

БОЛЬШОЙ ТЕАТР № 1

240
СЕЗОН 2015/16

декабрь, 2015



Майя
Плисецкая



www.bolshoi.ru



Bolshoitheatre



Bolshoitheatre



BolshoiOfficial



Bolshoi_theatre



Bolshoi

БОЛЬШОЙ театр online:





Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

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

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Редактор:
Максим Рубченко

Дизайнеры:
Антон Афанасьев, Елена Горшкова

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ЗАО Полиграфический
комплекс «Экстра-М»

Заказ № 15-П-00252
Тираж: 7000 экз.

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

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

На первой странице обложки: Майя Плисецкая
Фото: Георгий Соловьев / Музей Большого театра



Фото: Георгий Юсупов

Слово редактора

Большой театр – уникальный, неповторимый, с многовековой историей. И современный Большой – открытый для сотрудничества, включенный в мировой театральный процесс. Это не два разных театра, а один и тот же. Два облика Большого не противоречат друг другу, а дополняют один другой.

Солисты Большого театра гастролируют на сценах ведущих театров мира, зарубежные исполнители и постановщики приезжают к нам. Сегодняшний зритель Большого через неделю может оказаться в Мюнхене, а через месяц – в Перми. Без понимания того, что происходит вокруг, не разобраться в том, как живет сам Большой театр. Поэтому мы решили выпускать этот журнал.

В журнале будет три постоянных раздела: «в Москве», «в России», «в мире». Но, конечно, главной темой останется сам Большой театр – его праздники и будни, его легенды.

The Bolshoi is a unique theater, with centuries of history. Yet, the Bolshoi is modern, open for cooperation, and included in the global theater process. These are not two different theaters, it is one and the same. The two images of Bolshoi are not opposed but complement each other.

Bolshoi soloists perform at the stages of the leading theaters of the world; foreign performers and directors visit us too. Today's spectator of Bolshoi can be found in Munich in a week, and in Perm in a month. It is impossible to learn what the life of Bolshoi is all about without understanding what is happening around it. This is why we decided to publish this magazine.

The magazine will have three regular sections: “In Moscow”, “In Russia”, and “In the world”. But the main topic, of course, is the Bolshoi Theater – its holidays and everyday life, and its legends.



4

Интервью

*Махар Вазиев:
«Главное – развитие
труппы»*

7

Новости

8

Премьера

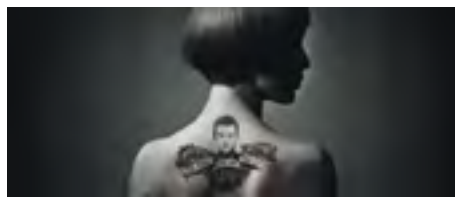
*«Байки о Лисе,
Утенке и Балде»*



10

Легенда

Живая Плисецкая



14

Ожидание

*Правда аффектов.
Г. Ф. Гендель. «Роделинда»*

16

Обсуждение

*Расскажите нам историю!
Как живет
сюжетный балет
в XXI веке*



В МОСКВЕ



21

Новости

22

Событие

*Новый старый дом.
Открытие театра
«Геликон-опера»*

Генеральный спонсор
Большого театра *



Официальный спонсор
балета Большого театра



Попечительский совет
Большого театра



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

В РОССИИ

26
Премьера
Шостакович.
Неоконченное

29
Новости



ПОВЕРХ ГРАНИЦ



30
Размышления
Две «Хованщины»,
два мира

В МИРЕ



36
Наблюдения
Фестиваль в большом городе,
или Опера для всех

40
Избранное
На стыках жизни
с вечностью. «Пер Гюнт»
Ибсена – Шнитке –
Ноймайера

42
English summary



Официальные спонсоры Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

KPMG

MetLife®

SAMSUNG



Официальный отель Большого театра

MARRIOTT
MOSCOW
ROYAL AURORA

Спонсоры театра

DHL

М Банк Москвы

Информационная поддержка

маяк

ТАСС
информационное
агентство России

В БОЛЬШОМ

26 октября было объявлено, что директором балета Большого театра станет Махар Вазиев.

Он приступит к работе в марте 2016 года.

В настоящее время Махар Вазиев возглавляет балет театра Ла Скала, а до этого в течение 13 лет руководил балетной труппой Мариинского театра. После брифинга, на котором генеральный директор Большого Владимир Урин представил нового руководителя балетной труппы, Махар Вазиев ответил на вопросы журнала «Большой театр».



Фото: Brescia and Amisano © Teatro alla Scala

Махар Вазиев:

Главное — развитие труппы

Текст: Дмитрий Абаулин

Балетная труппа Мариинского театра под вашим руководством активно осваивала новый репертуар. В афише появились балеты Баланчина, Ноймайера, Форсайта, Ратманского, были интересные эксперименты Сергея Вихарева по восстановлению классики. Похожим путем вы идете в Милане. Каким образом вы выбираете новые названия? Это то, что вам нравится самому? Или то, что привлечет публику?

– В выборе репертуара я придерживаюсь своих художественных вкусов, но это не единственный критерий. Главное – это понимание того, что нужно сделать для развития труппы и как это нужно сделать, в какой последовательности. А еще важнее – с кем это возможно сделать. Репертуарная политика должна быть направлена на развитие труппы, а труппа – это люди, каждый

конкретно взятый человек. Порою бывает: вы попадаете на спектакль, не очень удачный по постановке, но исполнительский уровень такой, что артисты вас «держат». Вы, возможно, даже сочувствуете им, потому что они не получили задачи, достойной своего таланта, но остаетесь в зале. А если наоборот? Вы приходите на прекрасный балет, но исполнение ужасное. Я почти уверен, что в этом случае до конца спектакля вы не досидите, потому что это потеря времени.

Удачным выбором репертуара можно подчеркнуть достоинства компании, неудачным – все разрушить. Афиша не должна быть набором красивых фантиков. Если за перечнем громких имен хореографов не стоит достойное качество исполнения, лучше не братья за них. В свое время в Мариинском театре мне очень хотелось

Удачным выбором репертуара можно подчеркнуть достоинства компании, неудачным – все разрушить. Афиша не должна быть набором красивых фантиков. Если за перечнем громких имен хореографов не стоит достойное качество исполнения, лучше не братья за них.

– Вместе с труппой обычно развиваются и зрители. Вероятно, им тоже было намного интереснее увидеть «Этюды» после знакомства с балетами Баланчина, чем до него. Как вы себя ощущаете в Италии, не имеющей таких балетных традиций, как у нас?

– Я бесконечно люблю Милан и его балет. Скажу больше: некоторые вещи, которые удалось там сделать, мне сегодня даже дороже, чем какие-то достижения Мариинского театра. Конечно, Мариинский театр – это моя родина, особое, ни с чем не сравнимое место. В Ла Скала я оказался в совершенно другой системе, жи-

вущей по своим законам и правилам. Что-то в этих правилах противоречит логике искусства, и идти через эти препятствия было очень тяжело, подчас даже рискованно. Но руководитель не должен бояться потерять свое место. Было сложно, но нам вместе с артистами удалось преодолеть многие барьеры, которые раньше казались непреодолимыми.

Западная система проката репертуара отличается от нашей. Там принята система «стаджоне», когда две недели подряд идет один спектакль, а через месяц или два – другой. Эта система позволяет отлаживать какие-то вещи практически до автоматизма, удобна для приглашения звезд, но имеет и обратную сторону: среди западных балетных компаний не так много театров, имеющих свое лицо. В России сохранился репертуарный оперно-балетный театр, и он мне гораздо ближе. Это такое удовольствие – растить своих детей: балерин, танцовщиков, певцов, музыкантов, дирижеров. Да, плодами твоего труда потом пользуется весь мир, и замечательно – пусть пользуется. В каких-то странах эта система необходима, у них нет таких традиций. Но нам стоит сохранять нашу систему, именно она позволяет нам быть востребованными во всем мире и реализовать потенциал новых поколений артистов. Не нужно бояться показаться консерваторами, здоровый консерватизм необходим.

Это такое удовольствие – растить своих детей: балерин, танцовщиков, певцов, музыкантов, дирижеров. Да, плодами твоего труда потом пользуется весь мир, и замечательно – пусть пользуется.

сделать «Этюды» Ландера на музыку Черни. Едва я увидел этот спектакль, я понял: это именно то, что нам нужно. Но я также понимал, что в тот момент труппа не смогла бы станцевать его на должном уровне. Лишь через семь лет я осуществил эту постановку и, думаю, оказался прав.

– Вы сказали, что руководитель не должен бояться за свое место. А какие еще качества нужны для того, чтобы руководить таким сложным организмом, как балетная труппа?

– Нужно досконально разбираться в профессии, обладать художественным чутьем, чувствовать настроение людей. Руководитель должен дать возможность тем артистам, с которыми он работает, возможность самореализации. Ни в коем случае нельзя самоутверждаться за счет других: это признак не силы, а слабости. Ты можешь чего-то добиться, только когда увлечешь своими идеями всех вокруг. А для этого ты должен быть уверен в них сам.

Я помню, какую волну недовольства вызвало решение реконструировать «Спящую красавицу», в том числе внутри театра. И я очень благодарен

Валерию Гергиеву за то, что он поддержал меня в этот момент. Наверняка к нему ходили недовольные, но мы приняли решение и не отступили от него.

Вспоминаю еще один поворотный момент. На верхней сцене театра мы делали прогон. Собралось много народу, и пришла Вера Красовская – удивительная женщина, блестящий ученый. Она уже не очень хорошо себя чувствовала, но сохраняла живое любопытство ко всему, что происходило в балете. После прогона я подошел к ней, и она сказала просто: «Да, это очень интересно». Ее поддержка была для нас очень важна.

– Наверное, сейчас рано спрашивать о том, что будет в Большом театре через год или через два. Поэтому просто пожелаем вам удачи.

– Спасибо! 

Брифинг в Большом театре. Владимир Урин представляет Махара Вазиева журналистам. Фото: Дамир Юсупов



НАГРАДЫ



Объявлены номинанты премии «ЗОЛОТАЯ МАСКА».

Плодотворным получился 239-й сезон в Большом театре. Подтверждение тому – восемнадцать номинаций на Национальную театральную премию «Золотая маска». Экспертный совет отметил две постановки театра: оперу «Свадьба Фигаро» и балет «Герой нашего времени».

«Свадьба Фигаро» претендует на звание лучшего оперного спектакля, в числе номинантов оказались дирижер Уильям Лейси и режиссер Евгений Писарев. Зиновий Марголин претендует на премию в номинации «Лучшая работа художника в музыкальном театре», Виктория Севрюкова – на звание лучшего художника по костюмам. Не остались без внимания и исполнители. Анна Аглатова (Сюзанна) и Юлия Мазурова (Керубино) выдвинуты на соискание премии в номинации «Лучшая женская роль», в аналогичной мужской номинации представлен Константин Шушаков (Граф Альмавива).

«Герой нашего времени» может получить «Маску» как лучший балет, автор

музыки Илья Демущий представлен в номинации «Лучшая работа композитора в музыкальном театре». Экспертный совет также оценил работу дирижера Антона Гришанина, хореографа Юрия Посохова и художника по свету Саймона Донжера.

В списке номинантов – сразу шесть артистов балетной группы Большого театра. Титул лучшей балерины могут получить Ольга Смирнова и Екатерина Шипулина за роли Бэлы и Ундины в «Герое нашего времени». Еще одна прима Большого театра – Мария Александрова – представляет в этой номинации Екатеринбургский театр оперы и балета. Отмечено ее участие в спектакле Вячеслава Самодурова «Занавес».

Среди претендентов на главную театральную премию страны – три танцовщика Большого театра: Владислав Лантратов, Вячеслав Лопатин и Денис Савин. Причем Владислав Лантратов попадает в список номинантов второй год подряд. В прошлом году он стал лауреатом премии за роль Петруччо в балете Жан-Кристофа Майо «Укрощение строптивой».

Напомним, что 22-й фестиваль «Золотая маска» пройдет в Москве с февраля по апрель 2016 года. Имена победителей станут известны 16 апреля.



Юрию Григоровичу присуждена международная премия Станиславского «За вклад в развитие театрального искусства». Награда в этом году будет вручаться в двадцатый раз. Церемония вручения состоится в декабре, после окончания Международного театрального фестиваля «Сезон Станиславского». Вместе с Григоровичем награды удостоен британский актер Энтони Хопкинс. В номинации «Перспектива» лауреатами стали еще пять молодых деятелей современного театра.

ПАМЯТЬ

100-летие Софьи Головкиной было отмечено совместным гала-концертом Большого театра и Московской академии хореографии – двух коллективов, с которыми неразрывно связана жизнь этой балерины и выдающегося педагога. Были исполнены фрагменты из тех балетов, в которых Головкина блистала, будучи ведущей балериной театра, а также ее собственные постановки, созданные для учеников. В концерте приняли участие практически все ученицы Головкиной, продолжающие сегодня танцевать в Большом театре: Анна Антоничева, Елена Андриенко, Мария Аллаш, Мария Александрова, Нина Капцова, Анастасия Меськова.



На Новодевичьем кладбище открыт памятник великой балерине Марине Семеновой. В Большой театр она пришла прима-балериной в 1930 году, а затем многие десятилетия, почти до последних дней жизни, работала балетмейстером-репетитором.

Монумент Семеновой создан скульптором Александром Рукавишниковым, создавшим известные памятники Владимиру Высоцкому на Ваганьковском кладбище, Федору Достоевскому у Центральной государственной библиотеки, Мстиславу Ростроповичу в Брюсовом переулке. Архитектором монумента стал Сергей Шаров.

Музыкальное представление
для детей в двух действиях

Сергей Прокофьев. «Гадкий утенок»
Игорь Стравинский. «Байка про Лису,
Петуха, Кота да Барана»
Александр Праведников.
«Сказка о попе и его работнике Балде»

Дирижер-постановщик –
Антон Гришанин
Режиссер-постановщик –
Дмитрий Белянушкин
Сценограф – Александр Арефьев
Художник по костюмам –
Мария Чернышева
Художник по свету – Елена Копунова
Хореограф – Рамуне Ходоркайте

Премьера состоялась
10 октября 2015 года

«Байки о Лисе, Утенке и Балде»

ГОВОРЯТ ДЕТИ:

«Я пришел в театр в первый раз. Меня привела мама. Больше всего мне понравилось, как лиса гонялась за петухом. Дома мама читала мне сказку про утенка, а еще я хочу, чтобы был спектакль про цыпленка».

Давид, 4,5 года

«Мне очень понравились сказочные костюмы: Балда, поп, лиса, разные птицы. Музыканты смешные ходили по залу. Мы с бабушкой часто ходим в театр, я люблю балет и оперу».

Оля, 9 лет

«Было интересно сидеть прямо рядом с артистами. Я хотела потрогать их, но мама не разрешила».

Маша, 7 лет

«Байка про Лису,
Петуха,
Кота да Барана».
Петух –
Надежда Благова.
Фото:
Дамир Юсупов





Фото: Дамир Юсупов

«В антракте я бегал по сцене, а потом мама сфотографировала меня, как будто я артист».

Андрей, 7 лет

«Мне эта музыка уже знакома. Когда я смотрела сказку про солдата и беса, там похожая музыка была».

Варя, 5 лет

Бесенок –
Юлия Смирнова.
Балда –
Анатолий
Стрижак.
Фото:
Дамир Юсупов



Премьера

Фото: Дамир Юсупов





Живая Плисецкая

Майя Плисецкая была необычайно живым и искренним человеком, не склонным к различного рода политесам. В ней не было ни капли наигранности, к которой иногда приводит актерская профессия. В разговорах с ней сразу возникали интересные темы, беседа тут же становилась непринужденной.

Когда Майя Михайловна приняла предложение провести свой юбилейный вечер на сцене Большого театра 20 ноября, она начала работать над программой. Перебирала варианты, думала, кого из артистов пригласить. В последний раз мы говорили на эту тему в апреле, во время ее последнего приезда в Москву. Она была веселой и оживленной, программа складывалась, солисты, которых она хотела позвать, дали согласие.

Так случилось, что в этот день вместо праздничного гала-концерта мы вспоминали одну из величайших балерин XX века. Никто из участников вечера не отказался от участия. Все было так, как задумала Майя Плисецкая. Она по-прежнему с нами.

*Владимир Урин,
генеральный директор
Большого театра*

◀ *Балет
«Кармен-сюита»
Ж. Бизе – Р. Щедрина.
Хореография
А. Аюосо.
Партия Кармен,
1967 г.
Музей БТ.
Фото: А. Невский*

*Фото:
Михаил
Логвинов*





◀ Балет «Анна Каренина» Р. Щедрина.
Хореография М. Плисецкой.
Художник по костюмам – П. Карден.
Партия Анны, Каренин – В. Барыкин,
1972 г.
Музей БТ. Фото: Г. Соловьев

▲ В гримерной
перед балетом
«Лебединое озеро»
П. Чайковского,
1956 г.
Музей БТ. Фото: А. Царман



◀ Балет «Айседора»
на музыку разных
авторов.
Хореография
М. Бельара.
Партия Айседоры,
1978 г.
Музей БТ.
Фото: Г. Соловьев

Балетный номер
«Умиравший
лебедь»
К. Сен-Санса.
Хореография
М. Фокина,
1964 г.
Музей БТ.
Фото: Е. Уминов ▶

«...Сколько спрашивали за жизнь, каков ваш режим, ваше расписание в день спектакля. Да вот такой – генеральная, час на отдых, заморозка. Но не всегда, конечно, так. Пожалуйста, не пугайтесь. Только раз в пятьдесят лет – это уж точно бывает...

Пора ехать. Машина пришла.

В театре спохватываюсь: ни белого трико, ни лебединых перьев не взяла. Дома остались. Забыла. Скорей к телефону. Пускай домашние в театр захватят. А все другое тут? Может, еще что забыла?..

Ну, начну, как обычно, как выработалось за пятьдесят лет: грим, прическа, трико, купальник, туфли, теплые гетры, надо начинать с разогрева тела...

... Я готова. Стою в кулисе на мужской стороне. Фанфарные, ликующие звуки «Раймонды» громогласно озаряют театр. За спиной у меня одна из моих лебедей в сороковой раз привстает на пальцы, разминая ступни перед па-де-бурре.

Мгновенных пятьдесят лет, долгих-долгих пятьдесят лет я ожидаю своего выхода в последней кулисе на мужской стороне...»

Из книги
«Я, Майя Плисецкая»



С хореографом Л. Якобсоном, 1964 г. Музей БТ. Фото: Е. Уминов



Правда аффектов



*The British
Library Board,
R.M.20.
с.24, фр*

Текст: Ирина Коткина

Искать в операх Генделя тот реализм и ту психологическую правду, которую мы привыкли находить в операх XIX века, – дело безнадежное и с самого начала обреченное на неудачу. Оперная эстетика Генделя основывается скорее на эмоциональной достоверности

отдельных эпизодов, чем на правдоподобию индивидуальных характеров. Здесь все настолько условно, что даже тембр голоса певца зачастую не соотносится с полом персонажа, воплощаемого на сцене. Следуя законам оперы-серии (дословно – «серьезной оперы»), Гендель отводил роли героев и влюбленных

Георг Фридрих Гендель
 РОДЕЛИНДА
 Либретто Николы Франческо Хайма
 по либретто Антонио Сальви,
 по пьесе Пьера Корнеля
 «Пертарит, король ломбардцев»
 Дирижер-постановщик –
 Кристофер Мулдс
 Режиссер-постановщик –
 Ричард Джонс
 Сценограф –
 Джереми Герберт
 Художник по костюмам –
 Ники Джиллибранд
 Художник по свету –
 Мими Джордан Шерин
 Хореограф –
 Сара Фейли
 Совместная постановка
 с Английской национальной оперой

Фото: ENO design

певцам-кастратам. Но если такого певца не оказывалось в наличии, композитор с готовностью сам транспонировал мужские партии для женских голосов.

Сама структура оперы-серии служит не тому, чтобы показать развитие сюжета, а тому, чтобы максимально раскрыть вокальные

возможности солистов. Произведение состоит из последовательности речитативов в сопровождении клавесина и арий, сопровождаемых оркестром. Нечастые случаи, когда в операх Генделя мы слышим речитатив в сопровождении оркестра, лишь подчеркивают значимость этих эпизодов. А дуэты и вовсе столь редки и изысканны (обычно в конце оперы, иногда в конце промежуточных актов), что привносят в ткань оперы необыкновенное разнообразие. Их возвышенное музыкальное совершенство захватывает душу.

Сюжет «Роделинды» много раз инсценировался режиссерами как история о тоталитарном государстве и диктатуре середины XX века. Но это, в сущности, не имеет никакого значения. Достаточно неправдоподобная с точки зрения житейской логики история оказывается рассказанной посредством коротких, эмоционально насыщенных и правдивых музыкальных эпизодов, соединенных друг с другом подобно драгоценным бусинам, нанизанным на бесцветную леску.

В «Роделинде» Генделя, как и в других его операх, драму следует искать и находить не в трактовке сюжета, а в развитии и вокальном драматизме отдельных арий, во взаимодействии вокальных партий в дуэтах противостояния и в дуэтах согласия. Эта опера требует от слушателя внимания и отзывчивости к сиюминутному душевному состоянию поющих персонажей. Арии в опере-серии названы «ариями аффекта». Говоря обычным языком, они посвящены развитию одной эмоции, одного пласта человеческих переживаний. Но характеристика этой эмоции, глубина внутренней жизни персонажа в каждой арии поражает и проработанностью, и богатством оттенков. Внутренняя жизнь души в этих коротких и ярких музыкальных эпизодах раскрывается в таком многообразии деталей, так утонченно, так неторопливо и тщательно, с такой божественной музыкальной грацией и вокальной виртуозностью, что это и не снилось реалистической опере XIX века.

Оперы Генделя иллюстрируют и питают сухую и нормативную эстетику XVIII века обезкураживающе подробными и насыщенными эмоциями. Современный слушатель рискует потеряться и пропасть навсегда в их густоте и гармоническом совершенстве. ■

Расскажите нам историю!

Как живет сюжетный балет в XXI веке

За последние сезоны в Большом театре прошло несколько мировых балетных премьер. На сцене Большого родились балеты «Укрощение строптивой» (хореограф Жан-Кристоф Майо), «Гамлет» (хореограф Раду Поклитару, режиссер Деклан Доннеллан), «Герой нашего времени» (хореограф Юрий Посохов, режиссер Кирилл Серебренников). В афише театра сохраняются «Светлый ручей», «Пламя Парижа» и «Утраченные иллюзии» в постановке Алексея Ратманского. В конце сезона нас ждет премьера еще одного балета крупной формы: «Ундины» на музыку Ханса Вернера Хенце поставит Вячеслав Самодуров.



PRO ET CONTRA

*Становится ли возвращение
к многоактным постановкам
мировой тенденцией?*

*Или ренессанс сюжетного балета
обусловлен внешними причинами?
Свои точки зрения высказывают
балетные критики и историки
балета Виолетта Майнице
и Вадим Гаевский.*

Виолетта Майнице:

Сюжетный балет – это в первую очередь требование публики. Ведь театр работает не для критиков, а для зрителей. Не нужно думать, что сюжетные балеты востребованы только в России. Они составляют основную часть репертуара крупнейших балетных компаний всего мира. Хотя именно у нас в первую очередь спрашивают: «А про что балет?»

Помню, как однажды на «Драгоценностях» Баланчина в Большом театре рядом со мной сидела нарядно одетая пара. Люди явно пришли в театр как на праздник. После «Изумрудов» дама, прочитав буклет, объясняла своему спутнику, что это балет про изумительные драгоценные камни, про взаимоотношения людей, что он поставлен на красивую музыку Форе. После «Рубинов» он спросил даму: «Ну, в таком случае, этот про что?» И узнав, что будет еще один бессюжетный балет «Бриллианты», явно засобирался домой.

Одноактный бессюжетный балет развивался и утверждался в XX веке. В первую очередь его история связана с «Русскими сезонами» Дягилева, с именами Джорджа Баланчина, Леонида Мясина, Сержа Лифаря. Во многом благодаря влиянию этих великих хореографов и их последователей одноактный бессюжетный балет стал главной балетной формой XX века на Западе.

У нас традиционный сюжетный балет сохранял незыблемые позиции намного дольше. Это связано с тем, что искусство в нашей стране находилось под бдительным присмотром партийных идеологов. Бессюжетный, абстрактный танец казался им непонятным и потому – подозрительным и опасным. Их авторов, даже

Баланчина, откровенно называли «формалистами». Отдельные попытки энтузиастов работать в этом направлении не получали поддержки. В результате у нас возник «комплекс неполноценности». Мы с опозданием осваивали то, что было пройдено другими. Сейчас, после «нашествия» бессюжетных балетов разного уровня и направлений, маятник качнулся в другую сторону, и традиционный сюжетный балет возвращает свои позиции.

Большой театр за последние годы показал несколько мировых премьер: сюжетные балеты «Укрощение строптивой», «Гамлет», «Герой нашего времени». Их можно оценивать по-разному, но в каждом из них были яркие актерские достижения. Замечательно, если что-то новое создается именно для труппы театра. Работа над новыми спектаклями всегда обогащает артистов, выявляет новые индивидуальности, раскрывает неожиданные возможности именитых мастеров. Важно не только разучивать классические тексты, но и пробовать что-то новое и в сюжетной, и в бессюжетной форме. Главное, чтобы было талантливо и интересно – зрителям и артистам.

Вадим Гаевский:

Многоактный сюжетный спектакль – это архаическая балетная форма, пришедшая к нам из XIX века. Она сыграла свою роль на раннем этапе развития балета и постепенно отходит в прошлое. На смену ей идет более концентрированное высказывание, использующее исключительно хореографические средства.

Сюжетный балет сохраняется в репертуаре прежде всего благодаря привычкам публики, в то время как подавляющее большинство современных хореографов мыслят категориями чистого танца. Многие определяют и система подготовки балетных артистов, ориентированная на большой стиль императорского балета. Хотя именно в этом отношении за последние годы многое изменилось. Только что Большой театр показал возобновленный балет Алексея Ратманского «Русские сезоны» на музыку Десятникова. По сравнению с премьерой в нем полностью обновился состав исполнителей, и я был поражен тому, насколько органичным оказался этот язык для молодых танцовщиков.

◀ *Сцена из балета
«Герой нашего
времени».
Фото: Дамир
Юсупов*

БАЛЕТЫ, КОТОРЫЕ МЫ ВЫБИРАЕМ

О том, как выбирают свои приоритеты балетные театры различных стран, рассказывает балетный обозреватель газеты «Коммерсантъ».

Татьяна Кузнецова:

Во всем мире публика любит, чтобы в балете ей рассказывали истории, чтобы артисты были не только танцовщиками, но и актерами. Всемирная популярность Балета Эйфмана подтверждает всемирную тоску по сильным страстям, хотя интеллектуалы, конечно, поморщатся от этого непреложного факта. Баланс между удовлетворением потребностей публики и ее воспитанием, как и проблему соотношения сюжетных и бессюжетных балетов в репертуаре, каждая труппа решает по-своему. Как правило, это не долгоиграющая стратегия театра: репертуар определяет конкретный арт-директор, по-русски – худрук труппы.

Скажем, пока в Бирмингемском балете работает хореограф Дэвид Бинтли, там обязательно будут идти сюжетные балеты. В Парижскую оперу пришел Бенжамен Мильпье, воспитанный на американских традициях, в результате количество бессюжетных одноактовок в афише резко увеличилось. Его предшественница Брижит Лефевр тоже не отличалась консерватизмом, однако в ее 18-летнее правление количество сюжетных-бессюжетных постановок было более сбалансированным. Речь даже не о классике и не о сюжетных балетах Нуреева. Даже от Килиана она получила сюжетный балет – «Кагуя-химэ». И «Парк» Прельжокажа по сути сюжетный спектакль, стержень которого – история обольщения главной героини. Николая Ле Риш, Кадер Беларби и прочие начинающие балетмейстеры обычно выбирали для постановок литературный сюжет, балетный вариант киносценария, сочиняли либретто сами. Видимо, такова была потребность французских балетных практиков.

В русско-советско-российской традиции сюжетные спектакли всегда играли доминирующую роль. Чисто инструментальных одноактных балетов в нашей истории немного, их можно пересчитать по пальцам. Хотя, конечно, именно

они, наиболее мобильные, способствуют развитию танцевального языка и сближению его с музыкальной партитурой. На Западе одноактовки как двигатели хореографического прогресса явно преобладали: классический пример – Джордж Балланчин, разумеется, Форсайт, ну и большинство современных европейских авторов. В принципе, любому театру выгодны одноактовки: в случае неудачи постановки программу легко изменить, вставив вместо провалившегося другой одноактный балет, – затраты гораздо меньше, чем при неудаче многоактного спектакля.

В Большом практику регулярного показа одноактных балетов пытался привить Ратманский, когда был худруком труппы. Причем не всегда одноактовки, поставленные в его эпоху, были «инструментальными», многие из них завязаны на сюжетах. Успешно внедрил в репертуар авторские одноактовки (вечера Начо Дуато и Иржи Килиана) Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-

Среди новых сюжетных спектаклей, поставленных Большим театром за последние пару лет, безусловными хитами стали «Укрощение строптивой» Жан-Кристофа Майо и «Герой нашего времени» Юрия Посохова

ча-Данченко. Во второй половине 2000-х – начале 2010-х эта стратегия принесла плоды: публика стала ходить на вечера одноактных балетов, они – особенно в «Стасике» – сделались не менее популярными, чем сюжетные блокбастеры. Однако сейчас эта завоеванная была территория опять уступает место привычным балетам-историям – таковы репертуарные установки сегодняшнего дня.

Нельзя сказать, что это откат в прошлое, что сюжетный балет – синоним консервативности. Среди новых сюжетных спектаклей, поставленных Большим театром за последние пару лет, безусловными хитами стали «Укрощение строптивой» Жан-Кристофа Майо и «Герой нашего времени» Юрия Посохова – две мировые премьеры, два спектакля, созданные буквально с нуля. Их не увидишь в других театрах, что, конечно, только повышает ценность эксклюзивов. Это балеты очень разные по эстетике, целям, хореографии и художественным приемам, однако оба подарили: театру – кассовые названия, а артистам – отличные роли, которые



возглавили список их личных достижений. Екатерина Крысанова и Владислав Лантратов стали эталонными Катариной и Петруччо – теперь всех вводящихся в этот балет артистов будут сравнивать с первыми исполнителями.

В «Герое нашего времени» – три новеллы, три балета, три Печорина и целая толпа ярких персонажей, позволившая проявить себя многим артистам. Помимо законно выдвинутых на «Золотую маску» Ольги Смирновой, Екатерины Шипулиной, Владислава Лантратова, Вячеслава Лопатина, Дениса Савина, хотелось бы отметить отличную работу Игоря Цвирко – Печорина в «Бэле». И прекрасного, абсолютно лермонтовского – тщеславного, себялюбивого, восторженного, слабого – Грушницкого Артемия Белякова.

Да, все эти этапные роли сделаны артистами в сюжетном – актерском – балете. Но это не означает, что чисто инструментальная хореография не позволяет артистам проявить себя. Вспомним хотя бы относительно недавнюю «Chroma» Уэйна Макгрегора или баланчинскую «Симфонию до мажор», поставленную в Большом еще на рубеже веков: они высветили в труппе Большого целую россыпь юных талантов и показали известных артистов с неведомой стороны. Главное, чтобы выпущенный на сцену балет оказался живым, а не мертворожденным. А уж это зависит не только от суммы талантов создателей спектакля (которые, кстати, далеко не всегда суммируются), но и от стечения обстоятельств, и от контекста эпохи. Как говорится, надо оказаться в нужном месте в нужное время.

*Сцена из балета
«Герой нашего
времени».
Бэла –
Ольга Смирнова,
Печорин –
Игорь Цвирко.
Фото: Дамир
Юсупов*



Сцена из балета
«Гамлет».
Гамлет –
Денис Савин,
Офелия –
Анастасия
Сташкевич.
Фото: Дамир
Юсупов

НА ПУТИ К НОВОМУ ЖАНРУ

О том, как уживаются сюжетный балет и современная хореография в отдельно взятом городе, рассказывает балетный критик, арт-директор фестиваля «На грани» (Екатеринбург).

Лариса Барыкина:

О новом «взрыве» интереса к сюжетному балету пусть рассказывают директора театров – они точно знают, что лучше продается. Мне так не кажется. Пропорция людей, которые желают видеть привычное и которые стремятся узнать что-то новое, остается среди театральной публики примерно постоянной. Первые предпочитают

традиционный сюжетный балет, вторые скорее пойдут на экспериментальные работы. В Екатеринбурге, как и на Урале в целом, традиционно сильны труппы современного танца. Те, кто интересуется новым искусством, как раз и составляют их аудиторию.

Возглавив балетную труппу Екатеринбургского театра оперы и балета, Вячеслав Самодуров расширил репертуар за счет одноактных балетов, в афише – уже несколько «тройчаток», которые хореограф komponует прежде всего по концептуальному принципу. И это привлекло в театр новую публику. В театр пришли люди, которые раньше к балету были равнодушны. На спектаклях много молодежи, зал всегда полон. А еще ежегодно театр проводит dance-платформу, в рамках которой с артистами труппы работают молодые хореографы, тоже популярный проект.

По характеру своего дарования Самодуров тяготеет к короткому абстрактному высказыванию. Содержание его работ трудно выразить средствами литературы. Возьмем «Занавес», главная партия в котором создана для примы Большого Марии Александровой. Можно долго пытаться пересказать словами, о чем этот балет: об одержимости искусством, о власти сцены над балериной... Все равно получится довольно приблизительно, вербальность здесь бессильна. Но мы же ощущаем, что этот «балет о балете» полон не только образами беспредметной красоты, но содержит и мощный авторский месседж.

Так сложилось, что в XX веке традиционный балетный театр почти не развивал средства выразительности для «рассказывания историй». Когда современные хореографы-неоклассики делают нарративный спектакль, они применяют общепринятые, устаревшие приемы пантомимы и па д'аксьон. Причем хореография может быть весьма изобретательной, но как только надо двигать сюжет – так стоп, и начинается «старый добрый драмбалет».

Мне кажется, развитие современного балета (с последнего десятилетия прошлого века) очень извилисто, но идет к рождению промежуточной формы между сюжетным спектаклем и чистой абстракцией. Можно назвать ее «программным балетом», подобно тому, как существует программная музыка. Именно в этой области уже сделаны или будут сделаны самые интересные открытия. 📖

ПРЕМЬЕРЫ СТОЛИЦЫ

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

*Балеты Фредерика Аштона
«Рапсодия», «Вальс», «Маргарита и Арман»
Хореограф – Фредерик Аштон
Балетмейстер-постановщик – Грант Койл
Дирижер-постановщик – Тимур Зангиев
Сценография и костюмы – Джессика Кёртис (Рапсодия),
Андре Левассер (Вальс), Сесил Битон (Маргарита и Арман)
Художники по свету – Нил Остин (Рапсодия), Джон Б. Рид
(Вальс, Маргарита и Арман)
Премьера состоялась 30 октября 2015 года*

В программу вечера вошли балеты, относящиеся к разным периодам творчества хореографа: «Вальс» был поставлен в 1958 году, «Маргариту и Армана» Аштон создал в 1963 году для дуэта Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева, «Рапсодия» появилась в 1980 году как подарок к юбилею Королевы-матери. В премьерный вечер главные партии в балете «Маргарита и Арман» исполнили Нина Ананиашвили (прославленная прима-балерина Большого театра возглавляет ныне Национальный балет Грузии) и Сергей Полунин.



Сцена из спектакля «Вальс». Фото: Олег Чернух

Камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского

*Л. Яначек. «Лиса-плутовка»
Дирижер-постановщик – Геннадий Рождественский
Режиссер-постановщик и хореограф – Михаил Кисляров
Режиссер – Валерий Федоренко
Сценограф – Ася Мухина
Художник по костюмам – Ваня Боуден
Художник по свету – Владимир Ивакин
Хормейстер – Алексей Верещин
Премьера состоялась 4 ноября 2015 года*

Сразу два московских театра обратились к опере чешского композитора Леоша Яначека «Приключения лисички-плутовки». Несмотря на то что опера была переведена на многие языки и идет во многих странах, в России до нынешнего театрального сезона она ставилась лишь однажды. В Театре Покровского над спектаклем работали дирижер Геннадий Рождественский и режиссер Михаил Кисляров. Для постановки они выбрали камерную редакцию «Лисички», созданную в 1989 году англичанином Давом, и предложили свое видение этой истории: оперу анонсировали как «сказку для взрослых». С тем, что историю Лисички Яначек адресовал взрослой аудитории, солидарны и постановщики Театра им. Н.И. Сац. «Лисичка. Любовь» – один из немногих спектаклей театра, выходящий с возрастной рекомендацией 12+. «Спектакль адресован в первую очередь подросткам, тинейджерам, молодым людям, только вступающим во взрослую жизнь, задумывающимся о ее смысле, о любви, о потерях и о своем месте в этом огромном, сложном и прекрасном мире. Это совсем не детское произведение», – говорит режиссер спектакля Георгий Исаакян.

Московский театр Новая Опера им. Е.В. Колобова

*Р. Штраус. «Саломея»
Дирижер-постановщик – Ян Латам-Кёниг
Режиссер-постановщик – Екатерина Одегова
Сценография и костюмы – Этель Иошпа
Художник по свету – Сергей Скорнецкий
Премьера состоялась 14 сентября 2015*

В Московском театре Новая Опера поставили одно из самых неоднозначных произведений Рихарда Штрауса – оперу «Саломея», написанную по драме Оскара Уайльда. Постановщики приурочили выход спектакля сразу к двум юбилейным датам: 110-летию мировой и 90-летию московской премьер. «Саломея» стала дебютом на большой сцене для режиссера Екатерины Одеговой и художницы Этели Иошпа. Однако это не первая совместная работа выпускниц ГИТИСа – их предыдущий проект, камерный спектакль «Интимный дневник» по произведениям Л. Яначека, был с интересом встречен московской публикой в марте прошлого года.

Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац

*Л. Яначек. «Лисичка. Любовь»
Дирижер-постановщик – Евгений Бражник
Режиссер-постановщик – Георгий Исаакян
Художники-постановщики – Филипп Виноградов
и Валентина Остафьевич
Художник по свету – Евгений Ганзбург
Хормейстеры – Вера Давыдова, Руслан Генэ
Премьера состоялась
16 октября 2015 года*



Фото: Елена Лампа



Новый старый дом

Текст: Татьяна Белова

Стоять на новой сцене «Геликона» – счастье. Так в один голос утверждают все солисты и артисты хора. Сидеть в новом геликоновском зале – счастье. Таково единодушное мнение публики. И дело не только в удобных креслах, правильно подобранном цвете стен и прекрасной акустике: новый «Геликон» – это овестьественная мечта сотен артистов, музыкантов, преданных зрителей. В праздничные дни открытия это

осязаемое, густое, теплое счастье переполняет новую сцену и новый зал и заставляет ярче блестеть зеркала и стекла в новом гардеробе и кассах, в сиянии фонарей и светильников выплескивается на Большую Никитскую.

Несмотря на солидную 25-летнюю историю, новый «Геликон» – это не просто роскошное свежестроенное здание, но и совершенно новый театр. Рекламные плакаты созывают на «открытие исторической сцены», артисты говорят

▲
*Дмитрий Бертман
у здания театра.
Фото: Ирина
Войткева*



*Финал
гала-концерта,
открывшего новую
сцену «Геликона».
Фото: Антон
Дубровский*



о «возвращении в родные стены». В самом деле, адрес не изменился, формально «Геликон» вернулся в родные стены после восьмилетнего отсутствия. Однако принципиально изменилось мироощущение.

Двадцать пять лет своей жизни театр и его режиссер боролись с пространством, в котором вынуждены были существовать. Борьба и преодоление стали лейтмотивом геликоновской жизни. Первые спектакли игрались без сцены; затем появилась сцена, но без оркестровой ямы, без занавеса, без кулис и штанкетов... С тесной сцены действие перемещалось в зал, во двор, охватывало фойе и лестницы, и технические несовершенства оборачивались творческими удачами. Так формировался и оттачивался узнаваемый стиль «Геликона».

И вот теперь, наконец, с пространством можно больше не бороться. Открытие нового театра по старому адресу – это триумф победителей. Новый зал, уютный и масштабный одновременно, построен на месте старого внутреннего двора. Крыльцо, некогда архитектурная доминанта дворика, возвышается теперь над залом в виде центральной ложи. Оно же стало доминантой нового логотипа театра, обрaмив и подчинив

себе прежний вызывающий восклицательный знак в оранжевом круге. Есть оркестровая яма – глубокая, подвижная. И занавес. И кулисы. И роскошное световое оборудование, и штанкеты, и даже настоящая звонница.

Старые залы отреставрированы, новые – созданы. Каждый из них получил свое название: дать имя объекту – означает установить с ним не формальные, а очень личные отношения. Зал «Покровский», зал «Образцова», зал «Тихонов», атриум «Шляпин», зал «Стравин-

*Фасад «Геликон-оперы» на Большой Никитской.
Фото: Антон Дубровский*

«Я думаю, что наш театр надолго станет эмблемой сегодняшнего времени. Это пример одновременно бережной реставрации и идеальной реконструкции, пример любви к тому, что делается. Мне кажется, каждый, кто входит в наш новый дом, уже испытывает наслаждение. Мы сегодня самые счастливые люди».

Дмитрий Бертман

ский» и белоколонный зал княгини Шаховской готовы принимать гостей. Верхнее фойе блещит любовно отреставрированным паркетом, выглаженными колоннами, тщательно воссозданной лепниной. Нижнее фойе ослепительно пестрит клетчатými оптическими иллюзиями и переливчатым фонтаном. В сиянии праздника открывается новый театр – респектабельный и счастливый, ощущающий свою живую связь с историей и свое историческое место в современной жизни.



▶ Зал княгини Шаховской.
Фото: Дамир Юсупов

◀ Зал «Стравинский».
Фото: Дамир Юсупов

В новом зале «Стравинский» сочетаются современные достижения техники и методы XIX века по созданию идеальной акустики оперного зала. «Двойные полы с реверберацией, дубовые стены, даже в арьере стены покрыты штукатуркой по специальной технологии «шуба», чтобы отталкивать звук. Отзвук, который так ценят певцы, в этом зале просто фантастический, – рассказывает Дмитрий Бертман. – Сцена оснащена по последнему слову техники, и это не формальный оборот: у нас применены системы 2015 года».

Штанкеты над сценой могут двигаться вниз и вверх без пауз; 26 плунжерных площадок могут независимо друг от друга подниматься на три разных уровня; выкатной поворотный круг, который может менять высоту. Табло для титров вмонтировано в сцену: зрителям не придется заирать голову к потолку. Самое современное световое и проекционное оборудование позволит режиссеру и художникам творить чудеса.

Зал рассчитан на 500 мест.



▲ Зал «Покровский».
Фото: Дамир Юсупов

Зал «Покровский» – мемориальный зал, где начинался «Геликон», впоследствии Малый зал театра. В нем были поставлены и будут исполняться вновь «Кофейная кантата» и «Крестьянская кантата».

◀ Зал «Стравинский».
Фото: Дамир Юсупов

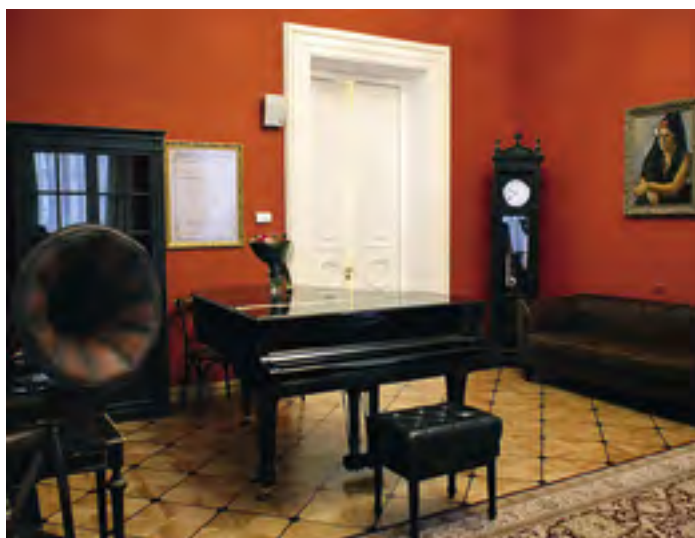




Белоколонный зал княгини Шаховской – в прошлом основной зал «Геликона». В нем по-прежнему нет оркестровой ямы, однако появилась камерная сцена. В этом зале будет возобновлена легендарная «Летучая мышь», а также «Свадьба Фигаро», «Пирам и Фисба», «Моцарт и Сальери / Реквием». В этом же зале планируются камерные концерты солистов театра.

Зал рассчитан на 160 мест.

Зал «Тихонов» посвящен первому дирижеру «Геликона» Кириллу Тихонову. Как и зал «Образцова», является частью анфилады второго этажа особняка княгини Шаховской. Два камерных зала предназначены для проведения мастер-классов и театральных встреч в камерном формате.



▲ Зал «Образцова».
Фото: Антон Дубровский



◀ Зал «Тихонов».
Фото: Антон Дубровский



Нижнее фойе. ▶
Фото: Антон Дубровский



Сцена из балета
«Условно убитый».
Фото: Антон
Завьялов

Шостакович.

Музыка молодого Шостаковича, долгое время остававшаяся неизвестной, вошла в театральный обиход на Дягилевском фестивале в Перми.

Текст: Юлия Бедерова

После премьеры сложносоставного по замыслу и компактного по форме спектакля Пермского театра оперы и балета – «Пролог к «Оранго» и «Условно убитый» в постановке Алексея Мирошниченко и Теодора Курентзиса – сказать, что оперы Шостаковича «Оранго» (1932) в законченном виде не существует, уже нельзя. Поскольку «Пролог», на чем настаивает постановка, может не только служить редким концертным экспонатом из музейных архивов, но и состояться как захватывающая театральная партитура.

В отличие от «Пролога», который был обнаружен в непрономерованных папках Музея музыкальной культуры им. Глинки с разрозненными листками немаркированных эскизов и набросков Шостаковича, партитура «Условно убитого» существовала. Впрочем, балетом она не была, а ставилась как эстрадно-цирковое ревью с участием Леонида Утесова и Клавдии Шульженко.

Мирошниченко составил из этих музейных сокровищ новый сценарий, превратив разрозненные фрагменты в безмятежно-шутливый изящный диптих из времен романтической юности советской власти на удивительно азартную музыку молодого Шостаковича.

Говорить о самостоятельной ценности «Пролога» сложно из-за его краткости: клавирная находка, атрибутированная музыковедом Ольгой Дигонской 10 лет назад и оркестрованная по просьбе Ирины Антоновны Шостакович музыковедом и композитором Дэвидом Макберни,



«Ретро-вальс»
из балета
«Условно убитый».
Исполняют
учащиеся Пермского
государственного
хореографического
колледжа.
Фото: Антон
Завьялов



Неоконченное

содержит 11 номеров общей продолжительностью 35 минут. В пользу восприятия «Оранго» как фрагмента несуществующей композиции говорит и его открытый финал.

Однако, пока на словах участники «Пролога» обещают раскрыть публике интригу, отправившись в прошлое явленного ей невероятного героя, гибрида человека и обезьяны, слушатель легко улавливает в звучании заключительного хора финальную моцартианскую интонацию, и она запросто уводит музыку в перпендикулярное тексту пространство стремительного каданса.

Еще больше причин слышать «Пролог» как неровный осколок несостоявшейся формы заключено в самом строе музыки. Многие в речи раннего Шостаковича сегодня звучит удивительно, не вписываясь в канонический образ композитора-перфекциониста. Молодой Шостакович очарован энергичным блеском и соблазнительными формами реву, увлечен смешливым и хлестким стилем эстрадной музыки, смело бросает в топку оперного сочинительства авангардные кинематографические принципы прямого монтажа, яркой контрастности, сложной экспозиции, интригуяюще сочетая искусство и быт, реальность и фантазмагорию, близость к вульгарности и атмосферу новаторства. Даже сегодня эта смелая смесь во многом кажется далекой от привычных образов законченности, основательности, оперности в конце концов.

Но театральная практика и внимательный слух непременно обнаружат в осколочной мозаичной форме признаки сконцентрированного,

по-своему цельного мира, внутри себя легко смешивающего подлинность с мистификацией.

На примере пермской трактовки «Оранго» как пролога к реконструированному по отрывкам балету «Условно убитый» можно увидеть в «Прологе» множество необычных достоинств и даже областей применения, если прислушаться к его грубоватому площадному изяществу (которое сродни вставной опере в бриттеновском «Сне в летнюю ночь») и пугающей музыкальной многомерности и афористичности. Можно даже рискнуть пофантазировать об «Оранго» в роли предварительного действия, открывающего «Леди Макбет Мценского уезда»: их языки гораздо ближе

Сцена из балета
«Условно убитый».
Фото: Антон
Завьялов

Наталья
де Фробервиль
(Дамрачева),
Герман Стариков.
Балет «Условно
убитый».
Фото: Антон
Завьялов



друг другу, чем можно было себе представить. Это отчетливо слышно в сумасбродной музыкальной речи «Пролога», особенно там, где медь раскрывается узнаваемо экстремальным звучанием.

Замечательное предположение Ольги Дигонской о трагедийной стороне неслучившейся оперы, о заложенной в «Прологе» трагифарсовой силе в пермском варианте подтверждается в полной мере, позволяя говорить об «Оранго» как о самом близком предке «Леди Макбет». Договор с Большим театром на написание и постановку оперы по Лескову Шостакович подписал одновременно с тем, как был аннулирован предыдущий контракт – на «Оранго».

Сатирическим памфлетом в адрес буржуазных СМИ с головокружительной сюжетной интригой, обещающей по-оперному многообразные приключения и превращения (к тому же близкой родственницей фантазий Булгакова и Беляева), Большой театр предполагал торжественно отметить 15-летие Октября. Но строившийся на глазах новый мир к тому моменту уже начинал стареть и каменеть, в распоряжение Шостаковича так и не поступило полного текста либретто, и, видимо, сам дух времени не дал планам Шостаковича и театра осуществиться, причем ни одна из сторон

не была шокирована разрывом. Дело рассосалось само собой, в то время как Илья Иванов, реальный автор персонажа Оранго и прототип одного из героев оперы (Шостакович встречался с ним в Сухумском заповеднике, где тот занимался опытами по скрещиванию животных и человека, впрочем, как говорят, безрезультатно),

был уже репрессирован. Один из авторов либретто Александр Старчаков будет репрессирован позже, в 1937-м. А то, что джазовое glissando меди переключалось из «Пролога» в «Леди Макбет», как балетные номера путешествовали из одной партитуры в другую, не удивительно – Шостакович заимствовал у себя много и с удовольствием.

Сюжет про пафос научного эксперимента, про мечты о переделке человечества, про войну и любовь, старый Запад и новую Россию, про победоносную насмешку над попытками «управлять штурвалом жизни обезьяньими руками» у Шостаковича стал сочинением-загадкой: то ли это едкая сатира, то ли простодушная буффонада.

«Условно убитый» – фантазмагория о народном противостоянии врагу – тоже как будто прячет кукиш в кармане. Мы можем заметить это в шаржированной музыкальной лексике. Но страшноватая многозначность музыкальных образов в пермской постановке не учтена. Две части объединяет выразительная сценическая декоративность и аккуратная, по-курентзисовски поджарая музыкальная живописность.

Абсурдистский поставангард начала 1930-х с джазом, симфонической кадрилию, тонко военизированным Adagio, бетховенским зачином и глинкавским финалом в узнаваемо лаконичном и рельефном письме Шостаковича представлен на сцене идиллической классикой с элементами цирка и физкультурпарадов и различной долей нежного и пылкого романтизма. Диптих выглядит музыкальной шуткой, ловким стилистическим аттракционом.

Тем не менее значительное расширение репертуарных горизонтов, случившееся в Перми, обещает раннему Шостаковичу возможность самых разнообразных музыкальных и сценических интерпретаций. Не исключено, что и трагическая его сторона когда-нибудь реализуется в музыкальном театре. ♪

Молодой Шостакович смело бросает в точку оперного сочинительства авангардные кинематографические принципы прямого монтажа, яркой контрастности, сложной экспозиции

Сцена из балета «Условно убитый». Солисты Наталья де Фробервилль (Долрачева), Артем Мишаков. Фото: Антон Завьялов



ПРЕМЬЕРЫ УРАЛА



Фото: Сергей Гутник

Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета

Ж. Бизе «Кармен»

Дирижер-постановщик – Михаэль Гюттлер

Режиссер-постановщик – Александр Титель

Художник-постановщик – Владимир Арефьев

Хормейстер-постановщик – Эльвира Гайфуллина

Первой премьерой 104-го сезона в Екатеринбургском театре оперы и балета стала опера «Кармен». Это уже 13-я постановка произведения Бизе в истории театра. В главных партиях на премьерном показе 7 октября 2015 года выступили приглашенные солисты: солистка Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Ксения Дудникова (Кармен) и ведущий солист Ереванского Национального театра оперы и балета имени А. Спендиаряна Липарит Аветисян (Хозе). «Кармен» – вторая совместная работа Александра Тителя, Владимира Арефьева и Михаэля Гюттлера в Екатеринбурге. Спектакль «Борис Годунов» стал лауреатом Свердловского областного конкурса театральных работ «Браво!»-2012 в номинациях «Лучший спектакль» и «Лучшая работа режиссера» и был показан в Москве на фестивале «Золотая маска».

Челябинский государственный академический театр оперы и балета им. М.И. Глинки

Ш. Гуно «Фауст»

Дирижер-постановщик – Евгений Волынский

Режиссер-постановщик – Екатерина Василева

Художник-постановщик – Кирилл Пискунов

Художник по костюмам – Мария Чернышева

Хореограф-постановщик – Юрий Смекалов

Самая ожидаемая премьера юбилейного, 60-го театрального сезона Челябинского театра оперы и балета состоялась 9 октября. Московский режиссер Екатерина Василева, дирижер-постановщик Евгений Волынский, художник Кирилл Пискунов, а также главный приглашенный балетмейстер театра Юрий Смекалов вернули в репертуар театра оперу Шарля Гуно «Фауст». Работа над спектаклем заняла полтора года. «Фауст» – это самая масштабная премьера в истории театра. «Монтаж всего спектакля занимает двое суток, целый день требуется для того, чтобы разобрать все декорации», – рассказывает Игорь Бахтин, заместитель директора театра по постановочной части.



Пермский академический театр оперы и балета им. П.И. Чайковского

П.И. Чайковский

«Лебединое озеро»

Хореограф-постановщик –

Алексей

Мирошниченко

Дирижер-

постановщик –

Теодор Курентзис

Художник-

постановщик –

Альона Пикалова

Художник

по костюмам –

Татьяна Ногонова

Художник по свету –

Алексей Хорошев



В 114-м сезоне Пермский театр оперы и балета покажет пять новых постановок. Большинство из них приурочено к X Международному Дягилевскому фестивалю, который пройдет в июне 2016 года. Единственная премьера, которую зритель увидит в этом календарном году, – балет «Лебединое озеро» в редакции главного балетмейстера театра Алексея Мирошниченко. По словам постановщика, в новой интерпретации классическая хореография Мариуса Петипа и Льва Иванова будет дополнена его собственным танцевальным рисунком. Претерпит изменение и драматургия спектакля: центральной фигурой станет принц Зигфрид, именно вокруг него будет развиваться сюжет. Премьера намечена на 16 декабря 2015 года.



Две «Хованщины», два мира

Две новые постановки «Хованщины» М. Мусоргского появились в прошедшем сезоне с разницей в несколько месяцев на разных театральных и социокультурных территориях.

Можно с уверенностью утверждать, что причины появления этих двух постановок в репертуарах театров были принципиально различными. Но очевидно, что рождались они в одном временном пространстве, окрашенном в цвета трагедии.

Текст: Ирина Черномурова



«Хованщина» в постановке Льва Додина и маэстро Семена Бычкова появилась в октябре 2014 года на сцене Венской государственной оперы. «Хованщина» в постановке Александра Тителя и маэстро Александра Лазарева – февральская премьера Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Постановка Додина и Бычкова логично вписывается в небывалый интерес зарубежного оперного театра к русской классике XIX века, представления о которой стали в последние годы стремительно расширяться. Европейский оперный менеджмент, начав с освоения двух опер Мусоргского, трех опер Чайковского и легендарной своими запретами «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, демонстрирует сегодня огромный интерес к операм Римского-Корсакова и Бородина. Плюс – к «Иоланте» П.И. Чайковского, о существовании которой, как часто казалось в разговорах с профессионалами, они и не подозревали. Для Венской оперы это была уже вторая «Хованщина» в истории театра. На новую постановку был приглашен режиссер, чье имя амбициозная Европа давно внесла в список выдающихся режиссеров драматического театра и даже занесла в ранжированный реестр мастеров оперной сцены.

Для Музыкального театра же обращение к «Хованщине» стало первым опытом и шагом исключительным, как и для признанного мастера отечественного оперного театра Александра Тителя. Лирик с особым поэтическим стилем, Титель в последние годы вновь обнаружил тяготение к мощным высказываниям, которые когда-то давно поразили публику в его екатеринбургских постановках «Бориса Годунова» Мусоргского и «Пророка» Кобекина. Способность режиссера работать с многофигурным эпическим сюжетом ярко проявилась в работе над оперой Прокофьева «Война и мир», напугав отечественных радетелей «европеизации» русской оперной сцены искренностью и глубиной сопереживания историческому сюжету и патриотической интонации оперы, а главное, точностью попадания в чаяния современного зрителя.

УРОКИ ИСТОРИИ

Две постановки «Хованщины» похожи и не похожи, но обе заставили еще раз задуматься над современной судьбой русской оперной классики,

в ощущениях которой и во взаимоотношениях с которой мы, право, заплутали. Я имею в виду, прежде всего, классические произведения, основанные на историческом материале. Начиная с «Жизни за царя» Глинки русская оперная драматургия являет собой уникальный сериал, по которому можно изучать этапы становления государства Российского, как по учебникам истории. Здесь действуют реальные правители, реальные исторические лица и совершаются события, которым посвящены тома исторических исследований. Это сериал, в котором практически отсутствуют любовные коллизии главных героев, да и выделить только одного главного героя трудно. Трагедия в жизни исторического персонажа здесь предстает как трагедия людских судеб на переломах исторических событий. Это явление, равно которому в мировой драматургии просто нет.

Игры с историческими фактами, как известно, плохи и опасны, поскольку в конечном итоге ведут к потере идентичности и самоуважения. В 1990-е годы мы начали перекраивать свою историю, подвергнув ревизии все героическое и трагическое, что выпало на долю России на разных этапах развития. Отражением этих процессов в театре стало возникновение устойчивой модели «постсоветского спектакля», в основу которого легла идея неумолимой критики всего, существовавшего в советский период. В том числе и уникальной оперной формы большого исторического спектакля, которая была объявлена «советским пропагандистским стилем в искусстве». Безусловно, новая лексика «осовременивания» помогала очистить классику от глянца и парадной ретуши. Однако со временем все более стало проявляться непримиримое трагическое противоречие между новой моделью и самой драматургией, которая не может сплющиваться до политической актуализации и ассоциирования с советскими правителями, не признает перекраивания истории на новый манер, где мало сострадания и уважения к прошлому.

Большой театр в «новом времени» дважды обращался к «Хованщине» в поисках замены легендарной постановки Л. Баратова (1950 год). В 1995 году появилась постановка Б. Покровского, созданная в союзе с М. Ростроповичем и художником Т. Мурванидзе. Впервые в Большом опера зазвучала в редакции Шостаковича.

◀ «Хованщина». Постановка Л. Додина. Фото: Wiener Staatsoper / Michael Poehn

◀ «Хованщина». Постановка А. Тителя. Фото: Олег Черноус



Это было принципиальным решением, хотя спектакль получился несколько странным – с элементами современных политических аллюзий, но как бы на полпути к чему-то новому. В 2002 году театр вернулся к традиционной версии Римского-Корсакова и к более спокойно-живописному решению (дирижер А. Ведерников, режиссер Ю. Александров, художник В. Окунев). На деле эта новая попытка стала шагом назад. Тем ценнее появление в минувшем сезоне сразу двух постановок «Хованщины», которые, кажется, обнаружили новые взаимоотношения с жанром русской исторической оперы.

«ХОВАНЩИНА» ТИТЕЛЯ

«Хованщина» в постановке А. Тителя – это метафора большого и густонаселенного дома, в который пришла беда: тотальная и хладнокровная вражда. Декорации В. Арефьева, постоянного соавтора режиссера в последних работах, визуализирует эту идею: на сцене – огромная, до колосников, изба из дерева, скорее даже дощатый амбар, под крышей которого сходятся в своем политическом и мировоззренческом противостоянии Хованский, Досифей и Голицын. История раскола, перемоловшая судьбы лидеров «партий» и простых людей, развивается в этом пространстве, из которого не вырваться,

не сбежать, где остается только одно – разделить судьбу этого дома.

Режиссер точными деталями оттеняет среду и характеры героев. Мытье ребенка в тазу, раздувание сапогом огня в самоваре, звук настоящего армянского дудука в эпизоде с персиянками – все говорит о нормальности и естественности человеческой жизни. Живой голубь, выпущенный на неведомую здесь никому волю, листовки, обыск в доме Хованского – намек на запреты, действующие

▲
«Хованщина».
Постановка
А. Тителя.
Фото: Олег Черноус

«Хованщина».
Постановка
А. Тителя.
Досифей – Денис
Макаров,
Марфа – Ксения
Дудникова.
Фото: Олег Черноус





во все смутные времена, «актуализация» в духе современности. В костюмах художника М. Даниловой содержится лишь намек на «историзм»: в одеждах стрельцов доминирует красный цвет, но без суриковской живописной подробности, при этом замечательным образом обнаруживают себя детали-вышивки, фасон застежки или характерный покрой в женских одеяниях. В сцене самосожжения нет изображения пожара – лишь балка со свечами медленно поплывет вверх, создавая ощущение воспаряющего дыма. Режиссер сосредоточен на крупных планах монологов и диалогов, на их психологической проработке, и зритель оказывается неотрывно втянутым в помыслы и переживания каждого действующего лица. В результате роли «второго плана» фокусируют внимание не менее, чем центральные.

У постановки нет привычного начала и привычного финала. Действие начинается до знаменитого оркестрового вступления «Рассвет на Москве-реке»: никакой лирики, одна обыденность – уставшие от очередного погрома стрельцы протирают свои палаши. И дирижер убирает из звучания оркестра традиционную поэтичность: рассвет над городом сух, как начало еще одного дня затянувшегося противостояния и вражды. В финале прозвучит постлюдия, написанная композитором В. Кобекиным специально для этой сценической версии «Хованщины». За пределами партитуры звучит молитва по всем

человеческим судьбам, которые уносит каждое смутное время.

Это спектакль-реквием по тем, кем не устает жертвовать историческая поступь перемен в нашей истории. Поэтому особой удачей в этой постановке являются хоровые сцены и их исполнение (великолепная работа хормейстера С. Лыкова), заставляющие замирать сердце в молитве и сострадании. Чего стоит только одна мизансцена: длинный стол, на который в ряд сложены красные кафтаны стрельцов, а поверх их смиренно опущенные головы. Казнь – река крови – линия исторической судьбы... А еще это спектакль-примирение тех художественных стилей и путей, по которым шло развитие отечественной оперной и театральной сцены, без заигрывания ни с одной, ни с другой моделью. Главное здесь – донести до зрителя без искажения суть сюжета и его авторскую интонацию.

А. Лазарев, признанный интерпретатор русской классики, работает с оркестром мастерски, перебрасывая мост от традиционных трактовок партитур Мусоргского в стиле крупной станковой живописи к более суровому стилю звучания. Он исключает поэзию и колористику, но обнажает внутренний трагизм, к чему особенно располагает редакция Д. Шостаковича. Дирижер остается верным своему монументальному стилю, но по-новому выверяет палитру цветов. Есть и акценты и купюры, которые оговорены с режиссером.

*«Хованщина».
Постановка
А. Тителя.
Голцын –
Нажмиддин
Мавлянов,
Иван Хованский –
Дмитрий Ульянов.
Фото: Олег Черноус*



«Хованщина».

Постановка

Л. Додина.

Андрей Хованский –

Кристофер Веитрис.

Фото:

Wiener Staatsoper /

Michael Poehn

«ХОВАНЩИНА» ДОДИНА

«Хованщина» в Венской опере тоже поставлена в редакции Д. Шостаковича. Но маэстро Бычков решительно расчищает плотный слой звукописи, превращая музыкальную ткань спектакля в волны разной эмоциональной напряженности: поэзия рассвета, чувственная страстность в сценах Марфы, тихая молитва и гневная мощь в хоровых сценах, драматическая острота и выразительность диалогов и ансамблей.

Благодаря дирижеру музыкальная драма Мусоргского буквально проникает под кожу. Такое сильное и открытое воздействие драматургии стало возможным благодаря режиссерской идее «обнажить» тело этой народной драмы, убрав со сцены все изобразительно-повествовательное. Это особый сценический текст, когда режиссер не пользуется ремарками «входят», «проходят», а использует только «возникает» и «исчезает».

Додин вместе с художником Александром Боровским создает такую конструкцию мизансцен, когда все вырастает из и уходит в планшет сцены. Художник предложил постановщику использовать техническую мощь плунжеров, а режиссер

уже начинает эти движущиеся по музыке «мостики» выразительно-достоверными и плотными группами хора или выстраивает напряженную вертикаль противостояния между лидерами раскола. Так, в кабинете Голицына заговорщики не имеют ни одной точки соприкосновения (одной «платформы»), хотя совместно планируют переворот. Здесь у каждого скорее «трибуна», их вертикаль – это абсолютная несовместимость. Режиссер, вынудив исполнителей из быта, предлагает им полностью сосредоточиться на психологии героев и действовать в абсолютно современной пластике – идти от своего эмоционального ощущения образа. В этом ключе решены все сольные сцены, а вертикальное расположение мизансцен только обостряет наше понимание драмы каждого – все мечутся между небесами и землей. Марфа разрывается между земной чувственностью и религиозными убеждениями. А доносчик и провокатор Подьячий будет вырастать и исчезать в земле, словно черт.

Формируя хоровые мизансцены еще под сценой, до появления, режиссер добивается поразительного результата: «толпа» бунтующих, молящих, гуляющих возникает в пространстве сцены, уже заряженная энергией музыкальной мысли и энергией действия. Отобрав у артистов хора все театральные подпорки подражания жизни в виде бутафории, элементов мебели и декорации, он высвобождает правду и органику выражения эмоций, заложенных в музыке. Разворачивая массовые сцены через многоуровневую композицию, Додин дает зрителю возможность взглядеться в каждое лицо, в каждую группу людей. Эта особая пластика мизансцен создает еще один дополнительный эффект восприятия партитуры Мусоргского как хорового массива, где главная трагедия – это трагедия народа, вовлеченного в водоворот истории. Исторические костюмы элегантно сведены до четкости силуэта, образности фактуры и цветовой гаммы из сочетания серебристо-серого, черного, белого. Каждая секция и группа плунжеров декорирована «деревянными» элементами, и при тщательно продуманном их движении или замирании в комбинации они образуют выразительный графический «набросок» – контуры улочек с заборами, пейзаж из полуразрушенных изб, кладбище с покореженными остатками крестов. И на всем – печать разрушения, перекосности, следы пожара.

Сцена самосожжения, когда старообрядцы во главе с Досифеем, сняв все одежды до белых нательных рубах, медленно уходят в землю, «истлевая» на глазах до момента, когда опустившиеся плунжера образуют равнину из могильных крестов, настолько потрясает, что возникает боязнь: что же еще может возникнуть в финале, когда сценическое действие закончилось и звучит уже только оркестр. А здесь «горит» уже последняя стена, которая стояла неизбежно весь спектакль на последнем плане. Конструкция (безупречно образно высвеченная Д. Исмагиловым) начинает медленно заваливаться в сторону зала, создавая физическое ощущение падающего остова огромного дома, накрывающего своими «горящими головешками» все пространство сцены. Пожарище, в котором сгорели все.


Додин намеренно ставит «Хованщину» как универсальную и глобальную историю передела и раскола, который возможен везде и на любом историческом зигзаге. Может быть, не все в зале Венской оперы почувствовали, по ком звонит колокол. И может быть, такой подход что-то не добавит европейскому зрителю, который хочет увидеть историю из жизни «неумытой и дикой» России или хочет «посетить» белокаменную древнюю Москву. Спектакль призван возбудить наше воображение, которое самостоятельно дорисует места действия. Но современный зритель уже отучен от этой работы и образного восприятия сценического действия. Современные концепции в большинстве своем нашпигованы действием и предметами из современного быта, из которых складывается знаковая система нового прочтения, где человеческие

«Хованщина».
Постановка
Л. Додина.
Марфа – Елена
Максимова,
Досифей –
Айи Ангер.
Фото:
Wiener Staatsoper /
Michael Poehn



«Хованщина».
Постановка
Л. Додина.
Иван Хованский –
Ферруччо
Фурланетто.
Фото:
Wiener Staatsoper /
Michael Poehn

типажи и среда обитания узнаваемы. Мы отвыкли всматриваться и вслушиваться в очищенный смысл и обнаженные эмоции – в слово на музыку (drama per music). Додин создает такую сценическую форму, когда оперный сюжет начинает звучать в своей драматической первоприроде.

Две «Хованщины» – два современных прочтения, суровые и трагические в своем приговоре. Одна – о нас, другая – обо всех. Обе – по Мусоргскому. 



Фестиваль в большом городе, или Опера для всех

Что лучше: слушать выдающихся певцов или смотреть интересные постановки?

В Мюнхене подобной дилеммы не существует. Оперные звезды и современная режиссура успешно уживаются друг с другом на сцене Баварской оперы.

Текст: Дмитрий Абаулин



*Сцена из оперы
«Роберто Деверё».
Елизавета –
Эдита Грuberова.
Фото: Wilfried Hösl*

Принято считать, что оперные фестивали лучше проводить в небольших городах вроде Байройта, Глайндборна или Пезаро. Там, вдали от суеты мегаполиса, можно отрешиться от повседневных забот и полностью погрузиться в искусство. Но из этого правила есть одно важное исключение. Самый старый в мире оперный фестиваль (его история началась в 1875 году!) проходит в одном из крупнейших деловых и промышленных центров Европы – Мюнхене. Столица Баварии с ее полутораmillionным населением в разы превосходит по размеру даже Верону с ее «оперным стадионом», что не мешает городу каждое лето бросаться в водоворот оперных страстей.

Еще одно важное отличие Мюнхена от всех перечисленных выше городов: фестиваль здесь тесно связан с местным оперным театром. По сути дела, Мюнхенский оперный фестиваль – это самая насыщенная событиями часть театрального сезона, его итог и квинтэссенция, когда за месяц с небольшим можно увидеть почти все оперные премьеры года и услышать лучшие голоса мира.



Во время фестиваля к Национальному театру, где обычно дает спектакли Баварская государственная опера, прибавляются еще несколько площадок. В барочном театре Кювилье, расположенном в королевской резиденции, проходят камерные концерты. В находящейся по соседству неоклассической церкви Всех Святых звучит духовная музыка. На это время в лоно Баварской оперы возвращается и Театр принца-регента, который был построен на рубеже XIX–XX веков специально для Мюнхенского оперного фестиваля по образцу байройтского зала. Когда Национальный театр лежал в руинах после бомбардировок Второй мировой, Театр принца-регента служил ему основной сценической площадкой. Сейчас зал принадлежит Театральной академии, носящей имя прославленного оперного режиссера Августа Эвердинга. И лишь на лето, когда студенты разъезжаются на каникулы, сюда вновь приходит опера.

В Театре принца-регента исполняются преимущественно произведения XVII–XVIII веков. В этом году, к примеру, шел «Орфей» Монтеверди, через год будут поставлены «Галантные

Индии» Рамо. Но не стоит искать в Театре принца-регента заповедник бережно охраняемых традиций: музыку барокко вернул в репертуар фестиваля английский интендант Питер Джонас, работавший в Мюнхене с 1993 по 2006 год. Он же сделал правилом максимально нестандартный подход к постановке классических названий.

Каждый сезон Баварской оперы проходит под определенным девизом, через призму которого предлагается воспринимать все премьеры. Лозунгом сезона 2014/15 были избраны три слова: «Взгляды, поцелуи, укусы». Два последних – предсмертные слова амазонки Пентесилеи из драмы Генриха фон Клейста. В русском переводе эта фраза звучит как «... Влечение и мученье – / Созвучные слова. Кто крепко любит, / Тому нетрудно перепутать их». В оригинальном тексте речь идет о поцелуях и укусах, и именно этот акцент сопровождает выбор репертуара. Страстные женщины, приносящие несчастье себе и объекту своего рокового влечения, – таковы протагонистки большинства оперных премьер прошедшего сезона: Манон Леско из одноименной оперы Пуччини, Лючия ди Ламмермур,

*Сцена из спектакля
«Электра».
Электра –
Эвелин Херлициус,
Клитемистра –
Вальтрауд Майер.
Фото: Wilfried Hösl*



*Сцена
из спектакля
«Орфей».
Фото:
Wilfried Hösl*

Лулу, Мелизанда... Поставленные в этот ряд, по-новому воспринимаются даже главные героини вроде бы комических опер, «Арабеллы» и «Средства Макропулоса».

На время фестиваля в афишу театра вернулись и несколько старых постановок, созвучных теме сезона. В заголовок оперы Доницетти «Роберто Деверё» вынесено мужское имя, однако центральной фигурой оперы является не слабовольный граф Эссекс, а королева Елизавета – тем более, когда в этой роли на сцену выходит неувядающая дива бельканто Эдита Груберова (ее достойным партнером стал хорошо знакомый московским любителям оперы тенор Алексей Долгов).

Естественно, программа фестиваля не могла обойтись без «Тристана и Изольды». Постановке Петера Конвичного уже больше 15 лет, именно она сделала легендарной Изольду в исполнении Вальтрауд Майер. Летом 2015 года в Мюнхене певица попрощалась с одной из своих коронных партий, но не с фестивалем: уже через несколько дней Майер вышла на сцену в еще одном спектакле-долгожителе. «Электра» Рихарда Штрауса в постановке Херберта Вернике была впервые показана в 1997 году, но ее никак не назовешь устаревшей, поскольку в формальной безупречности ее дизайнера скрыты огромные возможности обновления. В эффектную раму, предложенную

режиссером-художником, помещен блистательный состав: Эвелин Херлицус – Электра, Вальтрауд Майер – Клитемнестра, Адрианна Печонка – Хризотемида. Все три певицы не раз исполняли свои партии, в том числе на одной сцене – в шедшей в Экс-ан-Провансе и Милане постановке Патриса Шеро. Их почти телепатическая связь между собой и с дирижером Ашером Фишем держит зал в неослабевающем напряжении.

Именно в умении соединить звездный принцип в подборе исполнителей с достижениями современного режиссерского театра заключается главный секрет Мюнхена. В программе оперного фестиваля идут спектакли таких режиссеров, как Барри Коски, Арпад Шиллинг, Андреас Дрезен, Кшиштоф Варликовский, и поют Эдита Груберова, Диана Дамрау, Аня Хартерос, Вальтрауд Майер, Анна Нетребко, Кристине Ополайс, Йонас Кауфман, Рамон Варгас, Рене Папе, Петер Зайферт, Саймон Кинлисайд, Павел Бреслик. Такое сочетание немислимо для большинства театров, но не для Баварской оперы.

Говоря о площадках, на которых проходит фестиваль, стоит обязательно упомянуть еще одно место – площадь Маршталплатц. Вот уже много лет обязательным пунктом программы становится бесплатный концерт на открытом воздухе, который начал проводить еще Ричард Джонас. Нынешний интендант Баварской оперы Николаус Бахлер строго следует традиции.

В этом году программа на Маршталплатц была составлена из музыки русских композиторов: Баварский государственный оркестр под управлением Филиппа Жордана исполнял «Картинки с выставки» Мусоргского и музыку из балета Стравинского «Жар-птица». Переполненная площадь, внимательно слушающая симфоническую программу, – картина, на наш взгляд, достаточно необычная, но для Мюнхена вполне привычная. Точно так же, как идея прямой трансляции фестивального спектакля на огромном экране перед театром. Оперная экспансия на улицы и площади большого города проходит под лозунгом «Опера для всех». Эти же слова могут служить девизом всего Мюнхенского фестиваля. **Е**



*«Манон Леско».
Де Гривё –
Йонас Кауфман,
Манон –
Кристине Ополайс.
Фото: Wilfried Hösl*

На стыках жизни с вечностью

*«Пер Гюнт» Ибсена –
Шнитке – Ноймайера*

Текст: Наталья Зозулина



*Джон
Ноймайер.
Фото: Steven
Haberland*

20–24 января 2016 года

Гастроли Гамбургского балета

Альфред Шнитке

ПЕР ГЮНТ

Балет Джона Ноймайера

По мотивам пьесы Генрика Ибсена «Пер Гюнт»

Хореография и постановка Джона Ноймайера

Художник-постановщик – Юрген Розе

Мировая премьера состоялась 22 января 1989 года в Гамбурге

Премьера новой редакции – 28 июня 2015 года, Гамбурге

Карстен Юнг, Алина Кожокару. Балет «Пер Гюнт». Фото: Holger Badelore





Музыку Альфреда Шнитке Джон Ноймайер впервые услышал в тот момент, когда искал и уже отчаялся найти подходящую музыкальную основу для своего балета «Трамвай «Желание». Случайное знакомство с Первой симфонией Шнитке разрешило патовую ситуацию с задуманным балетом и вызвало острый интерес гамбургского хореографа к творчеству московского композитора, жившего в ту пору за железным занавесом. В балете «Отелло» Ноймайер вновь использовал музыку Шнитке – «Кончерто гроссо для двух скрипок и камерного оркестра». Сольные партии во время спектакля играли его первые исполнители – Гидон Кремер и Татьяна Гринденко. Более того, хореограф сразу предложил Шнитке написать балет на выбор: по Чехову (Ноймайер много лет мечтал о постановке «Трех сестер») или по ибсеновскому «Перу Гюнту». Последовал моментальный ответ: «Пер Гюнт».

Едва начавшаяся совместная работа над балетом была прервана тяжелой болезнью композитора, когда его вытащили буквально с того света. Но Ноймайер был готов ждать партитуру столько, сколько потребуется, и отодвинул сроки премьеры. Она состоялась в январе 1989 года.

Музыка «Пера Гюнта» не обещала хореографу легкой жизни. В ней не встречается «приятных во всех отношениях» балетных мелодий. Лавинообразные потоки музыки образуют бесконечно длящуюся ткань, затягивающую в себя, точно в воронку. Однако Ноймайера, часто бравшего для своей работы авангардные опусы Хенце, Пярта, Лигети, отказ Шнитке от «балетности» не смутил. Он сам искал возможности нетрадиционного построения балета, новшеств в его форме. Достаточно обратить внимание на лаконичную ремарку, завершавшую полученный композитором сценарий: «Бесконечное *adagio*». Еще было неведомо, зачем хореографу понадобилась нескончаемая музыка по завершении действия балета, но Шнитке, вернувшийся оттуда, угадывает, что в ней надо воплотить. Он точно «попадает» в идею Ноймайера, задумавшего вывести финал ибсеновской драмы в просторы инобытия.

Хореограф явил героя во всем объеме прототипа – от юности до старости – и провел его по тому же жизненному кругу, что и в драме. Разумеется, Пер балетный, Пер танцующий старился не физически, а психологически – как старится морально уставший, внутренне опустошенный человек, чья жизнь устремлена по ложному пути, растрочена на ложные цели. Ноймайер нарастил сценическое бытие героя временем «до» (Пролог) и временем «после» (Эпилог). То были зоны жизни, расположенные на стыках с вечностью – в точках, где эта жизнь встраивается в картину мироздания. Пер дважды предстал в балете как «просто человек», нагой и безымянный – приходящий в момент рождения и уходящий в момент смерти. Важной хореографической идеей являлось «многоголосие» героя, чей сольный образ Ноймайер вписал в ансамбль двойников.

Показ «Пера Гюнта» в Москве через год после гамбургской премьеры оказался событием громадной важности. Балет вызвал новую волну интереса к творчеству выдающегося композитора, долгие годы отлученного от слушателя. Зрительский успех был столь велик, что Большой театр заговорил с Ноймайером о переносе спектакля. Однако проект не состоялся. Труппа Большого театра встретила с Джоном Ноймайером лишь 14 лет спустя, в работе над другим балетом.

С момента первого показа «Пера Гюнта» в России минуло 25 лет. Возобновленный спектакль с полностью изменившимся составом исполнителей возвращается в тот же зал Большого театра, где с триумфом прошел четверть века назад. **Б**

Plisetskaya Live

Maya Plisetskaya thought over her anniversary night herself. She was getting ready, choosing co-features, going into details. Somehow it happened that instead of celebrating its anniversary, the Bolshoi pays tribute to one of the greatest ballet dancers of the 20th century. It may not be possible to turn back time, but on these days Maya Plisetskaya is with us again.

“I have been asked so many times in my life, What is your routine like, your schedule on the day of a performance? Well, it’s like this – dress rehearsal, an hour’s rest, anesthesia. But it’s not always like that, of course. Please don’t be afraid. Only once every fifty years – that’s for sure.

Time to go. The car was waiting.

At the theater I realized that I had left my white tights and the swan feathers. They were at home. I forgot about them. Quickly to the telephone to ask homies to bring them to the theater. Was everything else there? Had I forgotten anything else?

Well, I would begin the routine I had developed over fifty years: makeup, hair, tights, leotard, slippers, and legwarmers – you have to start by warming up.

...I was ready. I stood in the wings on the men’s side. The fanfare and joyous sounds of Raymonda fill the theater. Behind me, one of my swans got on pointe for the fortieth time, loosening up her feet before the bourée.

For an instant of fifty years, for a long-long-long fifty years, I waited for my entrance in the last wing on the men’s side.”

An extract from “I, Maya Plisetskaya”



Photo by The Bolshoi's Museum

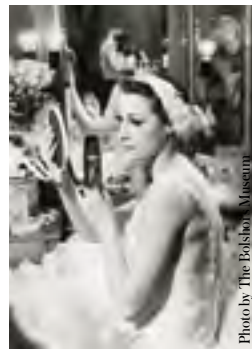


Photo by The Bolshoi's Museum



Photo by The Bolshoi's Museum



Photo by The Bolshoi's Museum

Bolshoi Names Makhar Vaziev as New Ballet Director

On October 26, 2015 Makhar Vaziev was named the new Bolshoi Ballet Director. He will take up the position in March 2016. Presently artistic director at Milan's La Scala, Mr. Vaziev ran the Mariinsky ballet for 13 years (1995–2008). After the briefing that saw the Bolshoi Theater's general director Vladimir Urin introduce the newly appointed Ballet Director, Makhar Vaziev answered The Bolshoi Theater magazine questions.

Under your leadership, the Mariinsky ballet company mastered a new repertoire. New ballets by Balanchine, Neumeier, Forsythe, Ratmansky appeared in the schedule; Sergei Vikharev experimented with timeless classics. You go on the same lines in Milan. How do you choose new titles? Is it something that you like? Or something that is bound to attract viewers?

– I certainly follow my artistic taste when I choose repertoire, but that's not the only criteria. The most important thing is to understand what can be done to develop the company, and how this can be done, in what order. And what's even more important – who this can be done with. The repertoire policy must be directed at developing the company, every single dancer in the company. Sometimes you come to the theater, and the play is not very well staged, but the level of the performers is so high they literally keep you in the seat. You may even feel sympathetic with the actors because they did not get the task they really deserve, but you remain in the audience. And what if things



Photo by Brescia and Ambiano©Teatro alla Scala

go the opposite way? You come to a great ballet, but the performance is disgusting. I bet you won't see the end of the play, because it will be waste of your time.

With the right choice of plays you can emphasize the strength of your company – or destroy everything with the wrong one. The schedule should not be a set of pretty pictures. With no worthwhile performance behind a list of big choreographers' names, it doesn't make sense to even start.

– What qualities does a person need to manage such complex body as a ballet troupe?

– You have to know your profession thoroughly, have a true flair for the theatre, understand the people's mood. The director must effort the actors he is working with an opportunity for self-realization. Do not assert yourself at the expense of the others: this is a sign of weakness, not strength. The only way you can achieve something is to get everyone else engaged with your ideas. And to do that, you have to be absolutely confident in your ideas. **✎**



Photo by Danir Yusupov

THE FABLES OF VIXEN, DUCKLING AND BALDA

Children sharing their impressions of the new performance staged at the Beethoven Hall.

THE TRUTH OF AFFECTS

Handel's *Rodelinda* narrates a story quite improbable in terms of common logic by short, expressive and true-life musical episodes.

TELL US A STORY!

Violeta Mainiece and Vadim Gaevsky, ballet historians, Tatjana Kuznetsova, The Kommersant ballet reviewer, and Larisa Barykina, ballet reviewer and art director of On the Edge, a Contemporary Dance Festival, musing on the life of the story ballet in the XXI century.

PREMIERES IN MOSCOW

Ballets by Frederick Ashton in the Moscow Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, *Salome* by Richard Strauss in the Novaya Opera Theater, *The Cunning Little Vixen* by Leoš Janáček in Natalya Sats Children's Musical Theater and Pokrovsky Chamber Musical Theater.

THE NEW OLD HOUSE

For long 25 years, the Helikon Opera Theater and its director had been fighting the space they had to exist in. Finally, they don't need to fight it anymore. The winners are triumphing – the new theater is opening at the same address.

SHOSTAKOVICH. THE UNFINISHED



Photo by Anton Zaytsov

After the first night of two-part performance of *Prologue to Orango* and *Hypothetically Murdered*, by the Perm Opera and Ballet Theater, which was complex in idea but concise in form, no one could say there is no complete version of Shostakovich' *Orango* (1932).

PREMIERES IN RUSSIA

Carmen by Georges Bizet in Ekaterinburg, *Faust* by Charles Gounod in Chelyabinsk, *The Swan Lake* by Pyotr Tchaikovsky in Perm.

FEST AND THE CITY, OR OPERA FOR EVERYONE



Photo by Wilfried Hiesl

What would you prefer: listening to remarkable singers or watching interesting performances? In Munich, you don't have to deal with such dilemma, as it just does not exist. On the stage of the Bavarian State Opera, opera stars and modern directing go very well together.

INTERFACE BETWEEN LIFE AND ETERNITY

It has been 25 years since *Peer Gynt* was first staged in Russia. Now, the new-cast Peer Gynt is back in the very same Bolshoi hall, where its first glorious performance took place quarter of a century ago.



Photo by Holger Badelkow

SHOP BOLSHOI

МАГАЗИН БОЛЬШОЙ



ОТКРЫТ ЕЖЕДНЕВНО

С 11:00 ДО 17:00

С 18 ЧАСОВ ДО ОКОНЧАНИЯ СПЕКТАКЛЯ
РАБОТАЕТ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ

OPENING HOURS

11 A.M. TO 5 P.M.

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



ПОДЪЕЗД 9А

СЛЕВОЙ СТОРОНЫ ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВХОДА



ENTRANCE 9A

ON THE LEFT SIDE OF THE MAIN ENTRANCE

AUDEMARS PIGUET БУТИК

ОТКРЫТИЕ В ДЕКАБРЕ 2015

ГУМ, 1 ЛИНИЯ

КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ, 3

МОСКВА

+7 495 660 0550



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

* НУЖНО МАСТЕРСКИ ОВЛАДЕТЬ ПРАВИЛАМИ, ЧТОБЫ
ИХ НАРУШАТЬ



AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

ROYAL OAK
ВЕЧНЫЙ
КАЛЕНДАРЬ
РОЗОВОЕ ЗОЛОТО

AVMA

