКОЛА –
МАРИАННА
АСВОЙНОВА,
ДОН АНДРЕ ДЕ
РИБЕЙРА – АЛЕКСЕЙ
МОРОЗОВ,
МАЛЬЧИК-ЛИФТЕР –
АДРИАН ПРУСАКОВ
(СПРАВА)
Фото:
Владимир Майоров



В Москве

Сущности в поисках имени

ТЕКСТ: Дмитрий Абаулин



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НУРЕЕВ».
НУРЕЕВ — ВЛАДИСЛАВ
ЛАНТРАТОВ
Фото: Михаил Логвинов



Заметки

«Золотая маска — 2019» продолжила добрую традицию последних лет, согласно которой

в числе победителей обязательно оказывалась постановка Большого театра, балетная или оперная:

- ❖ 2015 — «Укрощение строптивой»;
- ❖ 2016 — «Герой нашего времени»;
- ❖ 2017 — «Роделинда»;
- ❖ 2018 — «Билли Багдд»;
- ❖ 2019 — «Нуреев».

Лауреатами нынешнего года также стали хореограф Юрий Посохов, дирижер Павел Клиничев, режиссер Кэти Митчелл, звезды балетной труппы Екатерина Крысанова и Вячеслав Лопатин — и мы от всей души поздравляем их с заслуженным успехом.

Но фестиваль «Золотая маска» интересен не только призами. Ежегодный марафон представляет тенденции развития и открывает новые имена. «Маска—2019» дает нам понять, в каком контексте Большой театр существует сегодня и будет существовать завтра.

Первое, что бросается в глаза, — постепенное стирание границ между жанрами. Яркий тому пример: на премию за лучшую мужскую роль в опере был номинирован драматический актер Дени Лаван, принявший участие в спектакле Ромео Кастеллуччи «Жанна д'Арк на костре». Нонсенс? Как посмотреть. Скорее, свидетельство того, что рядом с традиционной оперной делянкой выросло целое поле неведомых гибридов. Рождаются новые сущности, которые пока, возможно, даже не имеют понятного имени.

«Золотая маска», возникшая некогда как смотр драматического театра, свою структуру выстраивала в соответствии с ним. Поэтому даже в музыкальном театре в формулировках номинации говорится о роли: «Опера / мужская роль», «Опера / женская роль» и т.д. Оратория Онеггера поставлена в Пермском театре оперы и балета, в спектакле участвуют и солисты оперы, и драматические артисты. Есть ли точный прибор, который измерит ценность их вклада в музыкальное целое?

Несколько лет назад многими было встречено в штыки решение включить одноактный балет Начо Дуато «Белая тьма», поставленный в Михайловском театре, в конкурс



Когда-то Верди лично следил, чтобы его замысел максимально точно воплощался на сцене. Сегодня его коллеги развивают в себе стереоскопическое видение, чтобы взглянуть на собственное творение со стороны

«МИНУС 16»

Фото: Светлана
Аввакум



современного танца. Сегодня лучшим спектаклем contemporary dance становится хореографический коллаж Охада Нахарина «Минус 16», идущий на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Академического, между прочим, и никого это вторжение на территорию классического балета уже не смущает. А на другом полюсе той же номинации — спектакль «Мы», который показала недавно созданная труппа современного танца Воронежского камерного театра. Один из лучших российских драматических театров почувствовал необходимость выхода за рамки устоявшегося амплуа.

Еще один пример «дрейфа жанра» — спектакль «Сны Иакова, или Страшно место», награжденный специальным призом жюри музыкального театра с примечательной формулировкой «За освоение исторического материала средствами современной композиции и режиссуры». Композитор (он же в данном случае либреттист и постановщик) Александр Маноцков считает, что он написал оперу; возможно, он и прав — граница между музыкальным перформансом и театром давно стала прозрачной.

Вообще, современные композиторы (вот парадоксальный поворот сюжета!) всё чаще приходят к тому, откуда ушли больше века назад, — к авторской режиссуре. Когда-то Верди лично следил, чтобы его замысел максимально точно воплощался на сцене. Сегодня его коллеги развивают в себе стереоскопическое видение, чтобы взглянуть на собственное творение



со стороны. Если не знать, что «Прозу» Владимира Раннева в Электротейатре поставил сам автор, можно подумать, что режиссер крайне неуважительно относится к партитуре: положенный на музыку текст повести Антона Чехова «Степь» вступает в кричащий диссонанс с визуальным рядом, основанным на рассказе Юрия Мамлеева «Жених». Сюжет лишь намечается краткими сценками, выходящими из темноты и туда же погружающимися. Основной объект внимания — текст, появляющийся на огромных полях, как в комиксе. Мрачная мамлеевская фантасмагория затягивает в себя, как в омут, из которого ты лишь порой вынырываешь, чтобы услышать несколько слов о чеховском Егорушке, — и вновь летишь куда-то в черную бездну. Если верно, что люди делятся на «визуалов» и «аудиалов», в зависимости от того, какой орган чувств у них преобладает, то «Проза» наверняка воспринимается этими двумя категориями совершенно по-разному. Говорят, некоторые зрители приходят на спектакль во второй раз, чтобы добрать недостающую информацию по своему «слабому каналу».

Считается, что жюри «Золотой маски» обычно более консервативно, чем экспертный совет. В таком случае композиторская премия, присужденная Ранневу за «Прозу», говорит сама за себя — современный музыкальный театр ищет адекватный времени язык. И это уже имеет самое непосредственное отношение к Большому театру: лучшее из найденного со временем войдет в культурный обиход, как туда уже вошли многие премьеры последних лет. **В**



В Москве

«Прогулка сумасшедшего» в сопровождении хореографа

ТЕКСТ: Анна Галайда

*В России впервые
поставили балет
Йохана Ингера*



Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко в последние сезоны взорвал отечественный балетный пейзаж. Одну за другой он выпускает программы новой и новейшей хореографии, которую в России практически не знают. Весной труппа представила очередную премьеру, включавшую «Прогулку сумасшедшего» шведа Йохана Ингера. Абсурдистский спектакль, сочетающий скандинавскую меланхолию, юмор и брутальность, за несколько лет стал хитом мировых сцен. Он же оказался гвоздем программы «Ингер/Браун/Прельжокаж».

«Прогулка сумасшедшего» — это выбор театра, или вы сами хотели дебютировать в России именно этим спектаклем?

Лоран Илер (худрук балета Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. — Ред.) увидел где-то эту постановку и сразу пришел с просьбой именно о ней. У него была очень четкая позиция, и я с ней согласился. Я увидел очень любознательную труппу, которой интересно всё новое, которая хочет всё попробовать и всё узнать, очень быстро подключается к неизвестному и осваивает его. Это очень интересная комбинация.

Какими свойствами должны обладать артисты, желающие танцевать вашу хореографию?

«Прогулку сумасшедшего» ставили очень много компаний, поэтому сложно обобщать. Мне кажется, в первую очередь каждая труппа — это неповторимое сочетание исполнителей.

«ПРОГУЛКА
СУМАСШЕДШЕГО»

Фото: Карина
Житкова



ЙОХАН ИНГЕР
Фото: Bengt Wanselius

появилось много одаренных молодых хореографов, чьи спектакли в гораздо меньшей мере требуют классической техники.

Вы помните, что для вас послужило толчком для занятий балетом?

Меня, на самом деле, просто принудили танцевать. Всё это исходило от моей мачехи, которая нас с братом познакомила с этим миром. Мы были окружены искусством, и в какой-то момент у нас начал нарастать интерес к искусству, к танцу.

Обычно разница между балетными спектаклями и первыми уроками танца бывает шокирующей. Не было желания бросить?

Возьмите футбол, хоккей — там всё то же самое: прыжки, высота, обучение в форме игры. Нас было много мальчишек, учеба переходила в товарищество, дружбу, соревновательность. Это цепляло и сохраняло первоначальный импульс в процессе обучения. Школа Шведского королевского балета — это комбинация из классического балета и современного танца. Я сам выбрал траекторию своего движения. Ведь если мы говорим о современной хореографии, о том же Килиане, это не нечто стоящее отдельно от классического балета — это своеобразный поворот классической хореографии.

Во-вторых, очень важно, насколько они вовлечены, насколько им интересно это танцевать. Когда ко мне пришла идея «Прогулки сумасшедшего», я сам еще танцевал — в Nederlands Dans Theater. И если мне трудно выбрать, какая из постановок этого балета лучшая, то наиболее близка мне самая первая, потому что я делал ее для своих коллег, и это было нечто особенное.

В 1990-х, когда танцевали в NDT вы, это была компания с очень сильной классической базой. В какой мере классическая школа необходима сегодня для исполнения современного танца?

Честно говоря, я себя воспринимаю как неоклассического хореографа. Мои работы, так же как постановки Иржи Килиана или Матса Эка, требуют классической базы. Но в последнее время

Я впервые увидел постановки Матса Эка, и это изменило мою жизнь полностью. Я смотрел спектакль и влюблялся в эту хореографию, я плакал, это был совершенно новый опыт

Работа в труппе Килиана была вашей целью со школы?

Нет, это пришло позже. Сначала я хотел быть классическим танцовщиком, меня обучали как классического танцовщика, мы все мечтали о партиях принцев, о «Лебедином озере». И, как все дети, которые учатся в школе Королевского балета, были заняты в спектаклях Шведского королевского балета. Там я впервые увидел постановки Матса Эка, и это изменило мою жизнь полностью. Я смотрел спектакль и влюблялся в эту хореографию, я плакал, это был совершенно новый опыт. Эк полностью изменил мое понимание танца. После пяти лет в школе Шведского королевского балета я решил поступать в NDT, прошел кастинг — и получил отказ, второй раз — отказ, и только на третий меня взяли. Я слишком яркий, слишком громкий. А Иржи любит всё держать под контролем, не любит, чтобы ему перечили и нарушали порядок.

А любит ли он, когда танцовщики соучаствуют в процессе постановки?

В работе с Иржи очень важно подхватывать идеи и их развивать. Он всегда прислушивается к команде, которая с ним работает. Я перенял этот опыт: я понимаю, что команда может помогать, команде можно доверять, из этого складывается полноценное произведение.

Как вы считаете, почему NDT стал кузницей современных хореографов?

Иржи создал невероятный театр, это была Мекка танца. В 1990-х работали NDT-I — основная компания, NDT-II — молодежная и NDT-III — ветераны. Двери студий всегда были открыты; в одном зале репетировал Матс Эк, в другом — Охад Нахарин, в третьем — Билли Форсайт, в четвертом — Иржи Килиан. Это творцы танца, гении. Я не думаю, что Килиан нас подталкивал к постановочной работе. Но он сам вышел из школы Джона Крэнко. Это не школа в буквальном смысле — это была труппа Штутгартского балета. Он давал огромные возможности молодым; сам Килиан, Билли Форсайт, Джон Ноймайер, Уве Шольц — множество хореографов

вышло от Крэнко. Иржи развивал его философию. Каждый год он проводил воркшопы, на которых любой желающий мог показать короткий балет. Если пару лет человек показывал нечто дельное, Килиан давал шанс — постановку для NDT-I. Он вырастил много хореографов: Начо Дуато, Пола Лайтфута и Соль Леон, меня и многих других.

Килиан давал какие-то советы, выражал что-то?

Нет-нет, он, наоборот, всегда спрашивал: «Что ты сам думаешь?»

Как вы пришли к идее, что готовы ставить балеты?

Честно говоря, я и сейчас не могу сказать, что я готов... Моя первая работа имела успех, и после этого я решил, что нужно продолжать. Но до сих пор не уверен в этом.

Разве не подтверждение правильности выбора то, что десятки трупп танцуют ваши спектакли?

Я понимаю, что у меня много опыта, но перед каждым новым проектом испытываю сомнения. И всё это соединяется с чувством исследования, в каждой новой постановке пытаешься найти какие-то новые углы.

Из чего рождается новая идея?

Так как я сейчас занимаюсь нарративными спектаклями, то есть рассказываю историю, то важен определенный сюжет. Затем, конечно, музыка, потому что я сам музыкальный человек. Что касается «Прогоулк», импульсом была, во-первых, музыка, а во-вторых, пространство.

Вас волнуют популярные споры о том, где проходит водораздел между классическим балетом и современным танцем? Вам важно установить границы?

Давайте думать о том, что такое собственно танец, а не о том, какому направлению он принадлежит. 📖

«Новая опера»

Московскую премьеру камерной оперы Бенджамина Бриттена «Поругание Лукреции» представил театр «Новая опера». Премьера состоялась в рамках Года музыки Великобритании в России, проводимого Отделом культуры и образования Посольства Великобритании в Москве при поддержке Британского Совета.

Постановку осуществили дирижер Ян Латам-Кёниг, режиссер Екатерина Одегова, художник Этель Иошпа. Драматургом проекта выступил Михаил Мугинштейн.

Ранее на сцене «Новой оперы» шли опера Бриттена «Поворот винта», а также оперный диптих DIDO, в который вошли «Дидона и Эней» Генри Пёрселла и пролог к ней, написанный современным британским композитором Майклом Найманом.

ФОТО: ДАНИИЛ КОЧЕТКОВ



Московский музыкальный театр под руководством Геннадия Чихачёва

В марте Московский музыкальный театр под руководством Геннадия Чихачёва отметил юбилей своего главного дирижера, заслуженного артиста России Владимира Янковского (на фото внизу). Творческий путь музыканта начинался в Иркутске, он работал во многих российских музыкальных театрах, стажировался в музыкальной школе имени Эйслера в Берлине. С 2003 года он в театре под руководством Геннадия Чихачёва, где работает с оркестром, солистами и певцами, а также композиторами, которым театр регулярно заказывает новые сочинения: оперетты и мюзиклы по мотивам русской классики.

Юбилейный вечер «Жизни и творчества век» прошел на основной сцене театра, находящегося на юго-востоке Москвы. В свой 32-й сезон театр под руководством Геннадия Чихачёва получил долгожданный зал на 450 мест со вместительной оркестровой ямой. Сцена оборудована восьмиметровым поворотным кругом, люками, светодиодным экраном, современной световой и звуковой аппаратурой.

ТЕКСТ ПОДГОТОВИЛА *Елизавета Дюкина*



ФОТО: АЛЕКСЕЙ АНДРОПОВ

«Геликон-опера»

Спектакль «Орlando, Орlando» в постановке Георгия Исаакяна показал театр «Геликон-опера». «Мысль об этой постановке появилась после известия о чудовищном убийстве в ночном клубе в Орlando, в штате Флорида, — рассказывает режиссер. — Неожиданно у меня возникла мысль об «инакости». Очень часто «иное» существование — по национальному признаку, социальной принадлежности или сексуальной ориентации — провоцирует жаростные конфликты».

Партитура оперы Георга Фридриха Генделя «Орlando» в новой постановке дополнена хоровыми номерами из оратории Генделя «Израиль в Египте». В создании оригинальной звуковой концепции приняли участие известный специалист по старинной музыке Эндрю Лоуренс-Кинг и английский композитор и диджей Габриэль Прокофьев, внук Сергея Прокофьева. Художник-постановщик — Хартмут Шоргохфер.

ФОТО: ИРИНА ШЫМЧАК



В России

«Три сестры» В ТРЁХ реквиемах

ТЕКСТ:
Татьяна Белова

ВЕРШНИН –
МАКСИМ ШЛЫКОВ,
МАША – НАДЕЖДА
БАБИНЦЕВА

Фото:
Елена Лехова / Урал
Опера Балет



В России впервые поставили оперу Петера Этвёша «Три сестры». Честь познакомить с ней отечественного зрителя принадлежит театру «Урал Опера Балет», и в Екатеринбурге публике предложена не только превосходная партитура, но и значительное театральное событие.



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
(ГЕНЕРАЛЬНАЯ
РЕПЕТИЦИЯ).

КУЛЫГИН - АНДРЕЙ
РЕШЕТНИКОВ,
ТУЗЕНБАХ -
ТИМОФЕЙ
ДУБОВИЦКИЙ,
ФЕДОТИК -
ВЛАДИМИР ЧЕБЕРЯК,
РОДЭ - ЕВГЕНИЙ
КРЮКОВ, ИРИНА -
ОЛЬГА СЕМЕНИЩЕВА,
СОЛЕНЬ - ОЛЕГ
БУДАРАЦКИЙ,
ДОКТОР - ЮРИЙ
ВОЛКОВ

Фото:

Ольга Керелюк /
Урал Опера Балет



ТЕССЕРАКТ -
ЧЕТЫРЕХМЕРНЫЙ
ГИПЕРКУБ



ПРОЛОГ

В 1902 году, через год после первой публикации «Трех сестер», появился перевод пьесы на немецкий язык, выполненный энтузиастом и почитателем Чехова Генрихом Штюмке. Возможно, с перевода Штюмке, отнюдь не буквального, нацеленного на локализацию и адаптацию реалий русской провинциальной жизни к реалиям немецким, стоит отсчитывать традицию присвоения и переосмысления одного из главных русских текстов европейской культурой. В этой версии «Frau Mascha» и «Fräulein Olga» вместо «Мария Сергеевна» и «Ольга Сергеевна» логично встраивались в почти режиссерский экземпляр пьесы — с подробными (не чеховскими, а дописанными переводчиком) указаниями на место действия, отличным от авторского дроблением сцен, опорой на привычную театральную стилистику, а не на поэтику собственно текста. Исследователи западной рецепции «Трех сестер» считают опыт Штюмке неудачным — но самая удачная современная европейская версия чеховской пьесы, не так давно показанная в Москве базельская постановка Саймона Стоуна, базируется на той же локализаторской идее, доводя ее до предела. Чеховский текст переписан полностью, но каждой реалии и каждому обстоятельству подобран аналог во времени и пространстве. И стоуновские «Сестры» словно вбирают в себя прошедшие сто восемнадцать лет, вырастая новым побегом на прежних корнях.

Удивительным образом такую свободу в обращении с текстом и с жизнью, которая просвечивает сквозь него, позволяет будущим поколениям сама чеховская пьеса. Что в ней? Ожидание перемен, столь же полное надежд, сколь и безнадежное — потому что никуда не приводит. Четыре акта пьесы маркируют четыре прошедших года, но время фрагментарно, оно одновременно движется и стоит на месте, сжавшись в точку в пространстве. «Три сестры» с рождения на сцене МХТ обречены существовать в поиске жанровой принадлежности («водевиль», по мнению Чехова, «драма» — по убеждению артистов и публики), между жадой фабулы (ее долго искал Немирович-Данченко, и пока не нашел, не мог поставить спектакль) и поэтически зафиксированным настроением. Эта неопределенность дает возможность успешного перевода «Трех сестер» в другое измерение: подобно тессеракту, пьеса может быть развернута в привычное трехмерное пространство, но, не теряя своих свойств, принимает разные формы.

Одна из них — музыкальная. Музыка играет так бодро...

СЕКВЕНЦИЯ I. ПЕТЕР ЭТВЁШ, ИЛИ СПАСИБО ЗА ВСЁ, ЗА ВСЁ, ЗА ВСЁ!

Петер Этвёш назвал свою версию «Трех сестер» Oper in drei Sequenzen, что на екатеринбургской афише переведено как «опера в трех последовательностях». События и состояния, возникающие



АНФИСА – ТАТЬЯНА
НИКАНОРОВА,
ТУЗЕНБАХ –
ТИМОФЕЙ
ДУБОВИЦКИЙ,
ФЕДОТИК –
ВЛАДИМИР ЧЕБЕРЯК,
РОДЭ – ЕВГЕНИЙ
КРЮКОВ, ИРИНА –
ОЛЬГА СЕМЕНИЩЕВА,
ОЛЬГА – НАДЕЖДА
РЫЖЕНКОВА,
АНДРЕЙ – ДМИТРИЙ
СТАРОДУБОВ

Фото:

Елена Лехова /
Урал Опера Балет

в чеховской пьесе одно за другим, в опере утрачивают естественную хронологию, начинаются с чеховского финала, излагаются трижды, каждый раз чуть иначе, сжимая пружину, ставя в центр чью-то одну историю, не отменяя при этом остальных. Последовательности-секвенции Этвёша называются «Ирина», «Андрей» и «Маша», но ни одна из них не монологична. Часто можно встретить сравнение структуры «Трех сестер» с изложением истории в повести Акутагавы Рюноске «В чаше» или в знаменитой экранизации его новелл — «Расёмоне» Акиры Куросавы. Но это сравнение поверхностно: Этвёш оставляет за собой авторское право на всезнание, предлагая публике не три разных и равно правдоподобных варианта одной истории, а одну историю, показанную в разной перспективе. Сергей Невский в статье в буклете сравнивает метод Этвёша с работами фотографа Андреаса Гурски, Ая Макарова на публичной лекции перед премьерой сопоставила «Сестер» с работами Уильяма Колдстрима в жанре аналитического портрета: изображение фиксирует различные возможные варианты позы, движения, изменения расстояния от художника до объекта, и эти изменения и измерения скрупулезно отмечены на итоговом полотне. Эта комплексная перспектива заложена не только в драматургическом устройстве либретто, но и в акустическом планировании.

Этвёш делит оркестр на две части, изящно переворачивая привычные театральные конвенции. Из оркестровой ямы звучит камерный ансамбль, каждый из инструментов которого

олицетворяет кого-то из героев оперы. А большому симфоническому составу предписан статус «сценического» — в обыкновенной театральной практике вспомогательного, живописующего события за сценой. Тринадцать героев оперы оказываются запертыми между двумя звуковыми пластами.

В Екатеринбурге на премьере камерным ансамблем в яме руководил Оливер фон Дохнаны, автор же лично (на последующих представлениях его заменил Алексей Богорад) возглавил второй оркестр, который постановщики решили не прятать, а сделали сценическим в полной мере: ему отведен весь верхний этаж лаконичной и очень выразительной декорации (сценографы Ираклий Авалиани и Эндрю Либберман). Замкнутость мира Прозоровых и их окружения таким образом осознается как еще более трагическая: внешняя жизнь, события которой сконцентрированы в звуках большого оркестра, видна и слышна близко, но эфемерна; события эти нельзя даже домыслить как реальные (как происходит, когда ты слышишь звук, а память подкладывает под него положенное действие), романтическая звукопись остраивается до предела. Этвёш намекает на привычные оперные паттерны, от Чайковского («Любови все возрасты покорны» распевают Маша и Вершинин) до Шостаковича (единственный в опере пространственный монолог, отданный Андрею, неотвязно напоминает о «совсем круглом» озере «в лесу, в самой чаше» из песни Катерины Измайловой). Этвёш вводит в партитуру звон разбитого стекла, шуршание пенопласта, стук чайных ложечек — его музыка, как положено музыке XX века, складывается из звуков, а не только из нот. Этвёш тщательно выстраивает интонацию и ритмический рисунок речи своим героям: даже в разговорных сценах бытовая речь недопустима, и русский текст в идеальном исполнении должен звучать предельно выпукло, как будто сквозь повышающий резкость фильтр или увеличительное стекло.

Этвёш заставляет время внутри оперы ходить по кругу, снова и снова предлагая пережить пожар, запой доктора, причитания Ирины, упования на прекрасное будущее, хамство Наташи, кокетство Маши, безропотную потусторонность Федотика и Родэ. Кристофер Олден, казалось бы, вторит авторской идее — и даже часы, помещенные в самый центр декорации, навсегда остановились, не дойдя 10 минут до двенадцати. То ли

скоро полдень, разгар дня, время ясности. То ли полночь, время перемен, которые совсем рядом, но никак не наступят. Но часы висят так, что разбить их случайно не представляется возможным. И Олден заставляет доктора разбить их нарочно, максимально эффектно. Вдребезги.

СЕКВЕНЦИЯ II. КРИСТОФЕР

ОЛДЕН, ИЛИ Ф-ДР-БЗ-ГИ

Часы разбиты, остановившееся было время может вырваться из заточения и двигаться в любом направлении. Разбиты, согласно либретто, «Ф-др-бз-ги», осколки разлетелись во все стороны. Но Олден не пытается их собрать и упорядочить, уловить определенную, но утраченную эпоху: какой-либо одной режиссеру недостаточно. Вместе с художником по костюмам Доуи Люти он выстраивает внутри семейной истории Прозоровых большую историю российских типов.

Три сестры олицетворяют как будто бы три эпохи: начало XX века облачено в пепельно-розовое платье Ирины, раскованные 1970-е — в экзотическое мини Маши, прагматичная современность — в элегантный брючный наряд Ольги. Однако между эпохами нет жестких границ: из своих 70-х Маша влюбляется в современного солдафона Вершинина, оставаясь при этом женой дореволюционного фигляра Кулыгина; декадентски вздыхающая Ирина выслушивает признания от длинноволосого, почти не расстающегося с транзистором шестидесятника Тузенбаха; неопределенно-серый Андрей с радостью укладывается на колени уборщице Анфисе в ярко-розовом синтетическом халате. Впрочем, костюм и манера поведения маркируют скорее не подлинную историческую эпоху, а расхожее представление о ней. Вечно лежащий Андрей, конечно, в той же мере Обломов (= русское бездействие), в какой самодовольный грубиян и ловелас Вершинин — модельное воплощение современной русской агрессивности. Никакого удивления или чувства неловкости не вызывает появление прочих расхожих штампов «из русской жизни»: балерина в пачке изображает лебединые па, медведь приходит за стол пить с господами чай, непорочная царица-снегурочка-невеста гибнет от выстрела. Ряженые, которых не велела пускать в дом Наташа, проникают в спектакль через дырки во временном потоке и оказываются не менее важными персонажами, чем поименованные автором.



Часы в опере должны разбиться дважды. В третьей секвенции они целы, а время не просто не идет: застывшее время превращается во время пить чай. «Чаю хочется», — жестко требует Вершинин. «Ча-ча-чаю хочется», — передразнивает Анфиса. Все интонации вроде бы прописаны Этвёшем в партитуре — но Олден заостряет и ужесточает каждое сказанное слово. Почти ни одна реплика из уст героев спектакля не содержит вопросительного знака или многоточия: на слух все они опознаются как восклицательные или утвердительные. Фраза «Ты устала?» и у Ольги, и у Наташи оборачивается внушением: «Ты устала.» Попытки Кулыгина смущенно уговорить себя и всех остальных, что жена его любит, оборачиваются

КРИСТОФЕР ОЛДЕН
НА РЕПЕТИЦИИ

Фото: Ольга Керелюк /
Урал Опера Балет

АНДРЕЙ — ДМИТРИЙ
СТАРОДУВОВ,
ДОКТОР — ЮРИЙ
ВОЛКОВ, НАТАША —
ОЛЬГА ТЕНЯКОВА,
ИРИНА — ОЛЬГА
СЕМЕНИШЕВА,
ОЛЬГА — НАДЕЖДА
РЫЖЕНКОВА

Фото: Ольга Керелюк /
Урал Опера Балет



не менее жестким внушением, адресованным Маше, где каждый слог припечатывает ее к стулу, словно удар: «Маша меня любит. Я доволен. Я доволен!»

Никакого прекраснотушия и вздохов, никакого психологического театра, никакого «мхата»: Олден ставит жесткую клоунату, в которой любые перемены возможны только извне, а не вытекают органично из отношений и переживаний. Создаваемая сценическим оркестром жизнь может прийти к героям «Трех сестер» только по режиссерскому произволу или ворваться бесцеремонно, силовым путем. Все перемены декораций в спектакле чистые, на глазах у зрителей — коридор ожидания в любой момент может стать парадной столовой или садом — и совершаются они внешней силой, независимой от воли обитателей. Кто не приспособится к изменившимся обстоятельствам — погибнет.

СЕКВЕНЦИЯ III. DIES IRAE ИЛИ СТАВАТ МАТЕР?


«Три сестры» Этвёша в России поставлены впервые, и уральская публика пока еще смотрит на афиши с некоторой опаской: как же со сцены будут петь чеховский текст, возведенный в культурной памяти отечественного интеллигента в ранг сакрального?

Петер Этвёш назвал части своей оперы секвенциями. Это слово может означать композиционный прием — один мотив проводится несколько раз с изменением высоты, и в данном случае речь

о мотивах сюжетных и жизненных, не только о последовательности нот. Но секвенциями называют и канонические богослужебные тексты. Две из них давно перешагнули порог церкви, звучат в театрах и концертных залах, не став при этом полностью секулярными. С «Тремя сестрами» Чехова ситуация почти обратная: пьесу знают наизусть и ригористично обожествляют. «Секвенции», состроенные из ее текста, без натяжки можно соотнести и с католическими. Возможно, Кристофер Олден не случайно в различных интервью именуется пространством, в котором существуют все персонажи спектакля, своего рода чистилищем. Чего они ждут, какую секвенцию исполнят — о геенне огненной и Страшном суде? или о сострадании и горестном приятии искупительной жертвы?

В спектакле Олдена есть то и другое. Геенна огненная пожаром врывается в чинное пространство ожидания вместе с Вершининым, пожар и сгорающее будущее — в дымящейся детской коляске, с которой не растает Наташа. Ощущение надвигающейся катастрофы — в речах Тузенбаха, полных ужаса глазах Андрея, равнодушном постукивании по клавиатуре Ольги, истеричной радости Кулыгина. Чаемая свобода от праздности (в ариозо Андрея цитируется мотив гимна Советского Союза) неминуемо приведет к Дню гнева.

А сострадание к гибнущим, будь то Федотик и Родэ — солдатики Первой мировой и революционных катаклизмов, — расстрелянный диссидент Тузенбах или подчиняющаяся циничной власти Вершинина Ольга, испытывают не герои оперы, а зрители. Условный мир российской истории и российской повседневности, сотканный из образов, узнаваемых на грани штампов, отделен от зрительного зала условным же железным занавесом: красная полоса проведена по линии настоящего театрального пожарного занавеса, и слова «железный занавес» написаны на ней жирной черной краской. Но зал ни на минуту из полутора часов действия не погружается в специальную театральную темноту, позволяющую зрителю забыть о себе и наблюдать за специально организованным зрелищем. Художник по свету Сет Райдер оставляет в зале тусклый свет повседневности — и шанс узнать, зачем живем и зачем страдаем, оказывается, дан не только сестрам Прозоровым.

Музыка играет так бодро... 

АНФИСА — ТАТЬЯНА
НИКАНОРОВА,
МАША — КСЕНИЯ
КОВАЛЕВСКАЯ,
ВЕРШИНИН —
АЛЕКСЕЙ
СЕМЕНИЩЕВ
Фото:
Ольга Керелюк /
Урал Опера Балет





Сказка стала былью

ФОТО: АНДРЕЙ ЧУНТОВ

Иранская шахиня Фарах Пехлеви впервые предстала на сцене. Алексей Мирошниченко, главный балетмейстер Пермского театра оперы и балета, сделал ее главной героиней своей «Шехерезады» на музыку Николая Римского-Корсакова, которую он поставил для петербургской примы Дианы Вишневой и экс-преьера Американского балетного театра Марсело Гомеса.

Мирошниченко принадлежит не только хореография, но и либретто спектакля. Постановку он осуществил со своими постоянными соавторами — сценографом Альоной Пикаловой, представляющей Большой театр, художником по костюмам Татьяной Ногоиновой и художником по свету Алексеем Хорошевым. Дирижер-постановщик спектакля — Артем Абашев.

Танцы любви



ФОТО: ЕЛЕНА ЛЕХОВА

«Урал Опера Балет» стал шестым российским театром, начавшим сотрудничество с американским Фондом Баланчина. Первым балетом классика, поставленным в Екатеринбурге, стала «Вальпургиева ночь» Шарля Гуно, никогда до этого в России не исполнявшаяся.

Впервые Джордж Баланчин обратился к ней по поручению Сергея Дягилева в 1925 году. Для беглеца из Советской России хореографическая сцена «Вальпургиева ночь» в «Фаусте» стала одной из первых возможностей проявить себя на Западе в качестве хореографа. Десять лет спустя, вскоре после переезда в США, Баланчин поставил ее в спектакле Метрополитен-оперы, а еще через десять лет — в Национальной опере в Мехико. В 1975 году Парижская

Опера вновь соединила уже признанного мэтра с великой французской оперой. Пять лет спустя в собственной компании New York City Ballet он представил эту картину как самостоятельный балет.

Постановку в Екатеринбурге в соответствии со стандартами стиля и техники Баланчина осуществила Дайана Уайт.

Еще одну премьеру обеспечил труппе собственный хореограф Антон Пимонов. Он переработал свой прошлогодний одноактный балет «Любовные песни», изменив структуру, и превратил его в «Brahms Party» на музыку «Песен любви» Иоганнеса Брамса. И если «Вальпургиева ночь» — это празднество 24 танцовщиц, то «Brahms Party» — соревнование девяти танцовщиков.

ПОЛОСА ПОДГОТОВЛЕНА Анной Галайда


В России

Тихие победы

ТЕКСТ: Анна Галайда



«ЗИМНИЙ ПУТЬ».
ЦЮРИХСКИЙ БАЛЕТ
Фото: Станислав
Левшин



Международный фестиваль Dance Open, каждую весну проходящий в Петербурге, старается учесть любые зрительские запросы. Возникший восемнадцать лет назад как мастер-классы для тех, кто хочет позаниматься с легендарными петербургскими балетными мастерами, он и на этот раз привлек к урокам Эльвиру Тарасову, Леонида Сарафанова, Никиту Щеглова, Антона Корсакова. После гала-концерта, по традиции завершающего фестиваль, поклонники имели шанс получить автографы звезд: независимой примы Марии Кочетковой, Германа Луве из парижской Орега, премьеров Большого театра Евгении Образцовой и Вячеслава Лопатина, ведущего танцовщика Американского балетного театра и Берлинского балета Даниила Симкина, представляющего Баварский балет Осиеля Гунео и многих других. В том же концерте среди классических номеров с триумфом представили современное фламенко артисты компании Фернандо Ромеро. Для тех зрителей, кому интересно проникнуть за кулисы спектаклей, были организованы встречи с руководителями приглашенных балетных компаний — Манюэлем Легри, который возглавляет балет Венской Штаатсоперы, и лидером пермской труппы Алексеем Мирошниченко. Самой запоминающейся — и объемной — частью нынешнего Dance Open стала целая обойма европейских и российских балетных премьер. Причем некоторые из них состоялись уже после того, как попали в фестивальную афишу: именно так, с опережением графика выпуска, полагаясь на опыт и интуицию отборщиков, верстаются сегодня европейские фестивали, борющиеся за самые актуальные события сезона. При этом организаторы стремились, с одной стороны, представить разные стороны современного хореографического театра, а с другой — показать, что увлекает ведущие балетные труппы.



Балет Венской Штаатсоперы за девять лет, проведенных под руководством Манюэля Легри, вернул себе лоск исторической компании, обладающей богатой историей и решающей сложнейшие профессиональные задачи. Следующий сезон станет для француза в Вене последним, после чего труппа перейдет под управление

В России

авангардного немца Мартина Шлепфера. Таким образом, «Коппелия» Пьера Лакотта, выпущенная этой зимой, — последний большой классический балет, который оставляет венцам Легри. Символично, что это чуть ли не единственный спектакль большого стиля, который принадлежит не столько русскому, сколько французскому балетному наследию, — Артюр Сен-Леон работал над ним, завершая свою десятилетнюю вахту в Петербурге и планируя блестящий старт в вожделенной парижской Орега. Премьера действительно вышла впечатляющей, но Сен-Леон не пережил успеха — его не стало через три месяца. Но «Коппелия» надолго пережила своего создателя — 87-летний Лакотт в юности успел тщательно изучить спектакль. В двух первых «действенных» актах он называет себя соавтором Сен-Леона, восстановителем его хореографии и признает себя автором третьего акта. Большой спектакль нашпигован танцами в духе старой французской школы — с блеском мелкой техники, маленькими прыжками, хитроумными комбинациями с непредсказуемыми мгновенными финалами. И всё же монотонность комбинаций, в конце концов утомляющих глаз своим равномерным сиянием, самодеятельная неловкость в постановке характерных танцев (а Сен-Леон был их знатоком), драматургические провалы выдают в постановщике «Коппелии» автора «Дочери фараона» — сильные и слабые стороны обеих постановок идентичны. Танцовщикам венской труппы приходится непросто, тем более что автор не счел нужным украсить спектакль перепадами танца и пантомимы, классических танцев и характерных плясок. Но обаяние спектаклю придает их стремление сплести этот гигантский танцевальный ковер, несмотря ни на что.

В отличие от респектабельной Венской Штаатсоперы балет Пермского театра оперы и балета пока что хорошо известен за рубежом только в узких профессиональных кругах. Но в Петербурге давно признали труппу важной составляющей русской балетной традиции. Привезенный в этот раз «Щелкунчик» в прошлом сезоне поставил главный балетмейстер театра Алексей Мирошниченко. Переносащий зрителя в Петербург Петра Чайковского, имперскую российскую столицу 1890-х годов, он был особенно восторженно встречен публикой, оценившей, что



постановка сделана точно по мерке труппы — с развернутыми хореографическими композициями, позволяющими разглядеть перво-классный пермский кордебалет, с роскошным дивертисментом, где нашлось место многим ярким солистам второго плана, с подробной пантомимой, которой с видимым наслаждением предаются танцовщики во главе с артистами старшего поколения, и с идеально вписавшимися



в образы главных героев Полиной Булдаковой и Габриэлем Лопесом.



Итальянца Мауро Бигонцетти, звезду современной европейской хореографии, в Петербурге мечтали заполучить не один год. Dance Open удалось привезти один из его самых известных балетов — «Алису», созданную несколько

лет назад для Штутгарта, но представленную на фестивале уже Балетом Дортмунда. Восхищение вызвала самоотверженность, с которой отдавались этому спектаклю танцовщики небольшой немецкой труппы. Но постановщика так увлекли возможности видеопроекций, что его внимания не хватило хореографии, совершенно однотонной в своей бесхарактерности, не позволяющей отличить танцы Алисы

«ЩЕЛКУНЧИК».
ПЕРМСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
Фото: Станислав
Левшин



В России

(их в спектакле две — маленькая и большая, и далеко не всегда линии их танца и поведения развиваются в унисон) от танцев Кролика или танцев Шляпника. К счастью, в «Алисе» есть не только суетливые движения, сумбурная драматургия и провинциальная красотища компьютерных декораций. Главной в ней оказалась музыка — простая, мощная, вызывающая к силам потайным. Сицилийская народная музыка обработана и исполнена группой Assurd.

Музыка была выразительнее хореографии и в балете «Зимний путь» Цюрихского балета. Кристиан Шпук выбрал для постановки вокальный цикл Франца Шуберта в переложении Ханса Цендера. Но в то время как музыка всё дальше и дальше уводит в зимнюю бесконечность, восходя с каждым витком во всё более стылые слои небытия, первоначально захватывающая хореография буксует на одном уровне, не спасаемая ни пугающей меланхоличностью Инны Билаш, ни экспрессией Елены Востротинной.



Среди мощных театральных коллективов на Dance Open — 2019 нашлось место вечеру маленькой компании Introdans, около полувека работающей в нидерландском Арнеме. Ее программа включала «Santus» на музыку Арво Пярта в постановке Нильса Криста, «Польские песни» Хенрика Гурецкого в хореографии Ханса ван Манена и «Сопразосопразон» на сборную музыку, придуманный Каэтано Сото. Эти хореографы, принадлежащие к трем разным поколениям, кажется, являются носителями общей бациллы хореомании — умения видеть мир через движение. Что Нильс Крист и Ханс ван Манен, говорящие о самых трагических мгновениях жизни, что Сото, соединивший в единое упоительно смешное произведение фильм и балет, не предлагают своим артистам ничего изображать — они лишь сочиняют для них комбинации, иногда сложнейшие, иногда до бытовизма простые, но метафоричность которых воздействует без всякой спецподготовки. Чтобы создать такой вечер, не нужно обладать вековыми традициями или гигантским бюджетом. И сегодня всё чаще важнейшие события происходят вдали от признанных балетных центров. Но благодаря ежегодному фестивалю Dance Open они оказываются на виду у всего мира. 📖

«КОПЕЛИЯ».
ВЕНСКАЯ
ШТААТСОПЕРА
Фото: Anne Sylvie
Bonnet



«ПОЛЬСКИЕ ПЕСНИ».
ТРУППА INTRODANS
Фото: Anne Sylvie
Bonnet



«ЩЕЛКУНЧИК».
ПЕРМСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
Фото: Станислав
Левшин





«АЛИСА».
ДОРТМУНДСКИЙ
БАЛЕТ
Фото: Станислав
Левшин



«CONRAZONCORAZON».
ТРУППА INTRODANS
Фото: Anne Sylvie
Bonnet



Курт Штрайт: Я всегда смотрю вперед

ТЕКСТ: Ая Макарова
ПЕРЕВОД: Екатерина Бабурина

Курт Штрайт (точнее, Страйт; но за тридцать лет карьеры в Австрии и Германии его фамилию стало принято произносить и писать на немецкий лад) — человек, без которого не было бы многих лучших спектаклей в новейшей истории. Чуткий музыкант, работавший с величайшими дирижерами — от Николауса Арнонкура до Антонио Падано и Дональда Ранниклса, — на сцене он мог всё и никогда не работал вполсилы. Штрайт бесстрашно брался за забытые партитуры и сложнейшие сцены, вдумчиво и тщательно работал над ролью и никогда не тянул одеяло на себя. К прочим редким талантам Штрайта относится и еще один: умение вовремя уйти и быть счастливым. Мы поговорили с Куртом о прошлом и будущем, о театре, музыке и о том, есть ли жизнь вне сцены.



КУРТ ШТРАЙТ — УЛИСС.
«ВОЗВРАЩЕНИЕ УЛИССА
НА РОДИНУ», 2019 ГОД.
СПЕКТАКЛЬ
ГАМБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ОПЕРЫ, РЕЖИССЕР
ВИЛЛИ ДЕККЕР
Фото:
Monika Rittershaus /
Staatsoper Hamburg

Много лет я просто тихонько делал свое дело, потому что не хотел, чтобы меня что-то отвлекало. Я не из тех, кому нужно любой ценой привлечь к себе внимание. Когда я пою в спектакле, то сразу встраиваюсь в роль, и мне важен ее успех, а не успех бренда «Курт Штрайт».

У меня никогда не было ни пресс-агента, ни консультанта по имиджу. В социальных сетях меня тоже нет. Я никогда не стремился попасть на обложку журнала Opera News или Opernglas. Я просто хотел, чтобы всем вокруг было хорошо. Ведь когда люди радуются, на сцене создается хорошая атмосфера, которая передается зрителям.

Лучшие постановки, где я играл, такими и были: все радуются, сотрудничают, и все довольны. Опера — это не только гимнастика для интеллекта. Она должна приносить удовольствие. Когда меня спрашивают, что я думаю о такой-то пьесе, фильме или опере, я сперва обычно говорю, понравилось мне или не понравилось.

Взять литературу: там есть бульварное чтиво, а есть высокая классика. Но что бы человек ни выбрал для чтения, он хочет получить удовольствие. И дочитывает он книгу, если получает удовольствие. Кто-то при этом выбирает тяжелую литературу — какого-нибудь Джеймса Джойса. Имеют право!

ПОЮЩИЙ АКТЕР

Мне при этом нравится не каждый персонаж, которого я пою. Моя цель — чтобы людям хотелось смотреть на него на сцене, чтобы они от этого что-то получали. Например, играть Скуратова в опере Яначека «Из мертвого дома» мне было страшно противно, но я всё равно хотел сделать его убедительным, завораживающим публику в своем безумии — Скуратов же чокнутый.

Из всех спектаклей, в которых я участвовал, я больше всего люблю «Смерть в Венеции» в Вене лет девять или десять назад. Тогда у меня впервые было ощущение, что я не оперу пою — я как будто Шекспира в драме играю. То есть я пел, конечно, но петь-то было легко, не приходилось волноваться, что я что-то не вытану. Мне просто надо было перевоплотиться в Ашенбаха.

Однажды я участвовал в постановке «Волшебной флейты» в Лос-Анджелесе, режиссером которой был знаменитый сэр Питер Холл. Он тогда только-только выпустил в Лондоне «Смерть



КУРТ ШТРАЙТ

Фото:

IMG Artists



в Венеции» с Дастином Хоффманом. И я его спросил: «Как вы нас терпите? Вы же работали со всеми лондонскими театральными звездами, за вами такая мощная актерская традиция». А он ответил: «Курт, ты не понимаешь: ты сам актер». Сам Питер Холл мне сказал! Я просто обалдел.

Конечно, я не Дастин Хоффман, но... В глайндборнской постановке «Роделинды» Жана-Мари Виллежье, которая сейчас стала хрестоматийной, я сыграл Гримоальда. Когда я работал над ролью, то всё время думал, что бы сделал на моем месте Роберт де Ниро. И вспоминал фильмы об итальянской мафии. Спектакль Виллежье не всем понравился, но по мне это была отличная постановка.

Я считаю себя поющим актером. Я всегда любил петь, всегда любил музыку и всегда знал, что у меня к ней есть склонность. Ну и пел я всегда хорошо.

Почему я стал певцом — в частности, из-за Фредди Меркьюри. Все семидесятые я слушал его записи и подпевал. Оттуда у меня и си бемоль: он его брал, а я просто пел вместе с ним. Я очень многому у него научился. Еще я был просто влюблен в свою гитару и мог пропеть весь ее диапазон, от ми до ми. Это был такой кайф — что у меня и у моей гитары диапазон одинаковый.

Хоть я и атеист, я обожаю петь мессы Баха и Моцарта. Для меня это тоже театр. И здесь моя работа — петь от лица верующего человека. Когда слушаешь Реквием Моцарта, в любом случае мурашки бегут по коже — это же Моцарт. Но быть просто певцом мне скучновато.

Я понятия не имел, куда пойду после школы. Я занимался музыкой и думал, не стать ли психологом. И вот в опере сошлось и то и другое.



НА ФОТО СЛЕВА:
КУРТ ШТРАЙТ –
ГРИМОАЛЬД,
УМБЕРТО КЬЮММО –
ГАРИБАЛЬД.
«РОДЕЛИНДА»,
1996 ГОД.
СПЕКТАКЛЬ
ГЛАЙНДБОРНСКОГО
ФЕСТИВАЛЯ,
РЕЖИССЕР ЖАН-
МАРИ ВИЛЕЖЬЕ
*Фото из личного
архива Курта
Штрайта*

А попал я в эту профессию случайно. Я ехал в университет, ждал автобуса и забыл гитару под скамейкой, а когда потом вернулся, ее, естественно, уже не было. Я учился на отделении гитары, и денег на новую у меня не было, так что я впал в уныние.

Начался новый семестр. Я пошел за советом: что делать? А мне говорят: иди на отделение вокала, пусть тебя прослушают; я тебя видел на концерте, у тебя хороший голос. Да, тебя будут учить всякой итальянской фигне, но голосу это полезно. Окей, подумал я, пошел на прослушивание, и меня приняли. Через три года я уже пел в опере Санта-Фе.

Я далеко не Паваротти и быстро понял, что карьеры а-ля Доминго или Нетребко у меня не будет. Так что с самого начала стал продумывать, как сделать, чтобы оперные театры меня нанимали: решил держать тело подтянутым, разрабатывать верхние ноты, петь каждый день, заранее учить материал, приходиться уже готовым и на репетициях предлагать режиссеру свои идеи, а не просто ждать, когда мне скажут, куда встать.

Больше всего я люблю такие партии, в которых есть что сыграть, а не только спеть. Главное — чтобы спектакль меня убеждал. Иногда это случается не сразу, но потом я верю режиссеру, и тогда я могу сыграть что угодно.

В самом начале 1990-х я пел в «Волшебной флейте» у Питера Селларса. Сами знаете, как он ставит — он старается мыслить нестандартно. В его спектакле действие происходило в Лос-Анджелесе, под автомобильной эстакадой, где живут бездомные. О постановке писали без восторга, зато меня критики хвалили.

В следующем сезоне постановку возобновили, вместо меня позвали Тома Рэндала, и мы с женой пошли посмотреть, что он сделал с моей ролью. «Жесть какая! — сказал я. — А когда я пел, спектакль тоже был плохой?» — «Да, — ответила жена, — был».

НА ФОТО СПРАВА:
КУРТ ШТРАЙТ – ТИТ,
РОБЕРТ ГЛЕДОУ –
ПУБЛИЙ.
«МИЛОСЕРДИЕ
ТИТА», 2014 ГОД.
СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА
ЕЛИСЕЙСКИХ
ПОЛЕЙ, РЕЖИССЕР
ДЕНИ ПОДАЛИДЕС
*Фото из личного
архива Курта
Штрайта*



Но я-то вкладывался в спектакль целиком, делал свою работу на 100%, старался как мог. После этого я понял, что можно приложить все усилия, а постановка всё равно выйдет плохая. Так бывает. Нужно просто делать свое дело.

РОЛИ И РЕЖИССЕРЫ

Не разделяю предубеждений против режиссерской оперы. Все режиссеры разные, и есть такие, с которыми потрясающе работается. Я не слежу за общественным мнением и понятия не имею, кто что думает о каком режиссере. Я исхожу из собственного опыта и сужу очень просто: понравилось мне с ними работать или нет. С Кристофом Лоем и Вилли Деккером, например, понравилось.

С Вилли Деккером вообще всегда хорошо работать. Я пел в его спектаклях в 1990-е. Прекрасное время: он был в расцвете сил, энергия была через край, он работал очень быстро и очень интенсивно и делал феноменальные вещи. Я пел в его брюссельском «Отелло» и в парижском «Летучем голландце». Как он с нами разговаривал, как он излагал свои идеи! Я чувствовал, что передо мной гений. И всё из головы, ничего с бумаги не зачитывал.

Мы с ним до сих пор в хороших отношениях. Он прекрасный человек и очень-очень умный. И я очень рад, что этой зимой в Гамбурге снова работал вместе с ним. Улисс — такая роль, к которой стоит возвращаться, когда становишься старше. Мне стало интереснее ее петь.

Мне часто предлагают петь одну и ту же партию раз за разом. За 1992 год я выступил в шести разных постановках «Волшебной флейты». В этом нет ничего сложного, наоборот, если досконально знаешь партию, тебе только проще.

Я пришел к выводу, что хорошо понять роль можно только после двух постановок. Споешь в одной — будешь знать только одну точку зрения.

А после второй станешь лучше понимать и своего героя, и даже собственный голос. Для меня именно на второй постановке всё вставало на свои места, и я начинал чувствовать себя уверенно.

Выбор роли зависит от множества вещей: как играть этот персонаж, как он должен звучать, ложится ли на партию мой голос и соответствует ли ей мой возраст. Когда мне стало под 50 и за 50, мне перестало хотеться петь юношей. Какой мне Тамино, если я уже не выгляжу, как Тамино, а точнее, не чувствую себя Тамино. Так что я стал играть персонажей-отцов вроде Идомена и отеческие фигуры вроде Тита.

Еще бывает, что настает момент, когда ты уже напелся. Я спел Тамино двести раз — знаете, мне хватило. То же самое с Феррандо в «Так поступают все женщины»: под конец я уже не испытывал удовольствия от роли.

Даже такая любимая роль, как Тит в «Милосердии», мне через много лет вдруг всё-таки приелась. И я решил, что всё, хватит.

БЫВАЕТ, ЧТО ТЫ НАПЕЛСЯ

Сейчас в моей жизни настал интересный период: я вышел на пенсию. Когда я готовился к этому интервью, я стал думать, что хочу рассказать. Потому что я из тех людей, которые не любят оглядываться, — я смотрю вперед. Мне сложно говорить о том, что было в прошлом, даже если я жил этим 35 лет. Но я подумал и решил: да, мне есть чем гордиться. И всё же я по-прежнему смотрю вперед.

Я родился в Японии. Мой отец служил в ВВС США, поэтому мы всё время переезжали: три года прожили в Японии, потом три в Лос-Анджелесе, потом три в Хьюстоне — никогда не сидели на месте.

В самом начале карьеры, в 1986 году, я переехал в Германию и сказал себе: я должен выучить немецкий за полгода, не могу я быть как все те люди, которые везде в мире обходятся английским. Сказано — сделано. Но на одной решимости выехать было трудно, у меня же нет способностей к языкам.

Моя жена Джейн Арчибальд, с которой мы в браке с 2011 года, родом из Канады, так что теперь я снова живу в Северной Америке, говорю на родном языке и закупаюсь в «Уолмарте». И при этом я не в США. Что может быть лучше.

Многие певцы становятся педагогами, когда заканчивают карьеру, но это не мой путь:



я никогда не умел учить и не нуждаюсь в деньгах. Конечно, в повседневной жизни без музыки всё равно никуда — у нас есть фортепиано, Джейн всё время поет, а раньше пел и я. Так что наша дочь Одри всё время окружена музыкой. Сам я в основном сейчас слушаю джаз, особенно Пэта Метини, и блюз.

Когда моему сыну было лет шесть (сейчас ему 20), он слушал только Арету Франклин. Потом он слушал только группу Queen. Я никому ничего не навязываю, что моя дочь захочет слушать — то пусть и слушает. Хоть Мэрилина Мэнсона.

Я каждый день вожу дочку в школу и забираю обратно. Играю в теннис. Много готовлю. Мне нравится работать по дереву — я делаю разные штуки для дома. Мне некогда скучать. Теперь я — бывший певец, и у меня новая жизнь. У меня есть дочь, я живу в новом месте, и я счастлив. ♪

КУРТ ШТРАЙТ –
ГУСТАВ ФОН
АШЕНБАХ.
«СМЕРТЬ
В ВЕНЕЦИИ»,
2009 ГОД.
СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА
АН ДЕР ВИН,
РЕЖИССЕР РАМИН
ГРЭЙ
Фото из личного
архива Курта
Штрайта



КУРТ ШТРАЙТ –
УЛИСС.
«ВОЗВРАЩЕНИЕ
УЛИССА
НА РОДИНУ»,
2019 ГОД.
СПЕКТАКЛЬ
ГАМБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ОПЕРЫ, РЕЖИССЕР
ВИЛЛИ ДЕККЕР
Фото:
Monika Rittershaus /
Staatsoper Hamburg





Joby Talbot: “Music is the trigger for the key dramatic development in the story”

The composer talks about his music for the ballet **The Winter’s Tale**

INTERVIEW by Raisa Potapkina

Why **The Winter’s Tale**? *The Winter’s Tale* is a story of huge contrasts. The first act is set in the dead of winter: the cold and forbidding palace of Sicilia — a world of troubled aristocrats and straight-laced courtiers. The second act is the absolute opposite: outdoors in nature — the sunlit forest — happy Bohemian villagers celebrating the arrival of spring. The first act is monochrome, the second is colourful. Shakespeare makes the two worlds as different as he possibly can, and that can create difficulties for theatre directors. But ballet thrives on bald statements and emotional extremes. We thought, maybe dance could be the ideal medium through which to tell this story. Perhaps it sounds arrogant but that was our aim. We wanted to heal this play — to solve its problems in ballet.

Does the ballet music speak to the listener?

Like dance, music is kinetic. When you play the violin, you move a bow over the strings to create a sound. When you play the oboe, you move a column of air down the instrument. I think we experience music as a journey. If you look at a painting, you are examining an object, whereas music moves through you.

Having composed for films, I am used to storytelling through sounds, and music has many ways in which you can convey narrative. For example, there are musical motifs with specific meaning that recur throughout the ballet. Leontes has a theme consisting of four notes which represents fate and the inevitable consequences of his terrible actions. We hear it every time he makes a wrong decision and breaks something perfect. The very first notes of the piece have narrative purpose: a constantly changing isorhythmic idea that symbolises

conflict and the passing of time, and a wailing woodwind melody that suggests the cold winter wind, but also the coldness and cruelty in people’s hearts.

Why did you put a broken consort onto the stage?

It was Chris’s idea originally. When we were working on the scenography, he said, «Wouldn’t it be great to have a stage band?» I thought it was a fantastic idea but felt conflicted about it as I knew it would be very hard to pull off. The music of the onstage band is diegetic, by which I mean it’s part of the story and can be heard by the characters. The orchestra in the pit is providing non-diegetic music. Even though the people on stage are dancing to it, they are not aware of it in the same way. There is thus a very complicated dynamic between the orchestral music and the other ingredients. Having just set up a balance between the dancers onstage and the musicians in the pit, I realised I was now going to break that by introducing more musicians on the stage. Then I realized that I could make a virtue of it, and started to have fun blurring the lines between diegetic and non-diegetic — switching between reality and Leontes’s distorted perception of what is happening.

The choice of exotic and unusual folk instruments — the «broken consort» as you call it — was designed to disrupt the monochrome world of Sicilia by injecting the colourfulness of the Bohemian people. Polixenes summons his musicians and the music they play brings with it something human — a dangerous sexual charge — that Leontes finds deeply uncomfortable. Is this the moment which sparks the king’s irrational jealousy and leads him to destroy everything that is dear to him? Music is the trigger for the key dramatic development in the story. 🎭

JOBY TALBOT

©ROH, Johan Persson





интернет-магазин
с доставкой по всему миру

shop.bolshoi.ru

online shop
worldwide shipping

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

С10105Е9
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