

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

244

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2019/2020

№ 3 (18)
ноябрь, 2019

ОПЕРА

*«Сказка
о царе Салтане»*

БАЛЕТ

*Как мы
провели лето*

ФЕСТИВАЛЬ

*20 лет
DanceInversion*



ИНГОССТРАХ

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР
БОЛЬШОГО ТЕАТРА



ИНГОССТРАХ — ВРЕМЯ ВДОХНОВЛЯТЬ



Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

Над номером работали:
Юлия Бедерова, Татьяна Белова,
Анна Галайда, Раиса Потапкина,
Анна Терлецкая
Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Павел Краминов

Дизайнеры:
Елена Горшкова,
Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60326
Тираж: 10 000 экз.

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

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

На первой странице обложки:
Сцена из спектакля «Сказка о царе Салтане».
Царица Милитриса — Мария Лобанова.
Маленький Гвидон — Таисия Смирнова.
Фото: Дамир Юсупов



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Большой театр вступил в свой 244-й сезон, от которого мы ждем много интересных событий. «Весной священной» танцевальной компании «Павлин» из Китая, показанной на Новой сцене, начался Международный фестиваль современного танца DanceInversion, который отмечает в этом году свое 20-летие.

В 2019 году исполнилось 175 лет со дня рождения Николая Андреевича Римского-Корсакова, и эта дата стала поводом для нового обращения к его наследию. Первой премьерой сезона стала «Сказка о царе Салтане», а в феврале на сцену Большого вернется «Садко».

В ноябре нас ждет «Жизель» в новой версии Алексея Ратманского и «Гостиный двор» Василия Пашкевича — старшего современника Моцарта. Эта опера «из бабушкиного сундука» была написана и впервые исполнена еще в конце XVIII века. А в декабре путешествие вглубь веков продолжит премьеру главного шедевра английской барочной музыки — оперы Генри Пёрселла «Дидона и Эней».

Значит, будем чаще встречаться, не так ли?

The Bolshoi Theatre has started its 244th season, and we expect a lot of interesting things. The DanceInversion International Contemporary Dance Festival celebrating its 20th anniversary this year, opened with *Rite of Spring* by the Peacock Contemporary Dance Company from China.

The year 2019 marked the 175th anniversary of the birth of Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov, and the date became a legitimate reason to turn to his legacy once again. The first premiere of the season was *The Tale of Tsar Saltan* to be followed by *Sadko* in February.

In November, we will see a new version of *Giselle* by Alexei Ratmansky and *Gostiny Dvor* by Vasily Pashkevich, an older contemporary of Mozart. This opera “from Grandmother’s chest” was composed and first performed in the late 18th century. And in December, the journey back in time will continue with the premiere of Henry Purcell’s opera *Dido and Aeneas*, the jewel of English baroque music.

So we will see each other more often, won’t we?

В БОЛЬШОМ



4
Премьера
«Сказка о царе Салтане»

6
Персона
Зиновий Марголин

8
История
*Кто расскажет
нам сказку*

12
Гастроли
*«Выпроси, стащи
или отними билет»*

20
Фестиваль
*Ирина Черномурова:
«Современный танец
так разнообразен, что
хватит места для всех»*

26
Новости



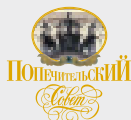
28
Впечатления
Культурная Одиссея

31
Новости



32
Событие
*Куда не ступала нога
балерины*

Попечительский совет
Большого театра



Генеральный
спонсор
Большого театра*

ИНГОССТРАХ

Генеральный
партнер
Большого театра

АБСОЛЮТ
ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА

Привилегированный
спонсор
Большого театра**

CREDIT SUISSE

Привилегированный
партнер
Большого театра



Официальный
спонсор балета
Большого театра



* СПАО «Ингосстрах». Лицензии ЦБ РФ на осуществление страхования: СИ № 0928, СЛ № 0928, ОС № 0928-05, ОС № 0928-04, ОС № 0928-05 и на осуществление перестрахования ПС № 0928, выданные 25.09.2015 г., и ОС № 0928-02 от 28.09.2016 г. Все лицензии без ограничения срока действия.
** АО «Банк Кредит Свисс (Москва)». Генеральная лицензия Банка России № 2494 от 12 апреля 2016 года. Входит в группу компаний Кредит Свисс.



В РОССИИ



34
Наблюдения
Превзойти учителя



38
Новости

В МИРЕ

40
Премьеры
Большие и малые



46
Новости

48
English summary

Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Официальный отель
Большого театра



Спонсоры
Большого театра



o properties

Информационные партнеры
Большого театра

РОССИЯ СЕГОДНЯ



В Большом



ЛЕБЕДЬ —
АНАСТАСИЯ
БУРДИНА
Фото: Дамир
Юсупов



ГВИДОН — КОНСТАНТИН АРТЕМЬЕВ,
ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ — АНАСТАСИЯ СОРОКИНА
Фото: Дамир Юсупов



ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ —
АННА АГЛАНОВА
Фото: Дамир Юсупов



МАЛЕНЬКИЙ ГВИДОН —
ТАИСИЯ СМИРНОВА
Фото: Дамир Юсупов



Николай
Римский-Корсаков

Сказка о царе Салтане

Опера в четырех действиях
(исполняется с двумя антрактами)
Либретто Владимира Бельского
по одноименной сказке
Александра Пушкина

Новая сцена
Премьера 26 сентября 2019 года





ГВИДОН —
БЕХЗОД ДАВРОНОВ
Фото: Дамир Юсупов

ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ —
ГУЗЕЛЬ ШАРИПОВА
Фото: Дамир Юсупов

ЦАРИЦА
МИЛИТРИСА —
ОЛЬГА
СЕЛИВЕРСТОВА
Фото: Дамир
Юсупов



Премьера

*Музыкальный руководитель
постановки и дирижер —
Туган Сохиев
Режиссер-постановщик —
Алексей Франдетти
Сценограф — Зиновий Марголин
Художник по костюмам —
Виктория Севрюкова
Художник по свету —
Иван Виноградов
Хореограф и режиссер по пластике —
Ирина Кашуба
Главный хормейстер —
Валерий Борисов
Режиссер цирковых номеров —
Евгений Шевцов*

ФИНАЛ СПЕКТАКЛЯ
Фото: Дамир Юсупов



ТКАЧИХА — ЮЛИЯ
МАЗУРОВА,
БАБАРИХА —
ИРИНА ДОЛЖЕНКО,
ПОВАРИХА —
СВЕТЛАНА ЛАЧИНА,
ЦАРЬ САЛТАН —
ВЯЧЕСЛАВ
ПОЧАПСКИЙ,
ГВИДОН — ИЛЬЯ
СЕЛИВАНОВ
Фото: Дамир
Юсупов



ЦАРЬ САЛТАН —
ДЕНИС МАКАРОВ,
МИЛИТРИСА —
МАРИЯ ЛОБАНОВА
Фото: Дамир
Юсупов



ПОВАРИХА —
ЕВГЕНИЯ
ВАСИЛЬЧУК,
БАБАРИХА —
ЕВГЕНИЯ СЕГЕНЮК,
ТКАЧИХА —
ЕКАТЕРИНА
ВОРОНЦОВА
Фото: Дамир
Юсупов



Зиновий
Марголин:



Фото: www.bolshoi.ru

Я долго не ходил в оперу

ТЕКСТ: Екатерина Бирюкова

Сценограф Зиновий Марголин с одинаковым успехом работает в музыкальном театре и в драме. Среди работ, которые принесли художнику известность, — «Песня о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» в театре «Санктъ-Петербургъ опера» (1998), мюзикл «Норд-Ост» (2002), «Леди Макбет Мценского уезда» в Ростовском музыкальном театре (2004), «Шербурские зонтики» в театре «Карамболь» (2009). Он активно сотрудничает с Театром им. Пушкина и МХТ им. Чехова в Москве, Мариинским театром и БДТ в Петербурге. На его счету постановки во многих театрах России, а также в Венской государственной опере, оперных театрах Базеля, Висбадена, Мангейма, Берлина, Стокгольма.

«Сказка о царе Салтане» стала уже пятым спектаклем, который Зиновий Марголин оформил в Большом театре. До этого были «Летучая мышь» в постановке Василия Бархатова (2010), «Князь Игорь» в постановке Юрия Любимова (2013), «Свадьба Фигаро» (2015) и «Севильский цирюльник» (2018) в постановке Евгения Писарева.

Новый «Салтан», над которым вы работали вместе с режиссером Алексеем Франдетти, предназначен для детей?

Да, сто процентов. Всё, что я там придумал визуального, — это мой личный праздник.

Визуальное сейчас очень связано с новыми технологиями. Как вы относитесь к видео? Оно теперь есть в каждом оперном спектакле.

Бывает видео просто для красоты, для отвлечения внимания. Но для режиссерского театра это очень серьезный инструмент. Его используют для дополнительной информации, для параллельных смыслов.

Видео — это епархия режиссера или художника?

На девяносто процентов это режиссерская история. Появляется видеохудожник — еще один персонаж, который в этом участвует. Но, конечно, это чаще всего не декоративные, а смысловые вещи. Психологический оперный театр что хочет? Укрупнять человека. Сейчас все хотят крупного плана. А видео — очень хороший инструмент для этого. Мы с Васей Бархатовым выпускали в Базеле «Игрока». И там такая история. Весь спектакль сделан про виртуальную рулетку. Сейчас она — самая модная. Все знают, что это такое. В финальной сцене поет большой ансамбль. Он у нас пел за сценой. А вся эта сцена рулетки была как онлайн-трансляция. Главный герой — с айпадом, его лицо — на экранах. Лица всех, кто играет, — тоже на экранах. То есть получился такой большой виртуальный мир.



А как еще можно укрупнить человека? В старом театре накладные ресницы были.

Нет, я говорю про другое укрупнение, психологическое. Про создание пространства, которое укрупняет человека, а не уничтожает. Есть внутреннее ощущение театральной фальши. Ты всегда понимаешь — есть она или нет. Моя задача — это создание некоего ощущения правды. Это, конечно, не совсем правда. Но это как-то так должно воздействовать на человека, чтобы он верил всему этому. Художник с режиссером декларируют некие правила игры. Если они талантливые люди, ты эти правила очень быстро принимаешь. А если есть ощущение фальши, приближенности, то ты это принять не можешь. На тебя это эмоционально не действует. Я примерно через семь секунд понимаю — со мной всерьез разговаривают или так, приблизительно.

Например, есть мелкий реквизит. И его иногда даже не видит зритель. Но для ощущения артиста важно, чтобы его окружали какие-то реальные вещи, чтобы он мог их трогать. Чтобы сам артист понимал, насколько серьезен разговор. Это такая сложная штука. Я нахожусь в таком театре, где режиссеры всегда хотят убедительное психологическое пространство.

Что такое убедительное психологическое пространство?

Не условное. В реальных интерьерах. В герметичных пространствах. Как в кино. Все хотят кино. И очень быстрых смен. Самая главная технологическая проблема — как сделать, чтобы за 5 секунд за закрытым черным занавесом поменялось место действия. Причем так серьезно поменялось.

Как резкая смена кадра?

Да. Все этого хотят. Кто сейчас в условных пространствах работает?

Уилсон.

Уилсон, Фрайер — это люди, которые сделали свой отдельный театр. Это театр художника. И так больше никто не умеет. А если кто пытается подражать — то получается Уилсон для бедных.

Кастеллуччи?

По поводу Кастеллуччи я скажу такую вещь. Он занимается перформансами. Когда он сочиняет свои собственные истории в сопровождении музыки — например, в «Жанне д'Арк», — он прекрасен. Когда он начинает делать материал, придуманный не им, кроме неловкости ничего не испытываешь. «Саломея», признанная

шедевром в Зальцбурге, это очень красивая картинка, но что это — в каком-то молоке она купается, что это за лошадь дохлая, кто эти люди? Это клип. Я думаю, меня за это убьют, но я это смотреть не могу. А мне интереснее люди, которые придумывают психологическую оперу. Мне кажется, психологическая опера привела в театр очень многих людей. Тех, кто не мог воспринимать только музыку и получать от этого удовольствие. А тут люди видят заезженный сюжет, и вдруг им объясняются те вещи, которые никто никогда раньше не пытался объяснить. Которые просто всегда существовали как данность. Таких же миллион! Я двадцать лет не мог понять, как умирающий Борис Годунов поет своему сыну завещание. Мне казалось, что это постыдная фигня. Пока я не увидел в Берлине спектакль Черныкова, в котором обезумевшему человеку приносят труп его собственного ребенка и он этому трупу что-то пытается рассказать. И я понимаю, что Борис просто сошел с ума. Для меня это было открытием этой оперы! Просто человек взял и прочитал оперу внимательно. И это не уничтожает смысл произведения, а наоборот, убирает всякие неловкости. Я долго не ходил в оперу, для меня это была глупость феерическая. Великий Дзеффирелли для меня — это какая-то елка в Кремле. Пока я впервые не увидел спектакль Конвичного. И оказалось, что может быть то же самое, только — как говорят в народе — за душу берет. Прямо про людей человеческих. А не про этих чучел.

Но оперный театр как перформанс все-таки возможен?

Конечно. Просто раньше существовало примерно пять видов театра, а сейчас — примерно двести. И будет еще больше. И каждый из них имеет право быть. Другое дело, что, во-первых, мне это не интересно и, во-вторых, я в этом ничего не понимаю.

На вашу работу в театре как-то влияет то, что на вашем жаргоне называется «котлетами», — то есть оформление всяких ледовых шоу и тому подобное?

Да. И ничего в этом нет плохого. Во-первых, этим очень приятно заниматься, потому что у тебя другие нервные центры начинают действовать, ты не так напряжен. Да все художники это любят! Если оперой ты занимаешься год, и всё на нервяке, то тут короткий путь и, как правило, триумфальный результат (*смеется*). Потом там же больше денег, то есть больше возможностей. Ведь все новые технологии, которые есть в театре, сначала появляются там. Весь новый свет, видео — всё это заказывается сначала туда. Потом уже приходит в театр. **В**

Кто расскажет нам СКАЗКУ



В нынешнем году исполнилось 175 лет со дня рождения Николая Андреевича Римского-Корсакова. За этим композитором закрепилась слава главного сказочника русской оперы. И действительно, в те годы, когда главным требованием теоретиков искусства был поиск жизненной правды, он осмеливался брать для своих опер сюжеты из сказок Пушкина, фантастических повестей Гоголя, русских преданий.

ТЕКСТ:
Дмитрий Абаулин

Римский-Корсаков — сказочник? Сегодня видна изнанка подобного упрощения: многие произведения, написанные в расчете на взрослую аудиторию, стали подсознательно восприниматься как материал для детских утренников. Впрочем, подобной участи не избежал и Пушкин: перечитывая в зрелом возрасте его сказки, можно только диву даваться, как они попали в один ряд со стихами Чуковского и Агнии Барто.

Еще один миф о Римском-Корсакове — что его произведения рассудочны, малоэмоциональны, даже скучноваты. В этом заблуждении повинен и сам Николай Андреевич, но не как композитор, а как литератор. В «Летописи моей музыкальной жизни» он, кажется, прилагает все усилия для того, чтобы скрыть свои эмоции. Вот, к примеру, как хвалит он себя за одну из самых поэтических



ВАЛЕНТИН СЕРОВ.
ПОРТРЕТ
КОМПОЗИТОРА
Н.А. РИМСКОГО-
КОРСАКОВА.
1898 ГОД
Третьяковская
галерея

своих опер: «В вокальном отношении „Снегурочка” тоже представляла для меня значительный шаг вперед. Все вокальные партии оказались написанными удобно и в естественной тесситуре голосов, а в некоторых моментах даже выгодно и эффектно для исполнения». Что и говорить, самопиарщик из него был никудышный.

Против расхожего мнения о рассудочном характере музыки Римского-Корсакова горячо восставал один из первопроходцев оперной режиссуры Владимир Лосский, чьими стараниями на сцене Большого театра были поставлены многие оперы Римского-Корсакова. В год 100-летия композитора он говорил: «В творчестве Римского-Корсакова много ума, но еще больше сердца. Утверждать противное могут лишь люди, не умеющие или не желающие прочесть, расшифровать, угадать и понять внутреннее по внешнему. Режиссеру необходимо обладать таким умением».

В 1935 году в беседе с артистами Большого театра, занятыми в работе над постановкой «Садко», Лосский формулирует еще одну важную мысль: «Музыка есть тот фундамент, та база, из которой в опере всё должно исходить. Но из этого не следует, что главное в оперном спектакле — только музыка. Музыка и сцена совершенно равноправны. В опере главное — не музыка и не сцена. Главное — полное слияние того и другого».

Молчаливый Серов говорит Коровину: «Костя, ты морскому-то царю сделай отвислый животик, ведь он, подлец, рыбу жрет, смешно будет!»

Говоря об операх Римского-Корсакова, Лосский особо выделяет среди них те, что написаны на сказочные сюжеты. Именно в них он видит наибольший простор для режиссерской фантазии, не ограниченной рамками правдоподобия.

Сам композитор хорошо понимал эту особенность своего творчества и подчеркивал, что пришел к ней не сразу. Рассказывая в «Летописи» о том, что «Снегурочка» Островского ему поначалу мало понравилась, он ищет причины этого: «Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путях? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно, и то, и другое, и третье».

Любопытно, как Римский-Корсаков прихотливо нюансирует жанровую природу своих произведений. «Садко» в его определении — опера-былина, «Золотой петушок» — небылица в лицах, «Ночь перед Рождеством» — «быль-колядка»,

ВИКТОР ВАСНЕЦОВ.
ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ
К ПЬЕСЕ
Н.А. ОСТРОВСКОГО
«СНЕГУРОЧКА».
1881 ГОД
Музей-заповедник
«Абрамцево»



а «Кашей Бессмертный» — «осенняя сказочка». Отталкиваясь от этих формул, можно уже достаточно многое понять в замысле композитора.

Вполне понятно, что театры далеко не сразу нашли точный камертон, который позволил бы услышать всё богатство оттенков новаторской музыкальной драматургии. Когда в 1880 году Мариинский театр ставил «Майскую ночь», дошло до комического случая, описанного самим композитором: «Декорации эти были переделаны из таковых, имевшихся для „Кузнеца Вакулы“ Чайковского, сошедшего к тому времени с репертуара; только зима была переделана в лето». И это в то время, как одна из ремарок злополучной «Майской ночи» гласит: «Сияющая лунная ночь (как на картине Куинджи)!»

Упоминание Куинджи не случайно. Римский-Корсаков был в курсе современной художественной жизни и, судя по всему, многое в своих произведениях видел сквозь призму живописи. Именно художникам-современникам принадлежит честь первого проникновения в эстетику его опер.

Отчасти помогла случайность. Когда Виктор Васнецов в 1881 году оформил «Снегурочку» Островского, кто-то сразу заметил, что это скорее оперные декорации, и через четыре года в Опере Мамонтова состоялась историческая премьера. Вспоминая васнецовское оформление «Снегурочки», Стасов писал: «Никогда еще ничья

фантазия не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнамента древней Руси, сказочной, легендарной, былинной. Всё, что у нас осталось в отрывках бытовых от древней русской жизни, в вышивках, лубочных рисунках, пряниках, деревянной древней резьбе, — всё это соединилось здесь в чудную несравненную картину». Примечательно, что критик говорит здесь о бытовых мотивах, из которых вырастает чудо, сказка.

Колоритное описание коллективного творческого процесса вокруг постановки «Садко» в той же Опере Мамонтова оставил очевидец тех событий — режиссер Василий Шкафер: «Константин Коровин, страстный любитель пения, под впечатлением прослушанной музыки, в передаче Шаляпина, Секара, Забелы, загорелся и сейчас же высказывает мысли о том, какие будут декорации Торжища, Подводного царства, кораблей, рыб морских, разных чудовищ. Все слушают художника, которому открывается огромный простор для претворения его богатой фантазии в действительность. Молчаливый Серов говорит Коровину: „Костя, ты морскому-то царю сделай отвислый животик, ведь он, подлец, рыбу жрет, смешно будет!“»

Ярким примером согласованных художественных решений стал «Салтан» 1900 года. По эскизам Врубеля его оформлял Аполлинарий Васнецов, которому, по его словам,

потребовалось «перевести фантазии Михаила Александровича на общедоступный художественный язык».

Вслед за художниками новые ключи к творчеству Римского-Корсакова стали искать дирижеры, режиссеры, теоретики. Пытаясь вывести формулу своеобразия «Китежа» по сравнению с другими партитурами Римского-Корсакова, Борис Асафьев в опубликованной в 1922 году статье приходит к достаточно неожиданному образу: «Рискну все-таки назвать этот безусловно неотразимо воздействующий фактор светом — ясно ощутимым в движении музыкальной ткани чередованием особого рода оттенков звучания — то резким, то явленным в градации, то более, то менее впечатляющим, как впечатляют контрасты света и тени в многообразии их оттенков». Вряд ли можно считать случайностью, что именно свет стал едва ли не главным выразительным средством в самой впечатляющей режиссерской интерпретации «Сказания о невидимом граде Китеже» последних лет — постановке Дмитрия Чернякова, осуществленной на сцене Мариинского театра в 2001 году и сохраняющейся в репертуаре по сей день.

Одной из любопытных страниц театральной истории стала постановка «Золотого петушка» 1932 года Константина Сергеевича Станиславского. Чтобы подчеркнуть контраст между царством Додона и миром Шемаханской царицы, он пригласил на спектакль двух художников: второй акт оформил Мартирос Сарьян, а первый и третий, согласуя с ним свое решение, — Сергей Иванов. Появление Звездочета сопровождалось эффектом звездного неба, для чего были приглашены мастера из московского планетария.

Готовясь к постановке, Станиславский писал: «У меня главная забота, чтобы уйти от боярства и от хором. Поэтому мне представляется первый акт не внутри дворца, а снаружи. Под какой-то клюквой. Жарища несусветная. А люди живут попросту, по-мужицки. И царь мужицкий, и бояре мужики, комичные своей необыкновенной наивностью». Ничего не напоминает? Да ведь это тот самый «Край непуганых идиотов», упомянутый примерно в те же годы в записных книжках Ильи Ильфа. Режиссер-«небожитель», ставя оперу композитора-«схоласта», попадает в нервный центр современной жизни!

И еще немного о том, нужно или нет стараться поставить оперу так, как написано. Композитор



Сергей Василенко вспоминал, как на репетициях оперы «Садко» Римский-Корсаков приказывал убрать многое из обстановки и мебели на сцене, если это мешало ходу действия. «Ну как же, Николай Андреевич, — пытались ему возражать, — у вас в клавире напечатано: „ларьки, да скамеицы рытым бархатом да кроеные“. — Да черт с ними, — сердился композитор, — если они мешают!»

За век с лишим, прошедший с тех пор, как были написаны оперы Римского-Корсакова, стало понятно, что универсальной и пригодной на все случаи жизни сценической интерпретации быть не может. Невозможно в одном спектакле раскрыть всё богатство смыслов, заложенных в подлинном шедевре. И значит, каждый раз даже самую знакомую сказку нужно рассказывать заново. ♪

МАРТИРОС САРЬЯН.
ЭСКИЗ КОСТЮМОВ
К ОПЕРЕ «ЗОЛОТОЙ
ПЕТУШОК».
Музыкальный
театр
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-
Данченко



«Выпрости, стащи или отними билет»

ОЛЬГА СМИРНОВА,
СЕМЁН ЧУДИН.
РЕПЕТИЦИЯ БАЛЕТА
«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»
Фото: Наталья Воронова

Летом нынешнего года Большой балет с триумфальным успехом выступил в странах Содружества — Австралии и Великобритании, причем с минимальным перерывом между двумя масштабными гастрольными турами. Может быть, и не подвиг, но что-то героическое в этом несомненно есть.

ТЕКСТ: Наталья Шадрина

Брисбен, штат Квинсленд... Все-таки это очень далеко. Недаром же в одноименном романе он был выбран символом некоей земли обетованной, географической точкой на границе между вымыслом и реальностью. Тем более удивительна связь, установившаяся между ним и Большим балетом. Амбициозный директор Квинслендского центра исполнительских искусств учредил Международные серии — проект, призванный вывести на сцену Лирического театра центра продвинутые балетные компании, — причем по возможности ориентируясь на главных ньюсмейкеров в балетном мире. Шесть лет назад — совсем не так давно — в эти серии впервые «попала» наша балетная труппа. И вот второй визит — не до конца веря самим себе, удивляясь, но гордясь и уже почти чувствуя себя вправе не удивляться, квинслендские сильные мира сего (все были на открытии гастролей во главе с премьер-министром г-жой Палашук) в своих торжественных речах отметили, что, кажется, складывается добрая традиция — сезоны Большого балета в Брисбене (!). Брисбен покорила «Спартак» Григоровича и «Драгоценности» Баланчина и вызвали шквал эпитетов у рецензентов. На ура прошли герои вечера, открывшего гастролы, — Игорь Цвирко (Спартак), Маргарита Шрайнер (Фригия), Александр Волчков (Красс), Ольга Смирнова (Эгина). Другим составам тоже была отдана своя дань аплодисментов и похвал. Анастасия Денисова, Давид Мотта Соарес, Екатерина Крысанова, Ольга Марченкова, Артем Овчаренко, Алена Ковалева, Якопо Тисси (первое представление «Драгоценностей») безоговорочно были признаны подлинными драгоценностями нашей балетной труппы. Гастроли Большого принесли мощное влияние в бюджет штата, произвели сильное впечатление на публику и стали примером тесного сотрудничества с местными артистическими силами (наш балет выступал в сопровождении Квинслендского симфонического оркестра). А сам Большой балет был вдохновлен горячим приемом, пережил восемь дебютов в главных партиях и получил заряд положительных эмоций перед стремительно надвигавшимся на него лондонским турне.

Восьмой тур за девятнадцать лет (если за точку отсчета взять начало века). Чтобы держать зрителей в тонусе, надо планку поднимать всё выше и выше. Репертуар наш благодаря такой завидной регулярности выступлений английская публика

изучила не хуже московской. Чем удивлять? — спросили мы перед гастролями на нашем сайте. И главным гастрольным козырем «назначили» наших замечательных артистов. И по части артистов не ошиблись: труппа получила «девятый вал похвал». Но и спектакли, которые вошли в программу лондонского сезона—2019, сами по себе вновь заставили думать, размышлять, гадать и выдвигать гипотезы, то есть продолжили удивлять, невзирая на, казалось бы, давно установившееся близкое знакомство.

Первым на сцену театра Ковент-Гарден устремился гордый наш «Спартак». На берегах Темзы последний раз высаживался в 2010 году (до того — в 2004-м и 2007-м). И что такое девять лет разлуки в сравнении с его полувековой историей! Но нет, английская критика предприняла новую героическую попытку постичь смысл и значение знаменитого блокбастера советских времен, одного из самых «выездных» балетов, поскольку его желает заполучить практически каждый второй импресарио.



«Это визитная карточка труппы, отличный инструмент для демонстрации присущего Большому стилю „больше-выше-быстрее” — и для открытия лондонского сезона на сцене Королевской оперы» (**Bachtrack.com**, 30.07.2019).

«С того момента, как оркестр Большого с энтузиазмом выдал первый медный вскрик музыки Арама Хачатуряна, мы уже знали, что нам предстоит во всех отношениях ударный вечер» («**Таймс**», 30.07.2019).

«От трубного звучания музыки Арама Хачатуряна, со всеми ее фанфарами, неистовыми ударными, до кордебалета, марширующего сплоченными рядами, — всё подано со вкусом, щедрыми широкими мазками. Один лишь ироничный взгляд — и всё сразу же рассыплется. Но всё работает — исключительно благодаря уникальной искренней убежденности Большого в том, что он делает» («**Индепендент**», 30.07.2019).

«Этот спектакль оказался воспринят политбюро как красивая сказка о благородном страдальце, во имя всеобщего блага самоотверженно бросившем вызов фашистской империи. Невольно, однако, задаешься вопросом, не намеревался ли коварный петербуржец (ныне 92 лет от роду) в большей степени поразить кремлевское



«ЛЕБЕДИНЫЙ»
КОРДЕБАЛЕТ
Фото: Наталья
Воронова

зло — по крайней мере, куда в большей, чем они все могли осознать» («Телеграф», 30.07.2019).

«Стало привычным „отмахиваться“ от хореографии Григоровича, якобы неотшлифованной и неинтересной, но стоит напомнить о том, какой новаторской должна была восприниматься его (в тандеме с Вирсаладзе) работа в 1968 году и какими современными выглядели некоторые „приземленные“, „штампованные“, небалетные движения. Григорович и на самом деле не придумывает специфические па, которые помогли бы раскрытию характеров или всей истории в целом. Его видение кинематографично. Он конструктивно использует занавес — чтобы открыть нашему взору „цепи“ основной массы танцовщиков, эффектные картины, а затем, спрятав всё это, сфокусировать внимание на главных персонажах. Всё это выглядит как театральный

аналог панорамированию и съемке крупным планом» («Обсервер», 4.07.2019).

«Однако всё это исполняется с таким мастерством, яркостью и такой всепокоряющей верой, что мы целиком и полностью подпадаем под власть этой неослабевающей физической и духовной энергии. Ни одной другой труппе это было бы не под силу, поскольку никакая другая труппа не обладает такими ресурсами, не имеет столько великолепных исполнителей» («Файнэншл таймс»).

«Что можно сказать об очаровательной Светлане Захаровой? Королева Большого — и только. И ей это прекрасно известно. В партии коварной куртизанки Эгины, способствовавшей краху Спартака, тонкая, как тростинка, балерина „бесстыдно“ демонстрировала свое великолепное телосложение и сексуальность. Публика просто упивалась ею» («Таймс»).

«Родькин — Спартак сущим львом с безумным взглядом и гривой взлохмаченных волос пронесся и пронес через весь спектакль чувство жгучей незаживающей обиды. Беляков же, напротив, демонстрировал язык тела императора, „несгибаемый“, говорящий о привычке повелевать и ждать повиновения. <...> Каждый целыми залпами выдавал рассекающие воздух, выворачивающие бедра, изнурительные вращения и жете, не жертвуя ничем на протяжении всей танцевальной фразы. Впечатление (очень полезное для всего спектакля в целом) было потрясающим: великолепная трехчасовая игра двух главных персонажей в соревнование на физическое превосходство. „О, ты думаешь, что заслужил победу? Отлично, дружище, а теперь посмотри-ка на это...“» («Телеграф», 30.07.2019).

«Самоотверженную жену Спартака Фригию танцевала Анастасия Денисова. Скользящие па де бурре, торс, подобный лоскуту крепдешина, и непоколебимая вера в то, что супруг сможет не уронить ее, держа на одной высоко вытянутой вверх руке и при этом быстро передвигаясь по сцене» («Файнэншл таймс»).

«Дуэт Фригии и Спартака (во вторник эти партии исполнили Мария Виноградова и Игорь Цвирко) произвел впечатление убедительной передачей большого спектра эмоций, заложенных в сопровождавшем его возвышенном музыкальном ряде. Она была предана ему и ранима, он разрывался между любовью, долгом

и, возможно, своими амбициями. Спартака в сегодняшней интерпретации можно принять за вождя фатально фальшивого, не вызывающего доверия. В самом деле, Цwirko наделен мужским обаянием Че Гевары: позы героические, глаза блестят. <...> Он не знает усталости, мощными бросками отправляя себя в полет и вращаясь, как настоящий гироскоп. Но такое ощущение, что он столь же самовлюблен и заносчив, что и Красс (Артем Овчаренко). Спартак „позиционирует” себя перед пестрой толпой повстанцев точно так же, как и Красс перед римскими легионерами. Оба стоят во главе буйных головорезов. И это некий скрытый намек на то, что популистские подстрекатели, которые, подобно Спартаку, стремятся подчинить себе недовольные группировки, могут превратиться в настоящих диктаторов» (**DanceTabs.com**, 31.07.2019).

«В спектакле, состоявшемся в прошлую среду, Михаил Лобухин был сильным и неотразимым Спартаком, Анна Никулина — великолепной лиричной Фригией. <...> Но балет при всей его сфокусированности на виртуозной технике солистов есть еще и великолепная демонстрация возможностей ансамбля, поистине ударной мощи Большого кордебалета. „Спартак” продолжает оставаться балетом для народных масс — и тех, что на сцене, и тех, что вне ее» (**«Обсервер»**).

«Еще до того, как открывается занавес, вы понимаете, что сопротивление бесполезно, поскольку оркестр под управлением Павла Сорокина, как одержимый, начинает „штурм” громкоподобной партитуры Хачатуряна» (**«Файнэншл таймс»**).

«Этот балет — по-прежнему во всех отношениях успешное предприятие прославленной московской труппы» (**«Индепендент»**).



Восстание Спартака сменилось разливом колеблющихся вод «Лебединого озера» (показано в Лондоне в 2004, 2006, 2013, 2016 годах). Судя по тому, как ревностно относится к этому балету английская критика, он является предметом и ее собственной национальной гордости. Наверное, еще и поэтому наша редакция, ей хорошо известная, вот уже в который раз провоцирует ее на весьма горячую реакцию.

Англичане хорошо помнят о том, что славу «Лебединому» принесли Петипа и Лев Иванов,



то есть петербургская постановка 1895 года. В течение почти тридцати лет (с 1987-го по 2015-й, в 2003-м был показан на Исторической сцене Большого театра) Королевский балет держал в репертуаре спектакль Энтони Доуэлла, как бы аутентичный, потому как основанный на пресловутых гарвардских записях Николая Сергеева. «Аутентизм», обернувшийся в том числе лебедиными костюмами в виде «лохматых» шопенок, сочетался с богато проработанной палитрой перевоплощений — Зигфрида в наследника русского престола и артистов кордебалета в самых разных персонажах, включая причудливым образом наряженных купцов, стрельцов и азиатов.

В прошлом году, соскучившись по лебедям, сыграли премьеру редакции молодого артиста-«резидента» Королевского балета Лиам Скарлетта. Он пошел путем Алексея Ратманского: со всем возможным пиететом к прародителям этого балета, сохранив почти всю доставшуюся от них в наследство хореографию, дополнил ее своими танцами — так, что, как писали рецензенты, не было видно, где кончается 1895 год и начинается Лиам Скарлетт. Концепция, если в двух словах, такова: Ротбарт готовил дворцовый переворот. Кое-кто из рецензентов, правда, заподозрил его и в том, что он был неравнодушен к Одетте, которая, подчиняясь его заклятию, может пребывать в девическом облике только по ночам. Вероломный Зигфрид обрекает ее на вечное

СПАРТАК —
ДЕНИС РОДЬКИН
Фото: Наталья
Воронова



лебединое существование — и в итоге остается с ее безжизненным телом на руках. В спектакль *Скарлетта* вернулись традиционные лебединые пачки (говорят, это было неременным условием худрука Королевского балета Кевина О'Хейра).

Оставим Петипа с Ивановым за скобками обзора. Итак, у них — Доуэлл (не очень любили, сняли) и *Скарлетт* (исключительно пятизвездочные рецензии), у нас — Юрий Григорович. Так что обзор рецензий превращается в разбор его «полетов».



«Почему же это „Лебединое озеро“ трогает нас гораздо меньше, чем многие другие? Юрий Григорович (постановка 2001 года) изменяет изначальную структуру балета <...> и „навязывает“ собственную концепцию, согласно которой жизнь принца при дворе настоящая, реальная (вероятно), а всё остальное, то есть лебеди, Одетта и всё, что с ними связано, происходит лишь в его воображении <...> Таким образом, Одетта лишается своей предыстории; ничего „не говорится“ о наложенном на лебедей заклятии, и ее невнятная смерть — кульминация балета — не предполагает ни возможности выбора, ни принесения себя в жертву» (**«Санди таймс», 11.08.2019**).

«Зигфрид скитается по мрачным ландшафтам, созданным его фантазией, и вызывает в своем воображении всю эту кучу баснословных персонажей — Одетту и Одилию, лебедей и похитителя их Ротбарта, здесь представленного как „Злой гений“ и символизирующего саму судьбу. <...> Эта концепция не лишена резона. <...> Но что доказывает данная постановка, так это то, что попытка дать рациональное толкование происходящему только оставляет ощущение ее обедненности» (**«Санди телеграф», 4.08.2019**).

«Если королева лебедей есть всего лишь плод воображения героя, трудно сильно взволноваться из-за того, умрет ли она или сумеет выжить. <...> Три упаковки салфеток „Клинекс“ может понадобиться вам в финале британских „Лебединых озер“, когда влюбленные бросаются в озеро» (**«Файнэншл таймс», 5.08.2019**).



Теперь, напомним, демонстрируется иной финал, как, собственно, и у Григоровича: Одетта гибнет, принц страдает. Но философия — философией,



«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ».
КЛАССИЧЕСКИЙ
ТАНЦОВЩИК -
РУСЛАН СКВОРЦОВ
Фото: Наталья
Воронова

а наши артисты, как всегда, вызывают почти безоговорочное восхищение.



«Большой продолжил свой сезон „Лебединым озером“, которое, как и ожидалось, станцевал великолепно. <...> Трудно не заметить, что в каждом ансамбле, будь то квартет или дюжина, танцовщики идеально подобраны по росту. Это роскошь, которую мало какая группа может себе позволить. Каждый солист безупречен, а лебединый кордебалет, исполняющий традиционную хореографию Иванова, производит величественное и волшебное впечатление своей синхронностью — изумительное зрелище» (**«Санди таймс»**).

«Танец — какой только можно пожелать, не безупречно скучный, а, напротив, представляющий собой настоящее изысканное „пиршество“ тихих пружинистых прыжков и тех на редкость точных и волнующих положений головы и рук, которые, кажется, одна только вагановская школа и способна породить. (Во втором акте восходящая звезда Элеонора Севенард щедро продемонстрировала набор этих качеств). <...> Чудин — один из лучших партнеров, которых мне когда-либо приходилось видеть, — и, возможно, самой прекрасной Одетты. <...> Смирнова, конечно, фантастически технична. Тем не менее с этим ее бледным замкнутым лицом и самозабвенной погруженностью в танец она



«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ».
ЗИНА — ДАРЬЯ
ХОХЛОВА,
КЛАССИЧЕСКАЯ
ТАНЦОВЩИЦА —
ЕКАТЕРИНА
КРЫСАНОВА
Фото: Наталья
Воронова

возвращает нас в те давно забытые времена, когда ноги не поднимали на 90 градусов, а тройные фуэте еще не вошли в повседневный обиход. Действительно, она даже напомнила мне фотографию Ольги Спесивцевой, заслужившей славу непревзойденной классической танцовщицы, — балерины, которую я более всего хотела бы увидеть на сцене. Может быть, это звучит абсурдно, но теперь у меня такое чувство, словно я увидела» («Санди телеграф»).

«Светлый ручей» (третий «пункт» гастрольной программы) разливался в Лондоне два года подряд, но довольно давно — в 2006-м и 2007-м, и был встречен с большим энтузиазмом. Все критики, как один, в подробностях и почти без ошибок пересказали печально знаменитые перипетии, которые испытал «исторический» спектакль, поставленный в 30-е годы прошлого столетия.

«Сталина рассмешить не удалось. „Светлый ручей“, поставленный в 1935 году Федором Лопуховым, получил хорошую прессу и сделал прекрасную кассу, однако двумя месяцами позднее убийственная передовица в „Правде“ заклемила веселую историю, поставившую крестьян на пуанты, как „балетную фальшь“ и обрекла

ее на семь десятилетий безвестности. Дмитрий Шостакович больше не писал балетов, и если Лопухов пережил эту бурю, то его соавтор, второй либреттист Адриан Пиотровский, был арестован и в 1937 году казнен» («Файнэншл таймс», 8.08.2019).

Постановка Алексея Ратманского, обратившего внимание на либретто этого балета со всеми его «советскими» причудами и странностями, нравится и получает одобрительные отзывы — и не как памятник эпохе, а как вполне жизнеспособный балетный ситком.

«Энергия и блеск остроумной, „любвонной“ хореографии Ратманского — ни одного тусклого мгновения, ни одного напрасного движения — подкреплены его редким умением управляться с бурлескной стихией и его изобретательным использованием классического словаря. Никогда не слышала такого громкого смеха на представлении балета, как во время второго акта „Светлого ручья“, когда Руслан Скворцов — Классический танцовщик надел пуанты и тюлевую пачку, с тем чтобы притвориться сильфидой и соблазнить ничего не подозревающего Пожилого дачника (Юрий Островский)» («Таймс», 8.08.2019).



«ДОН КИХОТ».
КИТРИ –
МАРГАРИТА
ШРАЙНЕР, БАЗИЛЬ –
ИГОРЬ ЦВИРКО
Фото: Наталья
Воронова

«„Светлый ручей” несется на всех парах. <...> Конечно, когда танцует Большой, ни один момент на сцене не пропадает даром. Западный балет часто ходит вокруг да около, совершая бесконечные процессии, бесцельно жестикулируя и мимируя. Русские же каждый музыкальный такт наполняют танцем, а в этом балете танец просто божествен» («**Дейли экспресс**», 8.08.2019).

«У Ратманского в распоряжении широкая палитра самых разных красок: скоростная вибрация, протяженные дуэты, точно выстроенные сцены. Придуманные им движения сложны, но не суетливы, он шутит, не будучи озабоченным собственным остроумием. У него всё живет и играет на протяжении всего спектакля — и чутко слушает Шостаковича» («**Гардиан**», 8.08.2019).

«Хохлова, набирающая известность первая солистка труппы, награждает свою героиню непобедимой кротостью и так искусно работает стопами, что они мелькают, подобно перышкам» («**Дейли экспресс**»).

«Екатерина Крысанова придала столичный блеск адской работе пуантов и разноразмерным пируэтам. <...> Игорь Цвирко в партии непутевого супруга очень достоверно изображает доморощенную виртуозность. Его танец с переодетой в чужое платье женой изобилует акробатическими поддержками, в том числе очень долгими и высокими, и выглядит как легкая пародия на дуэт под лозунгом „разлетелись-в-разные-стороны-соединились-вновь”,

своего рода признание в любви советскому балету — и горькая пилюля для Дядюшки Джо (Сталина. — Ред.)» («**Файнэншл таймс**»).

«Выпроси, стащи или отними билет. <...> Что совершенно точно, так это то, что этот вечер стал одним из самых занятных, что я когда-либо проводил в театре» («**Дейли экспресс**»).



Финальным ударным аккордом большого лондонского сезона стал «Дон Кихот». Московский (впервые увидел свет рампы в Большом театре) и самый веселый балет классического наследия мы возили в Лондон в 2004, 2006, 2007 и 2010 годах — в первой редакции Алексея Фадеечева. Но даже вторую его редакцию, заново оформленную Валерием Левенталем, успели показать на прошлых гастролях, состоявшихся в 2016 году, всего лишь спустя полгода после того, как была сыграна ее премьера. Но всякий раз мы заново узнаем у британской прессы, что от Сервантеса в балете — практически одно название и заглавный герой — не более чем причудливая рамка для пенящегося весельем испанистого танца, которого насмотрелся Петипа в испанский период своей карьеры.

Да, наш «Дон Кихот» уже давно для них не тайна за семью печатями. Критики помнят, что в первой редакции не было джиги (кое-кто из них сожалел об этом). Теперь отметили, что есть. И вообще продемонстрировали глубокое знание хореографии этого балета, впрочем,

призывая на помощь и свой собственный постановочный опыт.



«Фадеечев напрасно рискнул сделать несколько вставных номеров из музыки Василия Соловьева-Седого: они здесь ни к селу ни к городу, особенно незамысловатая джига. <...> Другие дополнения, сделанные Фадеечевым, нам знакомы лучше: Фанданго Направника и Цыганский танец Желобинского — оба были использованы Карлосом Акостой в его постановке для Королевского балета» (**Bachtrack.com**, 19.08.2019).

«Союз Большого и балета „Дон Кихот“ — из тех, что заключаются на небесах. Всякий раз, когда московские гости привозят его в Лондон, он оказывается настоящим хитом. Да и есть ли во всём классическом наследии более приподнятый и жизнерадостный балет, чем этот „испанский ромком“, сочиненный в XIX столетии Мариусом Петипа? Конечно же, нет, судя по постановке Алексея Фадеечева или исполнению артистов, занятых в спектакле» («Таймс», 19.08.2019).

«Яркая манера танца и изящная работа ног на пуантах, присущие г-же Шрайнер, есть идеальный „материал“ для партии Китри. А в ее огромных, темных глазах а la Бетти Буп отражается каждая смена настроения. Ученик Александра Ветрова и Петухова Игорь Цвирко — не Базиль, а просто мечта. <...> Все исполнители второго плана были высшего разряда. Премьер Руслан Скворцов в партии самовлюбленного тореадора Эспады превратил вращение плаща в соревнование поистине олимпийского размаха. И Анна Тихомирова потрясающе исполнила партию Уличной танцовщицы, продемонстрировав великолепную серию отрывистых жете и точную „пуантную“ работу ног, когда бежала на пальцах по узенькой дорожке между воткнутыми в пол кинжалами» («Файнэншл таймс», 19.08.2019).

«Антонина Чапкина была очаровательной Повелительницей дриад в сцене сна Дона, а Кристина Карасева — энергичной и будоражащей своим напором Мерседес. Исполнители практически пантомимных ролей Алексей Лопаревич и Алексей Матрахов сыграли: первый — угловатого Дона, второй — очень забавного Санчо Пансу. Жаль только, что борьба Дона с ветряными мельницами длится так недолго» (**Bachtrack.com**).

«Выступления на сцене Королевской оперы ударно завершили не могущей не понравиться феерией Мариуса Петипа» («Файнэншл таймс»).



Рецензенты упомянутых в этом обзоре газет и порталов щедрой рукой наставили Большому балету шестьдесят восемь звезд (напоминаем, что оценка идет по пятибалльной шкале): пять раз по четыре звезды и дважды по пять получил «Спартак», три звезды и два раза по четыре — «Лебединое озеро», две «четверки» и два раза пять звезд — «Светлый ручей» и два раза четыре звезды и один раз пять — «Дон Кихот».



P.S. «Было бы непростительно не упомянуть (Моника Мейсон, бывший директор Королевского балета, напомнила нам об этом перед тем, как открылся занавес), что нынешний гастрольный сезон посвящен памяти импресарио Виктора Хокхаузера, умершего в начале этого года. Вместе со своей женой Лилиан на протяжении более полувека организовывал он гастроли в Британии Большого (и Мариинского) театра. И мало кто в тот день в переполненном зрительном зале не почувствовал великой благодарности к нему и столь же необыкновенной Лилиан, которая по-прежнему у руля, теперь единолично, в свои девяносто с лишним лет» («Телеграф», 30.07.2019).

ПО ОКОНЧАНИИ
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
БАЛЕТА «СПАРТАК»,
КОТОРЫМ
ОТКРЫЛСЯ
ЛОНДОНСКИЙ
СЕЗОН БОЛЬШОГО
Фото: Наталья
Воронова



Ирина Черномурова:

«Современный танец так разнообразен, что хватает места для всех»

В сентябре – ноябре на Новой сцене Большого театра и других столичных площадках проходит Международный фестиваль современного танца DanceInversion, который продлится до 3 ноября. В 2019 году фестиваль отмечает 20-летие. О том, как всё начиналось, как время подсказывало изменения, как важны люди, которые работают вместе с тобой, и как трудно начинать всё сначала, когда ты, кажется, достиг вершины, рассказывает художественный руководитель фестиваля Ирина Черномурова.

Время и случай часто дают нам подсказки. Наш фестиваль не возник на пустом месте, он складывался постепенно, откликаясь на события в жизни и в искусстве, причем не только в искусстве танца. В начале 1990-х, когда страна стала открытой и начался бурный театральный обмен с Европой и Америкой, Союз театральных деятелей России вместе с уже очень известным американским фестивалем современного танца American Dance Festival (ADF) провел в Москве гастролы двух американских танцевальных компаний: Pilobolus и Dayton Dance Company. Это было в 1992 году, спектакли проходили на сцене Театра имени Пушкина. Впервые знаменитые труппы contemporary и знаменитый американский фестиваль были в Москве. Это были для организаторов с российской и американской сторон не просто успешные гастролы, это было началом долгого и плодотворного сотрудничества, и даже своего рода нового пути.

Когда через несколько лет сначала Владимир Урин, а затем и я пришли в театр Станиславского и Немировича-Данченко, нам казалось важным заниматься не только спектаклями и гастроллями театра, но и делать дополнительную программу. Мы понимали, что это будет важно и для самого театра, который заявит о своей открытости и желании знакомиться с новым. Мы знали, что руководители ADF очень хорошо отнеслись к первому проекту и хотели продолжить сотрудничество. Так состоялись гастролы труппы Пола Тейлора. Фестиваль официально назывался ADF/Russia II. Я до сих пор помню, как, пока труппа Тейлора репетировала, весь театр мурлыкал песню сестер Эндрюс, на которую был поставлен их балет «Companу B».

А дальше уже к нам сами стали приходиться люди и связи, что свидетельствовало об успешности начинания. Появился руководитель Гёте-института Михаэль Кан-Аккерман — совершенно замечательный, энергичный человек, с особым интересом к современному танцу. Он предложил: «А давайте сделаем такие проекты постоянными и организуем фестиваль современного танца?» Мы сразу решили, что руководство театра станет основой дирекции фестиваля, а помогать составлять программу нам будут посольства стран-участниц. Одним из первых откликнулось посольство Франции, с которым мы активно сотрудничали еще в Союзе театральных

деятелей: проводили семинары, создавали журнал «Сцена». Костяк стран-участниц составили США (много лет здесь нам помогала Мария Шустина), Франция, Германия и Нидерланды. Вскоре к ним присоединилась Бельгия. Первый европейский фестиваль был интереснейшим. Мы привезли компанию Монтальво — Эрвье из Франции, потрясающий NDT 3 с Иржи Килианом, работы Яна Фабра и Мэг Стюарт из Бельгии, британскую «Ричард Элстон Данс Компани», Эмио Греко из Нидерландов. Все впервые в России! Для нас это было принципиально. Мы и потом продолжали идти по целине: компании Итцика Галили, Йо Стромгрена, Дага Варона, Триши Браун и многие другие впервые были показаны в рамках наших фестивалей. Эти имена сейчас называют легендарными! И что было еще невероятно важным, мы сделали русский блок, где показали екатеринбургские «Провинциальные танцы», «Эксцентрик балет» Сергея Смирнова, «Театр современного танца» из Челябинска и, конечно, балет Евгения Панфилова.

ПОСОЛ ФРАНЦИИ
В РОССИИ СИЛЬВИ
БЕРМАНН И ИРИНА
ЧЕРНОМУРОВА
НА ЦЕРЕМОНИИ
ВРУЧЕНИЯ НАГРАДЫ
Фото: Дамир
Юсупов



17 сентября в Резиденции Франции в Москве Ирине Черномуровой был вручен знак отличия кавалера ордена Французской Республики «За заслуги в области искусств и литературы». В своей речи посол Франции Сильви Берманн особо отметила заслуги лауреата в области танца. Журнал «Большой театр» присоединяется к поздравлениям и желает Ирине Черномуровой успешного покорения новых вершин.



ЭНКИ БИЛЯЛЬ. АФИША СПЕКТАКЛЯ АНЖЕЛЕНА ПРЕЛЬЖОКАЖА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»



АФИША СПЕКТАКЛЯ ЖОЗЕФА НАДЖА «ПОЛУНОЧНИКИ»



АФИША 1-ГО ЕВРОПЕЙСКОГО ФЕСТИВАЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

DANCEINVERSION
2011.
«СТУДИЯ 2».
НИДЕРЛАНДСКИЙ
ТЕАТР ТАНЦА
(NDT 2)
Фото из архива
фестиваля

Мы на собственном опыте учились международной деятельности, свободному продюсерству, ведь в те годы все только выходило из системы организованных советских гастролей. Мы получали предложения от посольств, дружно обсуждали, делали отбор. Нам нужно было самое лучшее и интересное. Я с благодарностью вспоминаю нашу первую дирекцию. Среди тех, кто в нее вошел, — Анна Смириня, руководившая музеем театра (собственно, она и сейчас им руководит). Ее

художественный вкус, ее знание языков помогали нам и делать рекламу, и общаться с партнерами, и отбирать спектакли из тех, что предлагали посольства. Вскоре мы пригласили координатором Ирину Скворцову, которая осталась работать в театре. Мы пригласили в качестве переводчика Ирину Кручнову, которая тоже осталась в театре Станиславского и работает там и сейчас в продюсерском отделе. А еще у нас появились такие молодые менеджеры, как Алексей Малобродский, Ольга Скоробогатова, Андрей Черномуров. Они не были штатными сотрудниками театра, но вошли в дирекцию фестиваля.

С 1999 года мы стали проводить фестивали каждый год, чередуя европейский танец с американским. Были и монографические программы той или иной страны отдельно: в 1999-м в проекте «Новый взгляд на классику» мы показали «Ромео и Джульетту» Анжелена Прельжокажа, в 2000-м сделали не только ADF III, но провели Дни французского танца, где представили балеты «Спящая красавица» в постановке Карин Сапорта и «Полуночников» Жозефа Наджа. Кстати, «Полуночники» получили «Золотую маску» как лучший иностранный спектакль, и это стало для нас отличным знаком.

Наша маленькая дирекция всё делала сама: когда Яну Фабру понадобились для спектакля живые пауки, мы обегали все зоомагазины, чтобы найти именно нужных ему пауков. Они,



кстати, потом долго жили у одного из сотрудников театра Моссовета. Договорились с одним из агрокомплексов, чтобы кормить гостей, и весь театр благоухал свежей зеленью. Это было удивительно: группа энтузиастов впервые показывала Москве лучшие образцы западной современной хореографии! Всё, что касалось технической стороны спектаклей, их монтажей, света, звука, — всё было на плечах технических служб театра Станиславского и Немировича-Данченко. Вспоминаю об этом с огромной благодарностью к службам театра!

Фестивали 1999 и 2000 годов были особенно важными. Именно тогда сложилось многое, что потом будет питать DanceInversion: наши творческие связи, наши принципы отбора и организации.

Мы учились выстраивать концепцию фестиваля, работать с разными московскими площадками, потому что невозможно было все показывать только в театре Станиславского и Немировича-Данченко. Например, на третьем ADF мы договорились со школой «Вортекс», и это была прекрасная неделя мастер-классов, причем бесплатных для участников. Мы же понимали, что им еще надо заплатить за проезд, за проживание, на что-то есть. А вот всё, что касалось занятий, было для них бесплатно. В Москву съехались триста участников! Кстати, мастер-классы были придуманы сразу в 1999 году. Каждый хореограф, который участвовал в фестивале, давал свои мастер-классы. Например, NDT с Килианом. Это было знаменательное событие!

В эти же годы у нас появился соратник на просторах России — это Маргарита Мойжес в Волгограде, она была энтузиастом contemporary, а ее «Танцхаус» активно сотрудничал с Германией. В это время русский современный танец бурлил, и мы регулярно показывали русские компании. Так возникли в пространстве Москвы имена Ольги Поны, Татьяны Багановой. Главой всего этого движения был Евгений Панфилов. Потом в российском современном танце мы передали инициативу «Золотой маске», когда у них появилась специальная номинация. Но мне кажется, что именно мы легализовали современный танец в столичном пространстве, в пространстве академического театра. Если раньше российский contemporary «селлся» в домах культуры, а первые фестивали собирались далеко от Москвы, то теперь акценты были расставлены в столице.



В 2001 году мы сделали проект, который я до сих пор считаю одним из самых важных. Группа «Кэнду Ко» из Великобритании привезла спектакль, где вместе с обычными танцовщиками работали артисты с ограниченными возможностями, в том числе колясочники. В Волгограде мы не только показали британский спектакль, но провели мастер-класс для наших инвалидов. Это был взрыв! Сейчас о проблемах инвалидов говорят много, а тогда и пресса, по сути, молчала об этом.

Мы расширяли российскую программу: Нижний Новгород, Ярославль, Санкт-Петербург. Старались поддержать российский современный танец, а для этого надо было показывать фестивали в регионах.

С начала 2000-х мы все больше начинали работать самостоятельно. Ушли от помощи посольств в выборе репертуара фестиваля, сами начали формировать программу. Уже в 2002-м мы стали обсуждать, что нам надо отказаться от деления на американский и европейский фестивали. Например, возникло два больших канадских проекта. Я очень рада, что мы открыли в России имя Эдуарда Лока. Это был знаменитый проект «Амелия». Открытие гастролей проходило торжественно: под государственные гимны Канады и России, в присутствии генерал-губернатора Канады. Кстати, и один из первых мультимедийных проектов, показанных в Москве, тоже был из Канады — это компания «Два мира», чья постановка соединяла вокал, видео, танец. Хотелось заглянуть в Австралию, в Азию. В связи с этим мы решили объединить проекты танцевальных фестивалей. Так возникло название DanceInversion, от музыкального термина

DANCEINVERSION
2015.
«ТОРОБАКА»
Фото: Jean Louis
Fernandez

DANCEINVERSION
2013.
КОМПАНИЯ МАУ
(НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ)
Фото из архива
фестиваля



«инверсия»: мы говорим о полифонии мира танца, который присутствует везде. Наш первый дизайнер Алексей Байздренко придумал логотип, эту замечательную букву d с точкой и черно-красное написание. И варианты логотипов, и наши первые буклеты, и реклама были созданы им.



После 2003 года мы должны были сделать вынужденный перерыв, потому что Музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко встал на реконструкцию и мы остались без нашей основной площадки. Но как только реконструкция закончилась, мы сразу же вернулись к фестивалю, и уже в 2007 году состоялись очередные показы. Я задаю себе вопрос, зачем все это было нужно дирекции Музыкального театра? В театре и без того дел хватало. Но мы очень хотели воспитать другую балетную публику, расширить представление о танце. И было важно, чтобы балетная труппа театра Станиславского тоже видела другую хореографию. И когда в репертуаре театра Станиславского и Немировича-Данченко появились «Чайка» Ноймайера, балеты Начо Дуато и Иржи Килиана, наши зрители были готовы к восприятию такого балета.

С 2007 года мы решили проводить фестиваль раз в два года. Ритм биеннале позволял нам делать между фестивалями отдельные интересные серьезные проекты: мы привезли Лионский балет с «Жизелью» Матса Эка, провели с Гёте-институтом «Дни немецкой хореографии»,

в которых участвовали проект Саши Вальц, балет Дюссельдорфа, фотовыставка из немецкого архива танца в Кельне.



Однажды я вдруг подумала: а давайте мы покажем национальные танцевальные бренды. Так у нас появился Американский театр танца Элвина Эйли, Нидерландский театр танца, их молодежная группа NDT 2 с тремя замечательными одноактовками: классикой Килиана «Gods and Dogs», пьесой Пола Лайфута и Соль Леон и восхитительными «Кактусами» Александра Экмана. До того мы показывали Национальный балет Португалии и балет Национального театра Чехии. Возникло желание поразмышлять о том, что вносит национальная культура в современный танец. Мы показали, к примеру, «Пять вечеров американского балета», где были компании Азур Бартон и Шен Вея. А дальше возник фестиваль Южного полушария, где были Австралия, Бразилия, потрясающие философы МАУ хореографа Леми Понифазиио из Новой Зеландии. И потом именно национальное многое определяло в выборе программ. Так появились Дада Масило из Южной Африки, испанские танцовщики фламенко, Израэль Гальван и Акрам Хан со своей невероятной «Торобакой», «Милонга», которую показал театр Сэдлерс Уэллс, второй раз приехал Мурад Мерзуки, но уже с тайваньскими танцовщиками. В фестивале 2019-го участвует труппа из Ливана, и мне кажется, это первый случай, когда в Москву приехала танцевальная

компания с Ближнего Востока. В этом году мы привезли из Норвегии «Гедду Габлер» Национального балета Норвегии. Пьеса Ибсена — это тоже национальная классика.



Когда Владимир Урин, а потом и я перешли в Большой, я думала, что мы закроем проект. Он ведь очень во многом держался только на энтузиазме тех, кто привык его делать. Новому руководству Музыкального театра он был не нужен, что не придавало хорошего настроения.

Но вот уже три фестиваля стали специальным проектом Большого театра. В 2017 году мы сделали фестиваль, посвященный 200-летию Мариуса Петипа. Ирландское «Лебединое озеро» (совсем не традиционное, рассказывающее о нашей жизни, и я видела, как публика сопереживала, плакала на спектакле), «Щелкунчик» Кристиана Шпука из Цюриха (мы привезли только что вышедшую премьеру), «Спящая красавица» Жана Кристофа Майо, еще пять компаний, которые заставили размышлять о феномене Петипа и балете XXI века. И, кстати, уже после фестиваля 2015 года я убедилась, что публика устала от маленьких пьес и с нетерпением ждет большой сюжетной истории. Именно поэтому мы в каждую программу обязательно включаем несколько спектаклей крупной формы.

Когда я размышляла над тем, что сделано за 20 лет, то просто посчитала: 5 континентов, в том



числе Новая Зеландия, 30 стран, 78 компаний, почти 90 хореографов. Большинство имен мы открывали для России, и это имена первого ряда. Мы всякий раз придумывали новые темы и новые ракурсы, чтобы познакомить с той бездной хореографических идей и течений, которые приходили в современный танец за последние 20 лет.

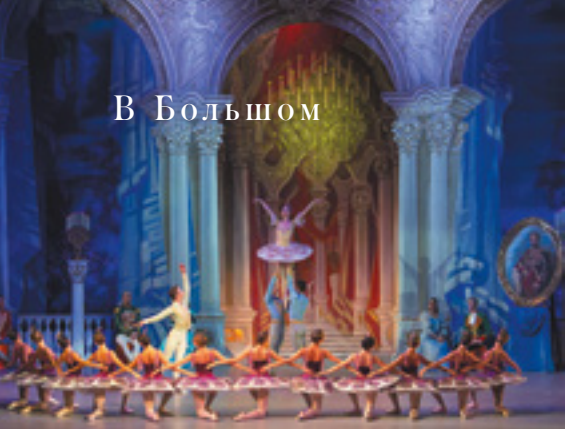
Современный танец сейчас показывают на многих фестивалях, и это не случайно. Танцевальный спектакль не требует перевода, и есть возможность выбирать нужные краски из разнообразной палитры. Мы дружим практически со всеми фестивалями: Dance Open, Чеховский фестиваль, Context. Diana Vishneva. Современный танец так разнообразен, что хватит места для всех.

ЗАПИСАЛА *Ирина Горбунова*

«ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ
АМЕРИКАНСКОГО
БАЛЕТА».
ТАНЦЕВАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
ШЕН ВЕЯ
Фото: *Stephanie
Berger*

DANCEINVERSION
2019.
«ОСКАРА».
КОМПАНИЯ
«КУКАЙ ТАНЕЦ»
(ИСПАНИЯ)
Фото: *Gorka Bravo*





«Пахита». Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М. И. Глинки. Фото: Андрей Голубев



«Риголетто». Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М. И. Глинки. Фото: Андрей Голубев



«Пер Гюнт». Словенский национальный театр в Мариборе. Фото: Tiberiu Maria



«Эсмеральда». Ростовский государственный музыкальный театр. Фото: Марина Михайлова



«Жанна д'Арк». Ростовский государственный музыкальный театр. Фото: Михаил Галабураха

Летние гастроли в Большом

В летние месяцы Большой театр посетили с гастролями гости из четырех городов — музыкальные театры Челябинска, Ростова-на-Дону, Марибора (Словения) и Новосибирска.

Двадцать лет назад театр музыкальной комедии в Ростове-на-Дону, основанный в 1919 году, переехал в новое здание и заодно получил новое имя — Ростовский государственный музыкальный. Здание театра, напоминающее белый роуль с открытой крышкой, стало одним из архитектурных символов города.

Ростовский театр представил две оперы: «Жанна д'Арк» Джузеппе Верди и «Хованщина» Модеста Мусоргского, а также балет «Эсмеральда», премьера которого прошла на ростовской сцене незадолго до этого — 31 мая 2019 года.

«Жанна д'Арк», написанная молодым Верди в 1844—1845 годах, до премьеры в Ростовском музыкальном театре 17 июня 2016 года никогда прежде в России не исполнялась. По словам режиссера Юрия Александрова, композитору удалось создать шекспировскую трагедию, в которой герои мечутся между истиной и ложью, духовным и материальным. В опере раскрывается тема великой женщины, превратившейся из трепетной, хрупкой девушки в бесстрашного воина. Инициатором постановки выступил Андрей Аниханов, дирижер-постановщик и бывший музыкальный руководитель театра.

«Хованщина» (режиссер-постановщик Павел Сорокин, дирижер-постановщик Андрей Иванов, премьера 28 сентября 2018 года) воссоздает до того в России никогда не исполнявшийся финал в оркестровке Игоря Стравинского, сделанной по заказу Сергея Дягилева для «Русских сезонов» в Париже в 1913 году. Позже этот переоркестрованный финал был утерян. Музыковед и музыкальный критик Ярослав Тимофеев восстановил малоизвестную редакцию, изучив рукописные фрагменты и черновики Стравинского в музеях Парижа, Санкт-Петербурга, Базеля и других городов.

Балет «Эсмеральда» (музыка Цезаря Пуни, Рейнгольда Глиэра и Сергея Василенко; хореография Владимира Бурмейстера) перенесли на ростовскую

сцену балетмейстеры-постановщики из Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Маргарита Дроздова и Михаил Крапивин. Ведущие партии «поделили» солисты Ростовского театра Мари Ито и Анатолий Устимов и солисты балета петербургского Михайловского театра Ирина Перрен и Марат Шемиунов.

Гастроли Челябинского академического театра оперы и балета имени М. И. Глинки проходили в рамках долгосрочного договора о сотрудничестве, подписанного в ноябре 2017 года экс-губернатором Челябинской области Борисом Дубровским и генеральным директором Большого театра Владимиром Уриным. Челябинский театр представил на Новой сцене балет «Пахита» (постановка художественного руководителя Челябинского балета, а ранее премьера и педагога Большого Юрия Клевцова), балет-кантату «Кармина Бурана» (хореограф-постановщик Надежда Калинина, дирижер-постановщик Александр Матушкин), а также новую сценическую версию оперы «Риголетто» (музыкальный руководитель и дирижер Евгений Волынский, режиссер-постановщик Вячеслав Стародубцев).

Словенский национальный театр в Мариборе (SNG Maribor) отметил 100-летие гастролью в Москве. 23 и 24 июля 2019 года на Новой сцене Большого театра труппа Мариборского балета представила спектакль «Пер Гюнт» по одноименной драме Генрика Ибсена на музыку Эдварда Грига в постановке современного хореографа и художественного руководителя балетной труппы Эдварда Клюга. Партию Пер Гюнта исполнил Денис Матвиенко — заслуженный артист Украины, премьер Мариинского театра, художественный руководитель балета Новосибирского оперного театра с 2016 года.

Новосибирский театр НОВАТ посетил Москву с балетными гастролью, показав на Исторической сцене спектакли «Спящая красавица» в версии известного испанского хореографа Начо Дуато и «Лебединое озеро» — возрожденный Михаилом Мессерером спектакль Большого театра.

ТЕКСТ: Паула Потанкина



Фото: Александр Агух

«Ингосстрах» — генеральный спонсор Большого театра

Генеральный директор компании «Ингосстрах» Михаил Волков и генеральный директор Большого театра Владимир Урин во время совместного брифинга для средств массовой информации 17 сентября 2019 года заключили договор о сотрудничестве в 244-м театральном сезоне. Стороны планируют заниматься совместными культурными проектами, которые повышали бы интерес к театру вообще и Большому — в частности. Так, «Ингосстрах» поможет организовать масштабные гастроли театра в российских регионах и рассказать юным зрителям о музыкальном театре, познакомить их с богатой историей Большого в рамках проекта «Большой — детям». Также в планах компании учредить специальную премию, которая будет вручаться сотрудникам Большого за выдающийся вклад в деятельность театра.

ТЕКСТ: Раиса Потанкина

Новые голоса Большой оперы

Молодежная оперная программа, отмечающая в текущем сезоне свое десятилетие, пополнилась новыми участниками: это меццо-сопрано Ульяна Бирюкова (Москва), тенор Аташ Гараев (Баку), баритон Николай Землянский и бас Алексей Кулагин (оба — выпускники Санкт-Петербургской консерватории). Ульяна уже дебютировала на Камерной сцене Большого театра в заглавной партии оперы-буфф «Перикола» Жака Оффенбаха. Пианисты-концертмейстеры, принятые в 2019 году, — Майя Андреевская, Вера Григорьева, а также Сергей Константинов, вернувшийся в Большой театр после двухлетнего перерыва. Программа расширяет свою географию: в этом году прослушивания первого тура проходили в городах России, Азербайджана, Армении, Белоруссии и Грузии.

Нынешний сезон станет премьерным для новых солистов труппы: сопрано Анастасии Щеголевой и баритона Андрея Потатурина. Анастасия ранее выступала на сцене Большого театра в концертном исполнении оперы «Орлеанская дева» Петра Чайковского (Голос в хоре ангелов), а также пела партии Бригитты в «Иоланте» Чайковского (2015) и Мерседес в «Кармен» Жоржа Бизе (2016). Андрей перешел в труппу Большого из Саратовского академического театра оперы и балета.

Большой театр восстановил стажерскую оперную группу. В первый набор вошли сопрано Светлана Лачина, сопрано Анастасия Лерман, меццо-сопрано Алина Черташ, тенор Константин Артемьев и баритон Игорь Подоплелов.

ТЕКСТ: Раиса Потанкина

Премьером больше

Артемий Беляков начал свой десятый сезон в Большом театре в статусе премьеры. В нынешнем сезоне запланирован дебют Белякова в качестве хореографа — он готовит постановку «Времен года» Александра Глазунова.

В балетной труппе новый сезон в новом статусе начали также Алена Ковалева, переведенная в ведущие солистки, Ольга Марченкова и Давид Мотта Соарес, названные первыми солистами, Анастасия Денисова и Элеонора Севенард, ставшие солистками.

ТЕКСТ: Анна Галайда

Захарова — танцовщица года

Фото: Евгений Биятов © РИА Новости



Для Светланы Захаровой новый сезон начался с награды. В итальянском городе Позитано ей вручен приз имени Леонида Мясина. Это старейшая из существующих международных балетных наград, присуждаемая с 1969 года в 47-й раз. Среди лауреатов разных лет — Морис Бежар и Карла Фраччи, Марго Фонтейн и Алисия Алонсо. Список русских лауреатов тоже впечатляющий: Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Рудольф Нуреев, Наталья Макарова, Михаил Барышников. В последние годы приза были удостоены прима-балерины Большого театра Ольга Смирнова и Мария Александрова.

Светлана Захарова отмечена в номинации «Танцовщица года». Ее в Италии считают не только российской примой, но и своей — больше десяти лет она носит звание этуали миланского театра Ла Скала, ежегодно выступая в его спектаклях. Как приглашенная балерина участвовала в постановках Римской оперы и неаполитанского Сан-Карло, гастролеровала по менее именитым сценам страны.

Лауреатом приза Позитано назван в этом году и ведущий солист Большого театра Якопо Тисси. Несколько лет назад он стал партнером Светланы Захаровой на премьере «Спящей красавицы» в театре Ла Скала в постановке Алексея Ратманского, срочно заменив травмированного Дэвида Холберга. Вскоре после этого Тисси переехал в Москву, за два сезона исполнил десяток главных партий в классических балетах XIX и XX веков и выступил в качестве приглашенного солиста в Мариинском театре и с труппой Королевского балета Великобритании.

На награждении в Позитано Захарова и Тисси исполнили дуэт из балета «Караваджо» Мауро Бигонцетти.

ТЕКСТ: Анна Галайда

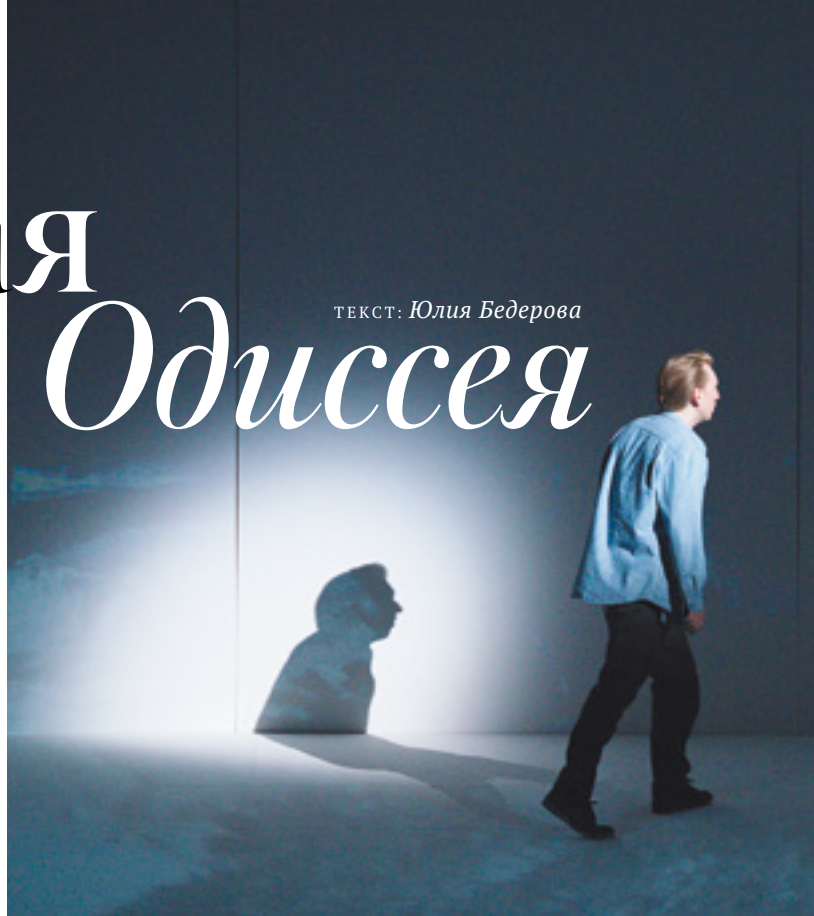
В Москве

Культурная Одиссея

ТЕКСТ: Юлия Бедерова

«Похождения повесы» в режиссуре Саймона Макберни — еще один мастерский европейский спектакль в русской исполнительской версии на московской сцене, из тех, которые становятся событием.

Совместная постановка фестиваля в Экс-ан-Провансе, Национальной оперы Нидерландов и МАМТа переехала в Москву из Амстердама. Здесь она останется в репертуаре на два сезона и будет идти блоками — по модели, испытанной в Большом театре.



СВОБОДА ЗЕРКАЛА

Обменные процессы и совместные постановки для Экс-ан-Прованса еще при прошлом интенданте Бернаре Фоккруле стали важным элементом фестивальной концепции. Сменивший его Пьер Оди сознательно продолжает эту линию — так у спектаклей жизнь длиннее и прекраснее. И «Повеса» ему не чужой, хотя в Эксе спектакль вышел еще до его назначения: именно Оди инициировал обращение Макберни к опере, а брат режиссера Джерард Макберни — известный в мире специалист по русской музыке, прежде всего XX века. Сам Оди тоже считает себя причастным к русской музыкальной и театральной культуре. И рассказывает, что стал тем, кто он есть, всмотревшись в театр Юрия Любимова, как в зеркало. Так что в команде инициаторов и постановщиков Стравинского нет посторонних, и пуристы могут не беспокоиться о том, что оперу русского композитора кто-то поставил без должного почтения.

Впрочем, «The Rake's progress» («Карьера мота» — еще один вариант русского перевода оригинального названия) — опера американская: она написана в Нью-Йорке на английском языке по мотивам знаменитого цикла гравюр Уильяма Хогарта из музея изящных искусств в Чикаго композитором-космополитом и русским эмигрантом Игорем Стравинским вместе с поэтом-космополитом и английским эмигрантом Уистеном Хью Оденем (то, что Оден взял в соавторы Честера

Коллмена, объясняется скорее личными причинами, нежели литературной необходимостью).

А ее сюжетом и материалом являются языки культуры, история искусства и весь культурный космос как таковой наравне с пронизывающе горькой иронией, смешанной с чеканно-обаятельным сарказмом насчет современной (Стравинскому и Одену) культурной и человеческой ситуации. Иными словами, авторы писали оперу, адресованную современникам, одновременно признаваясь в любви старым культурам и как бы даже не намекая, а прямо говоря: Зло имеет оборотническую природу, оно карнавалом и непобедимо, когда прикидывается Добром; искусство вечно, а современность с ее мелочными страстями и благочинными идеями, маскирующими адскую безнравственность и безответственность, приведет человечество к Третьей мировой войне. Оден так и вовсе был в этом уверен, а о Добре и Зле писал: «Свобода выбора сама по себе не плоха и не хороша, она — необходимое условие существования человека, без которого ни добродетель, ни зло не имеют никакого значения. Конечно, выбор добродетели предпочтителен, но лучше самому выбрать зло, нежели получить добродетель по чужому выбору».

Иначе говоря, по Одену, не существует никакого Добра и Зла как внеположных категорий, особенно — с большой буквы, а есть только выбор, свобода и ответственность.



БОГДАН ВОЛКОВ —
ТОМ РЭЙКУЭЛЛ,
ДМИТРИЙ ЗУЕВ —
НИК ШЭДОУ

Фото: Сергей
Родионов



ПРАВИЛА БУМАГИ

Язык поэзии Одена (и «Повесы» в том числе) — язык полужития, теней, следов, сносков и ссылок на мировую и английскую поэзию, а заодно на самого себя в роли мыслителя и поэта. Так что тандем Одена и Стравинского, прощающегося с неоклассицизмом и сочиняющего не столько оперу про карьеру мота, сколько оперу про культуру, промотавшую оперное наследство, — оказался идеальным.

Стравинский собирает «Повесу» как конструктор, используя оперный материал, модели, рюши, формы, образы, звуки уже написанных опер, включая Моцарта и Чайковского, в свою очередь обожавшего XVIII век и переговаривавшегося с ним через музыку. Впрочем, в оборотническом языке «Повесы» номерная структура как при бабушке (арии, ансамбли, речитативы) то и дело выворачивается наизнанку, плавится, расплывается, собирается заново и предстает в звуковом облике дедушки — XX века и только его. Даже высокие ноты как конденсат романтической «оперности» (довести партии Тома Рэйкуэлла и Энн Трулав до кипения высоких «до», посмеиваясь над оперными клише и любуясь ими одновременно, Стравинского подговорил Оден) организованы так, что партитура не оставляет камня на камне от трафаретного романтизма.

Макберни, впрочем, не так непреклонен и легко усматривает в музыке «Повесы» повод для иронии, любви и анализа романтических оперных

оснований наравне с классицистскими: среди его фиоритурных мизансцен мгновенно узнаются те, что в довольно ласковой манере связывают, например, «Повесу» то с «Богемой», то с «Кармен» (тут самое время вспомнить, что Бизе — еще один кумир Чайковского, едва ли не второй после Моцарта: так Макберни по-своему сплетает нити, протянутые в музыке Стравинским, и добавляет немного от себя).

Вся декорация (художник Майкл Левин) и ситуация у Макберни — бумажный белый кабинет: по ходу представления он рвется, обнаруживая за пределами своей оберточной стерильности черный, ледяной, пустынный космос. Но сама по себе кабинетная конструкция, даже с разрывами, в купе с идеологически педантичным режиссерским разбором может показаться нормативной европейской работой в духе многих прочих. Она не разрывает привычных представлений об опере Стравинского так же убедительно, как мир рэйкуэлловских иллюзий перед нами рвется, словно сценическая бумага. Но невозможно отделаться от ощущения, что режиссура здесь подбирает очень точный и бережный, а иногда и очень выразительный, пронзительный, поэтически упрямый сценический эквивалент идеологии и форме партитуры.

Искусство игры в искусство, искусство говорить его языками, петь его голосами, рисовать его красками было для авторов способом выйти из-под тотального давления идеологически скомпрометированного современного творчества (искусства на службе идеологий) и одновременно манифестом формы против содержания. Но фактически здесь они слиты неразрывно.

В обманчиво актуализирующей фантазии Макберни всё устроено схожим образом, так что ее немного прямолинейное идеологическое послание приобретает тот же изящный, шуршаще бумажный оттенок, как ее форма-оболочка. И это единение вполне отчетливо зеркалит стравинско-оденовские ярость, шутку и печаль.

ЛЕТУЧЕСТЬ МАТЕРИАЛА

Действие перенесено из «неизвестно какого времени в неизвестно каком месте» (так обозначил подобную локацию другой композитор XX века Эрих Корнгольд по другому, но в чем-то похожему случаю) в обстоятельства как будто бы гремучей лондонской современности. При этом начинается оно в эпоху английского сентиментализма, включает в себя времена и эстетику



поп-арта и Евровидения, адресовано впрямую, даже в лоб, сегодняшнему зрительному залу, но, локализуясь, в числе прочего, в «незапамятные времена», кажется будто парящим в вечности.

Оттого и безутешность мысли, и припечатывающая трезвость интонации. Нет никакого Ника Шэдоу, мрачной тени, черного Мефистофеля, есть только вечный миг между прошлым и будущим, и этот миг называется — ты и твои иллюзии относительно собственной и всемирной добродетели, а также твоя напрочь отсутствующая совесть.

Любопытно, что Оден и Стравинский сочиняют персонажа с фамилией Тень (в гравюрах его нет) через десять лет после сказки Евгения Шварца. Который, в свою очередь, пересказывает сказку Андерсена, локализует действие с той же непосредственностью, с какой вслед за авторами «Повесь» это делает Макберни («Небольшой кабинет в южной стране.../... сумерки/...»), а эпиграфом к своей «Тени» берет слова Андерсена из «Сказки моей жизни», под которыми Стравинский и Оден подписались бы, возможно, даже кровью: «Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет».

Для иллюзии спасительного ухода в мир искусства и культуры, которую с такой трезвостью исследуют и обыгрывают Стравинский и Оден, Макберни подбирает в качестве рифмы иллюзию театра — белый фантик с живой, подвижной и в то же время намеренно декоративной видеопроекцией (видеохудожник Уилл Дюк), отправляющей зрителя по ложному следу виртуальной реальности.

Идея с бесконечно занятыми съемкой селфи героями, возможно, и плосковата, но точна: нет никакой реальности, включая реальность искусства и культуры, если за ними не чувствуется

беспредельное космическое дыхание смерти и пустоты. Как нет добра и зла, если за ними не чувствуется выбор.

ТЕНЬ ОПЕРЫ

В этих безнадежных обстоятельствах строгой концепции спектакля главным персонажем неизбежно становится Баба-Турчанка с ее цирковой бредовостью и жутким одиночеством на свете. В переводе МАМТа Турчанка именуется Турком, а поет Бабу (партию, написанную для меццо-сопрано) контртенор Эндрю Уоттс — единственный солист из премьерного состава участников в Экс-ан-Провансе. И это тоже не случайно. Дело не в том, что в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко нет своего контртенора европейского уровня — практика точечного приглашения солистов в МАМТе используется мастерски, и Богдан Волков в партии Тома Рейкуэлла со всей его русской оперной лиричностью родом из Чайковского в тембре и звуковедении — в спектакле на своем месте. Но с Уоттсом другая история. Это примерно как ставить спектакль без точно подобранного исполнителя главной партии: для совместных постановок это известный, регулярный риск. А в «Повесе» Макберни не кто иной, как Баба, — главный герой, и Уоттс — центральный исполнитель. Его появление в Москве — удача для спектакля. Не меньшая удача — аккуратный, хотя и осторожный оркестр Тимура Зангиева и стройная ровность состава — актерская и вокальная — среди партнеров Уоттс не торчит, как вставной зуб: Роман Улыбин (Трулав) органичен, глубинно строг и корректно сентиментален, словно он все еще Оберон из бриттеновского «Сна в летнюю ночь». Мария Макеева чистым тембром и округло очерченной фразировкой делает свою героиню истинной Аннунциатой (или Микаэлой в оперной системе координат, хотя из-за мистически печальной финальной «Колыбельной» героиню чаще сравнивают с Волховой). На своем месте Валерий Микицкий и Оксана Корниевская. И Дмитрий Зуев с прокофьевской статью — он свободно и не без доли цинизма играет Ника Шэдоу — здесь даже не Мефистофеля, а тень Мефистофеля. Так обнаруживается теневая сторона медали: партитура Стравинского в интерпретации Макберни представляет собой космическое путешествие в пространстве культуры и одновременно — его тень. **В**

МАРИЯ МАКЕЕВА —
ЭНН ТРУЛАВ,
ЭНДРЮ УОТТС —
БАБА-ТУРОК
Фото: Сергей
Родионов



Московская филармония

Летний абонемент Государственного академического симфонического оркестра России им. Евгения Светланова и его главного дирижера Владимира Юровского «Истории с оркестром» в этом году был посвящен сразу нескольким памятным датам, связанным с жизнью и творчеством Александра Сергеевича Пушкина, а также юбилеям трех композиторов: Модеста Мусоргского, Эдисона Денисова и Альфреда Шнитке. За три вечера в Концертном зале им. Чайковского прозвучали опера Сергея Рахманинова «Скупой рыцарь» с участием Сергея Лейферкуса, фрагменты из первой редакции «Бориса Годунова» Мусоргского с Ильдаром Абдразаковым в заглавной партии, оратория Юрия Буцко «Сказание о Пугачевском бунте» (мировая премьера), музыка Шнитке к фильму «Маленькие трагедии», вокальные и симфонические произведения Мусоргского, Клода Дебюсси, Денисова, Бориса Циммермана.

Фото: Александра Муравьева

«Кремлевский балет»

VIII Международный фестиваль балета в Кремле прошел на сцене Государственного Кремлевского дворца с 20 по 25 сентября. Главные партии в постановках «Кремлевского балета» исполнили приглашенные солисты: Мартина Ардуино и Марко Агостино (театр Ла Скала, Италия), Янела Пиньера (Квинслендский театр балета, Австралия), Луис Валле (Национальный балет Кубы), Лаурретта Саммерскалес и Денис Виейра (Баварский государственный балет, Германия), Полина Семионова (Берлинский государственный балет, Германия), Даниэль Камарго (Национальный балет Нидерландов, Нидерланды), Наташа Маир (Венский государственный балет, Австрия), Исаак Эрнандес (Английский Национальный балет). В программу фестиваля вошли балеты «Баядерка», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Жизель» и «Лебединое озеро».



«Новая опера»

Фото: Даниил Кочетков

24 сентября в театре прошли церемония вручения Российской оперной премии Casta diva и гала-концерт. Большой театр, удостоенный премии в номинации «Спектакль года» за постановку оперы Джоаккино Россини «Путешествие в Реймс», представлял воспитанник Молодежной программы Константин Сучков (баритон). В концерте приняли участие лауреаты разных лет: Елена Панкратова (номинация «Певвица года», 2018), Андреас Шагер («Лучший зарубежный певец», 2018), Богдан Волков (номинация «Взлет», 2018), Владислав Сулимский («Певец года», 2017), Татьяна Сержан («Певвица года», 2016), Зарина Абаева (солистка Пермского театра оперы и балета, который стал лауреатом премии за спектакль «Жанна д'Арк на костре»), а также солисты и оркестр театра «Новая опера» под управлением Андрея Лебедева.

«Геликон-опера»

Первой премьерой юбилейного, 30-го сезона театра стал музыкальный спектакль «Мистер Георг Отс», основанный на реальных фактах биографии легендарного артиста. Собирая материал для своей работы, драматург Марина Скалкина специально приезжала в Таллин, где встречалась с друзьями выдающегося певца и работала в архиве Музея театра и музыки.

Постановка Дмитрия Бертмана, созданная в содружестве с продюсерской компанией Eesti Kontsert, впервые была показана в июле на оперном фестивале в Сааремаа (Эстония). В российской премьере приняли участие солисты театра «Геликон-опера» и солисты национальной оперы «Эстония» Рене Соом, Наталья Загоринская, Хейли Веккус, Алексей Исаев, Лариса Костюк, Майя Барковская, Ксения Лисанская, Эдуард Шнурр, Татьяна Раковская. Музыкальным руководителем постановки стал главный дирижер «Геликона» Валерий Кирьянов.

Фото: Ирина Шымчак



В Москве

Куда не ступала нога балерины

ТЕКСТ: Анна Галайда

Наталья Осипова
показала спектакль
Артура Пима «Мать»

Экс-прима Большого театра Наталья Осипова в последнее время стала всё чаще появляться в Москве. Но чем больше ее старые поклонники жаждут привычной классики, тем последовательнее 33-летняя балерина настаивает на своем праве участвовать в актуальных хореографических процессах.



С легкой руки Дианы Вишневой и ее менеджера Сергея Данильяна выпускать сольные программы вошло среди балерин в моду. Но мало кому из них удается повторить успех первопроходцев и превратить их из события светского в художественное: такие проекты требуют чутья, вкуса, интеллекта, опыта — но и они не дают гарантированного результата. Наталья Осипова набилла не одну шишку на этом пути, но непреклонно продолжает движение.

Премьера спектакля «Мать» состоялась прошлой зимой в Эдинбурге. Москва заполучила его даже раньше Лондона, где теперь постоянно живет и работает Осипова, и благодаря балерине смогла почувствовать себя эпицентром современной хореографии, увидев горячую работу Артура Пита.

Хореограф Артур Пита — португалец по происхождению, родившийся в Южной Африке и работающий в Великобритании. Он стремительно вошел в круг самых востребованных хореографов в начале 2010-х, создав постановки для Королевского балета Великобритании, Парижской национальной оперы, Балета Сан-Франциско. С Натальей Осиповой он сотрудничает с тех пор, как поставил для нее и Ивана Васильева «Факаду». Брутальная мощь танца, театральность, мрачная ирония — фирменный знак его спектаклей.

«Мать», по словам балерины, возникла совсем из другого проекта, который она планировала осуществить с Пита. Это хореограф в ходе подготовки спектакля рассказал ей о далеко не самой известной сказке Ганса Христиана Андерсена «История матери» и показал иллюстрации к ней современного итальянского художника АкаВ. Эти рисунки стали вдохновляющей силой для обоих. Осипову заставил броситься с головой в этот проект образ героини — матери, которая пытается вырвать у смерти своего ребенка и проходит ради этого через страшные испытания. Это не тот добрый Андерсен, интимный и сентиментальный, который знаком по русским переводам. Он натуралистичен, страшен и жесток. Но если старый сказочник в финале все же приводит читателя к христианскому смирению, то у зрителя современного танцевального спектакля такого шанса нет.

Драма Артура Пита перенесена в условное настоящее время. В небольшой квартире, сохраняющей уют в первой сцене, но потом обнаруживающей следы страшного запустения и разрушений, молодая женщина укачивает младенца. В изнеможении она засыпает, а проснувшись,

обнаруживает его пропажу. Самопожертвование, на которое способна мать ради спасения ребенка, и оказывается сюжетом полуторачасового спектакля. Здесь нет места недоговоренности, возвышенности, условности. Пита ликвидирует все рудименты андерсеновского романтизма: терновник, который героиня поит своей кровью, стал суровой женщиной в черном кружеве, озеро, которому она отдает глаза, — слепым паромщиком, в грязной ванне выдавливающим ей глазные яблоки, смотрительница Сада смерти — страшной старухой без лица. Хореограф бескомпромиссно нагнетает атмосферу триллера, из которой захотелось бы сбежать и Хичкоку. Ему безукоризненно помогают лязги, вскрики, монотонные компьютерные звуки, извлеченные из самых невероятных инструментов Фрэнком Муном и Дэвидом Прайсом, которые весь спектакль находятся на сцене. Жутью и безысходностью пропитаны интерьеры Яна Сеарба, гонящего Мать по старой обветшавшей квартире, помещенной на поворотном круге. Уникальный артистический диапазон, от закутанной в платок бабушки до солдата-любownika, демонстрирует Джонатан Годдар, которому достались все танцевальные партии, кроме заглавной.

И все же событием «Мать» делает взаимодействие Артура Пита и Натальи Осиповой. Его звериная бескомпромиссность и ее отчаянная смелость, безоглядная вера в хореографа сложились в пазл, который редко удается в сольных проектах. Пита, кажется, совершенно не думал о том, что перед ним — классическая балерина в бриллиантовом блеске всемирной славы, она же легко отказалась от надмирной легкости, демонстрации умопомрачительной техники и бережливости собственных сил. Он придумал текст, который в обывательском сознании сложно назвать танцем, — в нем много даже не движений, а шевелений, бытовых, обыденных, банальных. Она исполнила их с той динамикой, атакующей яростью и одновременно классическим чувством формы, будто это ее фирменная Китри или уникальная Мехменэ Бану. И выжить этой матери, поставить не безысходную точку, а многоточие позволил балеринский баллон Осиповой — не буквальный (в спектакле Пита нет места для прыжков), но осязаемый подсознательно, создающий физическое ощущение мощного взлета, преодоления тяжелейшей силовой хореографии, перипетий спектакля и на последнем дыхании дарующий надежду, что всё пережитое — не реальность, а морок, короткий страшный сон. ♪

НАТАЛЬЯ ОСИПОВА
В БАЛЕТЕ «МАТЬ»
Фото предоставлено
пресс-службой
проекта

В России

Превзойти учителя

ТЕКСТ: Татьяна Белова

В Мариинском театре во время фестиваля «Звезды белых ночей» прозвучали «Уроки любви и жестокости» Джорджа Бенджамина и Мартина Кримпа — одна из самых важных партитур современного музыкального театра, в которой авторы и режиссер почти поменялись местами.



О любви и смерти, о жестокости и невыполнимых условиях, о принуждении и насилии опера повествует с самого своего рождения. Но до середины XIX века драматурги и композиторы позволяли милосердию и справедливости восторжествовать в финале, а когда расцветающий романтизм потребовал отменить хеппи-энды и упиваться трагичностью бытия, справедливость надела на себя одежды мести. Так или иначе порочный круг замыкался, конфликт разрешался (в том числе

ОЛИВЕР ЗЕФФМАН
ДИРИЖИРУЕТ
«УРОКАМИ ЛЮБВИ
И ЖЕСТОКОСТИ»
В КОНЦЕРТНОМ
ЗАЛЕ МАРИИНСКОГО
ТЕАТРА

Фото: Валентин
Барановский ©
Мариинский театр



с помощью стремительных оркестровых кадансов и эффектно падающего занавеса). Над сюжетными перипетиями царили светлые гармонии: прощение и нежность, даже если отсутствовали в декларациях персонажей, давали о себе знать из оркестровой ямы; любовь высшая, божественная, сконцентрированная в понятии *pietà*, растворялась в музыке и оказывалась внеположна насилию. Возможно, впервые *pietà* по-настоящему уступила жестокости в вердиевском «Отелло». Возможно, именно тогда для оперного театра — с опережением на четырнадцать лет — начался XX век: эпоха, узаконившая насилие как норму и главный инструмент разрешения конфликтов. И даже если отсчитывать его по календарю, одной из главных партитур окажется пуччиниевская «Тоска» (премьера которой состоялась в 1900 году) с ее обвинительным пафосом: «*Tal violenza!*» (Какое насилие!).

XX век изменил представление об оперном театре не только созданием новых произведений с новыми конфликтами. Режиссерский театр, замешанный (и помешанный) на логике действия, неминуемо переводит разговор о сюжете и его поворотах в разговор о событиях и их последствиях. И как естественное следствие этого процесса — выводит на первый план этический аспект. Поэтому так важны в спектаклях оказываются второстепенные бессловесные персонажи-наблюдатели, обрамляющие действие: их реакция на события выполняет роль своего рода посредника между героями и публикой. Часто в этом качестве работают персонажи-дети: их присутствие и активное участие в действии сообщает разворачивающейся истории собственно историческое, вертикальное измерение, маркирует те самые последствия, выведенные за рамки сюжета и истории отдельных героев, — последствия глобальные, развернутые в социальную и историческую перспективу. Достаточно упомянуть некоторых: сын Банко, хватающий пистолет в финале «Макбета» Эдриана Ноубла; дочь Шинкарки и дети Бориса в «Борисе Годунове» Каликсто Биейто; Флавий — в минимум трех «Роделиндах» (Дэвида Олдена, Ричарда Джонса, Клауса Гута), — воспринимающий идею непрерывности насилия и усваивающий ее как единственно верную. Хеппи-энд старой оперы то и дело отменяется и переворачивается: невозможна справедливость и благоденствие там, где дети наблюдают то физическое, то психологическое насилие.



Логично, что такой тип театра породил произведения, в нем как будто уже не нуждающиеся — то есть изначально выстроенные авторами так, как ставил бы режиссер. Композитор Джордж Бенджамин и драматург Мартин Кримп, пожалуй, дошли в своей работе до предела: в их «Уроках любви и жестокости» (*Lessons in Love and Violence* — и *Violence* в этом названии возможно было бы перевести как «насилие») использованы едва ли не все приемы театра XX века, помещенного на этике и жестокости — и на уровне текста, и на уровне сопряжения сцен, и на уровне музыкальной драматургии.

Интерпретативное, режиссерское зерно тоже стало частью партитуры. Мартин Кримп берет за основу пьесу Кристофера Марло «Эдуард

Второй», но его текст роднит с текстом Марло только фабула: Король лишается власти, а затем и жизни из-за того, что своего фаворита Гавестона предпочитает семье и заботам о государстве; его сын получает корону и распоряжается своей новой властью сообразно тому, что успел увидеть и усвоить. Для Марло важны события — так, юный принц возникает в его драме тогда, когда ему приходит время совершать поступки. Кримп же вооружен всем опытом театра и жизни прошедших с тех пор столетий, и сына короля он выводит не деятелем, а почти молчаливым, но исключительно внимательным свидетелем.

Так же, как из пьесы Марло и всей толщи эстетического опыта, выросшей над ней за четыреста с лишним лет, вышивает свою историю Мартин Кримп, европейское музыкальное наследие препарирует и Джордж Бенджамин. В его оркестре множество аллюзий, заставляющих говорить и о британской музыкальной традиции, и о современной континентальной музыке, вспоминать Бриттена, Пёрселла, Генделя, Моцарта, Мессиана, Булеза, искать множество сходств — и не находить, потому что Бенджамин говорит от себя. Без нарочитости игнорируя современное и несовременное, принятое и новаторское, обыденное и исключительное, Бенджамин работает с оперой как с актуальным и постоянно создающим себя жанром.

В том числе — жанром, который пытается понять собственную природу между музыкой (искусством только для слуха) и зрелищем (в пределе — использующем музыку как сопровождение, необязательный аккомпанемент). Король и его жена ценят музыку: в театре для них звучит Плач Давида о смерти Саула и Ионафана, и хотя прямых цитат из Генделя расслышать нельзя, апелляция к культурной памяти столь же несомненна, сколь и анахронична. Когда престол получит Молодой король (Эдуарда III, как и его отца, Эдуарда II, Кримп лишает имени), он запретит музыку: своей матери он предложит зрелище, отсылающее к гамлетовской «Мышеловке». Запретят ли театр — как место музыки или как место зрелищ — наследники Молодого короля? Однако, несмотря на декларативную отмену музыки, звуковая вселенная Бенджамина не меняется в этот момент. В его партитуре музыка от театра неотделима. Но здесь-то и кроется, возможно, самая большая ловушка для интерпретации. Какого рода зрелище окажется адекватным такой партитуре?

ТОБИ СПЕНС —
МОРТИМЕР,
СЮЗАННА ХАРРЕЛЛ —
ИЗАБЕЛЬ, ДЖЕЙМС
УЭЙ — МАЛЬЧИК /
МОЛОДОЙ КОРОЛЬ
Фото: Валентин
Барановский ©
Мариинский театр





МАРК СТУОН —
КОРОЛЬ, РОСС
РАМГОБИН —
ГАВЕСТОН
Фото: Валентин
Барановский ©
Мариинский театр

«Уроки любви и насилия» — третье совместное сочинение Бенджамина и Кримпа. Предыдущую их оперу — «Написано на коже», созданную по заказу фестиваля в Экс-ан-Провансе, — в Москве видели два года назад в хрестоматийной постановке Кэти Митчелл. Здесь Кримп и Бенджамин также проектировали историю из прошлого (средневековый разо¹ о съеденном сердце) в современность. Ангелы Бенджамина — Кримпа учились любви и насилию у людей, люди у ангелов — искусству и познанию. Спектакль Митчелл включает действие в эффектную ячеистую декорацию. Он наглядно соединяет вымышленное прошлое и — внутри прошлого — придумываемое будущее, где ангелы действуют как криминалисты, а тени со страниц старинных баллад обретают плоть и желания. Мультиэкранная картинка отчасти заслоняет собой филигранную вязь музыки и изысканную сложность текста, поэтому можно сказать, что петербуржцам в знакомстве с оперой повезло больше: в том же 2017-м в Мариинском театре они услышали «Написано на коже» в полуконцертной версии Джека Фернесса и дирижера Оливера Зеффмана, лаконичной в использовании

режиссерского инструментария и точной в музыкальных акцентах.

Два года спустя эта же постановочная команда привезла в Мариинский театр свой вариант «Уроков», снова предлагающий альтернативу визуально перегруженному и густонаселенному спектаклю Кэти Митчелл (в ее версии состоялась мировая премьера в Королевской опере Ковент-Гарден). Лаконичная и жесткая работа с пространством, выстраивание альянсов и оппозиций, драматургия взглядов и жестов — несомненно, заслуга Джека Фернесса. Но неотъемлемой частью зрелища становятся жесты артистов оркестра, согласно партитуре меняющих три-четыре сурдины, работающих с огромным арсеналом перкуссии, шаманящих с венгерскими цимбалами. Оркестр на сцене, восемь солистов, девять стульев, одна корона, один стакан и одни прыгалки — ничего больше не требуется, чтобы проявить перформативность сочиненной Бенджамином музыки, музыкальность сочиненного Кримпом текста и идеальный театр, который их соединение рождает в восприятии зрителя.

«Ни по ту, ни по эту сторону занавеса невинных нет», — утверждает Молодой король, начиная свое правление. В концертном зале Мариинского театра нет и самого занавеса, и соучастие наблюдателя достигает апогея. 🎭

¹ Разо — средневековый литературный жанр, биографический комментарий к песням трубадуров. В основе «Написано на коже» разо о судьбе Гильема де Кабестаня.



Фото предоставлено Башкирским государственным театром оперы и балета

С неуголимым голодом

Свой 82-й сезон Башкирский театр оперы и балета открыл Международным фестивалем балетного искусства имени Рудольфа Нуреева, который проводит с 1993 года. На этот раз он оказался необычным — и не только потому, что сместился с конца сезона в начало. Его программа была обширна и разнообразна как никогда, напомнив, как неуголим был голод великого земляка по искусству — старому и новому.

По традиции Башкирский театр позвал в свои классические спектакли солистов Большого театра. Дарья Хохлова, несколько лет назад специально для выступления в Уфе выучившая партию Никии в «Баядерке», на этот раз дебютировала в «Лебедином озере», которое идет в версии Юрия Григоровича. Ее партнером был Артемий Беляков. Мария Виноградова и Иван Васильев, напротив, выступили в одном из знаковых для себя

балетов — «Легенде о любви». Программа фестиваля включала также целых три гала-концерта: «Гала Чайковский», «Гала Нуреев» и «Гала Григорович», в одном из которых принял участие экс-премьер Большого театра Дмитрий Гуданов. Фестиваль в честь Нуреева также стал прекрасным поводом познакомиться с тем, что происходит в балетном мире за пределами Уфы: один из вечеров был предоставлен Московскому детскому музыкальному театру имени Н. Сац, который привез вечер балетов Фокина. Челябинский оперный театр представил два полнометражных балета — «Анну Каренину» Веры Арбузовой и «Кармину Бурану» Надежды Калининой, а «Урал Опера Балет» из Екатеринбурга показал в один вечер хореографию XIX, XX и XXI веков — постановки Жюлье Перро, Джорджа Баланчина и Вячеслава Самодурова.



Фото предоставлено Башкирским государственным театром оперы и балета

Головная роль

В начале сезона-2019/2020 в нескольких российских театрах состоялись новые назначения. Во главе Башкирского государственного театра оперы и балета в должности художественного руководителя встал уроженец Уфы и выпускник Уфимского государственного института искусств, солист Мариинского театра Аскар Абдразаков.

Самарский академический театр оперы и балета в качестве художественного руководителя возглавил Евгений Хохлов (главный дирижер театра с 2017 года). С сентября у САТОБа также новый директор, Сергей Филиппов (экс-министр культуры Самарской области).

Сразу несколько назначений в Нижегородском театре оперы и балета им. Пушкина: директором и художественным руководителем театра назначен хормейстер Александр Топлов (в его послужном списке работа в МАМТе и Госхоре им. Свешникова), главным балетмейстером — Морихиро Ивата, в прошлом солист Большого театра и руководитель балетной труппы Бурятского академического театра оперы и балета. А главным режиссером НТОБа стал Дмитрий Белянушкин — выпускник ГИТИСа и обладатель Гран-при Первого Международного конкурса «НАНО-опера».

Новый главный режиссер появился и в Ростовском государственном музыкальном театре — Павел Сорокин здесь не чужой, с 2012 года он поставил на ростовской сцене несколько спектаклей.

Также новые главные дирижеры назначены в театрах Коми и Перми: после отставки Азата МаксUTOва в театре оперы и балета Сыктывкара главным дирижером стал Роман Денисов — в прошлом артист оркестра Большого театра. В свою очередь, Артем Абашев сменил за главным дирижерским пультом Пермского театра оперы и балета Теодора Курентзиса.



Александр Краснов – Риголетто
Фото: Ольга Керелюк

А также их родители

Урал Опера в Екатеринбурге открыла 108-й сезон премьерой «Риголетто» Джузеппе Верди. Это первая постановка нового главного дирижера театра Константина Чудовского. В качестве сотрудника он пригласил знаменитого миланского вокального педагога Массимилиано Булло. (В 2012 году Булло принял участие в постановке «Дон Жуана» в Большом.) Вторым дебютом «Риголетто» стала работа режиссера Алексея Франдетти: прежде он не ставил спектаклей в Урал Оперу, а также не обращался к «серьезным» операм, лишь однажды поставив в Красноярске комическую «Viva la Mamma!» Гаэтано Доницетти. Тема его спектакля — чрезмерная родительская опека: «Сегодня тяжело сравнить себя с придворным шутом-горбуном или сказочным Герцогом, поющим красивую песенку. Ассоциировать себя с обычным человеком, по вине которого погибает его ребенок, — возможно». На премьере 8 и 20 сентября центральные партии исполнили Александр Краснов и Юрий Девин (Риголетто), Ольга Семенищева и Ольга Вутирас (Джилльда), Сергей Осовин и Ильгам Валиев (Герцог).

В городе Образцовой

В Петербурге с 6 по 13 сентября 2019 года прошел Двенадцатый Международной конкурс молодых оперных певцов Елены Образцовой, посвященный 80-летию со дня рождения выдающейся певицы. В состав жюри вошли продюсеры, руководители ведущих оперных театров мира, а также прославленные оперные певцы: Маквала Касрашвили, Ольга Бородина, Эва Мартон, Надя Михаэль.

Первая премия была присуждена баритону Дзамболату Дулаеву. Уроженец Владикавказа поет в родном городе на сцене филиала Мариинского театра. Вторая премия досталась басу Сергею Севастьянову, выпускнику Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко. Третью премию завоевала Оксана Секерина, которая также стала обладательницей приза зрительских симпатий. Певица окончила Ханты-Мансийский колледж искусств и Российскую академию музыки им. Гнесиных и уже успела выступить на фестивале в Брегенце, а также в оперных театрах Тулузы, Сантьяго.

ТЕКСТ: *Елизавета Дюкина*



Если круглое — то оранжевое

Самарский академический театр оперы и балета открыл сезон в пятницу, 13 сентября, премьерой оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». До сих пор эта опера, отпраздновавшая 1 октября 100-летие со дня написания, в Самаре не ставилась. Над спектаклем работали: режиссер-постановщик Наталья Дыченко, преподаватель московского Центра оперного пения Галины Вишневской, главный дирижер САТОБ Евгений Хохлов, главный художник театра Елена Соловьева и художник по костюмам Наталья Земалиндинова из Ростовского музыкального театра. Оформление постановки отсылает к эпохе создания оперы — спектаклям Всеволода Мейерхольда и картинам Казимира Малевича. На премьере зрители получили подарки от спонсировавшего постановку Росбанка — круглые оранжевые апельсины... в квадратных черных коробочках. А на лекции завлита театра Екатерины Бабуриной 14 сентября можно было посмеяться над примерами из комедии дель арте — жанрового источника «Любви к трем апельсинам».

Литературный курс в движении

Пермский Балет Евгения Панфилова начал сезон с сотрудничества с молодым хореографом Дмитрием Антиповым. Труппе, специализирующейся на современном танце, он предложил оригинальную программу, названную «Литературный курс. Stage & Stories». В нее вошли три одноактных спектакля: «Десять негрят» на музыку Эльмира Низамова, фабула которого заимствована в детективе Агаты Кристи, «Дом, который построил Джек» на музыку Шауда Сагитова, стремящийся найти аналог знаменитой ритмике детского стихотворения, и «Человек воздуха» — еще одно танцевальное решение равелевского «Болеро», вдохновленное творчеством Рене Магритта.



Фото: Дарья Северихина

Большие и малые

Разделения на грандов и аутсайдеров
в танцевальном мире больше нет

ТЕКСТ: Анна Галайда



Еще несколько десятилетий назад всё в мире музыкального театра было ясно как день: за настоящим искусством надо было идти в великие театры, которые легко было вычислить по квадригам на фасадах; к более скромным заведениям относились со скидкой – обычно они даже не претендовали на собственное слово в искусстве. Сегодня всё изменилось.

В 2003 году на только что открывшуюся Новую сцену Большого театра пригласили с гастролями Латвийскую национальную оперу. Зрительный зал оказался не полон — в зените была слава Мариинского театра, незадолго до этого на гастроли приезжал театр Ла Скала, на носу был визит Королевского балета Великобритании, рядом с ними Национальная опера Латвии казалась игроком «низшей лиги». Но «Альцина» и «Аида» заставили говорить о них без всяких скидок, как о главном событии сезона. Те давние гастроли оказались, вероятно, для самосознания российского театра даже важнее, чем для самих латышей. Вдруг со всей наглядностью проявилось, что в театре решающее значение имеют не финансирование, техническое оснащение сцены, пиар, наличие звезд (хотя всё это важные составляющие художественного прогресса), а наличие идей. И они могут родиться не только в «высшей лиге».

Отечественные театры, среди которых всегда были коллективы непровинциального уровня, будто только ждали условного сигнала: вскоре в Москве прогремели новосибирская «Аида», пермский Баланчин. С тех пор нестоличные российские театры завоевывают всё более заметные профессиональные позиции. А фестивали и гастроли демонстрируют, что это глобальный процесс, затрагивающий весь мир.

(НЕ) СКАЗКИ НА ЮБИЛЕЙ

Та самая Латвийская национальная опера по-прежнему виртуозно использует свое положение на перекрестке европейских путей. Ее балетная труппа встроилась в европейский театральный контекст так же гармонично, как и оперная. Первоклассный классический репертуар дополняют актуальные постановки. В 2000-х Рига практически одновременно с Большим театром начала сотрудничать с Алексеем Ратманским и Радугой Поклитару. На первых шагах своей карьеры были привлечены Кристиан Шпук, сейчас возглавляющий Цюрихский балет, и румынский хореограф из Словении Эдвард Ключ. Тьерри

Маланден, негромко и упорно возвращающий собственный стиль на стыке современного и классического танца, был приглашен из Тулузы. Плодотворно работал с латышской труппой поляк Кшиштоф Пастор, один из самых востребованных европейских хореографов.

Но для создания собственного лица любому театру необходим оригинальный репертуар. У балета Латвийской национальной оперы есть многолетний художественный руководитель Айварс Лейманис, выпускник курса Владимира Васильева и Екатерины Максимовой в ГИТИСе. Его постановки продолжают традиции российского драмбалета, но они обогащены современной лексикой и соответствуют сегодняшним представлениям о мобильности действия.

При этом воспитанное взаимное доверие публики и труппы позволило в год 100-летия Национальной оперы эксперимент. В основной репертуар компании вошел вечер постановок Антона Фреймана и Элзы Леймане. Для обоих молодых, но уже имеющих опыт хореографов, выращенных в рижской труппе, важной оказалась связь с литературой. Леймане поставила спектакль «(Не) рассказывай мне сказки», вдохновленный необычной поэтикой «Разноцветных сказок» Иммануила Зиедониса, которые в России многие читали в переводе Юрия Ковалю. Фрейман, не пересказывая сюжет «Гамлета», в одноименном спектакле передал его символику так, как может это только танец, — сужая пространство сюжета и расширяя эмоциональный диапазон до психологического исследования. Для обоих хореографов интересен поиск небанальных композиционных решений и углубленный интерес к формированию собственного хореографического языка, более классического у Элзы Леймане, свободно вбирающего средства разных техник и стилей у Антона Фреймана. Но вместе с тем они демонстрируют актуальное во всем мире стремление работать в команде, оба спектакля — синтез, в котором музыка, сценография, свет, танец существуют на равных. Новые балеты прекрасно выявляют специфику рижской труппы — ее умение передать драматическую выразительность через пластику. Но органичны они были бы и в репертуаре Западной Европы, и на российской сцене.

«СВАДЕБКА» С ХОРЕОГРАФОМ

Небольшому театру столичный статус не столько облегчает, сколько усложняет существование — он вынужден жить в вечной тени грандов.

Но в последние годы руководитель Московского детского музыкального театра имени Сац Георгий Исаакян и худрук его балетной труппы Кирилл Симонов ищут для компании собственное лицо, путь и оригинальный репертуар. Благодаря этому в театре появился хореограф Патрик де Бана. Его имя стало известно в России несколько лет назад благодаря необычной новосибирской «Весне священной», исследовавшей африканские ритуалы. Де Бана, сам танцевавший у Ноймайера, Бежара и Дуато, как хореограф работает в технике классического танца, модернизированной более свободными танцевальными практиками. Танцовщикам театра Сац, не обласканным вниманием хореографов, он предложил «Свадебку» Стравинского. Работа с одной из сложнейших балетных партитур — вызов и для хореографа, и для труппы. Де Бана ответил на него, взяв в союзники Вацлава Нижинского — знакового персонажа русской балетной истории и мировой культуры XX века, чей уход в безумие в дни Первой мировой войны и революции воспет книгами, фильмами, пьесами, драматическими спектаклями, балетами.

Нижинский оказывается главным героем спектакля. Погруженный в больничную темноту, он возвращается в видения и мечты, в них проживая ритуалы «Свадебки», не пережитые наяву. Молодая труппа оказалась явно воодушевлена тем соединением задач — актерских и хореографических, балетных и пластических, — которые поставил перед ней Де Бана. Ритуал в этом спектакле оживает не только благодаря тексту, но и благодаря энергии и самоотдаче исполнителей. В соединении с азартным «Шутом» Кирилла Симонова «Свадебка» становится портретом труппы, обнаружившей совсем не провинциальный потенциал.

НАПИСАНО НА КОЖЕ

«Провинциальные танцы» из Екатеринбурга — одна из немногих в России компаний современного танца, чей возраст исчисляется десятилетиями. И всё же лидерство ее определяется тем, что она обладает узнаваемым почерком и стилем, который сформировался благодаря постановкам ее лидера Татьяны Багановой. Но она регулярно отдает свою труппу в «чужие руки», приглашая на постановки

«СВАДЕБКА». ДЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ САЦ
Фото: Елена Лапина





других хореографов. Так в прошлом году в Екатеринбурге оказалась Маура Моралес. От других спектаклей «Провинциальных танцев» ее «Кожа» отличается так же, как выросшая на суровом Урале Баганова — от родившейся на знойной Кубе и танцевавшей классику под руководством Алисии Алонсо Моралес. Каждый зритель, входящий в зал перед спектаклем, попадает в объятия танцовщиков — и переживает удивление, изумление, шок. Нарушение привычных границ нужно хореографу для того, чтобы заставить задуматься о близости, телесной и эмоциональной, о тепле и любви, дефицит которых она остро ощущает в мире. Свои размышления Моралес претворяет в мощные массовые сцены, энергетичные соло и дуэты, в которых на первый план выходит не красота композиции, не прорисованность хореографического рисунка, а ощущение танца как наивысшего проявления телесности, наиболее точного и откровенного способа человеческого самовыражения. Для зрителя это познание себя становится не менее сложным, чем для исполнителей — освоение нового хореографического языка.

ОБМАНЧИВАЯ СКРОМНОСТЬ

Платоновский фестиваль в Воронеже за девять лет существования превратился в одно из самых

притягательных российских театральных явлений. Причем с каждым годом его танцевальная программа становится значительнее, заявляя о той роли, которую играет сегодня хореография в современном театре. Платоновский фестиваль представлял Нидерландский театр танца, спектакли Иржи Килиана в исполнении Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, балеты Начо Дуато, поставленные в Михайловском театре, труппы Уэйна МакГрегора и Анжелена Прельжокажа.

Танцпрограмма нынешнего года включала всего две постановки, «VR_I» швейцарской компании Жилия Жобена и Artanim и французский проект Орельена Бори и Шанталы Шивалигаппы «aSH» («Пепел»). Но скромность ее обманчива — эти спектакли были в центре внимания на крупнейших международных фестивалях прошлого года. «VR_I» трансформируется с каждой новой группой участников, которая включает всего по пять зрителей. Объединяет всех лишь то, что смельчаков при входе инструктируют и экипируют, как для выхода в открытый космос: ранец на спину, датчики на кисти рук и ступни, наушники, очки. После этого нежно ведут за руки в центр комнаты и там оставляют один на один с неизвестностью. И едва ты успеваешь за несколько секунд осознать себя

«КОЖА».
ТЕАТР
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ
ТАНЦЫ»

Фото: Дарья
Попова



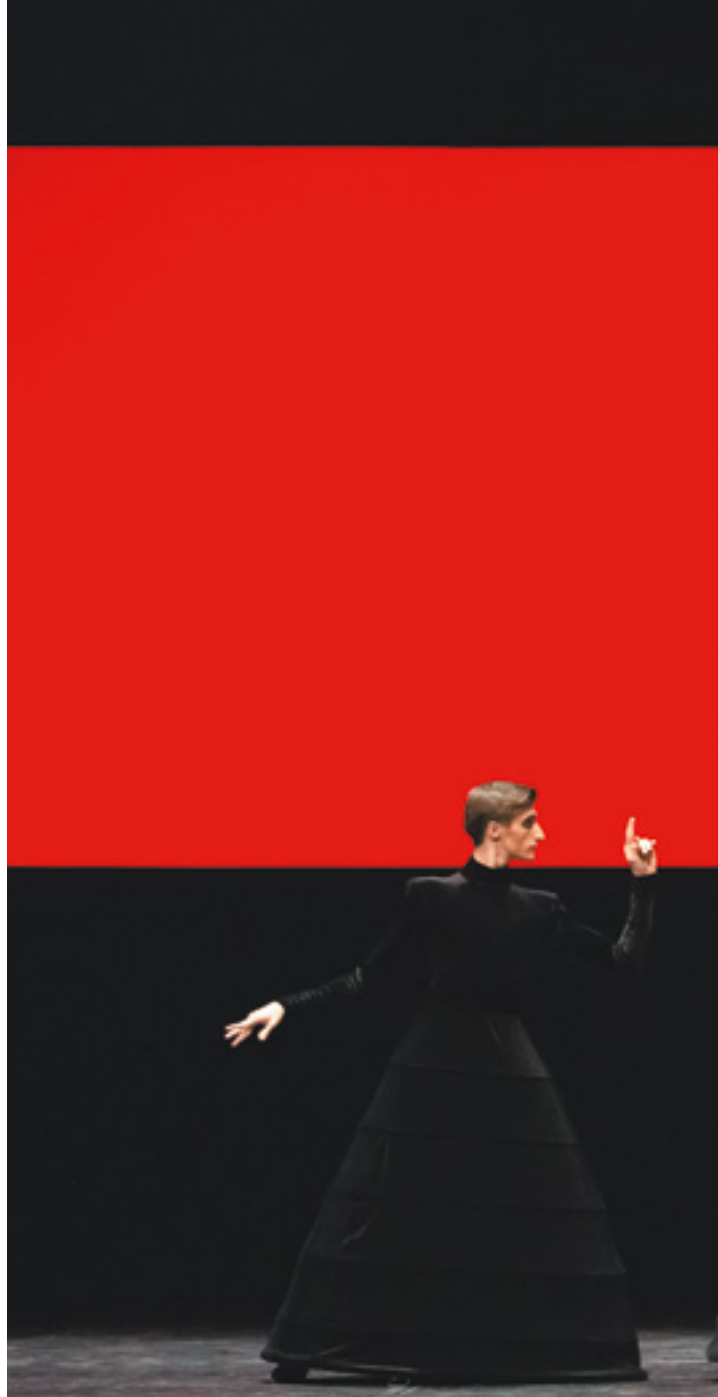
аватаром, увидеть изменившихся других зрителей (особенно впечатляет при походе компанией друзей, которых не всегда получается распознать даже на ощупь) и оценить фантастические пейзажи вокруг, как едва не гибнешь под ногами гиганта. Он выныривает на тебя, будто соткавшись из воздуха. Гулливеру в стране великанов позволено не только наблюдать за ними со стороны — можно вступать с ними в контакт, петь, танцевать — или просто валяться на травке, размышляя о том, какие невероятные возможности открывает перед хореографией виртуальная реальность.

Совершенно иные миры привлекают в танце Орельена Бори. Свой «aSH» он создал с Шанталой Шивалигаппой, знаменитой исполнительницей индийского классического танца в стиле кучипуди. Миниатюрная женщина в черных одеждах — это Шива, бог танца и бог войны, покрывающий свое тело пеплом, собранным после кремации погибших на полях сражений. Эта двойственность и становится завораживающей основой спектакля. В ритме, задаваемом перкуссией Лоика Шильда, Шивалигаппа заводит мерный, внешне безмятежный танец. Изящная и легкая, поначалу она выглядит на сцене песчинкой. Но умение сконцентрировать энергию, наполнить ею себя и зал — отличительная особенность исполнителей индийских классических танцев. К концу часа, на протяжении которого длится спектакль, становится ясно, что не ее ведет ритм, а она ведет его. Энергетическая мощь танца, которому больше двух тысяч лет, заряжает актуальную театральную форму, соединяя искусство старинное и современное.

НА ЧУЖОЙ ТЕРРИТОРИИ

Гвоздем огромной танцевальной программы Чеховского фестиваля оказались два признанных классика. Акрам Хан, заморозивший мир калейдоскопическим многообразием, которую обретает другой индийский классический танец, катхак, в сочетании с *contemporary dance*, и Уильям Форсайт, превративший европейский классический танец в искусство опасной современности. Акрам Хан, многие годы работающий со своей небольшой командой, впервые вышел за пределы собственной территории и согласился на сотрудничество с Английским национальным балетом. Уильям Форсайт, вождь хореограф крупнейших балетных театров мира, вернулся в профессию после длительного

перерыва, чтобы стать участником камерного дружеского проекта театра Сэдлерс Уэллс «Тихий вечер танца». Для тех, кто знает, что хореография Форсайта — это точная наука о взаимодействии тела и плоскости, новый спектакль оказался на деле академической работой. Разноцветные треники и толстые носки восьми танцовщиков, монотонная музыка Мортон Фелдмана, бытовая простота первых движений были восприняты в штыки теми, кто ожидал продолжения проекта «In the Middle»-3. Но Форсайт, сам вышедший на сцену, и его партнеры (каждый — практически легенда) не имели ни малейшего желания производить впечатление, восхищать, покорять. Они не скрывали механики движения, но позволяли увидеть, как из простых движений формируются сложные и как все они способны





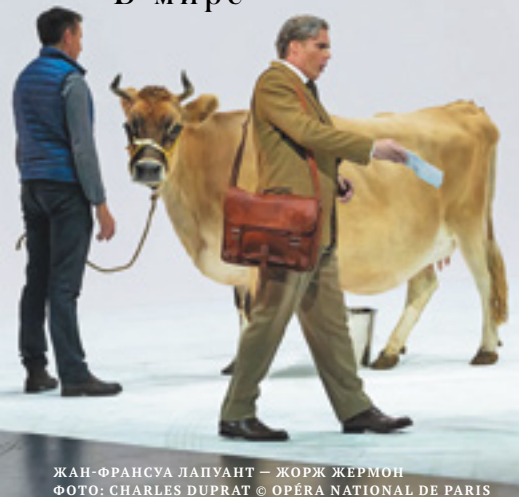
вызвать умиление, боль, смех и сочувствие, складываясь в танец.

Акрам Хан, вступив в круг большого балета, сразу попал в объятия великой «Жизели». Он не стал кардинально менять сюжет, но не оставил его в неприкосновенности. Сын выходцев из Бангладеш, родившийся в Великобритании, Хан поставил спектакль о противостоянии Знати (либретто уточняет, что это владельцы швейной фабрики) и мигрантов-Изгоев (работников фабрики). Но, сколь бы актуальны ни оказались сюжетные трансформации, ценность нового прочтения в том, что двухвековая классическая конструкция обнаружила не только стальную прочность, но и гибкость. Соавторами Акрама Хана стали композитор Винченцо Ламанья, подвергший коррозии хрестоматийные мотивы Адана,

сценограф Тим Йип, придумавший гигантскую стену, разделяющую мир: Знать и Изгоев в первом акте, живых и мертвых во втором, художник по свету Марк Хендерсон. Сам же Акрам Хан использовал невероятную смесь, в которой сложно разделить пуанты, современный танец, катхак, рэп, акробатику, брейк, чтобы показать физическую мощь и слабость, страх и высокомерие, неумолимость и прощение. Собственно, умение сочинять ансамблевые композиции и есть отличительное свойство больших хореографов. Их многообразие и красота в новой «Жизели» свидетельствуют о том, что рискованный поворот Акрама Хана из камерного мира современного танца в большой балет оказался оправдан. Самые интересные шаги — те, что выглядят непредсказуемыми и рискованными. **Б**

«(НЕ) РАССКАЗЫВАЙ
МНЕ СКАЗКИ».
ЛАТВИЙСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
Фото: Agnese
Zeltina





ЖАН-ФРАНСУА ЛАПУАНТ — ЖОРЖ ЖЕРМОН
ФОТО: CHARLES DUPRAT © OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Всем мил будешь

Трансляция новой «Травиаты» из Парижской оперы оказалась под угрозой из-за забастовки театральных профсоюзов в день трансляции. Дирекция приняла соломоново решение и вроде бы угодила всем: кинопоказ прошел в записи, прямая трансляция на medici.tv — на четыре дня позже. Бесконфликтность и культивация компромиссов — пожалуй, главные черты и самой постановки.



ПРИТТИ ЙЕНДЕ — ВИОЛЕТТА ВАЛЕРИ
ФОТО: CHARLES DUPRAT © OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Схема работы режиссера-новичка из драмы в опере часто предполагает подробное следование либретто и постановочной идее. У Саймона Стоуна в «Травиате» всё наоборот.

Опероманы старой закалки найдут в спектакле дорежиссерские конвенции, нарядные каблуки и платья у женщин, да и мужчины не всё время в пиджаках. Декорации? До утрированности документальные — вот памятник Жанне д'Арк, весь из золота. Отношения между героями? Комфортнее некуда — Виолетта, очень хорошая, страдает и жертвует собой, Жермон-младший, вполне хороший, страдает и хочет как лучше, Жермон-старший, неплохой, но он на то и старший, чтобы не быть современным.

Адепты режиссерского театра — тоже изрядно закопсневшие в своих требованиях к спектаклю — получают и финансовые отчеты о долгах Виолетты, и современную болезнь рак вместо устаревшей чахотки.

Любителям актуальной повестки и вечных ценностей достаются саудовский шейх, чернокожая Виолетта, конфликт личности и общества, отцов и детей, а также всё искупающая любовь.

А как быть с тем, что «певец должен быть в центре»? Солисты и хор развернуты лицом к залу. И если приходится петь и в то же время что-то делать, это «что-то» сводится к задаче «небыстро ходить».

Стоун справился даже с тем, чтобы аранжировать индивидуальную харизму певца, превратив ее в часть несущей конструкции спектакля. Баритон Жан-Франсуа Лапуант поет несколько форсированным звуком в нарочито несовременной манере и склонен к актерской утрированности. Не беда: Стоун наряжает его à la пятидесятые и позволяет петь, выставив одну

ногу вперед и раскинув руки. Всё правильно: он — человек другого поколения, его моральные установки — «из тогда».

Тем, кто пришел «на Стоуна», тоже есть чем поживиться: тотальный дизайн декораций, дом-мир, всасывающий в себя пространство; здесь переписка точь-в-точь, как у вас с подругой, там курящая на углу монашка. Не хватает главного звена — нового текста старой пьесы. Но хотя кажется, что герои болтают в той же манере, что и переписываются, Стоун все же не меняет ни слова в тексте Пьяве — либреттофилам тоже нечего бояться.

Не любите людей? На сцене появляется корова.

Неужели перед нами идеальный спектакль? Как раз наоборот, что-то в духе остроумных видеороликов на сайте самой Оперы, где сюжет изложен в нескольких словах, а персонажи заменены цветными шариками. Старательно обходя все острые углы, Стоун сделал почти невозможное: умудрился не добавить ничего от себя даже к собственному режиссерскому методу.

Не вполне удачной вышла и музыкальная часть: Притти Йенде (Виолетта Валери) неуверенно, без блеска проводит первый акт, напрягается во втором и чересчур увлекается умиранием в третьем; Бенжамен Бернхайм (Альфред Жермон) справляется с партией, но не более того — а иногда чуть менее. Только Микеле Мариотти за пультом знает, что именно хочет сказать и зачем. По-барочному сухо звучащий оркестр, вымуштрованный художественным руководителем Филиппом Жорданом, убедительно показывает композиторские, а не только театрально-аккомпаниаторские таланты Верди.

Что ж, сенсации не получилось. А спектакль, который приятно и полезно иметь в репертуаре театра, — вполне.

ТЕКСТ: Ая Макарова

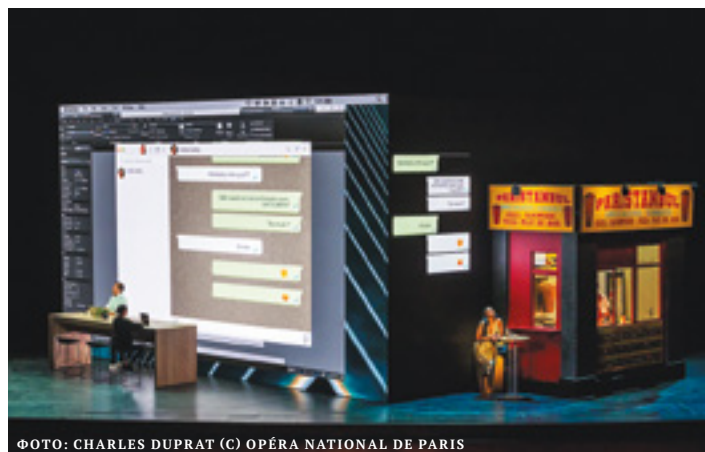


ФОТО: CHARLES DUPRAT (C) OPÉRA NATIONAL DE PARIS



ФОТО: CHARLES DUPRAT (C) OPÉRA NATIONAL DE PARIS

СПЕКТАКЛЬ МОЖНО ПОСМОТРЕТЬ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ, РАСПИСАНИЕ: WWW.OPERAHD.RU

Средство Милитрисы

Оперный сезон — 2019/2020 уже отмечен двумя спектаклями Дмитрия Чернякова — одним премьерным («Средство Макропулоса» в Цюрихском театре) и одним в трансляции: так, «Сказка о царе Салтане», премьера прошлого сезона в брюссельском театре Ла Монне, теперь вышла на мировую аудиторию. И пока в Большом театре готовится долгожданное возвращение режиссера на русскую сцену с постановкой «Садко», две европейские постановки опер из эпохи русского модерна и европейского модернизма продолжают и по-новому раскрывают черняковскую тему взросления и одиночества, истинности и подлинности,



АНТЕ ЕРКУНИЦА — САЛТАН, СВЕТЛАНА АКСЕНОВА — МИЛИТРИСА,
БОГДАН ВОЛКОВ — ГВИДОН, ОЛЬГА КУЛЬЧИНСКАЯ — ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ
ФОТО: © FORSTER BRUXELLES, LA MONNAIE



ЭВЕЛИН ХЕРЛИТЦИУС — ЭМИЛИЯ МАРТИ, СКОТТ ХЕНДРИКС — ЯРОСЛАВ ПРУС
ФОТО: © MONIKA RITTERSHAUS, OPERNHAUS ZURICH

оставляя драматургии и музыке Римского-Корсакова и Яначека центральное место посреди театральных фантазий и человеческих размышлений.

Своеобразный диптих из спектаклей о ребенке, который никогда не повзрослеет, и взрослом, который никогда не состарится, в каждой из частей вызвал недюжинный резонанс, а ситуация с многочисленными переносами трансляции «Салтана» из Брюсселя, в итоге почти совпавшей по времени с премьерой того же названия в Большом театре, добавила интриги. Европейская критика между тем наряду с режиссерским замечает тонкое музыкальное качество постановок под руководством дирижеров Алена Альтиноглу («Салтан») и Якуба Хруши («Средство Макропулоса»), а также неординарные вокальные и актерские работы Эвелин Херлитциус в язвительной опере Яначека и Ольги Кульчинской, Светланы Аксеновой и Богдана Волкова на общих и крупных планах трансляции не по-детски горькой сказки Чернякова–Бельского–Римского-Корсакова.

Нет повести лаконичнее на свете

Грандиозная Арена ди Верона с 13-тысячным амфитеатром знаменита своим оперным фестивалем. Балет на ней — редкость. Но в этом году одним из самых привлекательных событий сезона стала премьера «Ромео и Джульетты» Прокофьева. В работе над спектаклем соединились имена признанных любимцев публики: постановку осуществил Йохан Кобборг, а заглавные роли исполнили Алина Кожокару и Сергей Полунин. Балет был показан всего один раз, 26 августа. Свободных мест на представлении почти не осталось даже на верхних рядах амфитеатра, хотя оттуда разглядеть действие можно разве что в полевые бинокли. Особенностью новой веронской версии стала предельная лаконичность. Шекспир был истончен до главной сюжетной линии, музыка сокращена и собрана в одно полуторачасовое действие. У летней фестивальной публики, собравшейся на родине Ромео и Джульетты, это решение вызвало невероятный энтузиазм.



СЕРГЕЙ ПОЛУНИН И АЛИНА КОЖОКАРУ В БАЛЕТЕ
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА». ХОРЕОГРАФИЯ ЙОХАНА КОББОРГА.
ФОТО: LUCA VANTUSSO



Zinovy
Margolin:

My job is to create an impression of truth

The new Tale of Tsar Saltan production was designed by the artist Zinoviy Margolin. This is his fifth performance at the Bolshoi Theatre.

TEXT BY Ekaterina Biryukova

Is the new *Saltan* you worked on together with Alexei Frandetti intended for children?

Yes, absolutely. All of the visuals I created – they fill my heart with joy and happiness...

Visuals are now tightly connected to new technology. How do you feel about video? It is now used in every opera performance.

There is video used as eye candy, for distraction. But in Regietheater it is a weighty instrument. It is used to convey additional information, parallel meanings.

Is video the director's or the artist's domain?

90% of it is the director's story. Here a video artist emerges, and this person is yet one more character involved in this story. But, of course, these things are often about meaning rather than decoration. What does psychological opera want? Its aim is to enlarge a person. Everybody wants a close-up picture now. And video is a very good tool for that.

How else can you enlarge a person? The old theatre had false eyelashes.

No, I am talking about a different kind of enlargement, psychological enlargement. About creating a space that enlarges a person, not destroys them. There is a feeling of theatrical falsity. You always know if it is there or not. My job is to create an impression of truth.

Is your work in any way influenced by the design of ice skating shows and similar performances?

Yes, it is. And there is nothing wrong with that. First of all, it is a pleasure to do it, because it activates your other nerve centers, you get relaxed, you are not so tense. This is where all the new technology now available in the theatre first appear. All the new lights, all the videos, all this is ordered for such performances first. And then it comes to the theatre. 📺



ИМПЕРАТОРСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Ск. 1918
БОЛЬШОЙ
ТЕАТР

Юрий Григорович
путь
русского
хореографа

МЕЛОДИЯ
16+
ОСКОМО ПУСОН
ТОСГА
АСТА, 8

Большой
театр
России
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Большой
театр

интернет-магазин
с доставкой по всему миру

shop.bolshoi.ru

online shop
worldwide shipping

5CD

Светлана
Лемезина

SOUVENIR

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

С1П1D5E9

by AUDEMARS PIGUET



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

БУТИКИ AUDEMARS PIGUET
МОСКВА: ГУМ | ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ

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