

БОЛЬШОЙ ТЕАТР № 2

240
СЕЗОН 2015/16

март, 2016

Дон Кихот





www.bolshoi.ru



Bolshoi theatre



Bolshoi theatre



BolshoiOfficial



Bolshoi_theatre



Bolshoi

БОЛЬШОЙ театр online:





Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации СМИ —
ПИ № 77-7714 от 30.03.2001 года

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

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

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Редактор:
Максим Рубченко

Дизайнеры:
Елена Горшкова

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ЗАО Полиграфический
комплекс «Экстра-М»

Заказ № 16-02-00-519
Тираж: 10 000 экз.

www.youtube.com/bolshoi
www.facebook.com/bolshoitheatre
www.vk.com/bolshoitheatre
Twitter: BolshoiOfficial
Instagram: Bolshoi_Theatre

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

*На первой странице обложки:
Мария Александрова в партии Китри
в балете «Дон Кихот»
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Э тот номер журнала посвящен пришельцам. Но не мифическим зеленым человечкам из летающих тарелок, а тем людям, которых мы встречаем почти каждый день.

Кто они? Все те, кто, может быть, и не похож на нас, но дышит тем же воздухом театра. Мастера драматического театра, ступающие на новые для них планеты под названием Опера и Балет. Зарубежные режиссеры и хореографы, осуществляющие новые постановки на сцене Большого театра. Приглашенные солисты оперы и балета, добавляющие свои индивидуальные краски к богатой палитре Большого. Художники, смешивающие в своих работах все мыслимые оттенки современного театра. Не забудем и про наших гостей из Екатеринбурга и Саратова, которые покажут на Новой сцене Большого свои спектакли в рамках фестиваля «Золотая маска».

Все они — участники всемирного театрального круговорота, остановить который так же невозможно, как затормозить вращение нашей планеты.

This issue is devoted to aliens. Not those mythological Grey-like extraterrestrials from flying saucers, but rather the people we meet almost every day.

Who are they? Different from us, still they breathe the same air that fills the theater. They are drama theater masters who make the first steps on the planets new for them that are called Opera and Ballet. Foreign directors and choreographers who create new performances for the Bolshoi stage. Opera and ballet performers invited to add their unique colors to the rich palette of the Bolshoi. Artists mixing in their works all imaginable shades of contemporary theatre. In addition, let's not forget about our guests from Ekaterinburg and Saratov who will arrive to show their performances during the Golden Mask Festival.

All these people are participants of the world-wide theatrical cycle — as unstoppable as the Earth's rotation.

В БОЛЬШОМ



4

Премьера

Туган Сохиев: «К «Катерине Измайловой» необходимо подходить с симфоническим мышлением»



7

Премьера

Катерина Измайлова.
Репетиции



8

Персона

Надя Михаэль: «Медя и Саломея — самые трогательные персонажи, которых мне доводилось играть на сцене»

16

Интервью

Большой театр
и Marriott Moscow Royal
Aurora — первые 15 лет



12

Премьера Дон Кихот

14

Наследие

Парадоксы Левенталья

18

Премьера Роделинда

В МОСКВЕ



20

Впечатления

Московское барокко

22

Новости

24

Из истории

Искатели приключений



Генеральный спонсор
Большого театра *

CREDIT SUISSE

Официальный спонсор
балета Большого театра

NESTLÉ

Попечительский совет
Большого театра



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

В РОССИИ



30

Впечатления

*Мировые премьеры
Нижегородской оперы*



32

Фестиваль

*Спектакли «Золотой маски»
на сцене Большого*

34

Размышления

Химия жизни

В МИРЕ

38

Публикации

Опера как драма

40

Впечатления

*Фауст
или Мефистофель?*



42

Предвкушение

*В любви
на пальцах
и босиком*

45

Коротко

47

English summary

Официальные спонсоры Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brasserie



GUERLAIN

KPMG

MetLife®

SAMSUNG



Официальный отель Большого театра

MARRIOTT
MOSCOW
ROYAL AURORA

Спонсоры театра



Банк Москвы

Информационная поддержка

myak

TACC
ИНФОРМАЦИОННОЕ
АГЕНСТВО РОССИИ

Туган Сохиев:
«К «Катерине
Измайловой»
необходимо
подходить
с симфоническим
мышлением»



Первая оперная премьера 2016 года — «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича. Музыкальным руководителем постановки стал главный дирижер Большого Туган Сохиев. В интервью журналу «Большой театр» он рассказал о том, как шла работа над спектаклем.

Текст: Илья Овчинников

К какое место Шостакович занимает в вашем репертуаре, в вашей музыкальной картине мира?

— Одно из самых важных мест. И не только в моей картине мира — в жизни культурного сообщества XX и XXI веков Шостаковичу принадлежит одна из ведущих позиций. Музыкальный комментарий к эпохе, который оставил нам Шостакович, во многом сильнее и убедительнее исторических архивов. Вникнув в его музыку, можно понять атмосферу, услышать запах того времени. Я говорю и про симфонию, и про балеты, и про музыку для кино. Работая в самых разных жанрах, Шостакович всегда оставался верен себе.



Туган Сохисев
на репетиции.
Фото: Дамир
Юсупов

— **Несколько солистов, участвующих в постановке, родом не из России. Не боитесь, что они не почувствуют этого аромата эпохи?**

— Мне бы очень хотелось, чтобы все партии были исполнены артистами Большого театра, но, к сожалению, сегодня все театры сталкиваются с необходимостью приглашать артистов. Найти певцов, которые могли бы в полной мере изобразить те характеры, спеть те партии, которые написал Шостакович, все сложнее.

— **Есть ли в мире вокалисты, зарекомендовавшие себя как исполнители партий именно в этой опере? Если да, приглашали ли вы их?**

— Если говорить о Катеринах, я знаю максимум трех певиц, которые поют эту партию везде. У меня была задача — не пойти по этому протоптанному пути. Ни одна из наших Катерин никогда эту партию не пела. Я иду на определенный риск и надеюсь, что он оправдается. Я бы хотел, чтобы мы сами создали, вырастили Катерину, а не взяли уже существующую, певшую эту партию много раз.

— **Как происходил выбор солистов?**

— Непросто. Мы долго искали нужные характеры. Найти людей, которые смогут вокально обеспечить исполнение — еще не всё. Проблема этой оперы в том, что сама музыка совершенно нереалистична при всей конкретике либретто. Если говорить о русской публике, читавшей Лескова и знающей Шостаковича, то для нее Катерина — вполне определенный характер. Мало того, что он заложен в музыке, мы еще знаем его и как люди этой культуры. Если мы ставим «Бал-маскарад» или «Дона Карлоса», у нас нет стереотипа Амелии, Елизаветы или Эболи. На эти партии существует огромное количество певиц — высокие и невысокие, худенькие и покрупнее, старше, моложе — зависит от постановки, кто лучше подойдет. С Катериной Измайловой все сложнее: есть рамки, начерченные и Шостаковичем, и Лесковым, и за них выходить очень сложно. Поэтому нам нужны были певцы, которые не только смогли бы хорошо спеть, но которых зритель смог бы ассоциировать с персонажами. Если Сергей — молодой работник, мы должны понимать, почему ради него Катерина изменяет

мужу, убивает свекра, затем и мужа. Значит, в Сергее должно быть что-то, только вокала здесь недостаточно.

— **А вы видели постановку «Леди Макбет Мценского уезда», которая шла в Большом театре с 2004 года? Несколько лет подряд ее вел Геннадий Рождественский. Тогда казалось, будто он не слишком следит за тем, что по воле режиссера происходит на сцене,**

Иногда возникает ощущение чисто симфонической музыки: заканчивается ария у Катерины и следует огромная интерлюдия до момента, когда начнет петь Борис Тимофеевич. Интерлюдия является частью этой сцены, но действия в ней нет. И в этот момент зритель становится участником драмы.

но лепит форму оперы как грандиозную симфонию. Правомочен ли такой взгляд на это сочинение?

— Мне не довелось быть на спектаклях под управлением Геннадия Николаевича, но, зная его, будучи свидетелем исполнения им симфонических произведений, я могу представлять себе, как он это делал. К «Катерине Измайловой» необходимо подходить с симфоническим мышлением. Симфонизм есть у Шостаковича вообще во всем. Не в прикладном смысле, а в крупных мазках, в ощущении формы.

— **Сегодня и певцы, и дирижеры нередко жалуются на то, что спектакли ставятся не так, как прежде, когда единая команда работала над постановкой с самого начала. Как шла работа над «Катериной Измайловой»?**

Мы с самого начала работаем вместе с режиссером Римасом Туминасом. Первую спевку я провел еще в октябре, а Римас Владимирович при всей его занятости в своем театре уже в ноябре начал приходить сюда и работать с певцами. В начале января начались репетиции, мы все время обсуждаем, разговариваем, ищем. В этой опере есть огромные музыкальные куски, которые любому режиссеру очень сложно чем бы то ни было заполнить. Иногда возникает ощущение чисто симфонической музыки: заканчивается ария у Катерины и следует огромная интерлюдия до момента, когда начнет петь Борис Тимофеевич. Интерлюдия является частью этой сцены, но действия в ней нет.

И в этот момент зритель становится участником драмы. Шостакович рассчитывал на мыслящего, думающего зрителя, который во время этих фрагментов будет домысливать, рассуждать, анализировать. Дирижеру и режиссеру важно найти ключ к таким сценам, и это можно сделать только вместе.

— Как вы относитесь к ситуации, когда в оперу приходят режиссеры из драматического театра?

— Мне кажется, здесь есть ошибка в понимании термина. Вообще феномен оперного режиссера — он скорее российский: был Покровский,

Мы долго искали нужные характеры. Найти людей, которые смогут вокально обеспечить исполнение — еще не всё. Проблема этой оперы в том, что сама музыка совершенно нереалистична при всей конкретике либретто.

есть сегодняшние режиссеры, которые работают в своих замечательных театрах. В Европе этого на самом деле было не так много. Был великий Дзеффирелли, который не сразу стал оперным режиссером. И Патрис Шеро, и Петер Штайн пришли в оперу из драматического театра. Все, кто ставит оперу, пришли к этому из драматического театра или откуда-то еще. В консерватории нет кафедры, которая десятками выпускала бы режиссеров.

— В ГИТИСе есть кафедра режиссуры и мастерства актера музыкального театра.

— Она появилась достаточно недавно, а мы говорим про традицию. Традиции такой нет. И когда меня спрашивают про оперных режиссеров, я прошу показать мне то место, где они водятся — я пошел бы туда с удовольствием. Есть замечательные оперные режиссеры, которые работают в Москве, но в остальном мире они все пришли из драматического театра. Другой вопрос, что некоторые из них полностью подавляют музыкальный материал: музыка становится второстепенной, оформляет либретто, которое само по себе даже не пьеса, его без музыки не поставишь.

— Тем не менее некоторые либретто — драматургия высокого класса. К примеру, те, что да Понте написал для Моцарта.

— Да, но как пьесы вы их все же не поставите. И никакое либретто не поставите. Оно заранее подстроено под музыку. Тем важнее совместная работа дирижера с режиссером, совместный поиск чего-то общего. Не важно, авангардная постановка или традиционная. На первом месте все равно должна быть партитура. Иначе я могу взять пьесу Чехова, симфонию Чайковского и всю пьесу Чехова порезать под Чайковского. Может быть, даже интересно получилось бы. Но правильно ли это? Или можно взять любую картину и замазать на ней фрагменты, сочтя их несовременными.

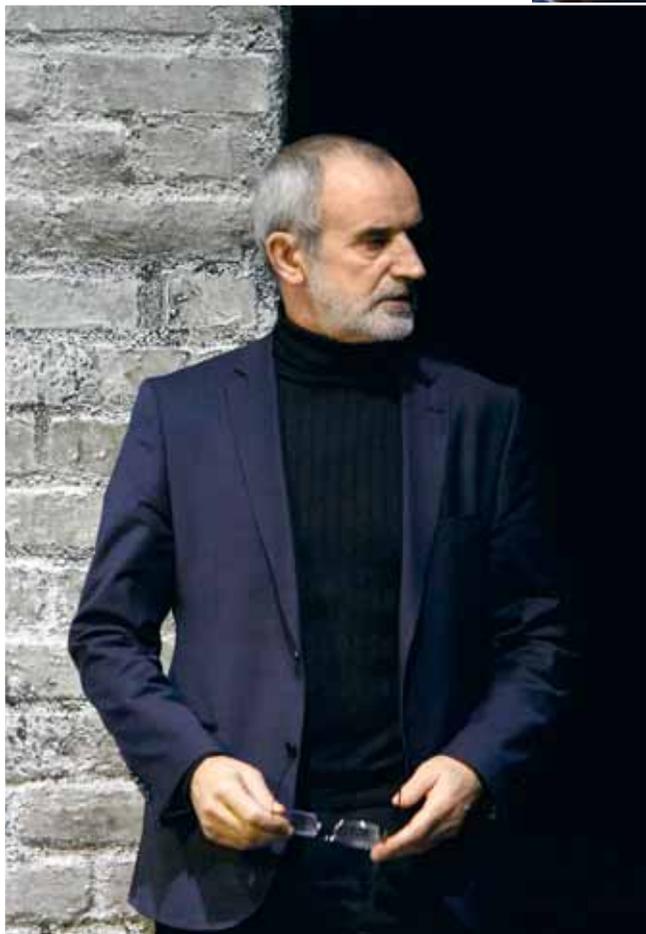
Другое дело — современная опера, но где композиторы, которые ее пишут? Большой театр очень много занимается поиском будущих Шостаковичей, Чайковских, Верди, потому что стагнация в жанре оперы, которая началась в прошлом столетии, продолжается. И как театр мы должны искать талантливых композиторов. Люди пишут музыку, но это не всегда опера. Ведь написать оперу очень сложно, нужно обладать огромным количеством знаний. Нужно знать и понимать голоса, их технические возможности — что могут тенора, какие тенора: лирические, драматические. Композитор должен владеть этими инструментами, чтобы для них

Музыкальный комментарий к эпохе, который оставил нам Шостакович, во многом сильнее и убедительнее исторических архивов. Вникнув в его музыку, можно понять атмосферу, услышать запахи того времени.

писать, а не просто сочинить мелодию на рояле, рассчитывая на то, что ее споют. Раньше композиторы понимали это точно, писали для определенных голосов.

— Вернемся к Шостаковичу. К каким его сочинениям вы с удовольствием возвращаетесь, какие еще хотели бы исполнить?

— Я возвращаюсь к нему каждый год. В минувшем декабре исполнил две его симфонии — Десятую и Двенадцатую. В следующем сезоне у меня Седьмая. Не раз исполнял Восьмую, Четвертую, Первую. Вторая и Третья мне пока не очень понятны, я размышляю над ними. Часто включаю в концерты его антракты, сюиты, а «Нос»... «Носом» мы займемся попозже, думаю. ♪



Режиссер-постановщик Римас Туминас. Фото: Дамир Юсупов



Надя Михайль в партии
Катерины Измайловой.
Фото: Дамир Юсупов

Катерина Измайлова. Репетиции



Хореограф-постановщик Анжелика Холина. Фото: Дамир Юсупов



Катерина Измайлова —
Мария Лобанова,
Борис Тимофеевич — Андрей Гонюков.
Фото: Дамир Юсупов

В БОЛЬШОМ

Надя Михаэль: «Медея и Саломея — самые трогательные персонажи, которых мне доводилось играть на сцене»

Надя Михаэль, обладательница мощного голоса и невероятной актерской харизмы, признана одним из лучших драматических сопрано мира. Она и в жизни покоряет удивительной подвижностью души, способностью моментально переходить от философских размышлений к шутке, смеясь говорить об убийстве и печально — о счастье. В заглавной партии оперы «Катерина Измайлова» она впервые выйдет на сцену Большого театра.

Текст: Наталия Сурнина



Среди партий, которые принесли вам мировую известность — Саломея, Медея, Леди Макбет Верди... Катерина Измайлова кажется логичным продолжением этого ряда. Планировали ли вы сыграть главную героиню в опере Шостаковича?

— Я очень хотела спеть Катерину, несколько лет мы это обсуждали с импресарио, потому что партия подходит мне по голосу и темпераменту. Недавно намечалась постановка этой оперы в Сан-Франциско, и я очень расстроилась, когда они решили вместо Шостаковича ставить «Средство Макропулоса» Яначека. Поэтому я была счастлива получить приглашение Большого театра.

— *Леди Макбет Верди* — одна из ваших коронных ролей. Шостакович первую редакцию оперы назвал «Леди Макбет Мценского уезда». Ощущаете ли вы связь между этими героинями?

— Безусловно. Когда мы обсуждали образ с Римасом, он сказал, что видит Катерину женщиной решительной и одержимой страстями — как Леди Макбет у Верди и Шекспира. Когда я начала учить партию, то обнаружила, что каждая сцена в опере Верди имеет эквивалент в опере Шостаковича. Забавно, что Макбет — это Сергей. Катерина создает его для себя так же, как Леди делает Макбета королем; ситуация та же, только в иной социальной среде. Но надежды Катерины — иллюзия: Сергей не тот парень, который мог стать ее героем.

— Но наверняка вы для себя определили и разницу между ними.

— Разница огромная! И Верди, и Шостакович придали образу героини больший объем, нежели в пьесе и повести. Тем не менее оказалось, что очень сложно найти жестокость в характере Катерины. С Леди Макбет Верди все понятно, а здесь и слова, и музыка столь прекрасны, наполнены эмоциями... Я не могу найти в ней зла, даже когда она убивает! Здесь важна роль мужского сообщества, которое ужасно обращается с женщинами. Мы знаем судьбы таких героинь по книгам и кино: у них есть все, но они несчастны, они в депрессии, они заканчивают жизнь самоубийством или начинают пить. Но в опере Шостаковича я вижу молодую девушку (ей было 22 года или около того), яркую, умную, полную

Надя Михалъ
в партии
Катерины
Измайловой.
Фото: Дамир
Юсупов

жизни и страстей, которым нет выхода. Ей так скучно, что она готова покончить с собой. Сложно сделать ее похожей на Леди Макбет.

Убийство Бориса Тимофеевича я еще могу понять, он ее так угнетал, лишил свободы... Но мне кажется, что убийство Зиновия Борисовича не было необходимо (*смеется*). С другой стороны, Сергея так избивали, что, возможно, вскоре убили бы и его, и Катерину. Скверный выбор, но им пришлось выбирать. Я чувствую, что в сцене свадьбы, как в «Макбете» Шекспира, приходит призрак, он берет власть в свои руки, и герои начинают сходить с ума. Но в конце, когда Катерина попадает на каторгу (мне кажется, это как ГУЛАГ), ее чудовищное положение и ужасное поведение Сергея вновь заставляют почувствовать к ней жалость. Я думаю, Шостакович действительно любил Катерину.

— Вы говорите почти то же самое, о чем писала Галина Вишневская в своей книге! Она знала образ по повести Лескова, но как только открыла клавиры оперы Шостаковича, почувствовала жалость и сострадание к Катерине, ее любовь и нежность.

— О, правда? Потрясающе! Да, я чувствую в Катерине огромное желание жить и надеяться. Встреча с Сергеем в этих ужасных обстоятельствах дает ей свет надежды, а иначе, возможно, она покончила бы с собой.

— Вы наверняка знаете фильм и запись с Вишневской? Близка ли вам ее трактовка?

— Галина Вишневская — настоящая звезда, и эти косвенные отношения с ней — большая честь для меня. Но наши голоса совершенно разные, а именно голос определяет характер. То, о чем она пишет, мне, безусловно, близко, но я не очень хочу соприкоснуться с ней, потому что такая яркая звезда может ранить, даже чуть задев. Я должна найти что-то свое.

— Партия Катерины считается очень сложной, в том числе из-за огромного диапазона с невероятными верхами.

— Вы слышали мой голос? (*Смеется*.) Это типичная драматическая партия, я бы не сказала, что высокая. Много важных эпизодов как раз написаны низко, надо иметь крепкий средний регистр, чтобы голос хорошо звучал в большом зале. В трех ансамблях партия и правда

забирается очень высоко, но это происходит постепенно и в остродраматическом ключе.

— В вашем репертуаре за всю жизнь была лишь одна русская опера — «Евгений Онегин». Сложно ли справиться с русским языком?

— Я очень хотела спеть эту партию. Долгое время я почти не работала над вокалом, а занималась только языком. Я продолжаю занятия до сих пор и могу лишь надеяться, что публика оценит мои старания. Но это действительно очень серьезное испытание.

— Как вы относитесь к музыке Шостаковича в целом?

— Я люблю Шостаковича. Прежде я никогда не пела его музыку, хотя пару лет назад меня приглашали исполнить Четырнадцатую симфонию. Я не согласна с теми, кто говорит, что музыка Шостаковича очень современна, в том смысле, что ее сложно слушать и воспринимать. Для меня это музыка постромантическая, но с выходом в современность. Я пела Рихарда Штрауса, Берга, Шенберга, Бартока; Шостакович стоит в том же ряду. Его музыка полна страсти, сострадания и красоты.

— «Катерина Измайлова» — ваш первый опыт работы с дирижером Туганом Сохиевым.

— Я им восхищаюсь, это один из немногих в мире молодых дирижеров такого уровня. Он невероятно профессиональный, много требует, но и многое дает. Он прекрасно разбирается в голосах, а это не так часто встречается. Когда Туган присоединился к репетициям, все сразу пошло иначе, потому что он обладает подлинной властью.

— Постановкой «Катерины Измайловой» драматический режиссер Римас Туминас дебютирует в опере. Каковы ваши ощущения от работы с ним?

— Он работает фантастически! Римас очень образованный и интеллигентный человек, профессионал высокого класса. Я видела несколько его спектаклей в театре Вахтангова — он гениальный режиссер. Меня тронуло, с каким вниманием и уважением он относится ко всем артистам. В Большом театре ему приходится руководить огромным количеством людей, сложным постановочным процессом, но он очень четко строит

свою работу, такое нечасто бывает. С одной стороны, у него есть ясное представление о том, что он хочет, он умеет придерживаться во всем своего видения, но при этом не ставит узкие рамки, а создает пространство, внутри которого можно свободно двигаться.

— **В 2009 году вы впервые выступили в Москве с концертом, а теперь — совсем иное, вы работаете внутри большого театрального коллектива.**

— Я очень боялась! (Смеется.) Для меня странно, что многие не говорят по-английски. Но это прекрасный опыт. Мне кажется, своеобразие характера русских в том, что поначалу они хотят казаться сильными, мужественными, могут действовать резко, но потом вдруг открывается их большое сердце.

— **Вы счастливая мама и много внимания уделяете социальным проектам, а на сцене феноменально играете женщин, чьи поступки леденят душу своей жестокостью...**

— Я думаю, все дело в моем голосе, который хорошо подходит определенным персонажам. Но я пою далеко не только безжалостных героинь, в моем репертуаре разнообразные партии: Юдит в «Замке герцога Синяя Борода», Кундри в «Парсифале», Мари в «Воццеке» и множество других.

— **Но наибольшим успехом и спросом импресарио, насколько я знаю, пользуются именно ваши монстрессы.**

— У меня очень большой голос, он убивает все, в том числе и меня саму. Мы говорили о любви и сострадании, так вот Медея и Саломея — самые трогательные персонажи, которых мне доводилось играть на сцене. Это молодые девушки, которые стали жестокими в силу обстоятельств. В конце «Саломеи» возникает страшный символ — отрубленная голова Иоканаана, и он перечеркивает все хорошее, перечеркивает то, что эта девушка ищет любви, что она абсолютно потеряна и нуждается в поддержке, сочувствии... Финальный символ убивает все это и оставляет ее лишь жестокой. Катерина — кошмарный и необыкновенно грустный образ, он разрывает сердце. Я думаю, Шостаковичу удалось то, что можно назвать шуткой гения, потому что в конце возникает абсолютная ясность, ощущение, что



время замирает. Катерина будто заглянула в вечность и понимает, что ее ждет только смерть.

И вот здесь мы с Римасом пока не договорились. Я считаю, что эта сцена Катерины похожа на знаменитый монолог Леди Макбет Верди, где она взывает к темным силам. Катерина заглядывает в озеро, видит его черноту и приближающуюся смерть и сама как будто становится ангелом смерти. У меня по коже бегут мурашки каждый раз, когда речь заходит о финальной арии. Римас хочет, чтобы ария прозвучала очень лирично, чтобы люди испытывали только сочувствие, а мне кажется, что она должна прозвучать страшно, трагично и у людей возникло сочувствие через страх и ужас. Я всегда в этом месте вижу такую картину: Катерина стоит, и какая-то чернота охватывает ее тело, постепенно поднимаясь с ног до головы. Это женщина, которая хотела любить и радоваться жизни, но вместо этого прошла через унижение, убийство, безумие и стала чудовищем.

— **Ваш репертуар пополнился партией Катерины. Кого еще из героинь теперь не хватает в том ряду, о котором мы говорили в самом начале?**

— Тут, к сожалению, уже все определено: я перехожу в высокий драматический репертуар — Изольда, Ортруда, Турандот и, наконец, Электра. Я уже не очень юная, пришло время петь эти партии. ♪

*Анжелика Холма,
Римас Туминас
и Надя Мигалъ
на репетиции
в Большом театре.
Фото: Дамир
Юсупов*

В БОЛЬШОМ

Людвиг
Минкус
ДОН
Кихот
Балет в трех действиях

Либретто Мариуса Петипа
по мотивам одноименного романа
Мигеля де Сервантеса



Мерседес — Оксана Шарова.
Фото: Дамир Юсупов

Хореография —
Мариус Петипа, Александр Горский
Новая хореографическая редакция —
Алексей Фадеечев
Дирижер-постановщик —
Павел Сорокин
Художник-постановщик —
Валерий Левенталь
Художник по костюмам —
Елена Зайцева
Художник по свету —
Дамир Исмагилов
Ассистенты балетмейстера-
постановщика —
Татьяна Расторгуева,
Юлиана Малхасяну
Выпускающий художник —
Ольга Медведева

В балете использована хореография
Ростислава Захарова (Танец с гитарами
и Джига на музыку В. Соловьева-Седого);
Касьяна Голейзовского (Цыганский танец
на музыку В. Желобинского);
Анатолия Симачева (Фанданго
на музыку Э. Направника).

Премьера состоялась
2 февраля 2016 года

Дон Кихот — Никита Еликароев.
Фото: Дамир Юсупов



Китри — Светлана Захарова,
Базиль — Денис Родькин.
Фото: Светлана Постопенко



Премьера

Дон Кихот — Алексей Лопаревич, Санчо Панса — Роман Симачев.
Фото: Дамир Юсупов



Китри — Мария Александрова,
Базиль — Владислав Лантратов.
Фото: Дамир Юсупов

Уличная танцовщица —
Анна Тихомирова.
Фото: Дамир Юсупов



Повелительница дриад — Ольга Смирнова,
Дон Кихот — Алексей Лопаревич.
Фото: Дамир Юсупов



Парадоксы Левенталья

Текст: Дмитрий Абаулин

Возобновление балета «Дон Кихот» в Большом театре стало последней осуществленной сценической композицией выдающегося театрального художника Валерия Яковлевича Левенталья (1938—2015). Слова «Левенталь» и «театр» — почти синонимы. Даже трудно поверить, что учился художник не в театральном вузе, а в институте кинематографии — до такой степени всем его работам присуще удивительное чувство театральности.

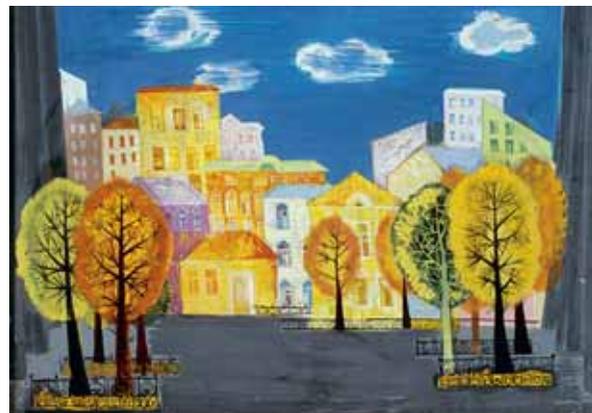
Дебютировав в один год в драме и в опере — в Московском театре им. Ермоловой и в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, — Левенталь вскоре начал активно сотрудничать с Большим театром. Его первая работа в Большом датирована 1965 годом, а с 1988 по 1995 год Левенталь был главным художником театра, продолжая при этом активно работать в драме.

Долгое содружество связывало Валерия Яковлевича с Олегом Ефремовым. Его итогом стали знаменитые чеховские спектакли МХАТа: «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Три сестры», «Чайка». Еще одна «Чайка», но уже балетная, стала результатом творческого союза с Майей Плисецкой и Родионом Щедриным.

«Евгений Онегин».
Макет декорации.
1991 г.
Музей ГАБТ



«Тоска». Эскиз декорации. 1971 г. Музей ГАБТ



«Цветик-семицветик». Эскиз декорации. 1965 г. Музей ГАБТ

Искусство Валерия Левенталья часто бывало парадоксальным. В опере и балете он добивался реалистической достоверности, в драме порой поражал оперной пышностью. Его эскизы, хранящиеся в музее Большого театра, — драгоценное напоминание о прекрасной эпохе. **В**



«Князь Игорь».
Эскиз декорации.
1992 г.
Музей ГАБТ

«Дон Кихот».
Макет декорации.
2015 г.
Музей ГАБТ



«Млада».
Эскиз декорации.
1988 г.
Музей ГАБТ

«Ночь перед Рождеством».
Эскиз декорации.
1990 г.
Музей ГАБТ



«Кармен».
Эскизы костюмов.
1981 г.
Музей ГАБТ



«Катерина Измайлова».
Эскизы костюмов.
1980 г.
Музей ГАБТ



«Катерина Измайлова».
Эскизы костюмов.
1980 г.
Музей ГАБТ





*Константин
Горяинов,
Саль Леон и
Пол Лайтфут.
Фото
предоставлено
отделом
Marriott
Moscow Royal
Aurora*

Большой театр и Marriott Moscow Royal Aurora — первые 15 лет

В этом году исполняется 15 лет сотрудничеству Большого театра с отелем Marriott Moscow Royal Aurora. Его уютное здание в двух шагах от Театральной площади за эти годы полюбилось многим режиссерам, хореографам, дирижерам, артистам, работавшим в Большом. Об особенностях партнерства рассказывает генеральный менеджер отеля Константин Горяинов.

Текст: Анна Галайда

Стратегическое расположение *Marriott Moscow Royal Aurora* на пересечении московских театральных путей обусловило ваше постоянное сотрудничество с Чеховским фестивалем и «Золотой маской», Театром имени Станиславского и Немировича-Данченко и петербургским МДТ — Театром Европы. Чем отличается в этом ряду партнерство с Большим театром?

— Наша гостиница открылась в 1999 году, а я пришел сюда работать в 1998-м. И помню, что все мы тогда были уверены, что откроется она как *Marriott Bolshoi*, потому что находится от театра в шаговой доступности. Так что наша связь была заложена на генетическом уровне. Но в те времена было много сложных юридических вопросов, поэтому было принято решение остановиться на названии *Royal Aurora*. Но так как наша гостиница позиционировалась как одна из лучших в Москве (и продолжает входить в десятку лучших в городе), то идея использовать свое местоположение и быть полезной для Большого театра сохранилась. С тех пор наше сотрудничество не прерывается. Солисты Большого театра неоднократно участвовали в наших мероприятиях, мы тоже вносили свой посильный вклад в жизнь Большого театра. Не хочется быть недипломатичным по отношению к другим нашим партнерам, но Большой театр — флагман российского искусства, и для нас все пятнадцать лет остается номером один.

— Для вас 2000-е годы были периодом бурного развития. Большой, напротив, надолго закрывал на реконструкцию Историческую сцену, ограничивая масштаб своей деятельности. Сложно ли было сохранить сотрудничество?

— Большой театр невозможно заменить, поэтому мы старались не снижать интенсивность связей. Я помню, как первый генеральный менеджер «Марриотт Авроры», который и выступил инициатором отношений с Большим, емко выразил важную мысль: бизнес — это временно, а культура вечна. Когда начинаешь сознавать, что не только коммерческие сделки наполняют нашу жизнь, то появляется другой смысл этого сотрудничества. Быть партнером Большого театра, стать частью его истории — это то, чем можно гордиться. Вскоре после того, как мы открылись, Большой театр готовил Большой новогодний бал в честь Миллениума. Мы были

приглашены его обслуживать. Всех нас, сотрудников гостиницы «Аврора», которым предстояло работать в новогоднюю ночь в Большом театре, собрал наш генеральный менеджер и сказал: «Возможность встретить Новый год в кругу семьи очень ценна. Но не думайте о том, что вы потеряли: в какой-то мере каждая встреча Нового года будет повторяться, а эту, в Большом театре, вы не забудете никогда». И это действительно так: я до сих пор помню гостей этого праздника, как была оформлена сцена, как выстроено обслуживание. Это дало нам возможность прикоснуться к искусству.

У нас в гостинице есть стена с фотографиями наших гостей, среди которых много тех, кто останавливался у нас, работая в Большом театре. Каждый такой визит мы расцениваем как событие, потому что это люди, которые играют важную роль в музыке, в балетном искусстве, они получили всемирное признание. Для нас это возможность пообщаться с легендами. И когда другие наши гости — бизнесмены, туристы — видят их среди постояльцев, это не только поднимает статус гостиницы, но поднимает статус их собственного визита в Москву.

Важно и то, что если вы поговорите с представителями московской и петербургской культуры, то в этом кругу «Марриотт Аврору» знают многие. Может быть, это и не очень широкий круг людей, но нам важно ощущать, что наш отель является центром притяжения для деятелей культуры, которые привыкли здесь встречаться. Я работал в разных гостиницах, всё это были очень хорошие гостиницы, но должен сказать, что именно в «Марриотт Авроре» существует особая атмосфера. Я думаю, в первую очередь благодаря тому, что через сотрудничество с Большим театром мы причастны к мировой культурной жизни.

— Вероятно, у этого сотрудничества есть и такая обратная сторона, как особый распорядок театральной жизни. Ваши нетеатральные гости никогда не жаловались, что кто-нибудь из соседей распевается в полночь?

— На моей памяти таких жалоб не было: обычно гости Большого театра понимают, что может быть неудобно для их соседей. Зато у нас бывали случаи, когда в салоне красоты парикмахер соглашался работать во внеурочное время, чтобы оказать услугу солисту Большого

театра. Бывали случаи, когда гости просили поставить в номер рояль. Это, к сожалению, для нас просьба невыполнимая — рояль слишком большой инструмент, но вот если у певца прихватило горло, у наших барменов есть рецепты, как ему помочь — они знают, как приготовить лечебный чай на травах.

Заезд гостей Большого театра — для нас отдельная тема, потому что их образ жизни действительно отличается, ведь спектакли идут вечером и заканчиваются поздно ночью. Поэтому у нас они в отдельном списке. Мы знаем, что у них свой жизненный график, свое время подъема, завтрака, работы, возвращения в номер, и наши службы подстраиваются под их ритм. Также мы понимаем, что гостям надо предоставить самые тихие номера, чтобы они могли выспаться перед репетициями или спектаклем.

*Бизнес — это временно, а культура вечна.
Быть партнером Большого театра, стать частью его истории — это то, чем можно гордиться.*

— Партнерство с театром позволяет вашим сотрудникам попадать на его спектакли?

— У нас есть определенные квоты на билеты. Их мы в первую очередь предлагаем нашим VIP-гостям. Уникальный шанс увидеть премьеры и спектакли Большого театра высоко ценят и наши корпоративные клиенты, которые награждают билетами своих лучших сотрудников, и те, кто первый раз прилетает в Москву. Но и нашим лучшим сотрудникам предоставляется шанс попасть в Большой театр, тем более что среди них много поклонников и оперы, и балета.

Кроме того, мы занимаемся благотворительностью — у нас есть подшефные детские дома. И уже не один раз, привозя детей к нам, организуя для них развлекательную программу, мы отводили их на экскурсию в Большой.

— Какими вы видите перспективы сотрудничества с театром?

— Мы хотим через 15 лет отметить 30-летие наших отношений. А в плане комфорта мало что меняется — авангардизм в нашем бизнесе неуместен. Но если авангардизм проявит Большой театр и решит, например, начинать спектакли в 6 часов утра, мы сделаем все для того, чтобы его гости имели возможность выспаться перед спектаклем, — подстроимся к любой ситуации. 🇷🇺

В БОЛЬШОМ

Георг
Фридрих
Гендель

Роделинда

Опера в трех действиях

Либретто Николы Франческо Хайма по либретто Антонио Сальви,
по пьесе Пьера Корнеля «Пертарит, король ломбардцев»

Дирижер-постановщик — Кристофер Мулдс
Режиссер — Ричард Джонс
Режиссер по возобновлению — Донна Стиррап
Сценограф — Джереми Герберт
Художник по костюмам — Ники Джиллибранд
Художник по свету — Мими Джордан Шерин
Режиссер по пластике — Сара Фейли



*Премьера в Большом театре
состоялась 13 декабря 2015 года.
Совместная постановка
с Английской национальной оперой*



*Роделинда — Дина Кузнецова,
Бертарид — Дэвид Дэниэлс,
Флавий — Мэтт Кейси,
Гримоальд — Пол Найлон,
Эдвига — Руксандра Динозе,
Гарибальд — Ричард Буркхард,
Унульф — Уильям Тауэрс.*

Фото: Дамир Юсупов



МОСКОВСКОЕ

Декабрьская премьера «Роделинды» подвела черту под спорами, докатился ли до России мировой бум барочной оперы. Четыре спектакля, прошедших с аншлагами, красноречиво говорят: да, в Москве у музыки барокко сформировалась своя аудитория. Об этом же свидетельствует опыт Московской филармонии: концертные исполнения опер Генделя, Пёрселла и Хассе проходят при переполненных залах.

Текст: Дмитрий Абаулин

«Роделинда» — не первая опера Генделя, поставленная Большим театром, но она открывает историю практически с чистого листа. С момента предыдущей постановки в мире барочного исполнительства произошли тектонические сдвиги, изменившие до неузнаваемости очертания знакомых материков. «Юлий Цезарь» шел в Большом на рубеже 1970—80-х годов, когда Джон Элиот Гардинер в Англии и Николаус Арнонкур на континенте только разворачивали борьбу за аутентичный метод исполнения старинной музыки. Сегодня их постулаты общеизвестны и уже подвергнуты сомнению новыми поколениями теоретиков и практиков. В мире барокко происходит постоянное брожение, что делает наблюдения за ним чрезвычайно интересными.

Начав как виртуозная исполнительница камерного репертуара, Юлия Лежнева все увереннее осваивается на оперных подмостках.

Родившись как экстравагантный эксперимент, аутентизм со временем превратился в мейнстрим. Почти каждый крупный театр включает в свой репертуар хотя бы одну барочную оперу. В моду вошли контратенора; Дэвид Дэниэлс, Филипп Жаруски и Андреас Шолль сегодня популярны почти так же, как три футбольных тенора лет двадцать назад. В мир старинной оперы пришли законы шоу-бизнеса. И, словно рок- или поп-певцы, звезды барокко, выпустив

*Юлия Лежнева.
Фото: Дамир Юсупов*

барокко

новую запись, отправляются в гастрольный тур в поддержку альбома.

Концертное исполнение оперы немецкого композитора XVIII века Иоганна Адольфа Хассе «Сирой», представленное Московской филармонией в ноябре прошлого года, как раз из этого ряда. Оно состоялось ровно год спустя после выхода записи оперы на фирме Деcca. В Москву приехали почти все главные действующие лица: греческий дирижер Георгий Петру и его ансамбль Armonia Atenea, исполнитель заглавной партии австрийский контратенор Макс Эмануэль Ценчич и его русская визави Юлия Лежнева, греческая меццо Мари-Элен Неси и испанский тенор Хуан Санчо. Из основных фигурантов дела о заговоре против персидского царевича Сироя не хватало только аргентинца Франко Фаджоли. Вместо него партию Медарсе, брата Сироя, исполнила Роксана Константинеску из Румынии. Подобная замена мужского голоса на женский вполне в духе барокко с его страстью к маскарадам и переодеваниям, но все же жаль, что запланированная партитурой дуэль двух контратеноров не состоялась.

Считается, что либретто «Сироя» принадлежит к лучшим образцам творчества плодовитого драматурга Пьетро Метастазियो. Помимо Хассе его использовали для создания опер еще несколько композиторов, в том числе Гендель и Вивальди. На современный взгляд оно, быть может, перегружено подробностями: герои подробно рассказывают о своих мыслях и намерениях в речитативах, чтобы затем сосредоточиться на одной мысли или даже одной фразе в ариях. Уяснив очередной поворот сюжета из русских титров (благое начинание филармонии), ты прибываешь на очередную «видовую точку» и любишься музыкальными красотами.

Исполнять подобные оперы без первоклассного подбора солистов не имеет смысла. Отдадим должное Георгию Петру — и на запись, и на московский концерт были привлечены лучшие силы. Приятно отметить, что на их фоне

Обложка компакт-диска с записью оперы «Сирой»



В мир старинной оперы пришли законы шоу-бизнеса. Звезды барокко, выпустив новую запись, отправляются в гастрольный тур в поддержку альбома.

не затерялась и молодая солистка Башкирского театра оперы и балета Диляра Идрисова. Короля Сироя играла и его свита, и богатый обертонами голос Ценчича.

Но рискнем предположить, что главной приманкой для московской публики послужили не иностранные участники, а наша соотечественница Юлия Лежнева. За несколько лет из перспективной девочки с юношеского конкурса Елены Образцовой она превратилась в одну из ведущих барочных певиц мира. Начиная с 2012 года, когда Лежнева сенсационно выступила на «Декабрьских вечерах Святослава Рихтера» в сопровождении известного итальянского ансамбля «Il Giardino Armonico», она каждый год предстает перед нами в новом качестве. И не случайно именно ей выпало право открыть фестиваль Большого театра «Барокко. Путешествие» полтора года назад: ее сольный концерт прошел на Новой сцене.

Красивый по тембру и очень подвижный голос певицы по-прежнему льется без малейших усилий и постепенно прибавляет в объеме. Начав как виртуозная исполнительница камерного репертуара, Юлия Лежнева все увереннее осваивается на оперных подмостках. И это — еще один довод в пользу того, что музыка барокко прочно закрепится на московской сцене. **Н**

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

Ж. Массне «МАНОН»
Музыкальный руководитель постановки — **Феликс Коробов**
Дирижер — **Тимур Зангиев**
Режиссер-постановщик — **Андрейс Жагарс**
Художник-постановщик — **Рейнис Сухановс**
Художник по костюмам — **Кристине Пастернака**
Художник по свету — **Кевин Вин-Джонс**
Видеохудожник — **Инета Сипунова**
Главный хормейстер — **Станислав Лыков**
Премьера состоялась 29 января 2016 года



Фото: Олег Чернышев

В театре имени Станиславского и Немировича-Данченко с особым трепетом относятся к «Истории кавалера де Гриё и Манон Леско» — в МАМТ идут сразу две постановки по мотивам произведения аббата Прево. В июле 2014 года прошла премьера балета «Манон» британского хореографа Кеннета Макмиллана. Теперь театр включил в афишу оперу Жюль Массне. Действие оперы перенесено в середину XX века, однако создатели называют постановку классической. «Манон в кринолинах сегодня смотрелась бы очень странно. По сути, мы не меняли в этом произведении ничего — ни музыки, ни сюжета, ни героев», — объяснил Феликс Коробов.



Фото: Александр Петриш

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

Дж. Тавенер «КРОТКАЯ»
Музыкальный руководитель постановки — **Иван Великанов**
Режиссер-постановщик — **Мария де Валюкофф**
Режиссер по пластике, хореограф — **Артур Ощепков**
Художник-постановщик — **Игорь Гурович**
Художник по костюмам — **Татьяна Долматовская**
Художник по свету — **Ильдар Бедердинов**
Премьера состоялась 6 ноября 2015 года

Имя Джона Тавенера — выдающегося английского композитора XX века, лауреата премии «Грэмми» — практически не известно российскому слушателю. В Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко решили исправить эту несправедливость — 6 и 7 ноября на Малой сцене состоялась российская премьера оперы «Кроткая». Это совместная постановка Музыкального театра с проектом «Открытая сцена». Режиссер Мария де Валюкофф и дирижер Иван Великанов объединили драматический и музыкальный театр, их герои (а вместе с ними и зрители) дважды проживают одну и ту же историю. Сначала это драматический спектакль (где звучат фрагменты из песен Тавенера на стихи Ахматовой), затем — музыкальный.

«Балет Москва»



Фото: Patrick Imbert

«УДЕРЖИВАЯ ВРЕМЯ»
Хореограф-постановщик — **Рашид Урамдан**
Музыка **Ж.Б. Жюльена**
Художник по свету — **Стефан Грайо**
Сценография — **Сильвен Жиродо**
Художник по костюмам — **Ля Бурет**
Ассистент хореографа — **Агали Вандам**
Премьера состоялась 6 октября 2015 года

Французский хореограф Рашид Урамдан вместе со своим постоянным соавтором, композитором Жаном Батистом Жюльеном перенес спектакль «Удерживая время», мировая премьера которого состоялась 1 июля 2015 года на фестивале «Монпелье-данс-2015» (Festival Montpellier Danse), на труппу театра «Балет Москва». Проект был сделан в рамках международного фестиваля-школы «TERRITORIA». В спектакле заняты все 14 артистов современной труппы театра. Как и многие другие постановки Урамдана, спектакль был обращен непосредственно к индивидуальностям самих исполнителей, к их личному опыту, их отношению к окружающей действительности. «Я собираюсь предложить танцовщикам попробовать механику, раскрывающую новые возможности их тела, состоящую из ритмичных жестов, движений по принципу домино, следующих друг за другом как лавина, как цепная реакция», — так объяснил свою методологию Рашид Урамдан.



«Геликон-опера»

Н.А. Римский-Корсаков «САДКО»
 Режиссер-постановщик — **Дмитрий Бертман**
 Музыкальный руководитель постановки — **Владимир Понькин**
 Декорации и костюмы — **Игорь Нежный, Татьяна Тулубьева**
 Художник по свету — **Дамир Исмаилов**
 Хормейстер-постановщик — **Евгений Ильин**
 Премьера состоялась 14 ноября 2015 года

Восемь лет реконструкции позади — театр «Геликон-опера» вернулся на Большую Никитскую. Под звездным небом зала «Стравинский» прошла первая премьера сезона — опера «Садко» Николая Римского-Корсакова в постановке Дмитрия Бертмана. Постановщики продемонстрировали уникальные технологические возможности новой площадки: былинный Новгород дополнился панорамными видами небоскребов Москва-Сити, «красное крыльцо», ставшее элементом зала «Стравинский» (новая составляющая фирменного стиля «Геликона»), зеркально отражается на сцене.

Камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского

VII фестиваль спектаклей Бориса Покровского
 Фестиваль проходил с 6 по 31 января 2016 года

В январе в Камерном музыкальном театре имени Б.А. Покровского прошел ставший традиционным фестиваль, приуроченный ко дню рождения основателя театра. В этом году в рамках фестиваля были показаны восемь опер, в том числе «Ростовское действо» митрополита Димитрия Ростовского, «Дон Жуан, или Наказанный развратник» В.А. Моцарта, «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского, «Нос» Д.Д. Шостаковича, «Юлий Цезарь и Клеопатра» Г.Ф. Генделя. А 23 января — в день рождения режиссера, с именем которого связаны знаковые страницы истории отечественного и мирового оперного искусства, — состоялась презентация его книги «Очевидное и спорное». Написанная в середине 80-х годов книга увидела свет лишь в 2015 году. Ее публикацию осуществило нижегородское издательство «Кварц».



Фото: Опера-покровский.ру

Театр «Новая опера»

Дж. Пуччини «БОГЕМА»
 Дирижеры-постановщики — **Фабио Мастранджело, Андрей Лебедев**
 Дирижер — **Юрий Медяник**
 Режиссер — **Георгий Исаакян**
 Сценография и костюмы — **Хартмут Шоргофер**
 Художник по свету — **Сергей Скорнецкий**
 Хормейстеры — **Наталья Попович, Андрей Лазарев**
 Премьера состоялась 4 декабря 2015 года

Париж эпохи послевоенной Европы 40-х годов, раздвоение образа Мими, разбогатевший владелец буржуазной галереи Марсель — свою версию оперы Джакомо Пуччини «Богема» представили в Московском театре «Новая опера». Премьера прошла в рамках Музыкального фестиваля Василия Ладюка «Опера Live». Режиссером постановки выступил Георгий Исаакян: худрук Театра Сац в третий раз обращается к шедевру Пуччини. А для дирижера Фабио Мастранджело «Богема» в театре «Новая опера» — пятая в творчестве. По словам постановщиков, их версия — это «особенный спектакль, в котором будет много неожиданностей для меломанов и знатоков этого сочинения Пуччини». В спектаклях 4 и 6 декабря партии Мими и Марселя исполнили звездная пара Ирина Лунгу и Василий Ладюк.



Фото: Елена Лапина

Детский музыкальный театр им. Н. Сац

И. Ф. Стравинский «СОЛОВЕЙ»
 Музыкальный руководитель постановки — **Алевтина Иоффе**
 Режиссер-постановщик — **Татьяна Миткалева**
 Художник-постановщик — **Екатерина Будникова**
 Художник по костюмам — **Полина Гусева**
 Художник по свету — **Сергей Мартынов**
 Премьера состоялась 12 декабря 2015 года

Право на постановку спектакля в Детском музыкальном театре им. Н.И. Сац режиссер Татьяна Миткалева получила в качестве специального приза на Первом конкурсе молодых оперных режиссеров «НАНО-опера». Татьяна остановила свой выбор на репертуарном раритете — опере Игоря Стравинского «Соловей» по мотивам сказки Г.Х. Андерсена. Премьера состоялась на Малой сцене театра.

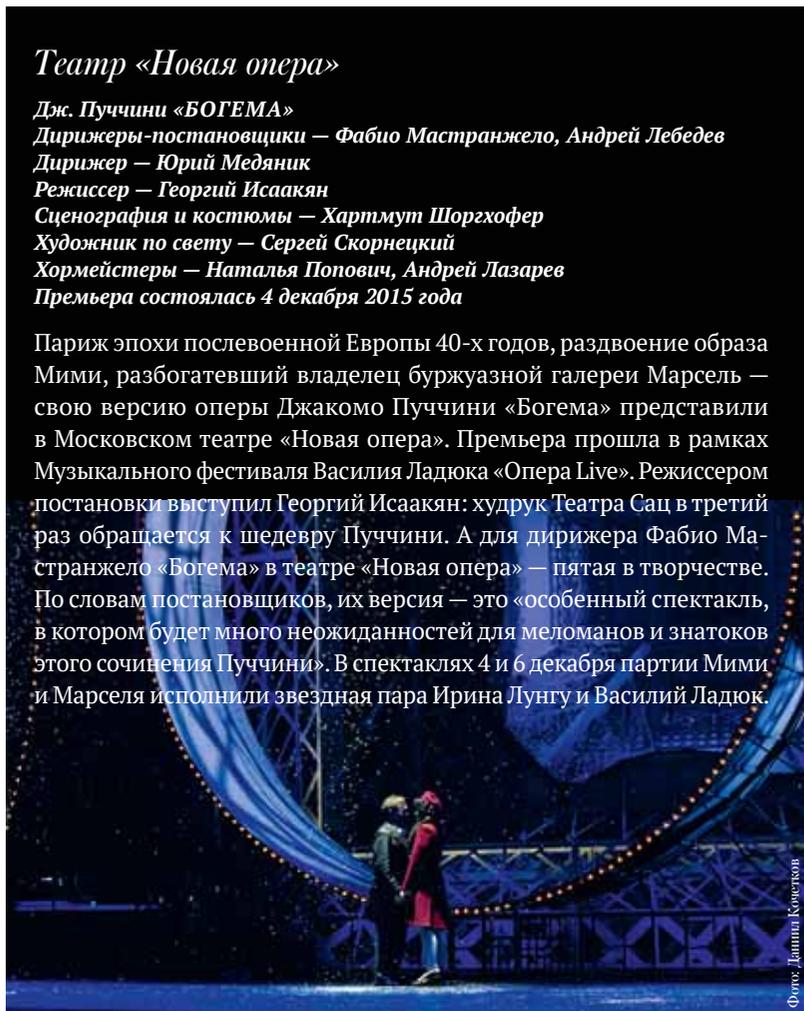


Фото: Дарина Киселева

В МОСКВЕ

Искатели приключений

«Карменсита и солдат».

Спектакль

Вл.И. Немировича-

Данченко по драме

Мериме и опере Бизе

(1924).

Финальная сцена.

Фото: Музей

Музыкального театра

им. К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-

Данченко

Несобранная и, по сути, ненаписанная история оперной режиссуры снова начинает волновать ученые умы и сердца «просвещенных театралов» хотя бы потому, что некогда произнесенное А.С. Пушкиным замечание о том, что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической», с рубежа новых XX и XXI столетий стало актуальным для музыкального театра.

Текст: Сергей Коробков



«Крестовый поход» на оперу, во многом изменивший ее сценический облик до неузнаваемости, как правило, неразборчиво связывают с приглашением на постановку спектаклей режиссеров из «сопредельной области» — драматического театра, ничтоже сумняшеся выбрасывая за пределы внимания то простое обстоятельство, что природа театра как такового едина и определяется родовым понятием «действие». Забывая, что и опера, и драма, и мюзикл, и даже балет — все развиваются в лоне единого театрального процесса, улавливая и отражая и смену «интонационного словаря эпохи» (выражение академика Б.В. Асафьева), и объективную картину «новейших театральных течений» (по названию знаменитого труда профессора П.А. Маркова).

Число скептиков по отношению к драматическим режиссерам в опере умножается день от дня, а гневные филиппики в адрес «сопредельщиков», не владеющих формой музыкального-действенного анализа и музыковедческим чтением партитур, сводятся к брезгливому понятию «режопера», услужливо запущенному неким словоохотом на территории СМИ.

На самом деле так называемая «режиссерская опера» как альтернатива благополучно дожившему до наших дней «императорскому спектаклю», разыгрываемому по ремаркам партитуры и лекалам «дорежиссерской» эпохи, возникла в русле формирования и самой профессии режиссера, и тех новейших театральных течений, что активно изменяли музыкальный театр на рубеже веков предыдущих — XIX и XX.

При всей педантичности, активности и организаторских талантах Евтихия Карпова в Александринском театре и Александра Федотова — в Малом, Осипа Палечка и Геннадия Кондратьева — в Мариинском, Антона Барцала, Владимира Стерлигова и Ромуальда Василевского — в Большом их творчество нельзя рассматривать в рамках режиссуры как искусства, начало которому положили К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко с открытием Московского Художественного театра в 1898 году.

За первооткрывателями новой театральной эпохи прочно закрепилась репутация реформаторов оперной сцены. «Был Щепкин, — писал Станиславский. — Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился



Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле. Нельзя создавать Шаляпиных, как нельзя создавать Щепкиных. Но школу Шаляпина создать необходимо, так как законодатели вроде него рождаются веками... Все внешние постановочные средства, площадки, конструкции и плакатная живопись, которыми хотели прикрыть недостатки самого искусства, надели и перестали обманывать зрителя... В опере нужен не только хороший певец, но и хороший актер. Нужно соответствие драматического и вокально-музыкального искусства. Нехорошо, когда драма давит оперу, плохо, когда опера давит на сцене драму. Чтобы выработать актера, могущего не только петь, но и играть, нужна студия». Станиславский же, восхищенный работами молодого Шаляпина, воспитанника режиссера-«дилетанта» и создателя первой Частной оперы в Москве С.И. Мамонтова, признавался: «Я свою «систему» списал с Шаляпина».

С возникновением режиссерского театра, наследующего объективным, а не хаотичным движениям общего театрального процесса (отсюда — ссылки на Щепкина и Шаляпина, чье искусство «задним» числом увязано автором со знаменитой Системой), в корне ревизуется система эстетических воззрений на спектакль как таковой — и применительно к опере, и применительно к драме, где происходящее на сцене становится не изложением и не диктантом с первоначального текста (партитуры), но его

Вл.И. Немирович-Данченко (стоит в центре) на обсуждении макета спектакля «Северный ветер». Фото: Музей Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

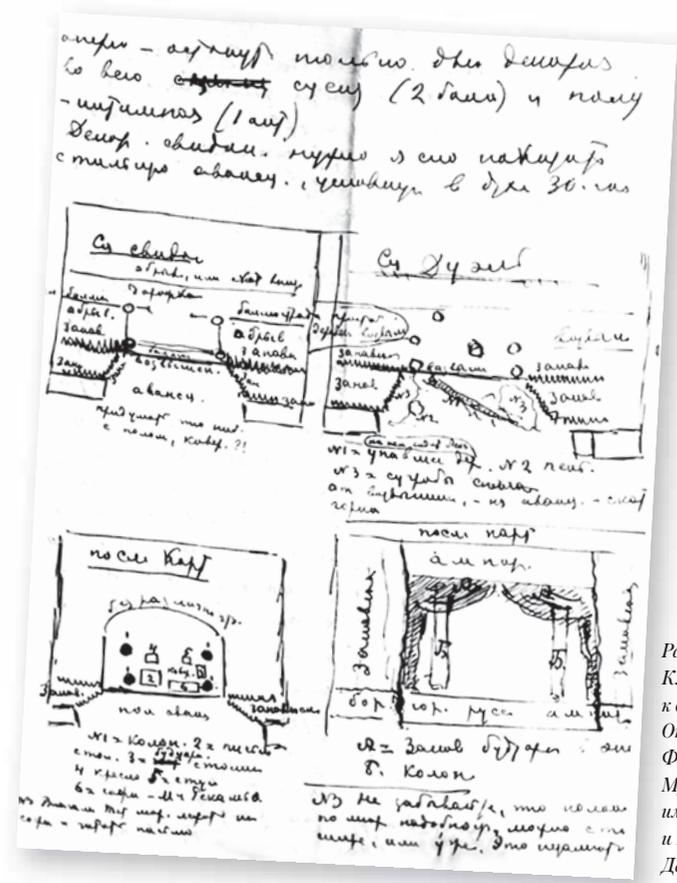
художественным и идеологическим, если угодно, переосмыслением. Рождаются понятия режиссерской концепции и авторской трактовки.

Всеволод Мейерхольд, позванный в пенаты императорских Мариинского и Александринского театров В.А. Теляковским, формулирует принцип стилизации, рассуждая, что «стилизовать эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-либо художественного произведения». При этом у него стилизованный «синтез эпохи» образуется сборкой четырех временных пластов: времени создания литературного первоисточника и оперы, времени происходящего в них действия и того времени, в каком делается спектакль. Игнорируя ремарки и препарирова действие, он ставит «Тристана и Изольду» Р. Вагнера (1909), «Орфея» К.В. Глюка (1910), «Электру» Р. Штрауса (1913), «Каменного гостя» А.С. Даргомыжского (1917). А в 1935 году — «Пиковую даму» П.И. Чайковского, где подверстывает либретто Модеста Чайковского под повесть Пушкина и перемещает Германна из XVIII в XIX век.

Так называемый авторский театр, с коим современные критики связывают имена дерзновенных режиссеров-концептуалистов от оперы, конечно же обязан своим рождением Мейерхольду, равно как и понятие «актуализации» — переноса времени действия первоисточника в любое другое, что меняет первоначальный разворот, добавляет дополнительные смыслы, насыщает эмоциональное поле оперного спектакля аллюзиями с современностью.

Подмечено, что за время работы в Императорских театрах Мейерхольд ставил «зеркальные» спектакли, ненавязчиво отражая в решениях оперных постановок то, из чего «складывал» драматические, и наоборот («Тристан и Изольда» Вагнера — «Шут Тантрис» Э. Хардта; «Орфей» Глюка — «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Каменный гость» Даргомыжского — «Маскарад» М.Ю. Лермонтова). Подобное «отражение» понадобилось и К.С. Станиславскому, сочинившему в 1922 году программный для истории оперы спектакль — лирические сцены П.И. Чайковского «Евгений Онегин», о чем Павел Марков писал: «Режиссерский опыт Станиславского в опере оказался необходим и закономерен по отношению

ко всему делу Станиславского. «Психологизм» Художественного театра, который навис на театре такой угрюмой и такой непреодолимой тяжестью, нуждался в очищении и освобождении от тяжких пут насильственных правдоподобий. Встреча Станиславского с Пушкиным в «Онегине» дала сценическое воссоздание «Онегина», конгениальное поэту. Встреча Станиславского с Чайковским дала очищение психологизму из духа музыки. Психологизм возродился как чистейшая лирическая сущность, явленная вне натуралистических тенденций, как обнажение поэта, музыканта, постановщика. Произошло то утончение психологизма, в котором театр давно нуждался и которое, по существу, лишает психологизм присущих ему нетворческих черт, а переводит его в иную плоскость творческих волнений и стремлений». И тот же Марков как исследователь оперного наследия Немировича-Данченко подчеркивал, что режиссер «... пришел к музыкальной реформе с взглядами и намерениями, которые он не мог всегда до конца выполнять в таком сложном организме, как МХТ... Немирович-Данченко как бы высвободил в Музыкальной студии стороны своего творчества, не до конца раскрытые в МХТ».



Рабочие заметки К.С. Станиславского к опере «Евгений Онегин». Фото: Музей Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко



Если Станиславский в собственной студии бережно внедрял в матрицу оперной структуры основные открытия собственной Системы и прививал актерам-певцам навыки самостоятельных поисков причинно-следственных связей в отношениях между персонажами, выстраивал цепочку верно прочувствованного, а значит, и правильного действия, то Немирович-Данченко на своей музыкальной территории — тоже студийной — выступал куда как радикальнее, объявляя, что «Современная опера — ряженые... безжизненные фикции певцов, необразные, со штампованными, ничем не оправданными приемами, не оправданными даже прекрасным пением. Подходя к опере, нужно что-то созидать и разрушать».

Задолго до Мейерхольда и его «Пиковой дамы» Немирович-Данченко зовет переписчиков либретто и видоизменяет сюжеты партитур, которые у всех на слуху: на постановку «Кармен» — Константина Липскерова, на «Травиату» — Веру Инбер. В спектакле «Карменсита и солдат» (1924) хор наделяется всеми правами античного и выступает комментатором

истории, транспортированной от текста А. Мельяка и Л. Галеви к первоисточнику — новелле П. Мериме (тореадор Эскамильо становится Лукасом, а партия Микаэлы отдается Матери Хозе). В «Травиате» (1934) Немирович переносит происходящее на четверть века вперед, указывая в списке действующих лиц первой строкой «Общество 70-х прошлого столетия», перемещает действие из Парижа в Венецию и превращает Виолетту из куртизанки в актрису, умирающую в финале от яда.

«Карменситу и солдата» в Москве не критикует только ленивый. Защищает один А.В. Луначарский, подчеркивая в письме к режиссеру, что считает его обработку поразительной и что «здесь проглядывает некое интереснейшее лицо какого-то грядущего театра... как опыт, как отправной пункт пути...». А на гастролях в Германии и США, наоборот, ее объявляют триумфом «такой законченности, закономерности, которая, получив широкое распространение, должна повлиять на современные методы постановок». Отсюда видно, что так называемая «режиссерская опера» текущего времени — вовсе

*«Евгений Онегин»
в постановке
К.С. Станиславского
(1922). Сцена
из второго действия.
Фото: Музей
Музыкального
театра
им. К.С. Станиславского
и В.И. Немировича-
Данченко*



*К.С. Станиславский на занятии
Оперной студии.
Фото: Музей
Музыкального
театра
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко*

не есть продукт экспорта из-за рубежей. Напротив, туда она была завезена одним из основателей Московского Художественного театра. «Травиату» же, наоборот, в отечестве хвалили, невзирая на то, что намеренная социологизация сюжета (общество не прощает актрисе любви к Маркизу-сыну и требует, чтобы та возвратилась к Банкиру-меценату, совсем как Сашенька Негина — к Великатову в пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники») нарушала по сути и историческую, и текстуальную правдоподобность конфликта, и что целые периоды вокальной речи персонажей, будучи переписанными, звучали полукomicно.

Так или иначе, но Мейерхольд, Немирович-Данченко и Станиславский произвели upgrade и отечественного, и мирового музыкального театра, активно экспериментируя в области драмы и используя найденное там — в опере. Все трое — драматические режиссеры, как и многие из их апологетов и эпигонов — начинавшие

актерами в драме — Александр Санин, Андрей Петровский, Иосиф Лапицкий, Александр Смолитч, Борис Мордвинов, основатель театральной школы Федор Комиссаржевский и многие другие, кто начинал и успешно вел постановочную деятельность в опере на рубеже XIX—XX столетий.

Патриарх отечественной оперы Борис Покровский, учившийся на одном курсе с Г.А. Товстоноговым, поставивший лучшие спектакли «золотого века» Большого и открывший в подвале на Соколе свой знаменитый Камерный музыкальный, неоднократно повторял, что «ни Станиславского, ни Немировича, ни Мейерхольда нельзя назвать драматическими режиссерами в музыкальном театре. <...> Они пришли в новое для себя искусство не «коммивояжерами от драмы». Однако зона умолчания вокруг «сопредельников» или даже «коммивояжеров» существовала в театральной практике начиная со второй половины 1940-х годов, когда (видны по истории ГИТИСа) разделили подготовку

и обучение режиссеров по двум направлениям. При этом Леонид Баратов, ученик Евгения Вахтангова, игравший роли в МХАТ-II, был назначен, как сам пишет в автобиографии, «начальником кафедры оперной режиссуры» и возглавлял в качестве главного режиссера как Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, так и Большой. Лишь совсем недавно — с рубежа нынешних веков (рубежи веков всегда изменяют взгляды и течения) — в отечественные музыкальные театры вновь стали активно приглашать режиссеров драмы. О собственных исторических примерах времени почти забыли, но вспомнили о зарубежной практике, восстановили баланс сил и пустили отечественную оперу по волнам перемен.

Тут, чтобы объяснить конфликт интересов — зрительско-слушательских в том числе, — впору вспомнить слова великого Джорджо Стрелера, на протяжении всей жизни не делившего для себя театр на драматический и музыкальный. Об опере он писал: «С одной стороны, она бескорыстно абстрактна, как и положено музыке, с другой — корыстно конкретна и целенаправленна, т. к. она — пьеса, воплощающая сюжетную интригу. Два эти мира пытаются слиться в опере, но достигают при этом лишь более или менее высоких, но всегда приблизительных результатов... Отсюда часто возникающий вопрос: чем надо руководствоваться, ставя оперу, — текстом

«Пиковая дама»
в постановке
Вс.Э. Мейерхольда
(1935).
Графиня —
Надежда Вельтер.
Фото: Музей
Михайловского
театра



Вс.Э. Мейерхольд
(в центре)
с Д.Д. Шостаковичем,
В.В. Маяковским,
А.М. Родченко
Фото: Автор
неизвестен, 1929 г.



или музыкой? Вопрос праздный и неверно поставленный. Предполагается, что надо руководствоваться музыкой. Но а что если ради этого придется пойти против текста? Против слова? Все дело в том, что не нужно руководствоваться ни музыкой в ущерб слову, ни словом в ущерб музыке. Синтез должен быть осуществлен уже априори, как это происходит в некоторых операх, к сожалению, немногих. Нужно исходить из единства „музыка — слово” и „слово — музыка”.

Поиски единства радуют не всех, и недовольства часто идут от того, что «слышимое» в музыке, где композитор записал по строчкам, что и как делать персонажам, входит в противоречие с «видимым», когда режиссер пытается извлечь из текста (музыкального в том числе, ибо музыка — живая материя) новые идеи, сопрягающие «пьесу» как «партитуру» с современностью. Тут результат зависит не от образования или записи в дипломе о том, что его обладатель квалифицирован исключительно как режиссер музыкального театра, а от внутренней музыкальности и творческой одаренности того, кто идет в оперу искать смысла. ♪

Мировые премьеры Нижегородской оперы



«Казачи». Фото: Татьяна Майорова

О том, что в Нижнем Новгороде есть оперный театр, известно многим. Еще бы, ведь там начинал свою творческую деятельность Борис Покровский. Правда, было это еще в довоенные годы. А чем живут нижегородцы сегодня?

Текст: Александр Матусевич

Директор Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Анна Ермакова справедливо считает, что, имея в афише богатую палитру классических названий (прежде всего впечатляет представительная антология русской оперы), театр должен активно работать с современными композиторами, расширяя горизонты своих возможностей и вовлекая в «оперный оборот» новые названия, новые темы. В текущем сезоне театр уже успел предложить своей публике целых две премьеры подобного

рода — большую оперу «Казачи» по Льву Толстому и две идущие в один вечер монооперы о непростых судьбах великих русских поэтов прошлого века.

Опера дагестанца Ширвани Чалаева по одноименной повести Толстого появилась десять лет назад и уже звучала в концертном исполнении в Москве, но Нижегородский театр отважился на полноценный спектакль — мировую премьеру, осуществив ее в рамках своего многолетнего фестиваля «Болдинская осень». По форме сочинение Чалаева — скорее не опера, а оратория: в ней, словно в калейдоскопе, сменяют друг друга яркие эпизоды. У партитуры масса достоинств: красивая, изысканная мелодика, богатая оркестровка, масштабные задачи для голосов вокалистов. Любовно выписан казачий колорит — песни, танцы, игрища, остродраматическое столкновение характеров, замешанное на любви и ревности, вспыхивающее разноцветьем песенных мелодий, танцевальных ритмов, протяжных плачей, гибких речитативов.



Постановка Ильи Можайского в известной степени преодолела ораториальную сущность новой оперы, сделав ее драматургически цельным, динамично развивающимся произведением. В основе сценографии — простая идея: казачий круг, возвышающийся наклонный подиум-окружность, который олицетворяет и порядок, жизнь по законам, и цикличность, которой подчинена размеренная жизнь станции, где даже эксцессы всякого рода (например, стычки с черкесами) имеют свою логику. Одновременно это и символ единства казачьей семьи, непоказного коллективизма.

Визуальное решение спектакля (художник Станислав Фесько) очень гармонично: сцена просторна и не перегружена, на ней всего пара плетней да задник с панорамой кавказских гор. Изящные костюмы солистов и миманса при обилии массовых сцен являются важнейшей частью образа спектакля. Блистательны танцы (хореограф Андрей Альшаков), в которых силен этнографический и игровой моменты (танец ряженных в птичьи костюмы, «военный» танец с шашками, лирические танцы девушек-казачек).

Среди ярких, убедительных работ стоит отметить сочное спинто Екатерины Ефремовой (Марьяна), грациозный баритон Алексея Кошелева (Оленин), звонкие, уверенные тенора Игоря Леуса (Лукашка) и Сергея Перминова (Белецкий), игривое и изящное сопрано Ребекки Громазиной (Устенка). Качеством звучания и захватывающей мощью отличается исполнение хоровой партитуры (хормейстер Эдуард Пастухов). Над всем царит маэстро Ренат Жиганшин, любовно подающий новый материал, мастерски управляющийся со сложной музыкально-драматургической полифонией опуса, погружающий весь зал в пучину эмоционального, колористически богатого звучания.

Не менее трепетно отношение Жиганшина к камерным партитурам ростовского композитора Леонида Клиничева, решившего сделать

героинями своих опер Анну Ахматову и Марину Цветаеву. «Анна» — по сути, автобиография поэтессы, рассказанная от первого лица. Для нее режиссер и сценограф Андрей Сергеев придумал узнаваемое пространство Петербурга: гранитную невскую набережную, строгий обелиск. В этом пространстве проносится история жизни сильной духом женщины, не сломленной, могучей, вынесшей невероятные трудности. Величественная Екатерина Ефремова статью и харизматичным посылом своей мелодекламации вполне убеждает в ахматовской реинкарнации.

«Страсти по Марине» — вторая часть диптиха, посвященная Цветаевой. На музыку положены цветаевские стихи разных лет, но эта опера, в отличие от первой, вовсе не «краткая автобиография» — Марина Ивановна показана в наиболее трагический, финальный момент своей жизни в Елабуге. Это тягостное бытие в дощатом доме-бараке, и здесь нет места размеренному повествованию (пусть и полному контрастов-перипетий жизни — как в первой опере). Надежда Маслова, исполняющая роль Цветаевой, демонстрирует здесь экстремальную концентрацию трагического — и речь уже идет не о сильной личности, преодолевающей многое, а об испепеленной, изорванной в клочья душе. ♪

Сцены из спектакля «Казачки».
Фото: Татьяна Майорова

Игорь Леус в партии Лукашки в опере «Казачки».
Фото: Татьяна Майорова



Спектакли «Золотой маски»



Фото: Полина Сталник

15 марта

Ф. Гласс. «САТЪЯГРАХА»
Театр оперы и балета, Екатеринбург
Опера в трех действиях
Либретто — Филип Гласс и Констанс де Йонг
на основе текстов «Бхагавадгиты»
Автор текста вокальных партий —
Констанс де Йонг
Дирижер — Оливер фон Дохнаньи
Режиссер и сценограф — Тадэуш Штрасбергер
Художник по костюмам — Матти Ульрич
Художник по свету — Евгений Виноградов
Хормейстер-постановщик — Эльвира Гайфуллина
Приглашенный специалист по санскриту —
Наталья Силкина
Видеодизайнер — Илья Шушаров

Екатеринбургский оперный театр первым в России поставил оперу классика современной музыки Филипа Гласса. Знакомство с великим минималистом постарались максимально смягчить: немецкий режиссер Тадэуш Штрасбергер превратил оперу, основанную на индуистской религиозной философии, в жизнеописание Махатмы Ганди. Контрапунктом сложной для восприятия музыки «Сатьяграхи» служит визуальный ряд, своей живописностью порой отсылающий к красотах старинного балета «Баядерка» и наполненный знакомыми и понятными российскому зрителю реалиями нашей и мировой истории.



Фото: Сергей Гусев

16 марта

«ЗАНАВЕС»
Театр оперы и балета,
Екатеринбург
Балет в одном действии
Музыка — Отторино Респиги
Хореограф — Вячеслав Самодуров
Ассистент хореографа —
Татьяна Луань-Бинь
Идея сценографии —
Вячеслав Самодуров,
Энтони Макилуэйн
Художник по костюмам —
Елена Зайцева
Художник по свету —
Нина Индриксон



Фото: Елена Лехова

Этот 20-минутный балет — из категории тех, что принято называть «бессюжетными». Однако хореограф Вячеслав Самодуров и прима-балерина Большого театра Мария Александрова, вдохновившая его на эту работу, вложили в постановку не меньше смыслов, чем бывает в гигантских трехактных блокбастерах. В «Занавесе», посвященном жизни балерины, нет ничего из тех интриг, с которыми часто ассоциируют театр — ни подпоротых ленточек пуантов, ни «забытых» в костюмах иголок. Все гораздо проще — и сложнее: сцена для артиста всегда и праздник, и пытка.



Фото: Елена Лехова

16 марта

STEP LIGHTLY / «ОСТОРОЖНОЙ ПОСТУПЬЮ»
Театр оперы и балета,
Екатеринбург
Балет в одном действии
Музыка —
болгарские народные песни

Хореография —
Соль Леон, Пол Лайтфут
Ассистент хореографа —
Ева Змекова
Художник по костюмам —
Йок Виссер
Художник по свету — Пол Лайтфут

Екатеринбургский балет стал первым в России, кому удалось заполучить в свои репетиционные залы Соль Леон и Пола Лайтфута — звездную пару лидеров Нидерландского театра танца. Вместе со своим коллективом они все дальше уходят от классического танца. Но для знакомства артистов и публики со своим стилем выбрали свою самую первую работу, созданную в 1991 году и еще неразрывно связанную с балетом. На музыку болгарских песнопений четыре женщины и двое мужчин переживают все разнообразие любовных настроений.



на сцене Большого

17 марта

**«ТЩЕТНАЯ
ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ»**

Театр оперы и балета, Екатеринбург
Комический балет в трех действиях
с прологом.

Пролог «Школа танца»
из балета «Консерватория»
Музыка — Хольгер Симон Паулли
Хореография — Август Бурнонвиль
Балетмейстер-постановщик —
Дина Берн Ларсен

«Тщетная предосторожность»
Музыка — Петер Людвиг Гертель
Хореография — Мариус Петипа,
Лев Иванов

Хореограф-постановщик —
Сергей Вихарев

Дирижер — Андрей Аниханов

Художник — Альона Пикалова

Художник по костюмам —

Елена Зайцева

Художник по свету — Александр Наумов

Автор идеи, координатор проекта — Павел Гершензон



Фото: Елена Ласова

Самый старый из дошедших до нас балетов (он — ровесник Великой французской революции) представили в авангардной версии. Пастораль о любви бедняка Колена и Лизы, дочери богатой фермерши, с крестьянской сметливостью добивающихся своего счастья, обычно погружают зрителя в мир Буше и Фрагонара. Петербургские знатоки старины Павел Гершензон и Сергей Вихарев придали балетному югу Франции другой колорит: действие происходит в середине XIX века среди арльских пейзажей Ван Гога, создающих непривычную для «Тщетной предосторожности» интенсивность чувств и возвращающие ее исконную праздничность.

18 марта

«МИНОС»

Театр «Балет Москва», Москва

Балет в одном действии

Музыка — Alva Noto,

Рюити Сакамото

Хореография — Хуанхо Аркес

Художник по свету —

Стейфан Дейкман



Фото: RUST2D

«Балет Москва», несколько сезонов назад переживший капитальную перезагрузку, сегодня интересен в первую очередь тем, что вступает в сотрудничество с хореографами, пусть и не занимающими верхние строчки рейтингов, но отражающими тенденции развития сегодняшнего балета. «Минос» Хуанхе Аркеса выписан из Амстердама, где был поставлен для Национального балета Нидерландов, знающего толк в современной хореографии. Миф о Минотавре, Ариадне и ее нити, выводящей из непроходимого лабиринта, — это стержень, на который нанизаны конструктивистски-ясные по линиям и идеям танцы.

18 марта

С.С. Прокофьев «СТАЛЬНОЙ СКОК»

Театр оперы и балета, Саратов

Балет в двух действиях

Дирижер — Юрий Кочнев

Хореограф — Кирилл Симонов

Художник — Сергей Болдырев

Художник по костюмам — Ольга Колесникова

«Стальной скок» 90 лет был известен исключительно по нескольким фотографиям парижской премьеры, которая состоялась в 1927 году в «Русских сезонах». Дягилев, как и многие русские эмигранты, был впечатлен сообщениями об индустриализации СССР и, как это было у него принято, заказал балет на актуальную тему — с «музыкой и танцами машин». Спектакль был принят неоднозначно и быстро исчез со сцены — до прошлого сезона, когда Кирилл Симонов использовал музыку Прокофьева для создания офисной драмы. Строгие черные костюмы, столы и стулья тем не менее не скрывают классический любовный треугольник на пуантах.



Фото: Юрий Кабанов

ХИМИЯ ЖИЗНИ

Говорят, что на вопрос, как он открыл свою систему, Дмитрий Иванович Менделеев отвечал: «Я над ней, может быть, двадцать лет думал, а вы думаете: сидел — и вдруг... готово». Спектакль театра «Провинциальные танцы» «Мера тел», рассказывающий про то, как периодическая таблица химических элементов приснилась русскому ученому, тоже возник не внезапно.

Текст: Наталья Курюмова





Сцена из спектакля «Мера тел». Химические элементы от Гелия до Углерода.
Фото: Павел Ионов

По легенде, знаменитые АХЕйцы, художники и режиссеры Максим Исаев и Павел Семченко однажды в непогоду в голландском Роттердаме помогли поймать зонт неизвестной им девушке. Ею оказалась хореограф Татьяна Баганова. Они сразу же договорились поставить что-нибудь вместе. Это намерение было выполнено... через 20 лет. Их совместной работой стала «Мера тел».

Все эти годы медленно, но верно они двигались навстречу друг другу. Питерский «Инженерный театр АХЕ», соединявший визуальное искусство и театр; «картинку» и телесную выразительность; логику парадокса и пронзительное качество подлинности. И екатеринбургские «Провинциальные танцы», оттачивающие техники тела в изобретательной лексике своего художественного лидера не ради лишь абстрактной виртуозности.

Спектакли Багановой — всегда истории. Странноватые, полусказочные-полуироничные, но в конечном счете вполне человеческие. И сценография — похожая на сон, деформирующая реальность, — в этих спектаклях чрезвычайно важна. Летающие над сценой поселянки с фонариками; засохшее дерево, в ветвях

которого запутались волосами прекрасные молодые девицы...

Длинноволосые эти девицы — кстати, очень личный и потому переходящий из спектакля в спектакль Багановой образ. Из «Кленового сада» — в «Полеты во время чаепития», где они вываливались на сцену, словно из рога изобилия, из странной металлической конструкции. С тем, чтобы позже, под зажигательное танго своими роскошными «гривами» феерично рассеивать вокруг брызги воды. Вода, так же как мука или песок (который, к примеру, в *Seria* струится по скульптурным телам исполнителей), сшибка фактур (как в «Сказке», где танцовщики легко отталкиваются от пушистых столбов-деревьев, как от батутов, и позже — бьются о стену из жестяных тазов), добавляют происходящему на сцене достоверности-осязательности.

Это еще не «театр художника», но тяга к нему очевидна. И она реализовалась наиболее полно в двух недавних работах хореографа. Во-первых, в антиутопии «Весна священная», осуществленной в творческом союзе с Александром Шишкиным по заказу Большого театра в 2013 году. Экстремальная ситуация, в которой создавался спектакль, обернулась чрезвычайно внятным

Сцена из спектакля «Мера тел».
Фото: Павел Ионов

и жестким решением. Безрадостный мир «дисциплинарной монотонности», созданный художником (ограниченное пространство, пронумерованные кучи земли и крюки для одежды, какие-то отвратительно «бедные» и пугающие предметы — тачки, банки, лопаты), напоминал что-то среднее между концлагерем и чатланским Плюком. Под музыку Стравинского шло то ли строительство цементного завода, то ли просто рытье котлована. Женщины-жертвы, умирающие от жажды, участвовали в бессмысленной и тяжелой работе вместе со странными мужчинами-насекомыми; их подвергали замерам и прочим экзекуциям. Вновь возникал излюбленный багановский мотив: конвейер сбрасывал женские тельца в железный желоб, откуда они выбирались, стряхивая с волос... нет, теперь не столь желанную воду, но песок. Кончалось все вроде бы хорошо: именно женщины совершали некое «сверхусилие», вымолив долгожданный дождь. Но ощущение, что после закрытия занавеса все вернется на круги своя, не давало покоя.

Тактильно-смысловая интенсивность каждого фрагмента в «Мере тел» не столь негативна, но тоже сгущена до предела. Человеческие тела сливаются с окружающей их предметной средой, взаимодействуя с бесконечным количеством вещей и субстанций. Скотч, хрустящая оберточная бумага, березовые человечки-«чубрики»,



Сцена из спектакля
«Мера тел».
Менделеев —
Владислав Бобровиц.
Фото: Павел Ионов

пластиковые стаканчики, стеклянные колбы, круглые люстры-шары, столики для опытов, нитки, трубочки, тросы... Вода, порошки, красители...

Программка, больше похожая на каталог (химических элементов, эмоций, славянских празднеств, бально-спортивных танцев, вещей), не слишком помогает разобраться в вещной избыточности спектакля. Но успокаивает системностью и уверенностью в том, что все вокруг нас, а главное в самом спектакле, взаимосвязано и не случайно. В двенадцати эпизодах «Меры тел» — вся эволюция становления материи: от неорганических форм — до современного человека. Фокус в том, что все этапы сосуществуют здесь одновременно.

Мучительные метаморфозы человеческих тел-молекул, то образующих все новые соединения то, напротив, распадающихся на атомы, — первый слой непростого и занятого действия. Пытливый взгляд колдующего над колбами и реактивами Дмитрия Ивановича превращает несчастные «элементы» в гомункулусов из пробирки, а химическую реакцию — в сеанс вивисекции над юными красавицами, которых то опускают в обжигающие растворы, то складывают штабелями; над ладными молодцами, вступающими в поединки и брачные игры. Все это — на фоне жутковатого звукового коллажа от мэтра отечественного нойза Николая Судника. Ужасные стоны, вопли, вздохи мастерски komponуются с колокольными перезвонами и наплывами «бесовской» музыки какого-то

Сцена из спектакля
«Мера тел».
Гидролиз.
Фото: Павел Ионов



доисторического оркестра пищалей-сопелок. Последние не случайны: научный эксперимент запараллелен в «Мере тел» с языческой обрядовостью. И пока ученый проникает в тайны материи при помощи эксперимента, перволюди, терзаемые импульсами этой самой материи, обожествляют ее. Священный трепет и разгул инстинктов; непонятные, но явно сакральные действия и лихие плясы, безумные трепачи-гопаки (на которые Баганова мастерица) захватывают народец на площадке. Из бездн этой мистерии духа и тела возникают химерические видения, вроде разгневанной матроны, что охаживает плеткой демонов-мужиков, или стайки русалок, что корчат гримасы под огромными линзами... А на кульминации — картины «светской» жизни с неизбежной фальшью и флиртом вечеринок, мечтами домохозяйек о красивой жизни и шубах, склоками, «поеданием» друг друга и бессмысленной болтовней. Авторы не были бы сами собой без ноты социальной иронии и ерничества: все эволюции «маленьких людей, по их мнению, не больше, чем кипение молекул в колбе».



Но в чем же смысл всей этой жизненной «химии» — одновременно простой и сложной, хаотичной и закономерной? Ответ, пожалуй, в отправной идее спектакля: озарение гения-одиночки, совершающего свой подвиг. Мерой всему — то самое сверхусилие: физическое, душевное, интеллектуальное, что превращает набор элементарных частиц в человека. **В**

Сцена из спектакля «Мера тел». Менделеев изучает Изотоп. Фото: Павел Ионов

Сцена из спектакля «Мера тел». Химические реакции. Фото: Павел Ионов



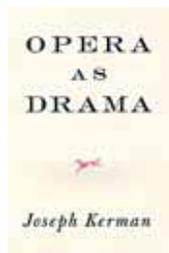
Опера как драма

«Опера как драма» (1952) — первая книга англо-американского музыковеда и оперного критика Джозефа Кермана (1924–2014), вызвавшая полемику в академических кругах и среди любителей оперного жанра. Керман формулирует в ней достаточно новый для своего времени подход, настаивая на том, что опера — прежде всего сценическое произведение, а музыка не является ее единственной и самодостаточной ценностью, как не является и просто рамкой для создания действия. В достаточно категоричной форме Керман утверждает, что хорош лишь тот композитор, который использует музыку как средство для создания драмы, отрицая любые другие присущие ей достоинства, если они не служат театру.

Текст: Джозеф Керман
Перевод Екатерины Бабуриной при участии Анны Макаровой

Сущность драмы заключается в том, чтобы продемонстрировать во всей полноте реакцию человека на события и действия. Поскольку опера служит для такой же демонстрации, она тоже является драмой. Средством, которое отвечает за передачу драматических свойств в опере, является музыка — неотъемлемое средство выразительности жанра.

Представляется верным, что музыка вносит вклад в драму тремя основными способами. Наиболее очевиден этот вклад тогда, когда речь идет о персонажах. Если мы вслед за композиторами всех времен считаем, что музыка способна непосредственно выражать эмоции (с чем не всегда были согласны философы), то одной из функций музыки будет дополнять



информацию о мыслях и действиях персонажей за счет раскрытия их внутреннего мира.

Вторая функция связана с действием. Как и действие, музыка существует во времени и имеет временное членение. Поэтому музыка идеально подходит для того, чтобы отразить, подчеркнуть, акцентировать и охарактеризовать как действия человека — что он сделал, куда пошел, каким событиям дал ход, — так и внутренние события: принятие решения, обещание, рождение чувства.

Третья функция музыки хуже поддается описанию, но это не преуменьшает ее роли. Помимо описания чувств и поступков человека, музыка в опере обладает и неким целостным, сквозным воздействием. Тот или иной тип музыки создает тот или иной мир или обстановку, в которых именно эти мысли, чувства и поступки будут естественными или по крайней мере правдоподобными. Это именно то, что мы имеем в виду под словами «музыка создает атмосферу».

В каждой из своих трех ролей — описание персонажа, демонстрация действия и создание атмосферы — музыка в опере может быть использована как для созидания, так и для разрушения.

Музыка оживляет персонажей. Это, пожалуй, наиболее часто упоминающееся средство из арсенала оперы. Любители оперы веруют, что музыка превращает гомункулов, набросанных либреттистом, в «живых» людей.

Классический пример такого оживления — Флорестан в «Фиделио». Здесь мы имеем дело с персонажем, которому музыка обеспечивает полноценное существование, несмотря на то, что он практически не действует и не так уж много о чем размышляет.

Музыка уничтожает персонажей. Оживить ярко выписанного положительного персонажа или создать нейтральный образ может любой композитор, но только незаурядный способен вдохнуть жизнь в злодея. Достаточно часто мы видим героев оперы в ракурсе, который сложно соотносить с остальной известной нам о них информацией. Персонаж не обязан быть последовательным; неоднозначность, заложенная в его музыке, может иметь важное значение с точки зрения драмы. Но музыка способна и уничтожить персонажа, лишит его внутренней логики, а то и вовсе сделать недоступным пониманию.

Музыка продуцирует действие. Можно говорить о том, как музыка в опере соответствует

действию, иллюстрирует или поддерживает его, но гораздо более подходящим представляется слово «продуцирует». Либретто лишь указывает на совершение действия, а воплощает его музыка.

Как сказал Эрик Сати Клоду Дебюсси, деревья на декорациях не шевелятся каждый раз, когда герой на сцене идет через лес. Музыка же, в том числе и написанная Дебюсси, стремится реагировать на все события, которые важны с точки зрения драмы. Имея дело с действиями — независимо от того, совершают их, наблюдают или замышляют, — драма имеет дело с выстраиванием действий во времени, и это то, с чем великолепно справляется музыка.

Часто мы слышим, как музыкальный фрагмент повторяется в опере в разных обстоятельствах. Драматическая цель этого приема состоит в том, чтобы показать, как те или иные события или действия ощущаются в иных условиях. Когда во втором акте «Мадам Баттерфляй» пароход Пинкертона заходит в гавань и снова звучит мелодия *Un bel dì* («В один прекрасный день») — это самое правильное решение, поскольку его прибытие воплощается не в цифрах портовой статистики, а в надежде и терпении Баттерфляй.

Музыка аннулирует действие. Если музыка в опере не адекватна действию, то само действие становится нелепым или ничтожным. Причина, по которой оперы эпохи барокко (Кавалли, Гендель и т.п.) звучат так безвольно, заключается в том, что в музыке этого периода нет достаточной гибкости, чтобы продолжительно реагировать на действие. Изучение Генделя дает музыковеду понимание различий между глубоко драматичной музыкой, условно драматичной музыкой и музыкой, застывшей в драматичности, — но для зрителя в театре эти тонкости неразличимы.

Поствагнеровская опера звучит безвольно по схожей причине: музыка так старается успеть за каждым поворотом действия, что слушателю становится неинтересно искать отличия между драматичностью сокрушительной, ошеломительной и всего-то-навсего потрясающей.

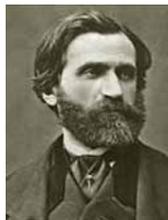
Вопиющий пример того, как музыка сводит действие к нулю, — финал «Трубадура», где оркестр исторгает невнятный шум, в то время как события разворачиваются с головокружительной быстротой. Если сравнить это с похожим по насыщенности финалом «Нормы», то станет видно, что проблема не в нехватке времени и не в каких-либо технических недостатках музыки. Все дело в том,

что в предыдущем медленном номере не были раскрыты чувства значимых персонажей — так, как это сделано в «Норме». В обеих операх музыка вполне соответствует тому, что происходит физически, но в «Трубадуре» она оставляет за бортом психологическое действие.

Музыка разрушает мир. Как заметил Вагнер, классический тому пример — «Фауст». Застенчивая слащавость музыки Гуно полностью растворяет в себе фаустовский дух, созданный Гете.

Музыка создает мир. Музыка способна очертить поле действия, эмоциональную область, дискурс. Всем известно, что музыка может создать и поддерживать атмосферу такой плотности, эквивалент которой в драматическом театре достигается только за счет привлечения совокупности невербальных средств: декораций, освещения, костюмов, актерской игры (драматический театр сам то и дело заимствует музыкальный арсенал для создания атмосферы). Наибольший же интерес представляют случаи, когда атмосфера создается для того, чтобы глубже передать действие, чувство или мысль.

О данном аспекте драмы в опере нельзя говорить, не упоминая о Вагнере и его феноменальных достижениях в этой области. Многочисленные нововведения, которыми опера обязана Вагнеру, так или иначе сосредоточены вокруг придуманной им специфической музыкальной непрерывности — «бесконечной мелодии» и потоке лейтмотивов. И принципиально новым в вагнеровском мире было всепроникающее ощущение времени. По мере того как лейтмотивы повторяются, изменяются, сливаются один с другим, возникают во все новом соседстве, воплощают самые разные свойства и смыслы, — по мере этого время становится бесконечно сложным, насыщенным, неоднозначным и относительным. Ведь, как уже было сказано, когда в опере музыка повторяется, это происходит для выражения текущего события через призму прошлого, а Вагнер сделал этот процесс взаимопроникновения непрерывным. Время предстает перед слушателем как единое поле, а не как некая последовательность; нельзя выделить какой-то один момент времени, поскольку каждый из них обусловлен прошлым и потенциально способен обусловить будущее. Таким образом, музыка устанавливает совершенно особое пространство действий, мыслей и чувств. **✎**



Джузеппе Верди



Джакомо Пуччини

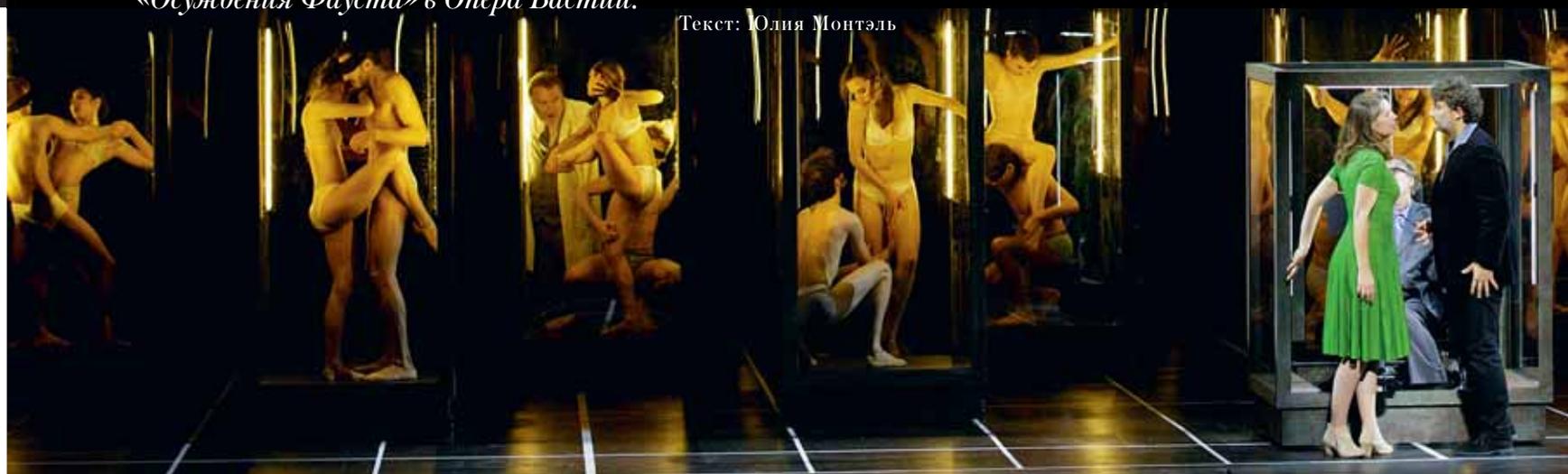


Рихард Вагнер

Фауст или Мефистофель?

«Для персонажа, подобного Фаусту, нет такого экстравагантного путешествия, которое могло бы выглядеть невероятным» — эти слова Берлиоза можно поставить эпиграфом к новой постановке «Осуждения Фауста» в Опера Бастий.

Текст: Юлия Монтэль



Кто он, Фауст наших дней? В какой уголок Вселенной способен увлечь его сегодняшний Мефистофель? Для режиссера Алвиса Херманиса новый Фауст — это британский физик и просветитель Стивен Хокинг, высказавший гипотезу, что одним из возможных способов спасения нашей цивилизации в случае экологической или ядерной катастрофы может стать организация колоний землян на Марсе. Хокинг становится главным героем спектакля, непрерывно присутствуя на сцене. Зрителям предлагается стать свидетелями провидческого сна ученого: ближайшее будущее, стрелки на «часах судного дня» неумолимо приближаются к полудню, первая группа добровольцев заканчивает приготовления к отправке на Марс.

Главное качество новой постановки драматической легенды Берлиоза в Парижской опере — лапидарность. Спектакль можно назвать полуконцертным исполнением. Лаконичность режиссуры и сценографии Херманиса и сдержанность световой партитуры Глеба Фильштинского с преобладанием холодного синего цвета подчеркивают особенность либретто Берлиоза и Гандоньера как последовательности «избранных сцен» из «Фауста» Гете во французском переводе Жерара де Нерваля.

Художник Катрина Нейбурга и хореограф Алла Сигалова словно снабжают своих героев подобием Золотой пластинки «Вояджера» — базой данных о природе и культуре покидаемой ими планеты: среди многочисленных



Сцена из спектакля
«Осуждение
Фауста».
Фауст —
Йонас Кауфман,
Маргарита —
Софи Кош.
Фото: Felipe
Sanguinetti

лабораторных аквариумов и витрин с образцами растений и живых существ центральное место на сцене отдано большому мультэкрану, где демонстрируются сменяющие друг друга макросъемки флоры и фауны, земные и марсианские пейзажи (видео Катрины Нейбурги, и материалы, которые предоставили театру NASA, и проект Mars One).

В пластических этюдах Алла Сигалова создает своего рода культурную хрестоматию европейской цивилизации, отсылая зрителей к основам классического танца или отдавая должное хореографическому языку прошлого века. Танец сальфов из «Сна Фауста» выглядит омраженным тальониевским сальфидам; в Пляске крестьян мерещатся игры героев «Весны священной»

Бежара, в «Венгерском марше» — блуждания растерянных стариков из «May V» Маги Марен... Сигалова пригласила Доменика Мерси, легендарного танцовщика, не так давно руководившего труппой Пины Бауш, на роль Стивена Хокинга, чья фигура в инвалидном кресле приковывает к себе взгляд, оставаясь неподвижной вплоть до финала.

Противостояние Фауста и Мефистофеля подобно конфликту между научной мыслью Хокинга, не признающей преград и расстояний, и его обездвиженным болезнью телом. Мефистофель Брина Тервеля, действенный, ироничный, даже циничный, отчетливо трикстерный персонаж, и есть мысль Хокинга. Фауст же — наблюдатель, отвергающий одну за другой радости жизни, предлагаемые Мефистофелем, теряющий с каждым мгновением чувствительность к новым эмоциям. При вынужденной бедности пластического рисунка Йонас Кауфман привычно поражает богатством вокальной палитры — от мрачного баритонального регистра до безупречного туманного влажного пианиссимо.

Режиссер оставляет открытым вопрос, что же такое научный прогресс — лишенный моральных терзаний эксперимент или воплощение идеалистических философских идей, скачка над бездной или спасительное вознесение...

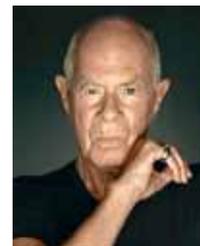
За дирижерским пультом Филипп Жордан, как кажется, в полной гармонии с режиссером, воплощает замысел абстрактной философской оратории, наполняя партитуру воздухом сегодняшнего дня.

Маргарита оказывается лишь еще одним эпизодом в этой истории несостоявшейся инициации Фауста, мимолетной грезой, навеянной случайно увиденным в толпе лицом. Софи Кош вокально и актерски добивается почти призрачного присутствия героини на сцене, ее голос эхом вторит монологам Фауста, прежде чем раствориться в общем хоре.

Финальный Апофеоз звучит гимном человеческой мысли: Хокинг занимает свое место в команде, обретя свободу жеста, освободившись от оков болезни и гравитации; обездвиженное тело Фауста остается на Земле; Мефистофель — разум, расширяющий границы вероятного, — заключает коллективный договор с участниками путешествия. Последнюю недостающую подпись под договором ставит новый Фауст: ребенок, готовый к путешествию в неизведанное. ▮

В МИРЕ

В любви на пальцах и босиком



Ханс ван Манен
Фото: Henk Van Dijk

В марте Большой театр впервые показывает вечер голландской хореографии. Он представляет выдающихся хореографов нашего времени — Ханса ван Манена, Иржи Килиана и постановочный дуэт Леон—Лайтфут.

Текст: Анна Галайда



—
«Симфония
псалмов».
Фото: Елена
Фетисова

«Совсем недолго
вместе».
Фото: Costin Radu /
DET KGL Teater



Иржи Килиан
Фото: Михаил Логвинов



Пол Лайтфут
Фото: Rahi Rezvani



Соль Леон
Фото: Rahi Rezvani

Несмотря на свое скромное положение на географической карте, в балетном мире Нидерланды отнюдь не ютятся на обочине. Хореографическими празднествами эта страна потчевала еще русского царя Петра I, а начала современного балета заложили перед Второй мировой войной ученицы Анны Павловой, для которой Гаага стала местом упокоения. Их знамя подхватила Соня Гаскелл, вышедшая из классов еще одной петербургской примы-балерины — Любови Егоровой. Она же основала и ту компанию, которую сегодня мы знаем как Национальный балет Нидерландов, от которой отпочковался Нидерландский театр танца — NDT. Как, вероятно, ясно из этой родословной, компактность Нидерландов сослужила ее хореографии добрую службу: постановщики, артисты и педагоги здесь существовали не в антагонизме, а в заинтересованности общим делом.

Большой театр из россыпи голландских мастеров выбрал тех, кто обосновался на Олимпе современной хореографии: патриарха Ханса ван Манена, мэтра Иржи Килиана и находящихся в расцвете Соль Леон и Пола Лайтфута. Несмотря на принадлежность к разным стилям и эпохам, все эти хореографы продолжают активно работать и сегодня. Даже 83-летний Ханс ван Манен, хотя и отказался от ручного управления Национальным балетом Нидерландов, ежегодно создает для компании, с которой связана вся его жизнь, новые постановки.

«Вариации на тему Франка Бриджа», использующие классическую партитуру Бенджамина Бриттена, поставлены в 2005 году и выглядят квинтэссенцией узнаваемого стиля ван Манена и его многолетнего соавтора — художника Кесо Деккера. Представители поколения 1960-х, они остаются верны минимализму и выстраивают свой мир с помощью меняющихся цвет задников, строгого скульптурирующего света и танцовщиков в одинаковых комбинезонах-трико. «Вариации на тему Франка Бриджа» отданы десяти исполнителям, вместе ведущим общую тему и парами развивающим десять вариаций. В них, как в калейдоскопе, меняются тонкие





«Симфония псалмов».
Фото: Дамир Юсунов

переливы эмоций, сохраняющие при этом узнаваемую чеканность формы ван Манена: его спрямленные руки с вытянутыми и раскрытыми кистями, его излюбленные «падающие» арабески с меткой согнутой утюжком стопы, его плие по широкой второй позиции с противовесом поднятых рук.

Короткие и малолюдные одноактовки чеха Иржи Килиана — украшение репертуара любой западной компании. Непрофессионалу они могут показаться простодушными: в них нет даже намек на трюк, на фуэте и жете, вызывающий напор которых способен выбить из кресла зрителя-дебютанта. Но простота Килиана — это та высшая виртуозность, которая не позволяет профессиональным приемам довлеть над гармонией. Тридцать лет возглавляя Нидерландский театр танца, он разрабатывал собственную форму спектакля. Она была революционна, но, в отличие от хореографов своего поколения, Килиан, как и ван Манен, не пытался выбить из-под танцовщиков классическую основу, не гонял их под техноскрежет и не пытал публику фрейдистскими сюжетами. С деликатностью сына университетских профессоров Килиан соединяет в балете и его сюжетность, и его условность; и современный уровень сложности хореографической лексики, и вечную красоту архаических основ; и торжество индивидуального мастерства артистов, и впечатляющую мощь ансамблевости.

Получасовая «Симфония псалмов» Стравинского с ее русскими песнопениями была создана хореографом, едва переступившим порог 30-летия, и сегодня однозначно входит в число шедевров балетного театра XX века. Декорацией

в спектакле служат персидские ковры на заднике сцены, и сам он сплетен, как ковер, в котором восемь пар исполнителей уподоблены нитям. Сначала они сливаются в едином узоре, потом распадаются на дуэты и соло. «Симфония псалмов» построена не просто на слаженности ансамбля, но на едином дыхании всех шестнадцати исполнителей. И это единственный балет программы, уже входивший несколько лет назад в репертуар Большого театра.

68-летний Килиан несколько лет назад удалился от дел в Нидерландском театре танца и передал труппу нескольким хореографам, среди которых был и Пол Лайтфут. А в 2011 году англичанин единолично возглавил театр. Под его руководством NDT ежегодно выпускает пригоршню премьер, из них только часть принадлежит творческому тандему Леон—Лайтфут, насчитывающему 25 лет сотрудничества и более пятидесяти балетов. Но именно постановки этого дуэта определяют сегодняшнее лицо театра. Однако их спектакль 2012 года «Совсем недолго вместе» на музыку Бетховена и Макса Рихтера создан по заказу амстердамского соседа — Национального балета Нидерландов. Благодаря этому у хореографов, работающих преимущественно с постклассической техникой, появилась возможность обратиться к пуантовому танцу. Маги театральности (в этой постановке они, как и в большинстве своих балетов, являются также авторами сценографии и костюмов) — Леон и Лайтфут, физически ощущающие объем движения. И с помощью музыки, дыма, черных порталов сцены подчеркивают не только светотени танца, но и наполняют его электрическим разрядом, который поражает прямо в сердце. 

Бенжамин Мильпье покидает Парижскую оперу

Текст: Майя Крылова

В 2014 году интендант Парижской оперы Стефан Лисснер назначил руководителем балетной труппы живущего в Америке французского хореографа Бенжамин Мильпье, чтобы в прославленном коллективе подул ветер перемен. Но, как оказалось, с приходом человека со стороны он подул слишком порывисто. Да, Мильпье продвигал цифровые технологии в балете и успешно привлекал спонсоров, но не интересовался традициями балета Парижской оперы, которые нарабатывались десятилетиями. Например, решительный руководитель задумал отменить ежегодный публичный конкурс, по результатам которого можно получить продвижение по ступеням балетной иерархии. Он критиковал балетных артистов в публичном пространстве. Предлагал больше радикального современного танца в афише (по сравнению

с классикой), чем многие хотели бы. Да и на службе новый начальник, занятый другими делами, периодически отсутствовал.

Лисснер, видимо, был недоволен. В итоге глава балета, проработав лишь 14 месяцев, подал прошение об отставке посреди сезона. «Этот пост в таком виде, в каком он сегодня существует, мне больше не подходит», — заявил Мильпье, объяснив свое решение отсутствием времени для «творчества и художественного самовыражения».

Теперь он снова погрузится в дела своей компании в Лос-Анджелесе. А его должность в Париже с нового сезона займет бывшая «этуаль» Орели Дюпон. Она, наоборот, заявила, что «и речи не может идти о труппе современного балета, танцующей время от времени классику. Опера — дама пожилая, нужно относиться



к ней с должным уважением, нельзя в ней ничего резко менять». Знающая театр как свои пять пальцев, балерина с обширным и разнообразным репертуаром, Дюпон не будет раскачивать театральную лодку. Она принесет стабильность, которую желает дирекция оперы.

Назад в будущее

Текст: Татьяна Бодянская

В Финской национальной опере состоялись премьерные показы оперы «Индиго», написанной знаменитым виолончельным дуэтом из рок-группы Arosaluptica — Пертту Кивилааксо и Эйкой Топпиненом. Оригинальное произведение в жанре научной фантастики, либретто к которому было специально заказано Сами Парккинену, повествует о недалеком будущем. Человечество находится под действием психотропного препарата, который помогает обходиться без сна и увеличить продуктивность работы, но дает страшные побочные эффекты. Находится герой, решающийся проникнуть в таинственную область головного мозга — индиго, — и «починить» общественное сознание, однако сам погибает, не выдержав научного эксперимента.

Партитура «Индиго» оказалась по форме вполне традиционной, близкой итальянскому веризму. По словам Пертту Кивилааксо, которому принадлежит большая часть музыки «Индиго», намеренное

возвращение к традиционной оперной форме служит необходимым «каркасом» для эпического, насыщенного и сложного содержания оперы. Влияния поп-музыки и рока сказались в основном на ритмических особенностях некоторых арий и ансамблей. Дирижер Яакко Куусисто, редактировавший партитуру и участвовавший в оркестровке «Индиго», добился крепкого академического качества исполнения, сделав органичным и оправданным применение чужеродных для традиционного оркестра стиливых элементов вроде использования ударной установки.

Вилппу Кильюнен, финский режиссер, известный московской публике благодаря показу «Всадника» Аулиса Саллинена на Новой сцене Большого театра (2006), подчинил молодых солистов кинематографической эстетике, которая выглядела уместной для данной оперы, амбициозно оспаривающей у индустрии science fiction право властвовать над зрительским воображением.



Голос Образцовой звучит в стенах «Лисеу»

Текст: Елизавета Дюкина



С 13 по 24 января в Барселоне прошел 53-й Международный вокальный конкурс им. Франсиско Виньяса. За долгие годы он приобрел ряд традиций, которые четко соблюдаются. Одна из традиций — отборочные прослушивания в ведущих оперных театрах Европы и Америки (в этом году впервые в них участвовал Большой театр). По их результатам на первый тур было отобрано 90 молодых певцов (в том числе 10 из России). В жюри под руководством директора театра «Лисеу» Кристины Шепельман работали прославленные певцы: Тереса Берганса (Испания), Саймон Эстес (США), Маквала Касрашвили (Россия) и представители ведущих оперных театров мира.

Еще одна замечательная традиция — ежегодно посвящать конкурс памяти одного из выдающихся оперных певцов, ушедших от нас. В этом году он был посвящен великой Елене Образцовой.

В 1970 году Образцова вместе с Зурабом Соткилавой открыла список российских лауреатов конкурса им. Виньяса, получив Гран-при. Потом она не раз была членом жюри и долгие годы царила на сцене барселонского театра «Лисеу». Достаточно вспомнить ее Кармен, родившуюся в Испании в год столетия оперы Бизе.

В заключительном концерте конкурса перед началом второго отделения на авансцене появилась Тереса Берганса и произнесла трогательную и теплую

речь о своем близком друге и неповторимой певице. И зазвучал голос Елены Образцовой: ее Далила ждала Самсона. Зал разразился аплодисментами: барселонцы хорошо помнят нашу певицу.

И сразу вслед за этим на сцену вышла российская певица, солистка московского театра «Новая опера» и приглашенная солистка Большого театра Юлия Меннибаева, обладательница второй премии конкурса. Она продолжила линию блестящих выступлений на конкурсе российских меццо-сопрано. Сначала в исполнении Меннибаевой прозвучала ария Марфы из «Хованщины» Мусоргского, а затем — третья ария Далилы из оперы Сен-Санса. И зал вновь ответил бурной овацией.

«Диалоги кармелиток» вновь идут в Мюнхене

Текст: Татьяна Белова

В октябре 2015 года Апелляционный суд Парижа вынес вердикт, запрещающий компании BeAig возможность продавать DVD с записью спектакля «Диалоги кармелиток», снятого в Баварской государственной опере в 2010 году. Наследники Франсиса Пуленка и Жоржа Бернаноса сочли постановку Дмитрия Чернякова искажающей волю авторов и наложили вето на ее распространение. Решение суда вызвало бурную дискуссию о границах режиссерской свободы как в зарубежных, так и в российских театральных кругах. Однако запрет на реализацию видеозаписи не коснулся собственно судьбы спектакля, и в январе его вновь сыграли в Мюнхене.

Баварская опера не считает эту постановку чем-то исключительным, полагая обыкновенным репертуарным спектаклем: театр вводит новых исполнителей (Кристин Карг — Бланш, Анн Шванемильс — мадам Лидуан, Лоран Наури — маркиз де ла Форс, Станислас де

Барбейрак — шевалье де ла Форс); доверяет музыкальное руководство новому дирижеру (Кента Нагано за пультом сменил Бертран де Бийи), однако никаких изменений в режиссерском рисунке, разумеется, не произошло. Противоречивый финал, по мнению многих, как раз и послуживший причиной судебного иска, вызвал и противоречивую реакцию зала. Однако крики «бу», раздавшиеся после закрытия занавеса, всё же были многократно перекрыты аплодисментами — в поддержку театра живого и свободного, имеющего право, в том числе, на ошибки и неудачи, но не подлежащего судебным запретам.





Tugan Sokhiev: *Katerina Izmailova* requires symphonic interpretation

Katerina Izmailova by Shostakovich is to become the first Bolshoi opera premiere of 2016. Music Director of the production is Tugan Sokhiev, Principal Conductor of the Bolshoi Theatre.

What role does Shostakovich play in your repertoire, in your musical picture of the world?

— One of the most crucial ones. It's not just my view of the world. Shostakovich is one of the leading figures in the cultural life of the XX and XXI centuries. His musical commentary is often more intense and persuasive than historic archives.

— **Several performers are not from Russia. But don't you think that they wouldn't be able to capture the flavor of the times?**

— I would be very glad if all the parts were performed by the Bolshoi artists. However, all theaters have to invite performers nowadays. It is becoming ever more challenging to find singers who would be able to fully express the characters and perform the parts Shostakovich wrote.

— **How was the casting?**

— It wasn't easy. We spent a lot of time in search of characters that would suit our needs. It's not enough to find the people who would perform well in terms of vocal. The real challenge of the opera is that the music is totally surreal with libretto being just the opposite, very concrete. Russian audience, being familiar with Leskov and Shostakovich, has a certain perception of Katerina's character. In addition to the image contained in the music, we know Katerina because we belong to her culture. Both Shostakovich and Leskov established certain boundaries, which are now very difficult to cross. In this light, we had to find performers who the audience would associate with the characters, rather than those who would just sing well. Sergei is just a young working man. So, we must understand

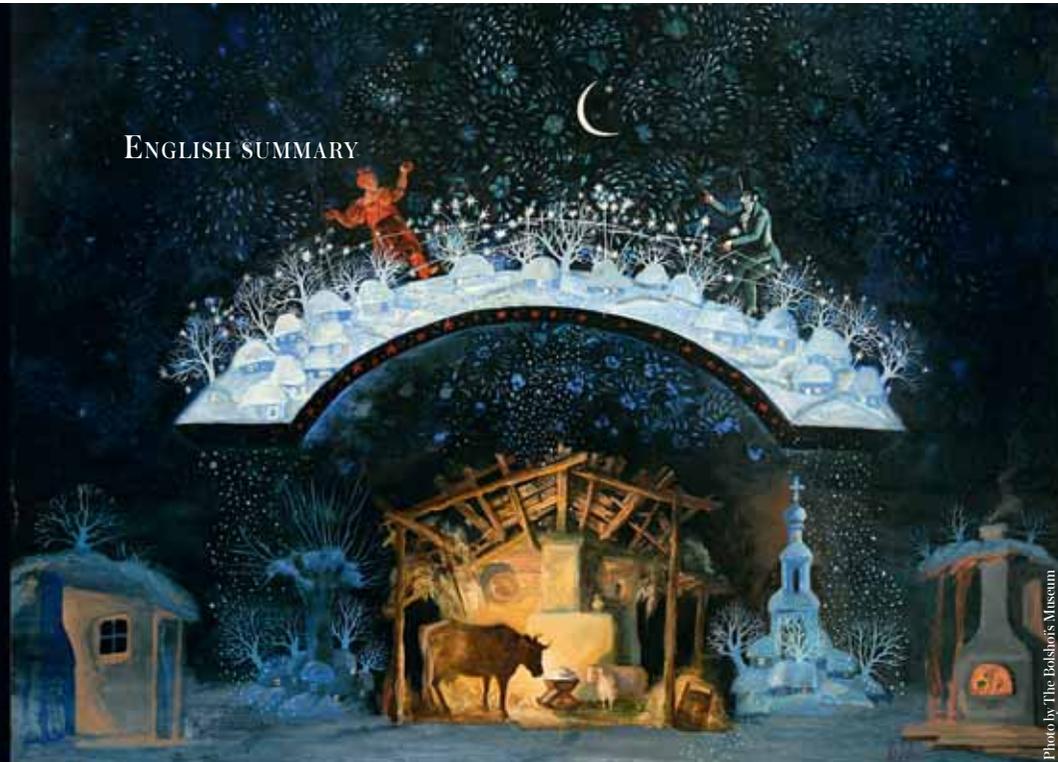
why Katerina cheats on her husband and then kills her father-in-law, and her husband, because of him. Sergei must have something in him, more than just great singing.

— **Have you seen *Lady Macbeth of the Mtsensk District* performed in the Bolshoi Theater since 2004? Gennady Rozhdestvensky conducted it for several years.**

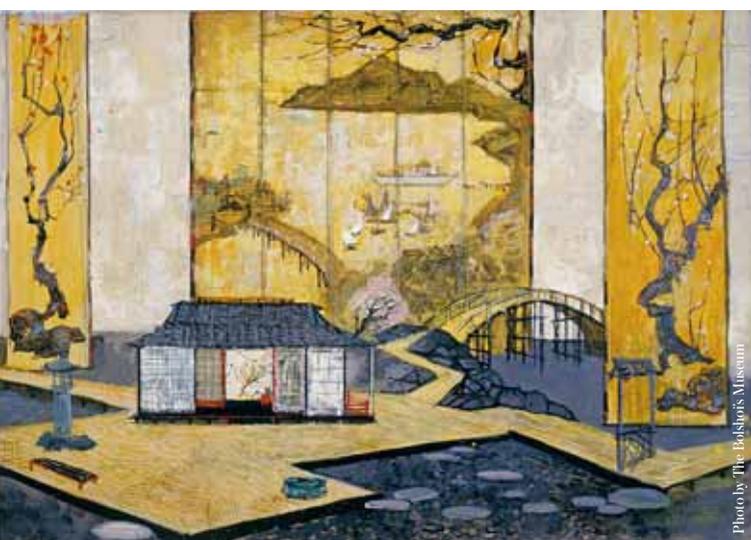
— I did not have the pleasure to see the performances conducted by Mr. Rozhdestvensky, but I happened to witness his performance of symphonic pieces and, thus, can imagine what sort of a music director he was. *Katerina Izmailova* requires symphonic interpretation. Shostakovich is symphonic in everything. I mean general things, such as his sense of form and work in large strokes, rather than something more particular.

— **Nowadays, both singers and conductors often complain that performances are no longer staged by one team worked on the production from the very beginning. Describe your work on *Katerina Izmailova*, please.**

— From the very beginning, we worked with director Rimas Tuminas. The first choir practice took place as soon as in October, and Mr. Tuminas started working with singers in November, in spite of being extremely busy. Rehearsals started in early January, and we've been constantly discussing, intercommunicating and searching ever since. This opera comprises enormous musical segments which are very difficult for a director to fill in. It often feels purely symphonic: Katerina's aria comes to an end and starts a tremendous interlude immediately followed by an aria by Boris Timofeyevich. Interlude is a part of the act, but it doesn't have any action within it. This is where a spectator becomes a participant of this drama. Shostakovich made his work for sophisticated, thoughtful audience that would use this time to conjecture, argue, analyse. The conductor and the director need to find a key to such scenes. And the only way to do it is to do it together. 



Christmas Eve (1990). Sketch of sets by Valery Levental



Chio-chio-san (1966). Sketch of sets by Valery Levental



Mlada (1989). Sketch of sets by Valery Levental



Prince Igor (1992). Costume sketch by Valery Levental



Prince Igor (1992). Costume sketch by Valery Levental

Levental's Paradoxes

Re-introduction of *Don Quixote* to the Bolshoi Theater was the last project implemented by a renowned stage designer Valery Levental (1938—2015). The name of Levental is almost synonymous to the word «theater». All his works are so wonderfully theatrical, it's hard to believe that artist studied at a cinematography institute instead of studying theater.

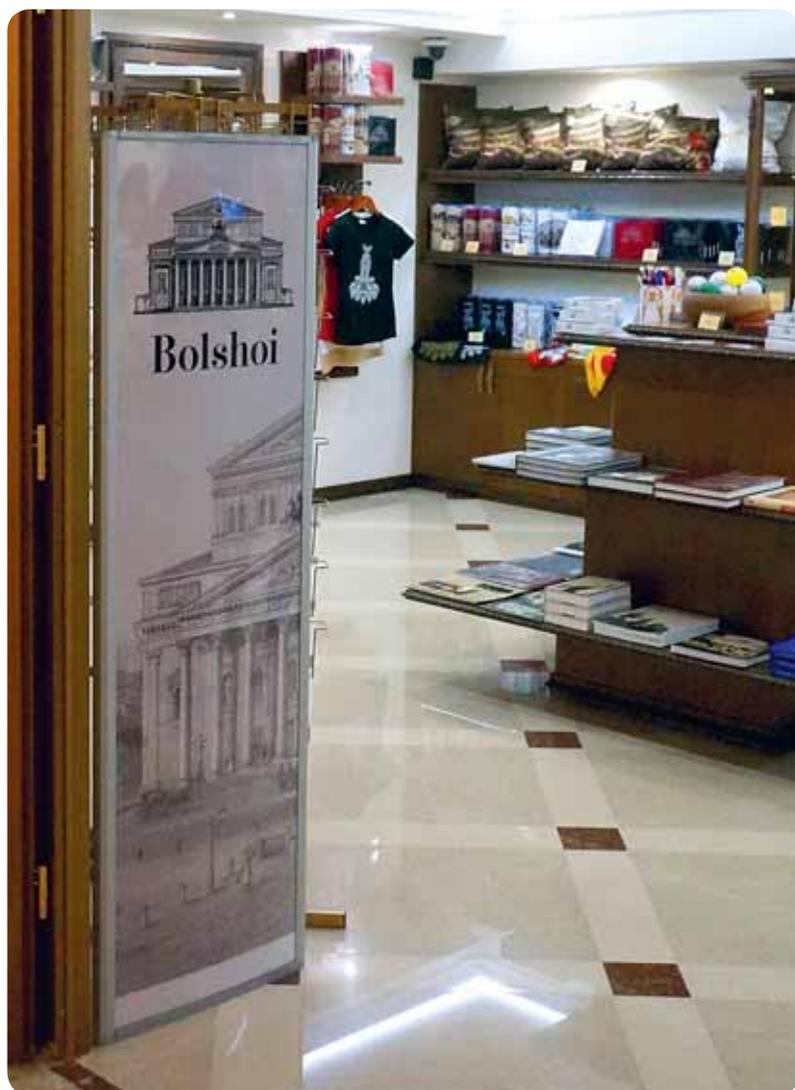
Levental debuted in Ermolova Moscow Theater and Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater in drama and opera the same year, and soon he began his collaboration with the Bolshoi Theater. His first work in Bolshoi is dated 1965. In 1988, Levental became the theater's art director, while still working in drama theater.

Mr. Levental was a long-term friend of actor Oleg Efremov. Their friendship produced several well-known Moscow Art Theatre performances of Chekhov: *Uncle Vanya*, *The Cherry Orchard*, *Three Sisters*, *The Seagull*. Another staging of *The Seagull*, but in the ballet form, was created in collaboration with Maya Plisetskaya and Rodion Shedrin.

Mr. Levental's art was often full of paradox. He would achieve realism in opera and ballet and sometimes astonish the audience with opera-like pomp in drama. His sketches stored at the Bolshoi Museum are a precious reminder of a wonderful era. 📖

SHOP BOLSHOI

МАГАЗИН БОЛЬШОЙ



ОТКРЫТ ЕЖЕДНЕВНО

С 11:00 ДО 17:00

С 18 ЧАСОВ ДО ОКОНЧАНИЯ СПЕКТАКЛЯ
РАБОТАЕТ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ

OPENING HOURS

11 A.M. TO 5 P.M.

DAILY OPEN FOR AUDIENCE
FROM 6 P.M. TILL THE END OF PERFORMANCE



ПОДЪЕЗД 9А

СЛЕВОЙ СТОРОНЫ ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВХОДА



ENTRANCE 9A

ON THE LEFT SIDE OF THE MAIN ENTRANCE



240
СЕЗОН 2015/16

CREDIT SUISSE
Генеральный спонсор Большого театра

НОВАЯ СЦЕНА

19–24 АПРЕЛЯ
ПРЕМЬЕРА

16+

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА
В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Дирижер—постановщик
МИХАЛ КЛАУЗА

Режиссер—постановщик
ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН

Сценограф
ОЛЕГ ГОЛОВКО

Художник по костюмам
ГАЛЯ СОЛОДОВНИКОВА

Художник по свету
ДЕНИС СОЛНЦЕВ

Главный хормейстер
ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ

Драматург
ИЛЬЯ КУХАРЕНКО

ГАЭТАНО ДОНИЦЕТТИ **ДОН**
ПАСКУАЛЕ

Фото: Дамир Юсупов. Большой театр