

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

242 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2017/2018

№ 1 (11)
март, 2018



РАЗМЫШЛЕНИЯ
*Фестиваль
как
индустрия*

ПРЕМЬЕРА
*Римас Туминас:
«Пиковая дама» пронизана
ощущением потери эпохи*

У ЭКРАНА
*Аналоговое
искусство
в цифровом виде*



КОРСАР
22 ОКТЯБРЯ

УКРОЩЕНИЕ
СТРОПТИВОЙ*
26 НОЯБРЯ

ЩЕЛКУНЧИК*
17 ДЕКАБРЯ

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА
21 ЯНВАРЯ

ДАМА
С КАМЕЛИЯМИ*
4 ФЕВРАЛЯ

ПЛАМЯ ПАРИЖА
4 МАРТА

ЖИЗЕЛЬ*
8 АПРЕЛЯ

КОППЕЛИЯ
10 ИЮНЯ

THE
ATRE
HD

* В записи

Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

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

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Ольга Айкан

Дизайнеры:
Елена Горшкова, Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60189
Тираж: 10 000 экз.

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

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

Сцена из спектакля «Пиковая дама».
Герман – Юсиф Эйвазов.
Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

В январе Большой театр дал старт фестивалю «Золотая маска», показав вошедший в число номинантов спектакль «Манон Леско». В афише февраля были представлены другие претенденты на престижную награду: балет «Клетка» и опера «Билли Бадд». В марте на Новой сцене Большого в рамках «Золотой маски» выступит Екатеринбургский театр оперы и балета, а в апреле на Исторической сцене пройдет церемония вручения премии.

Одновременно с этим Большой театр готовит новые постановки и показывает спектакли текущего репертуара. В каком отношении находится блеск фестивальных огней и каждодневный процесс? Правда ли, что сегодня мировую театральную моду диктуют фестивали? Как репертуарным театрам отстаивать свою самостоятельность в современных рыночных условиях? Об этих вопросах размышляют авторы этого номера журнала.

In January, the Bolshoi Theatre kicked off the Golden Mask Festival by showing one of the nominated performances — Manon Lescaut. The February poster featured other contenders for the prestigious award: one-act ballet The Cage and opera Billy Budd. In March, the Bolshoi will host performances by the Yekaterinburg Opera and Ballet Theatre for the Golden Mask Festival, and the award ceremony will take place in April on the Historical Stage.

In the meantime, the Bolshoi Theatre is also showing current repertory performances and working on new productions. How is the balance struck between the glitter of festival spotlights and the day-to-day operations? Is it true that global theater fashion is dictated by festivals today? How can repertory theaters maintain independence in today's market conditions? Find out what our authors think in the latest issue of the magazine.



4
Премьера
 Римас Туминас:
 «Пиковая дама»
 пронизана
 ощущением потери
 эпохи

9
Новости

10
Событие
 Лица: концерт
 Молодежной
 балетной
 программы Большого
 театра



10

12
Размышления
 Смешать,
 но не взбалтывать

16
Фестиваль
 Дороги
 первооткрывателей



16



26



32



12

20
Впечатления
 Из сокровищницы
 Елизаветы

22
Наблюдения
 Приключения мюзикла
 в России

25
Новости



20



28

26
Юбилей
 Презент Петина

28
Заметки
 Сказка для всех

31
Новости

32
У экрана
 Аналоговое искусство
 в цифровом виде

36
Размышления
 Фестиваль
 как индустрия

40
Дискуссия
 Дома и люди

45
Новости

46
**Взгляд
 со стороны**
 И конь,
 и трепетная
 лань

48
**English
 summary**

Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



Официальные спонсоры Большого театра



GUERLAIN



SAMSUNG



Официальный отель Большого театра



Спонсор театра



Информационная поддержка

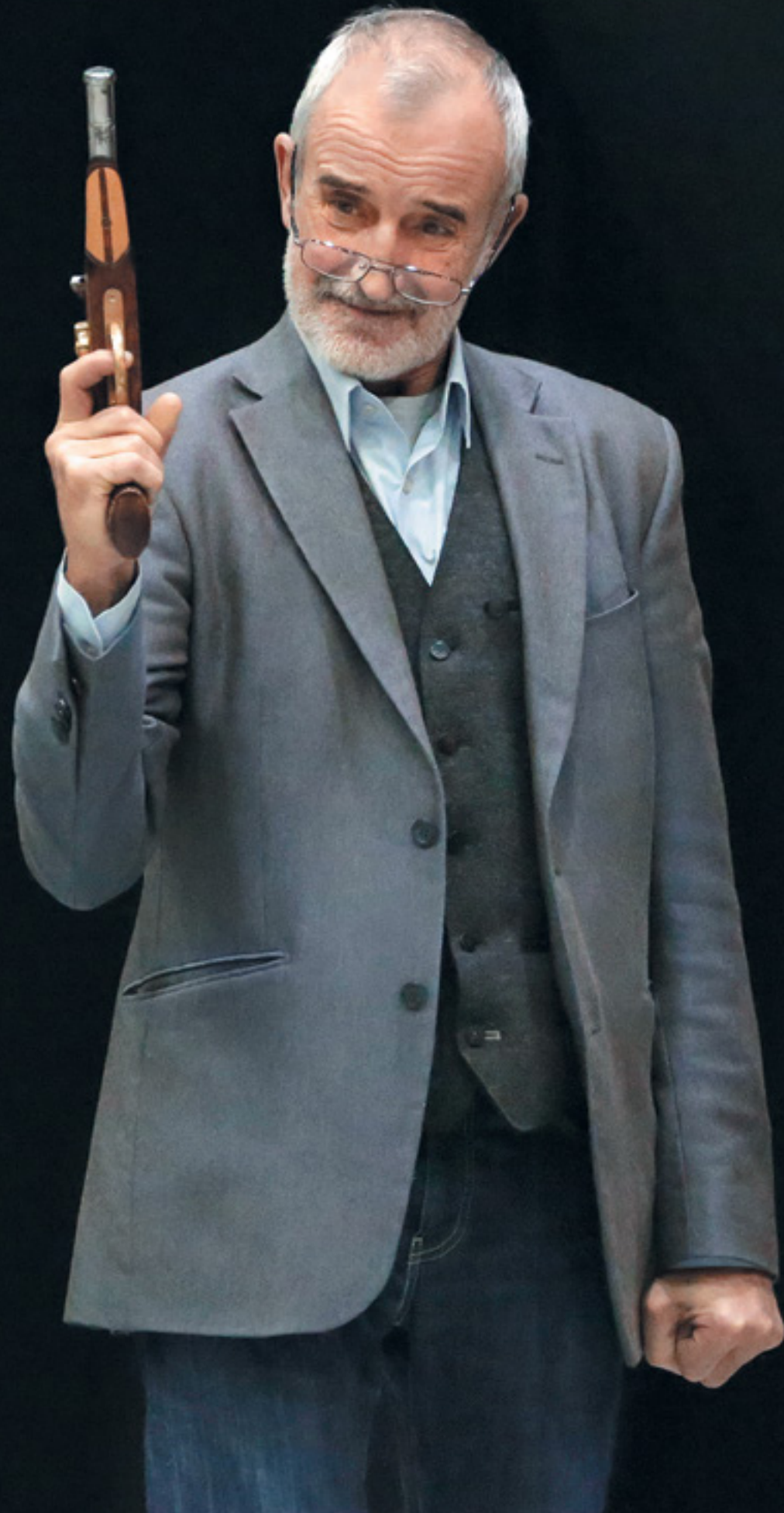


Информационный партнер



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

РИМАС ТУМИНАС
Фото: Дамир
Юсупов



Римас Туминас: «Пиковая дама» пронизана ощущением потери эпохи

ТЕКСТ: Татьяна Белова

СЦЕНА
ИЗ СПЕКТАКЛЯ
«ПИКОВАЯ ДАМА»
ГЕРМАН — ЮСИФ
ЭЙВАЗОВ,
ЛИЗА — АННА
НЕЧАЕВА
Фото: Дамир
Юсупов



«Пиковая дама» снова появится в репертуаре Большого театра. За последние десять лет это третья версия хрестоматийной оперы. И третья режиссерская работа Римаса Туминаса в оперном жанре: до того художественный руководитель московского театра им. Вахтангова поставил в Большом «Катерину Измайлову» Дмитрия Шостаковича, а в МАМТе вечер одноактных опер — «Царь Эдип» Игоря Стравинского и «Замок герцога Синяя Борода» Белы Бартока.

Как по-вашему, театр для зрителя должен быть местом комфортного переживания или дискомфорта? Комфортного, во всех отношениях.

Неужели сама история, рассказанная в «Пиковой даме», может допускать комфорт в работе со зрителем?

Должна. Мы должны ясно рассказать историю, а зритель это ценит, как проявление уважения к нему. И драму, и трагедию, любой жанр можно преподнести комфортно для зрителя. Готхольд



РИМАС ТУМИНАС
И ОЛЕГ ДОЛГОВ
Фото: Дамир Юсупов



ТУГАН СОХИЕВ
И РИМАС ТУМИНАС
Фото: Дамир Юсупов



Фото:
Дамир Юсупов

Наш стиль — строгая условность; это не компромисс, не попытка разжевать все обстоятельства, а возможность творить, которую мы даем и актерам, и зрителям.

Эфраим Лессинг еще в XVIII веке утверждал, что «ни зрения, ни слуха не следует оскорблять», а «при выражении сильных страстей должно избегать всего того, что может неприятно подействовать на то или другое чувство». Я его часто цитирую актерам. Но мы не стремимся к созданию красивенькой картинки, а рассчитываем на воображение зрителя. Пространство, в котором развивается действие спектакля, условно, оно мало меняется, визуальный ряд скупой, очень сдержанный. Я бы сказал, что наш стиль — строгая условность; это не компромисс, не попытка разжевать все обстоятельства, а возможность творить, которую мы даем и актерам, и зрителям.

На вас не давит груз петербургского мифа? Ведь «Пиковая дама» Чайковского — один из самых главных текстов этого дискурса. Здесь и сами узнаваемые места, и Летний сад, и Зимняя канавка, и мистика — Пушкина, Гоголя, Достоевского, все они как призраки теснятся за строчками партитуры...

Петербург — сложный город, в него внедрили и итальянцы, и немцы, и русские. Он замешан

на тайнах и культурах, в каждой из которых кроется тайна. Он их и вобрал в себя, и сам стал таким мерцающим, городом-призраком. Его судьба — жить в ожидании будущего, в ожидании блеска и праздника. Солнечный день, такая редкость для Петербурга — и все ему радуются, устраивают праздник, как будто отгоняют мрачные тайны, хотя бы отдохнуть от них, от этой призрачности. И как в первой картине оперы действие развивается от солнечного света к мрачной буре, так вся история у Модеста Чайковского и в музыке Петра Ильича проходит такой же путь. На это развитие в музыке мы и опираемся, ставя спектакль. И на то, что происходит в жизни сегодня, — тоже. Вот вы знаете, например, где ад?

Внутри каждого из нас.

Когда-то мир был устроен очень четко, и все знали: ад находится там-то, рай — там-то. А сейчас границы разрушены, и рай, и ад — здесь рядом. Рай приходится создавать самим, и это очень трудно, потому что никто не помогает. И ад выбился в мир, мы уже не замечаем его — настолько он растворен в нашей жизни. Война, истерика, все мы этим заражены, и история,



ГРАФИНЯ — ЛАРИСА ДЯДКОВА
Фото: Дамир Юсупов



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ
Фото: Дамир Юсупов



ГЕРМАН — ЮСИФ ЭЙВАЗОВ,
ТОМСКИЙ — ГЕВОРГ АКОБЯН
Фото: Дамир Юсупов



ЛИЗА — ЕВГЕНИЯ МУРАВЬЕВА,
ГЕРМАН — ОЛЕГ ДОЛГОВ
Фото: Дамир Юсупов



ГЕРМАН — ЮСИФ ЭЙВАЗОВ,
ГРАФИНЯ — ЛАРИСА ДЯДЬКОВА
Фото: Дамир Юсупов



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ
ТОМСКИЙ — НИКОЛАЙ КАЗАНСКИЙ (в центре)
Фото: Дамир Юсупов

«Пиковая дама» — это конец романтизма, его отблески еще живы и у Пушкина и очень отчетливо слышны у Чайковского.

светлую эпоху, хотим или не хотим — мы переходим в новую, где ад становится частью нашей повседневной жизни, и все пронизано сожалением и болью.

Вы хотели бы поставить какую-нибудь настоящую романтическую мелодраму? Доницетти, Верди?


«Силу судьбы», может быть. В XX веке стало принято осуждать романтиков, но для меня романтизм — интересная и красивая эпоха, а XIX век вообще прекраснейший из веков.

В то время все существовали в постоянном творческом диалоге: легко брали друг у друга сюжеты, дописывали, переписывали, не поправляя и не досочиняя, а продолжая. Через подражание и в диалоге находили свое.

С кем бы вы хотели оказаться в ситуации такого творческого диалога, работая над «Пиковой дамой»?

С тем, что вот сейчас меня окружает: с Большим театром и его традициями. В Большом ощущаешь себя как в городах-призраках, в Петербурге или Венеции. Здесь и таинственно, и интересно, и боязно.

А если тайны нет?

Если тайны нет — тогда зачем все это? Нет, попробуем раскрыть тайну. 

которую мы рассказываем, уже не может быть светлой. В ней постепенно сгущается мрак.

Мне не хотелось никого ни страшить, ни пугать. Я не знаю, как нарочно выдумывать мистику. Но «Пиковая дама», в конце концов, просто легенда. А я по профессии — обманщик.

Модест наполнил либретто свое не только духом пушкинской «Пиковой дамы», но и, например, «Медного всадника». А мне кажется, что можно найти здесь отголоски и Гофмана, и Вальтера Скотта, и Бальзака... «Пиковая дама» — это конец романтизма, его отблески еще живы и у Пушкина и очень отчетливо слышны у Чайковского.

Ваши предыдущие оперные постановки были связаны с партитурами XX века: Шостакович, Стравинский, Барток. Чувствуете ли вы разницу между ними и музыкой Чайковского? Как это сказывается на вашей работе над спектаклем? Музыка «Пиковой дамы» пронизана потерей эпохи. В каждом действии теряем прекрасную



Вечер для ветеранов сцены

Четвертого января в Доме актера на Арбате прошел новогодний вечер для ветеранов сцены Большого театра России, в котором приняли участие более шестидесяти человек. Это событие было организовано Благотворительным фондом Светланы Захаровой при поддержке Совета ветеранов балета Большого театра. Встреча, ставшая доброй традицией, состоялась уже

в юбилейный пятый раз. Помимо праздничного торта с фейерверком и музыкальной программы гости получили возможность пообщаться между собой, вспомнить годы службы в Большом театре России. Прима-балерина Светлана Захарова лично поздравила всех с Новым годом, после чего была сделана памятная общая фотография. Благотворительный фонд Светланы

Захаровой работает с 2011 года. В настоящее время ежемесячно стипендии Светланы Захаровой получают 28 студентов из ведущих хореографических образовательных учебных заведений страны. Кроме того, 31 марта 2018 года в Государственном центральном концертном зале «Россия» в Лужниках состоится четвертый фестиваль детского танца «Светлана».

СВЕТЛАНА ЗАХАРОВА (в центре) С ВЕТЕРАНАМИ СЦЕНЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
Фото: Игорь Захаркин

Премии «Фонда Елены Образцовой»

ТЕКСТ: Елизавета Дюкина

В столичном отеле Ritz-Carlton состоялось вручение ежегодных премий благотворительного фонда Елены Образцовой. Премии были учреждены в 2012 году по инициативе Елены Васильевны. Нынешнюю торжественную церемонию вела президент Фонда Наталья Игнатенко.

Обладателем премии «За многолетнее служение вокальному искусству» стал выдающийся дирижер Владимир Федосеев, отметивший недавно свое 85-летие.

Теплые слова о своем коллеге сказал основатель и руководитель Московского камерного хора Владимир Минин, вручавший награду. В ответном слове Федосеев вспомнил об удивительном таланте Елены Образцовой, у которой он учился работать с певцами над оперными партиями.

Еще одним лауреатом в этой номинации стал Юрий Веденеев, который долгое время был «слугой двух господ», исполняя ведущие партии в Московском театре оперетты и Большом театре. Премия также была присуждена двум замечательным солисткам Большого театра: Ирине Журиной и Нине Лебедевой. Обе они нередко пели в одних спектаклях с Еленой Васильевной.

Премиями Фонда «За яркое начало в искусстве» наградили выпускников Молодежной оперной программы Большого театра меццо-сопрано Василису

Бержанскую и тенора Богдана Волкова. Они ярко начали свой творческий путь, получив премии на престижных международных конкурсах и спев ведущие партии в спектаклях Большого театра. Сейчас Богдан Волков — солист Большого, Василиса Бержанская поет в берлинской Дойче Опер.

Церемония проходила в рамках концерта, в котором приняли участие новоиспеченные лауреаты и солисты московских театров, в большинстве своем призеры конкурсов Елены Образцовой разных лет: Алексей Татаринцев («Новая опера»), Владимир Дмитрук (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), Екатерина Морозова (Большой театр), студентки Московской консерватории Эльмира Караханова и Музыкального училища при Московской консерватории Эльнара Караханова.

БОГДАН ВОЛКОВ В ПАРТИИ КНЯЗЯ МЫШКИНА В ОПЕРЕ «ИДИОТ»
Фото: Дамир Юсупов



Концерт Молодежной балетной программы Большого театра

18 декабря 2017
Новая сцена

*Художественный
руководитель Молодежной
балетной программы
Большого театра, режиссер
концерта –*
СЕРГЕЙ ФИЛИН

*Художник по производству
и подбору художественного
оформления –*

СЕРГЕЙ ТИМОНИН
Художник по свету –
АНТОН СТИХИН

Художник по костюмам –
ЕЛЕНА ЗАЙЦЕВА

→
«ОСТРОВ»
(хореограф –
Константин Кейхель)
АНАСТАСИЯ
ДЕНИСОВА
Фото: Дамир Юсупов



→
«МНЕ НЕ БЫТЬ
БЕЗ ТЕБЯ»
(хореограф –
Андрей Меркурьев)
ИАНА КОСЫРЕВА,
АНДРЕЙ МЕРКУРЬЕВ
Фото: Дамир Юсупов



→
«ПЕПЕЛ»
(хореограф –
Кирилл Радев)
ЕВГЕНИЙ
ТРУПОСКИАДИ,
СЕРГЕЙ ЗАХАРОВ,
ТАЙМУРАЗ БАСКАЕВ,
ИЛЬЯ ВЛАДИМИРОВ,
ГРИГОРИЙ
ИКОННИКОВ
Фото: Дамир Юсупов



→
«REVERSE»
(хореограф –
Гарретт Смитт)
НИНА КАПЦОВА,
ЯКОПО ТИССИ
Фото: Павел Рычков



→
«MEMORYHOUSE»
(хореограф – Ксения
Зверева) КСЕНИЯ
ЖИГАНШИНА
Фото: Павел Рычков



→
«OTHERWORLD»
(хореограф –
Софья Гайдуква)
НАТАЛЯ ФИЛИНА,
КОНСТАНТИН
МАТУЛЕВСКИЙ
Фото:
Павел Рычков



←
«ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА
МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР»
(хореограф –
Константин Семенов)
ИАНА ГАРШИНА,
УЛЬЯНА ТАБОЛИЧ,
ЮРИЙ ЧУЛКОВ
Фото:
Дамир Юсупов



→
«ОСТРОВ»
(хореограф –
Константин Кейхель)
Фото: Павел Рычков



→
«ВРЕМЯ НЕ ЖДЕТ»
ЕКАТЕРИНА
ШИПУЛИНА,
ЭРИК СВОЛКИН,
НИКИТА КАПУСТИН
Фото: Дамир Юсупов



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ПИКОВАЯ ДАМА».
Фотографии предоставлены пресс-службой
оперы-променада «Пиковая дама»

Смешать, но не взбалтывать

ТЕКСТ:
Татьяна Белова

Театр давно ищет способ выйти за пределы привычных форматов и установить новые отношения со зрителем: вовлечь того в сопереживание, предоставляя возможность буквально соприкоснуться с действием или по крайней мере подойти к нему на расстояние вытянутой руки. Поначалу экспериментальные, в последние годы эти постановки, получившие общее название иммерсивных (от англ. immerse – «вовлечь»), становятся все более популярными и коммерчески успешными, поскольку преподносят публике манящий опыт необычности. Модные веяния добрались в России и до оперы, жанра традиционно более консервативного, и теперь в афише можно найти постановки различных категорий, от бедной лаборатории до гламурного шоу.

БЛЕСК МОЗАИКИ

За гламур отвечает променад-опера «Пиковая дама» (то есть опера, которую слушают, переходя из одного помещения в другое следом за солистами). Шоу обосновалось в крыле отреставрированной усадьбы Гончарова–Филипповых на Яузе: старинный пол первого этажа и чистенькая печь на втором сочетаются с лазерными лучами, образующими прямо на кафеле печи эмблему спектакля и девиз «Мистика. Музыка. Игра». В симбиозе современных технологий и классического сюжета о трех картах (а также привычной формы собственно оперного спектакля) пытается выстраивать зрелище режиссер и автор идеи Александр Легчаков. Ему вторит сценограф Полина Бахтина, в каждой сцене и в каждом новом помещении соединяющая старину и современность максимально контрастно: внутри антикварных рам возникают

видеопроекции портретов, а предметы интерьера — имитирующие подлинные — составлены в картинные натюрморты, как никогда бы не стояли в действительности. На контрасте выстроена и музыкальная составляющая променада, где партитура Чайковского то перемежается музыкой молодого современного композитора Николы Мельникова, специально написанной к спектаклю, то звучит поверх нее. Но как электронный саунд Мельникова не сплавляется с музыкой Чайковского органично, так и отдельные элементы шоу не срастаются друг с другом.

НЕ (ПРО) ЛЮБОВЬ

Создатели спектакля настаивают на том, что история, рассказанная Чайковским в «Пиковой даме», не может и не должна быть любовной — и всю любовную линию, треугольник Лиза–Елецкий–Герман, арии «Я имени ее не знаю» и «Прости, небесное создание» попросту выбрасывают. Адресуясь к Мейерхольду, максимально пушкинизируют сюжет, перемежают сцены из оперы повествовательными связками из повести (на роль Рассказчика-Пушкина специально приглашен смуглокожий актер Гладстон Махиб), трогательно подчеркивают, что Лиза — бедная воспитанница Графини, поселяя ее в мансарду и наполняя ее обитель чертами сентиментально-деревенского быта, и даже Германа оперного в пушкинских цитатах и в перечне действующих лиц настойчиво именуют Германном, с ударением на последний слог и отчетливым удвоением согласных.

Главной же темой «Пиковой дамы» Легчаков и его команда полагают масонские ритуалы — и первая часть шоу посвящена именно им. С ними же связана и единственная по-настоящему иммерсивная деталь постановки: перед

началом зрителю предлагают мысленно выбрать одну из четырех священных книг (на столике разложены Тора, Коран, Бхагавадгита и Евангелие), сосредоточить на ней мысли, а затем завязывают глаза и провожают в зал, где перед публикой разыгрывается ритуал открытия ложи и краткая театрализованная история зарождения масонства. Демонстративная таинственность, впрочем, очень быстро сменяется наигранностью: аффектированные жесты, резкий грим, пафосная интонация свойственны не только масонским эпизодам спектакля, но и собственно оперной части; наивным гримасничаньем особенно отличается Петр Налич в роли Германа/Германна, однако и Алена Фунтикова (Лиза), и Василий Корсар (Томский) отстают от него ненамного, а Евгении Морозовой (Графиня) скрыть чрезмерное мимирование позволяют только белила, покрывающие лицо.

И если тема «Пушкин и масонство» имеет под собой некоторые документальные основания, то привязать масонские ритуалы к опере Чайковского не удастся даже через упоминание имени

СЦЕНЫ ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ПИКОВАЯ ДАМА».
Фотографии
предоставлены
пресс-службой
оперы-променада
«Пиковая дама»



Сен-Жермена в балладе Томского. Тот самый Сен-Жермен прогуливается среди зрителей, как и Пушкин, и даже смотрит с портрета на Графиню, запрещая ей называть Герману три карты, однако он не в силах вмешаться в течение музыки и повлиять на сюжет, который она ведет за собой.

ОПЕРА ИЛИ ТРЮК?

Музыка Чайковского требует предельного сосредоточения и от певцов (которым приходится преодолевать технические сложности пения вдали от оркестра, впрочем, им помогает дирижер-постановщик Андрей Рейн — он координирует звучание, путешествуя по всем залам вслед за солистами и оставляя оркестр в надежных руках второго дирижера Николая Цинмана). И хотя пение через головные микрофоны облегчает дело, позволяя в целом справиться с драматической партией даже легкому тембру Петра Налича, актеры ограничиваются набором набивших оскомину вокальных и пластических штампов. Режиссура свелась к работе с пространством, работа с людьми (в данном случае не только с актерами, но и, как предполагал бы иммерсивный формат, со зрителями) осталась невыполненной. Незримая граница продолжает отделять зрителей от перформеров, даже когда нарушается физически (Герман иногда вынужден проходить сквозь стоящих в проходе зрителей, только что не наступая им на ноги). Отдельные мизансцены смотрелись бы вполне органично и даже новаторски в традиционной постановке «Пиковой дамы». Но получившееся целое не дает заявленного организаторами «нового опыта», который является главным аттракционом непривычного формата.

Искусственное ограничение количества зрителей обеспечивает зрелищу привкус элитарности, однако так ли он необходим?

ОПЕРА БЕЗ ТРЮКАЧЕСТВА

Василий Березин и его Бинарный Биотеатр предъявляют московской публике принципиально иной вариант иммерсивной оперы: их проект «Евангелие» сыгран в нарочито бедном и неуютном пространстве Хлебозавода. Партитура Алексея Коханова и Марии Марченковой кроме голосов включает в себя звучание виолончели, скрипок, валторны, деревянных духовых, труб и разнообразные шумовые эффекты. Среди них оказывается и тепловая пушка, заглушающая как реплики людей, так и реплики инструментов. В нотах она вряд ли прописана, но в неотапливаемом ангаре зимой без нее не обойтись, и необходимость случайно оказавшегося рядом становится одним из определяющих свойств спектакля. Чтение Евангелия от Луки, то вслух, поочередно солистами



СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ПИКОВАЯ ДАМА». Фотографии предоставлены пресс-службой оперы-променада «Пиковая дама»



БОЛЬШОЙ ТЕАТР



Размышления

или хором, то про себя, сопровождается возникающими в разных точках зала звуками. Зрителям не предложено никакого зрелища, которое можно было бы расслабленно созерцать. Единственное, что им предложено — следить за текстом по собственным экземплярам Евангелия, и пришедшие один за другим находят его в интернете и открывают на своих смартфонах или заглядывают через плечо соседям. И постепенно это нарочито ритуальное действие вовлекает в себя даже скептиков: встать и покинуть зал в этой ситуации оказывается такой же частью работы спектакля, как и открыть книгу и читать вместе с перформерами, а потом и присоединиться к ним в движении по залу. Чувство сопричастности возникает словно бы само по себе, преодолевая внутреннее сопротивление: этого-то эффекта и должен добиваться иммерсивный театр без всяких деклараций.

ИХ НРАВЫ

Рекламный слоган «Пиковой дамы» именуется проектом «первой классической оперой в иммерсивном формате» — и лукавит, конечно: как ни понимаешь иммерсивность, хоть упрощенно, подразумевая под ней вынужденное перемещение за сюжетом, до погружения в реальность спектакля, когда режиссерская работа заставляет зрителя включиться в действие так, словно ему, зрителю, и в самом деле была автором написана строчка в партитуре, — мировой оперный театр этот жанр вполне освоил. В частности, этот принцип исповедует в своих работах Грэм Вик. С 1987 года он реализует его в Бирмингемской оперной компании, и любое сочинение, от «Отелло» и «Травиаты» Верди до опер современных композиторов,

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЕВАНГЕЛИЕ». Фотографии предоставлены пресс-службой фестиваля NET



разыгрывается вне традиционных пышных залов с оркестровой ямой и бархатным занавесом, в каждый раз новых пространствах, иногда с перемещениями зрителей от одного эпизода к другому; профессиональные оперные солисты делят сцену с увлеченными волонтерами, а зрители смешиваются с артистами. В сентябре 2017 года Вик таким же образом поставил «Стиффелио» на вердиевском фестивале в Парме, в театре Фарнезе. Позаботившись об удобстве respectable итальянской публики — титры вместо привычного табло предлагалось скачать в специальное приложение для смартфона; о необходимости удобной обуви, чтобы провести весь спектакль на ногах, сообщали заранее — Вик не оставляет зрителю шанса остаться в стороне от действия и от проблем, которые ставит перед обществом оперная партитура.

Чтобы зритель вышел из зала изменившимся, не требуется ни дорогостоящих лазерных проекторов, ни нарочито сконструированной мистики. **Б**

Дороги первооткрывателей

Фестивали современного танца: стратегии и тактики

Уже не первый год осенью Москва становится местом силы в искусстве движения. Осень – время международного фестиваля современного танца DanceInversion и международного фестиваля современной хореографии CONTEXT. Diana Vishneva. Творческая конкуренция масштабных проектов всем идет на пользу: она дает возможность узнавать, сравнивать и размышлять. Последнее слово, пожалуй, ключевое.

FAR (Companny Wayne McGregor, хореограф – Уэйн Макгрегор).
Фото предоставлено пресс-службой фестиваля Context.
Diana Vishneva



ТЕКСТ:
Майя Крылова

«БАЛЕТЫ
СТРАВИНСКОГО»
(«Петрушка»,
хореограф –
Владимир Варнава)
Фото: Антон Завьялов



Спектакли фестивалей могут быть разными — от серьезных до веселых. Но они никогда не бывают бездумными. И люди, которые бывают в театрах, чтобы поглазеть на люстру или выгулять парадный костюм, на фестивальных просмотрах хотя и присутствуют, но не определяют его атмосферу. Не часто встретишь тут и упертых балетных традиционалистов, удрученных отсутствием в спектаклях тридцати двух фуэте. Приходят другие — те, кто ждет от искусства удивления, а от себя — ломки привычек восприятия. Приходит много молодежи.

У «Контекста» и DanceInversion много общего, и это не только имена привлеченных хореографов. Прежде всего — современный танец понимается предельно широко. Свободное комбинирование деталей — принцип не только современного искусства, но и проектов, посвященных пропаганде такого искусства. И в этом — соответствие реальному положению дел, когда балет, созданный в наши дни, может быть на пуантах и босиком, сюжетный и «без истории». Он может использовать классическую лексику и может обходиться без нее. Главное — чтобы из всех компонентов возникало актуальное высказывание, и постмодернистская эклектика становилась художественным событием.



«НИЖИНСКИЙ»
(хореограф – Марко
Гекке)
Фото предоставлено
пресс-службой
фестиваля Context.
Diana Vishneva

При общем векторе развития фестивали дополняют друг друга разностью. Диана Вишнева, которая с начала карьеры испытывала «невероятный голод» по актуальным спектаклям, давно увлекается современным танцем. Но организаторы «Контекста» не зря называют свой проект «путешествием первооткрывателя». Вишневой пришлось столкнуться с зияющими пробелами познаний российской публики в хореографии не только двадцать первого, но и двадцатого века. «Когда я готовила спектакль «Диалоги», в котором одна из частей — балет основательницы американского модерна Марты Грэм, оказалось, что постановок Грэм в России вообще никогда



«ЭХО БЕСПОКОЙНОЙ ДУШИ»
(Танцевальная компания Дрездена — Франкфурта)
Фото: Paolo Porto

LA BELLE/
«КРАСАВИЦА»
(Балет Монте-Карло)
КРАСАВИЦА — ОЛЬГА СМИРНОВА. ПРИНЦ — АЛЕКСИС ОЛИВЕЙРА
Фото: Елена Фетисова



не видели! — говорит Вишнева. — А ведь это уже классика».

Знаменитая балерина, придумавшая «Контекст» для пропаганды современного искусства, в то же время собирает авторский фестиваль, привлекая хореографов, наиболее интересных ей и ее кураторам. Это совершенно нормальная практика. Тем более что отбор в итоге оказывается весьма представительным. В разные годы в «Контексте» можно было увидеть постановки Ханса ван Манена и Сиди Ларби Шеркау, Анжелена Прельжокажа и Ицика Галили, Пола Лайтфута и Матса Эка. А публика могла принять участие в обсуждении после спектаклей. «Контекст» 2017 года дал возможность увидеть «FAR» Уэйна МакГрегора — хореографа, который экспериментирует на грани между наукой и танцем; труппу одного из любимых хореографов Вишневой Эрика Готье, склонного к смешливому эпатажу; компанию другого постоянного гостя фестиваля Марко Гёке с балетом «Нижинский» в редком

жанре «философского комикса»; и спектакли Пермского оперного театра, в том числе — три постановки на музыку Стравинского.

«Контекст», что очень важно, активно поддерживает молодых хореографов. Уже пять лет существует своего рода творческая лаборатория: несколько начинающих постановщиков (отобранных из десятков соискателей) получают возможность показать свои работы. Специальное жюри их оценивает, выбирая победителя, который по условиям конкурса имеет возможность стажировки в одной из известных европейских компаний современного танца. Ну и обширная офф-программа: кинопоказы, лекции и мастер-классы — придает фестивалю отчетливо просветительский характер.

Фестиваль DanceInversion, имеющий сходные цели и задачи, возник гораздо раньше. И воспитал целое поколение зрителей, восприимчивых к новому. Организаторы шутят, что не привозили компании только из Антарктиды. Проект,

LOSH NA HEALA /
«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»
(Teac Damsa, Ирландия)
Фото: Colm Hogan



LA BELLE/
«КРАСАВИЦА»
(Балет Монте-Карло)
Фото: Alice Blangero

меня названия и отчасти концепцию, существует с 1997 года, когда в рамках фестиваля современного американского танца в Москву приехала компания Пола Тейлора. В то время это было настоящим откровением: Россия тогда вступала в эпоху «полнометражного» знакомства с неклассическим танцем. И получила противоядие чрезмерному театральному консерватизму.

DanceInversion стремится к еще большей панорамности: мировая хореография представлена здесь максимально широко. Ян Фабр и Вим Вандекейбус, Эдуард Лок и Триша Браун, Иржи Килиан и Жозе Монтальво, Акрам Хан и Александр Экман — все это DanceInversion и его предшественники. «Самое главное, наверное, все-таки дух свободы и поиска нового — самому что-то придумать, организовать, открыть и удовлетворить свое собственное любопытство и любопытство зрителей — и привело к созданию фестиваля», — рассказывала в недавнем интервью художественный руководитель DanceInversion Ирина Черномурова.

До недавнего времени все сезоны фестиваля были организованы дирекцией Московского академического Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, в 2016 году штаб фестиваля переместился в Большой театр.

По словам Ирины Черномуровой, нынешний фестиваль имел особое отличие: он «был задуман как пролог к 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа. <...> Известно, сколько яркого творческого протеста и многогранной танцевальной игры породили его балеты. <...> Точно одно — пространство «пуантников» и «босоножек» сегодня совершенно невозможно представить без своей новой версии легендарных балетов Петипа и без творческого диалога, которые ведут эти два пространства». Зрители увидели новые интерпретации вечных балетных сюжетов — неофрейдистскую «Красавицу» Жан-Кристофа Майо, премьерного «Щелкунчика» из Цюриха в хореографии Кристиана Шпука и необычное, на стыке жанров, «Лебединое озеро» из Ирландии в постановке Майкла Киган-Долана. Кроме этих посвящений Петипа в программу вошли спектакль «Le Corps du Ballet» в постановке Эмио Греко (игра слов в названии говорит о теле в балете и кордебалете как основе балета), «Лес Ардора» — современная версия старинного фламенко, и выступления компаний из США, Германии и Кубы.

Осеннее соревнование двух проектов очень нужно, чтобы усердно культивируемое в России поклонение традиции не превращалось в единственно верный путь. И то, что балерина классической выучки и академические театры в равной степени заинтересованы в развитии современного искусства — хороший знак и отличный способ уберечься от застоя. ■

«ЩЕЛКУНЧИК И МЫШИНЫЙ КОРОЛЬ»
(Балет Цюриха)
Фото: Gregory Batardon

ЦЕФАЛ — ЕЛИЗАВЕТА
СВЕШНИКОВА
Фото: Виктор
Немтинов



Из сокровищницы Елизаветы

ТЕКСТ:
Дмитрий Абаулин

В декабре на Новой сцене Большого театра дважды был сыгран спектакль «Цефал и Прокрис», ставший результатом многолетней исследовательской работы петербургского фестиваля Earlymusic. Опера, написанная неаполитанцем Франческо Арайей на либретто Александра Сумарокова, вернулась к слушателям спустя два с половиной века.

Догматическая точка зрения, гласящая, что русская опера началась с «Жизни за царя», давно трещит по швам. Уже в 1970-е годы в подвале на Соколе Камерный музыкальный театр ставил «Сокола» Бортнянского и «Скупого» Пашкевича — сочинения, написанные в конце XVIII века, еще до рождения Глинки. Новая постановка отодвигает точку отсчета еще дальше — в середину «галантного столетия». Премьера «Цефала и Прокрис» состоялась в 1755 году в Петербурге во времена царствования Елизаветы Петровны. Можно ли считать опус итальянского композитора первенцем русской оперы? Постановщики спектакля уверенно отвечают на этот вопрос: конечно, да. Более того, полемически заостряя свою мысль, предлагают считать, что Бортнянский писал вовсе не русские, а итальянские и французские оперы — ведь даже произведения русского периода его творчества использовали либретто иноземных авторов. А Арайя, который провел в России много лет, писал «Цефала» на русский текст.

Спор о первенстве музыки или слова в наше время решен в пользу музыки — до такой степени, что некоторые вокалисты не утруждают себя четкой дикцией. Приятный контраст: все исполнители, занятые в «Цефале», бережно относятся к каждой фразе, понимая, что именно язык Сумарокова, архаический и возвышенный, становится ключом, позволяющим открыть дверь в сокровищницу русского барокко. Утрированная четкость, с которой звучат сумароковские строки, наглядно показывает предлагаемую «антиреформу». Высокий стиль, отвергнутый позднейшей театральной практикой за искусственность и высокопарность, на оперной сцене вновь обретает права.

Как и положено представителям XVIII века, люди, находящиеся на сцене и в оркестровой яме, никуда не спешат и предлагают нам также забыть о времени. Те, кто не согласны, бегут из театра в одном из антрактов. Кто принимает правила игры — понемногу погружается в волшебный мир, живущий по особым законам. Его создают изысканно стилизованные под старину костюмы



←→
АВРОРА —
ВАРВАРА ТУРОВА,
МИНОС —
ЮЛИЯ КОРПАЧЕВА
Фото: Михаил
Логвинов

→←
ЕРИХТЕЙ —
ВЕРА ЧЕКАНОВА,
АФИНЯНИН —
ВИТАЛИЙ СОБОЛЕВ
Фото: Михаил
Логвинов



Представить себе подобный спектакль в афише репертуарного театра невозможно — слишком иначе он устроен. Тем ценнее труд энтузиастов, воплотивших столь сложный проект в рамках фестиваля Earlymusic. «Оркестр Екатерины Великой», созданный бессменным руководителем фестиваля Андреем Решетиным, этой работой заслужил право войти в историю, как и занятые в спектакле артисты. Среди них выделяется Елизавета Свешникова, исполнительница партии Цефала. Это новая барочная звезда, посланная нам из эпохи Елизаветы Петровны. **Н**

Ларисы Погорецкой, пространство, пронизанное вибрирующим светом, гармоничные мизансцены, словно сошедшие со старинных гравюр.

Режиссер спектакля Данила Ведерников воплощает на сцене результаты своих штудий, выстраивая сценическое действие по правилам трактатов рубежа XVIII—XIX веков. Одни их названия — «Практические иллюстрации о сценическом жесте и действии», «Хирономия», «Идеи о жесте» — дают понять, сколь подробно была разработана пластическая знаковая система той поры. Освоить ее на практике так же сложно, как научиться петь в старинной манере. И в том, и в другом случае за внешней легкостью и изяществом скрывается серьезный труд.

МИНОС —
ЮЛИЯ КОРПАЧЕВА,
ПРОКРИС —
ЮЛИЯ ХОТАЙ,
АВРОРА —
ВАРВАРА ТУРОВА
Фото: Михаил
Логвинов



СЦЕНА ИЗ МЮЗИКЛА
«АННА КАРЕНИНА»
Фото предоставлено
пресс-службой мюзикла
«Анна Каренина»



Приключения мюзикла в России

Мюзикл в России долго считался бедным родственником оперы и внебрачным сыном оперетты. Он явился нахальным ребенком — с иностранными замашками, новыми представлениями о менеджменте в театре и твердым намерением завоевать сцену, — но споткнулся о специфику отечественного рынка. Западные экономические законы у нас не работали, а проекты с мировым именем проваливались с треском. Но постепенно мюзикл приспособился к системе репертуарных театров и традициям психологической школы. Используя опыт европейских постановок, режиссеры адаптировали их к восприятию нашей публики, а продюсеры изобретали новые модели проката.

ТЕКСТ:
Марина
Шимадина

Советскими вариантами жанра можно считать рок-оперы и музыкальные кинокомедии. Появление же собственно мюзикла в России можно датировать рубежом веков: в 1999 году в Московском театре оперетты поставили польское «Метро», а в 2001-м появился знаменитый «Норд-Ост» — первый стационарный мюзикл, использовавший бродвейскую модель ежедневного показа, но созданный русскими авторами самостоятельно и «с нуля». И этот проект мог бы стать успешным образцом для подражания, если бы не прервавший его жизнь теракт на Дубровке (в 2003 году были предприняты попытки восстановить «Норд-Ост» — в Москве прошло 88 спектаклей, а затем проект отправился в гастрольный тур. Но несмотря на все усилия мюзикл пришлось закрыть — он стал синонимом трагедии. Прим. ред.).

Внедрить в Москве бродвейскую модель удалось только международной компании Stage Entertainment («Стейдж Энтертеймент»), имеющей мощные финансовые и творческие ресурсы, а также права на такие хиты, как CATS, «Звуки музыки», «Призрак оперы». Самыми успешными



СЦЕНЫ ИЗ МЮЗИКЛА
«ВСЕ О ЗОЛУШКЕ»
Фото: Юрий Богомаз



и долгоиграющими проектами «Стейджа» в Москве стали мюзикл «МАММА МΙΑ!» по песням группы ABBA и романтическая сказка «Красавица и чудовище»: наша публика воспринимала жанр мюзикла прежде всего как яркое шоу и легкое развлечение.

Но за 12 лет компании все же удалось воспитать в зрителях вкус к разным, не обязательно розово-мармеладным, но непременно качественным постановкам. Провокационное CHICAGO Боба Фосса когда-то провалилось в Театре Эстрады, но в постановке Stage Entertainment было принято на ура. Но главное, «Стейджу» удалось вырастить когорту профессионалов — артистов, постановщиков, технических специалистов, учившихся на практике у европейских постановочных команд. Ведь школы мюзикла у нас до сих пор не существует.

Московский театр оперетты во главе с Владимиром Тартаковским пошел иным путем. Профильные репертуарные спектакли здесь делят сцену с крупными проектами-мюзиклами, идущими блоками по две недели, и у каждого находится свой зритель. При этом часть расходов на постановку мюзиклов покрывается из бюджета, да и за аренду площадки платить не нужно.

Начинала «Оперетта» тоже с импортных, известных лицензионных мюзиклов — Notre

Dame de Paris, Metro и «Ромео и Джульетты», отличавшихся от бродвейского мейнстрима и больше тяготеющих к эстраде. По европейским лекалам театр начал делать собственные постановки — «Монте-Кристо», «Граф Орлов», получившие прозвище «блокбастеров» за эффектные декорации, громкую симфо-роковую музыку и торжественный имперский стиль. Сейчас на этой сцене уже второй сезон с аншлагами идет мюзикл «Анна Каренина».

Еще одну гибридную модель вывел Театр мюзикла, первый репертуарный театр, где идут исключительно мюзиклы блоками по две недели. Он существует на спонсорские деньги и средства от продажи билетов без господдержки и иностранных инвестиций — позволить себе подобное могут только такие тяжеловесы театрального дела, как Михаил Швыдкой и Давид Смелянский. В последнее время Театр мюзикла явно набирает очки. Во-первых, он выпустил ряд оригинальных спектаклей, рассчитанных на разную аудиторию: хулиганскую «Золушку», серьезную рок-оперу Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание», жизнерадостную «Принцессу

цирка». А во-вторых, переехал из «Горбушки» в Филлах в самый центр, на Пушкинскую площадь — в зал «Россия», оставленный компанией Stage Entertainment.

По гамбургскому счету перечисление успешных игроков на рынке мюзикла на этом можно закончить. Независимые проекты — и сколько их упало в эту бездну — чаще всего прогорают: производство мюзикла само по себе очень затратно, а цены на аренду московских площадок окончательно обрушивают бюджет. Да и качество постановок, где продюсерам приходится экономить на каждой булавке, оставляет желать лучшего.

Но мюзикл нашел себе новую лазейку — репертуарный театр, и начал ее активно осваивать. Не только в профильных музыкальных театрах, таких как Петербургская или Екатеринбургская Музкомедия, но и в афише драмы всё чаще можно обнаружить какой-нибудь мюзикл. Как правило, тут приходится делать скидки на вокал драматических артистов. Но драмтеатр зато чаще удивляет выбором материала и нестандартными решениями. Сегодня активным проводником мюзикла на драматическую сцену стал молодой режиссер Алексей Франдетти. Благодаря ему в Москве появились такие нетривиальные спектакли, как «Пробуждение весны» в Гоголь-центре, «Рождество О. Генри» в Театре Пушкина или «Суини Тодд» на Таганке. Они доказали, что жанр мюзикла не обязательно требует масштабных декораций, спецэффектов, большого ансамбля и космического бюджета. Что мюзикл может быть камерным и интимным, а несовершенства исполнительской техники искупать выразительной актерской игрой и захватывающей историей, которая в театре все равно остается главной. **Н**

СЦЕНА ИЗ МЮЗИКЛА
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»
Фото: Юрий Богомаз

СЦЕНА
ИЗ МЮЗИКЛА
«СУИНИ ТОДД,
МАНЬЯК-
ЦИРЮЛЬНИК
С ФЛИТ-СТРИТ»
Фото: Юрий Богомаз



Мюзикл нашел себе новую лазейку — репертуарный театр. Не только в профильных музыкальных театрах, но и в афише драмы всё чаще можно обнаружить какой-нибудь мюзикл.



«Новая опера»

Традиционный Крещенский фестиваль, проходивший с 18 января по 14 февраля, открылся премьерой оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (дирижер Ян Латам-Кениг, режиссер Ханс-Йоахим Фрай, художник Петр Окунев, художник по свету Айвар Салихов, хормейстер Юлия Сеньюкова). В концертном исполнении прозвучали оперы «Андре Шенье» У. Джордано (дирижер Фабио Мастранджело) и «Марта, или

Ричмондская ярмарка» Ф. фон Флотова (дирижер Феликс Коробов).

В афишу фестиваля, получившего в этом году заглавие «Итальянские оперные вечера», также вошли «Риголетто» и «Трубадур» Дж. Верди, «Золушка» Дж. Россини, «Любовный напиток» Г. Доницетти и концертные программы.

В феврале-марте на сцене театра проходит фестиваль Вероники Джиеовой «Пространство оперы».

СЦЕНЫ ИЗ ОПЕРЫ
«ЛЮЧИЯ ДИ
ЛАММЕРМУР»
Фото: Даниил
Кочетков



«МЫ»
(хореограф
Диша Жанг)
Фото: Карина
Житкова

«Геликон-опера»

В конце 2017 года в репертуар театра «Геликон-опера» вернулась «Пиковая дама». Новую версию оперы Чайковского представили режиссер Дмитрий Бертман и известный дирижер Владимир Федосеев. Постановка вышла неоднозначной и в некотором смысле провокационной. Зрителям как минимум было непривычно видеть оркестр не в яме, а на сцене, бок о бок с солистами, исполнявшими главные партии. «Когда я понял, что спектаклем будет дирижировать Владимир Иванович Федосеев, я принял решение оставить оркестр на сцене, а не в оркестровой яме, и сделать его частью декораций. Мне кажется, это дало возможность картонную игру приблизить к зрительному залу», — говорит худрук театра Дмитрий Бертман.

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

Проект «Точка пересечения», призванный знакомить московскую публику с молодыми хореографами, в этом году представил четыре новых имени. Свои постановки, созданные специально для танцовщиков Музыкального театра, показали Диша Жанг, Бленард Азизай, Ксения Вист и Соломон Берри-Аллен.

Также зрители получили возможность увидеть самые интересные работы двух предыдущих сезонов. В программу «Точка пересечения 16/17: перемотка» вошли одноактные балеты в постановке Константина Семенова, Андрея Кайдановского, Эяля Дадона и Эно Печи.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ПИКОВАЯ
ДАМА»
Фото: Ирина
Шымчак



Презент Петиша

ТЕКСТ:
Анна
Галайда

Грядущее в этом году 200-летие со дня рождения легендарного балетмейстера первым отметил петербургский Театр балета имени Леонида Яacobсона. К юбилею он подошел нетривиально: включил в свой репертуар «Дон Кихот» — единственный балет Петиша, созданный для Москвы и еще при его жизни значительно переработанный Александром Горским, а осуществить новую версию позвал датчанина Йохана Кобборга.

Под именем Театра балета имени Леонида Яacobсона в последние годы существует легендарная труппа «Хореографические миниатюры». После смерти своего создателя она не одно десятилетие переживала сложные времена и почти выпала из активной петербургской театральной жизни, превратившись из неповторимого авторского коллектива в заштатную маленькую компанию, поставлявшую «лебедей в розлив». Шесть лет назад она досталась Андриану Фадееву, экс-премьеру Мариинского театра. Новый руководитель использовал это время, чтобы избавиться от компрометирующих редакций классики и обновить состав труппы. Появление в афише «Жизели» в редакции Ирины Колпаковой (это была

СЦЕНА ИЗ ПЕРВОГО
АКТА
Фото: М. Логвинов

ее первая и пока единственная работа в России после отъезда в Америку) и «Спящей красавицы», которую осуществил француз Жан-Гийом Барт, убедили в амбициозности намерений Фадеева.

«Дон Кихот», один из сложнейших балетов классического репертуара, перегружен эффектными сольными номерами и массовыми танцами, как пиратский корабль сокровищами. Поэтому до недавнего времени немногие отваживались на его постановку. Но в конце прошлого века заинтересованность публики в роскошных классических спектаклях победила профессиональное здравомыслие: «Дон Кихот» отправился навстречу новым приключениям, значительно растеряв в них свои художественные достоинства.

Йохан Кобборг, хотя вырос на другой классике — наследии датчанина Августа Бурновила, — один из немногих в мире постановщиков, обладающих вкусом и пониманием старинного балета. Его и выбрал в постановщики «Дон Кихота» для своего театра Андриан Фадеев.

Кобборг, больше десяти лет совмещавший собственную исполнительскую карьеру с постановочной, имеет опыт выпуска спектаклей и в гигантских Большом театре и Королевском балете Великобритании, и в скромных Балете Цюриха и Румынском национальном балете. Театру Яacobсона он предложил спектакль, в драматургии оглядывающийся на первоисточник Петиша, а в сценическом решении — на не очень знакомый в Петербурге современный московский вариант «Дон Кихота». При этом Кобборг учел и особенности сегодняшнего зрителя, и доставшейся труппы: либретто лишилось многих балетных условностей, зато обрело среди персонажей самого Сервантеса, сочиняющего роман, а многие вставные по сути танцевальные номера объединил и превратил в развитые характеры, доверив, к примеру, одной солистке партию



ЭСПАДА — АНДРЕЙ
ГУДЫМА
Фото: М. Логвинов

Уличной танцовщицы в первом акте, Мерседес и Повелительницы дриад во втором и танец Болеро в третьем. Его союзниками в создании постановки стали художник Жером Каплан, для которого это уже третья версия «Дон Кихота», и художник по свету Венсан Милле.

Молодая труппа приняла вызов с задором. Для многих участников постановки этот «Дон Кихот» оказался первым в жизни, и осваивать пришлось не только сложные поддержки и фуэте (оно у Кобборга досталось даже традиционно «пешеходному» Гамашу, незадачливому жениху Китри), но в первую очередь — исчезающее искусство пантомимы, щедро разлитое в этой редакции всем персонажам. Хореограф вернул некоторым подзабытым трюкам, таким как танец Уличной танцовщицы с кинжалами, — Кобборг добился того, что Светлана Свинко скользила на пальцах и прыгала между ними, вальяжно глядя на партнеров и в зал. Меньше всего изменения коснулись ролей главных героев. Это позволило выступить в спектакле премьеру Мариинского театра Кимину Киму. Еще не окончательно восстановившийся после травмы, пиротехникой он не потряс, но был уверенным и надежным партнером Софии Матюшенской — Китри. За плечами этой юной танцовщицы — безвестный Молдавский хореографический колледж, но на сцене она демонстрирует надежность выучки и сценическую культуру. Похожий путь к этому «Дон Кихоту» проделало большинство участников. Театр имени Яacobсона делает ставку на выпускников провинциальных школ, но шлифует их в петербургском стиле и представляет в новых сценических редакциях классики — модернизированных, мобильных и осовремененных. Они не овеяны традициями, как постановки академических «монстров», но подкупают свежестью и новым взглядом на легенды. **✎**



КИТРИ — СОФЬЯ
МАТЮШЕНСКАЯ,
БАЗИЛЬ —
КИМИН КИМ
Фото: М. Логвинов





СЦЕНА
ИЗ ПЕРВОГО АКТА
Фото:
Антон Завьялов



ТАНЕЦ СНЕЖИНОК
Фото:
Антон Завьялов

Сказка для всех

ТЕКСТ:
Лариса Барыкина

Почему Петр Ильич Чайковский для милой рождественской истории со счастливым концом, да еще и в жанре балета-феерии, сочинил музыку симфонического масштаба, экзистенциальных глубин и неподдельного ужаса перед неведомым? И что, собственно, с этим делать? На этом вопросе многие хореографы за прошедший с лишним век сломали себе голову. Что-то поняли — единицы. Загадка партитуры, не получившей при самом первом воплощении хореографии классического статуса, была и остается.

Приступая к постановке балета «Щелкунчик», хореограф Алексей Мирошниченко не стал мучиться этой проблемой. Но это не отменяет того, что в Пермском оперном театре в канун 2018 года появился спектакль живой и на редкость обаятельный. На резонный вопрос, а что же тогда волновало хореографа, ответ имеется. Его

МАРИ — ПОЛИНА
БУЛДАКОВА,
ПРИНЦ — НИКИТА
ЧЕТВЕРИКОВ
Фото:
Антон Завьялов



заботит, говоря высоким слогом, судьба классического балета в наши дни, и в этом главный балетмейстер пермской труппы, конечно, не одинок. Давать традициям новую жизнь — цель многих. Получается — далеко не у всех. У Мирошниченко в новом «Щелкунчике», пожалуй, получилось.

В стане современных отечественных хореографов и худруков лидер пермской труппы выделяется образованностью и интеллектом. Обремененность многими знаниями порой играла с ним злую шутку, услужливо подсовывая цитаты и известные сценические ходы в самый неподходящий момент, когда была необходима сугубо авторская позиция. В «Щелкунчике» же он затеял вполне очаровательную и абсолютно намеренную игру с традицией: в хореографии и режиссуре, в сюжетных поворотах и визуальном решении. Перебирая в памяти (а иногда в воображении) самые известные интерпретации от Льва Иванова и Василия Вайнонена до наших дней, он словно придерживался той мысли, что все открытия уже сделаны, нужно только с умом ими распорядиться. Источником для вдохновения и воспоминаний для хореографа здесь служит сам Балет как таковой.

Мирошниченко сочиняет либретто, которое, казалось бы, максимально приближено к сказке Гофмана: с племянником Дроссельмейера и сказкой о принцессе Пирлипат (ее в домашнем театре разыгрывают родители Мари, бабушка и сестренка Луиза) — однако с собственными подробностями. Действие начинается в заснеженном Петербурге конца XIX века (вдали маячит купол Казанского собора), и снующая возле крыльца гостеприимного дома Штальбаумов

толпа, конечно же, имеет прообраз в фокинском «Петрушке». В начале праздника Мари одна из всех видит ожившего офицера на старинной картине (привет от «Сильфиды» и «Баядерки»). А во втором акте вместо Конфитюренбурга возникает Блюменбург, цветочное царство — чем не излюбленный балетный образ? Вальс цветов при этом совсем нетривиально превращен в мужской па де катр с женским кордебалетом.

Гармония этого спектакля рождается из точно выверенных пропорций всех слагаемых классического балета, сформировавшегося со времен Петипа, в нем есть всё и всего в меру: танца классического и демиклассического, пантомимы и па д'аксьон. «Щелкунчик» — не первая постановка, в которой Мирошниченко выступает адвокатом жанра драмбалета, много лет подвергавшегося всеобщему остракизму. В недавнем прошлом автор бессюжетных танцевальных номеров и спектаклей, сегодня хореограф увлечен задачей внятного и подробного изложения сложносочиненного сюжета. Столько разнообразной пантомимы и «разговоров руками», как здесь, трудно припомнить в каких-либо балетах последних десятилетий. Он даже сохраняет рассказ Принца-Щелкунчика о спасении его Мари в начале второго акта. И если предыдущая «Золушка» в стремлении реабилитировать драмбалет временами выглядела, прямо скажем, пародийно, то «Щелкунчик» на этом пути оказался удачливее.

Свой спектакль Мирошниченко сочинял с явным намерением порадовать всех. Зрителям он устроил праздник для глаз, настоящую новогоднюю феерию, и в этом ему очень помогли

сценограф Альона Пикалова и художник по костюмам Татьяна Ногинова. Спектакль изобилует настоящими чудесами, как сценическими, так и рукотворными. Чего только стоит один Дроссельмейер, показывающий детям всамделишные фокусы (все занимались с настоящим иллюзионистом!). Артистам насочинял разнообразных танцев, лексически и композиционно изобретательных. Дал возможность блеснуть всей труппе, солистам буквально всех рангов. Правда, две пары солистов хочется «перемешать», чтобы более опытные Инна Биладш и Никита Четвериков вновь танцевали друг с другом, а нежная Полина Булдакова досталась молодому, порывистому Павлу Савину. Знатокам и критикам Мирошниченко устроил игру в «угадайку»: что и откуда произрастает в этом балете, а что является эксклюзивом.

На балетной сцене пермский худрук собирает артистов всех поколений. Ведь если праздник и возможен, то только всей семьей, а в данном случае — балетной семьей. Так в спектакле появляются ученики пермской школы — прелестные ангелочки. В Вальсе снежных хлопьев хореограф очень точно расслышал контрапункт колючей снежной круговерти и херувимского пения (правда, здесь был бы уместнее детский хор, а не женский). Так появляются в прошлом любимейшие солисты труппы (а ныне руководящие ее работой) Виталий Дубровин и Галина Фролова, которым еще есть что показать в смысле танца и сценической игры. Семейная балетная пара прелестна в ролях дедушки и бабушки.

Сохраняя полный пиетет к партитуре и понимая, что неприкосновенность музыки

Чайковского — почти императив, Мирошниченко все же решился на один радикальный ход. Он переставляет местами части знаменитого финального па де де: сначала идут вариации, стремительная мужская и хрустальная женская, потом Вальс цветов, и только за ним — адажио с трагической кульминацией, в момент которой Щелкунчик-принц исчезает. На апофеозе, как и у Гофмана, все заканчивается хорошо — Мари уже в реальности знакомится с племянником Дроссельмейера, как две капли воды похожим на принца из грез. Кстати, эта «вольность» заставила вспомнить еще одного отечественного хореографа, не сумевшего пройти мимо внезапной катастрофы легендарного адажио. В версии Игоря Бельского (кстати, учителя Мирошниченко), много лет шедшей на сцене Екатеринбургского театра, Принц на какие-то мгновения чисто пластически вновь превращался в куклу-уродца, и только преданность героини возвращала все на круги своя.

И немного о грустном. Скоростные темпы пермского «Щелкунчика» (дирижер Артем Абашев) стремятся к симфоническим, иногда чересчур. Ведь, к примеру, Allegro guisto в увертюре означает быструю точность, но никак не лихорадочную поспешность. Полифоническая, насыщенная подголосками оркестровая ткань музыки Чайковского не обретает своего волшебного равновесия. Не складывается баланс оркестровых групп, отчаянно не хватает струнных. И это уже проблема не столько величины оркестровой ямы в провинциальных театрах, сколько тонкостей дирижерского подхода к партитуре. ♪

СЦЕНА
ИЗ ПЕРВОГО АКТА
Фото:
Антон Завьялов



Гармония этого спектакля рождается из точно выверенных пропорций всех слагаемых классического балета, сформировавшегося со времен Петипа, в нем есть всё и всего в меру: танца классического и демиклассического, пантомимы и па д'аксьон.



ДМИТРИЙ
ХВОРОСТОВСКИЙ
Фото предоставлено
пресс-службой
Красноярского
государственного
театра оперы
и балета

Красноярск

Красноярскому государственному театру оперы и балета официально присвоено имя Дмитрия Хворостовского. Знаменитый уроженец Красноярска был солистом театра с 1985 по 1990 год, начав принимать участие в спектаклях еще будучи студентом института искусств. Одной из его первых больших работ стала партия Евгения Онегина в опере П.И. Чайковского.

«Присвоение имени великого певца и нашего земляка Дмитрия Хворостовского — знаковое событие для нашего театра, это честь и большая ответственность. История Красноярского театра оперы и балета богата яркими событиями, но имя выдающегося баритона стоит на особом месте, поскольку его творческий путь начинался именно на нашей сцене», — говорит директор театра Светлана Гузий.

Дмитрию Хворостовскому театр также посвятил IX Международный фестиваль «Парад звезд в Оперном», который проходит с 3 февраля по 28 марта. Он открылся премьерой оперы «Евгений Онегин» (музыкальный руководитель постановки Александр Косинский, режиссер Неэме Кунигас, художник-постановщик Эрвин Ыунапуу, художник по костюмам Анна Контек).

В фестивале приняли участие и солисты оперной труппы Большого театра: Ирина Долженко, Михаил Казаков, Оксана Горчаковская, Екатерина Морозова и Светлана Касьян.



Казань

С 1 по 22 февраля в Казани прошел XXXVI Шалепинский фестиваль. В нем приняли участие более 50 приглашенных солистов и дирижеров из России, США, стран Европы и Азии.

Один из старейших в России оперных форумов, проводящийся с 1982 года, открылся премьерой оперы Дж. Верди «Набукко». Постановку осуществила международная группа: дирижер Стефано Романи (Италия), режиссер Ефим Майзель (США), художник Виктор Герасименко (Россия), хормейстер Любовь Дразнина (Россия).

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«НАБУККО»
Фото
предоставлено
пресс-службой
Татарского
академического
государственного
театра оперы и
балета
им. М. Джалиля

Новосибирск

С 9 марта по 13 мая 2018 года пройдет Транссибирский Арт-фестиваль, которым руководит всемирно известный скрипач Вадим Репин. Центром праздника, как обычно, станет Новосибирск и города Новосибирской области. Концерты также пройдут в Красноярске, Москве, Санкт-Петербурге и Самаре.

В этом году Транссибирский Арт-фестиваль отмечает свой первый юбилей — он состоится в пятый раз. Одним из центральных событий нынешнего года станут гастроли балетной труппы Большого театра в столице Сибири. 12 и 13 апреля на сцене НОВАТА будет показан балет Джона Ноймайера «Дама с камелиями».



СЦЕНА
ИЗ СПЕКТАКЛЯ
«ДАМА
С КАМЕЛИЯМИ»
Фото: Дамир
Юсупов

Аналоговое искусство в цифровом виде

Что и как транслируют музыкальные театры

Театр интенсивно осваивает технологии передачи данных. Больше не нужно летать на премьеры в Париж и Нью-Йорк – достаточно дойти до кинозала или включить экран дома. Что театры предлагают удаленной аудитории сегодня?



Официальный видеосервис Большого театра

ТЕКСТ:

Екатерина Бабурина



Самые крупные сцены мира предпочитают кинотрансляции, причем цены на билеты иногда будут сравнимы с билетами на живые спектакли местных театров. Каждый сезон в кинотеатрах можно увидеть десять прямых трансляций из Метрополитен-опера, из них пять будут новыми постановками. В течение сезона спектакли повторяют в записи.

В балетной нише доминирует Россия с трансляциями «Большого балета в кино» (www.theatrehd.ru). Здесь и названий меньше, и живые спектакли транслируются реже, и премьер среди них немного: например, в нынешнем сезоне покажут «Ромео и Джульетту» и «Копелию», а нашумевшего «Нуреева» — нет. Зато, в отличие от Метрополитен-опера, Большой театр дублирует прямые трансляции на своем медиаканале (media.bolshoi.ru), доступном зрителям из России бесплатно.


В рамках проекта «Лучшие театры мира в кинотеатрах» (www.operahd.ru) проходят показы спектаклей лондонского Королевского оперного театра Ковент-Гарден (6 опер и по 6 балетов в сезон) и Парижской оперы (5 опер и один балет в нынешнем сезоне). В России охват составляет пока всего 9 городов (у Метрополитен и Большого — более 50, у Маски — 60 городов), а прямые трансляции можно увидеть только в Москве.

Не боясь конкуренции с собственным репертуаром, московский музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко (<https://stanmus.ru/event/434715>) и Александринский театр (<https://alexandrinsky.ru/transljacii/>) в Санкт-Петербурге бесплатно показывают записи спектаклей фестиваля в Экс-ан-Провансе.

Наконец, «Золотая Маска в кино» демонстрирует по 3–4 спектакля-номинанта и лауреата премии, причем не только из столичных, но и региональных театров, не все из которых сами снимают свои спектакли.

Самые крупные сцены мира предпочитают кинотрансляции, причем цены на билеты иногда будут сравнимы с билетами на живые спектакли местных театров. Каждый сезон в кинотеатрах можно увидеть десять прямых трансляций из Метрополитен-опера, из них пять будут новыми постановками.

Медиаканал Большого театра Как стать нашим зрителем

- 1  Зайдите на медиаканал Большого театра www.media.bolshoi.ru
- 2  Заполните все необходимые поля для регистрации
- 3  Получите доступ к онлайн-трансляциям
- 4  Наслаждайтесь просмотром

А что можно посмотреть, не выходя из дома? Особенно если вы не хотите оплачивать дорогостоящую подписку на электронный канал **Medici.tv** с их не очень-то большим выбором опер и балетов или если в ваш пакет телеканалов не входит **Mezzo**? В России это, в частности, бесплатные трансляции на медиаканале **Мариинского театра** — обычно показывают гастролы других компаний и концерты. Бесплатно работает и проект прямых трансляций «Опера XXI» в социальной сети «Одноклассники» — в его рамках уже были показаны «Бал-маскарад» из Новосибирска и «Летучая мышь» из московской «Геликон-оперы». Они собрали миллионы просмотров. Спектакли транслируются без субтитров, зато с комментариями радиоведущих, идущими прямо поверх музыки.

Баварская опера уже несколько лет организует на своем сайте прямые трансляции большинства своих премьер и репертуарных спектаклей: бесплатно, с возможностью включить английские или немецкие субтитры. Бесплатно транслирует некоторые премьеры на своем сайте и **Глайндборнский фестиваль**.

У брюссельского театра **Ла Монне** другая политика: показывать на сайте все свои спектакли, но только в записи, после завершения показов в самом театре и в течение ограниченного времени.

Не ограничивает срок доступа к своим видеоархивам Венская опера, но просмотр одного спектакля обойдется в пять евро. Разовый доступ к прямой трансляции стоит 14 евро — сравнимо

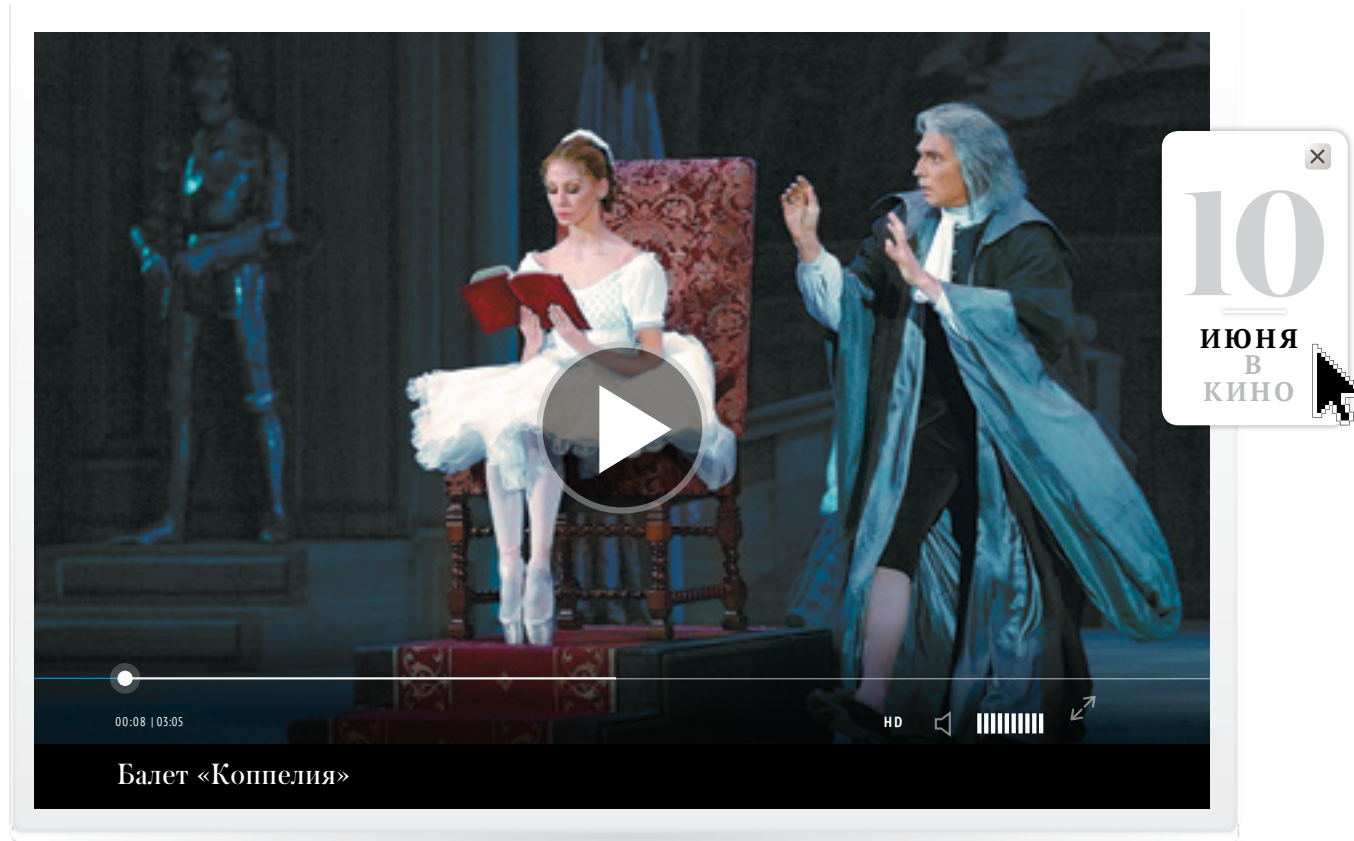
с ценой на билет в кино на трансляцию из **Мет** и дороже, чем билеты на трансляции из других театров — но предусмотрены более выгодные абонементы. За свои деньги зритель получает возможность переключать точку обзора, выбирать титры на разных языках и даже следить за партитурой. Один-два раза в сезон бывают бесплатные трансляции.

Но политика **Венской оперы** — исключение. Театры всё чаще используют ресурсы интернета, чтобы безвозмездно делиться своими спектаклями с удаленной аудиторией. 30 театров из 18 европейских стран, от Италии до Сербии, организуют прямые трансляции и выкладывают записи на платформе **OperaVision**, интегрированной с YouTube. Едва ли не каждую неделю добавляется новый спектакль. К спектаклям доступны мультязычные титры. Трансляция «Пеллеаса и Мелизанды» из берлинской Комише опер 15 октября 2017 собрала, по оценке театра, сотысячную аудиторию.

Через платформу **Livestream.com** бесплатно транслируются спектакли оперного театра Мехико — там были показаны обе их премьеры текущего сезона. Спектакли идут с испанскими субтитрами и с всплывающими поясняющими титрами — примерно как на телевизионных концертах. По статистике площадки, они собирают до нескольких тысяч зрителей.

Королевская опера в Мадриде осваивает другой популярный ресурс — Facebook. С июля 2016 года на странице театра прошло четыре прямых трансляции опер с испанскими субтитрами. Их аудитория, по оценке театра, — до 90 тысяч человек. За деньги, чуть меньшие, чем в Венской опере, можно через сайт театра получить доступ к гораздо большему числу спектаклей, живых и в записи.

Является ли просмотр трансляции или записи альтернативой походу на живой спектакль? Да и нет. Конечно, хорошо, что зритель получает быстрый доступ к колоссальному количеству постановок и видит исполнителей, которых не всякий театр может ангажировать. Но встает вопрос о качестве предлагаемого репертуара. Большинство трансляций в кино — это зрелищные развлекательные спектакли, которые закрепляют в массовом восприятии стереотипный образ оперы как декоративного искусства, построенного на пафосе и роскоши. Легендарный интендант Жерар Мортье, стремившийся популяризировать современный театр, выступал против инициативы **кинотрансляций Метрополитен-опера**, считая, что опера должна сама приходить к зрителю, желательно в телетрансляциях национального масштаба, а не заставлять его платить деньги кинотеатрам.



Мортье прав только частично. Опыт, полученный в кино, тоже способен заставить зрителя заинтересоваться оперой — если ему был показан достойный художественный продукт, пусть даже сугубо развлекательный. И если показан он был на должном уровне: ведь зритель видит, по сути, интерпретацию спектакля режиссером съемки. Режиссер акцентирует один ракурс, тогда как зритель, возможно, предпочел бы сосредоточиться на другом. Нередко общие планы сцены приносятся в жертву крупным, и зритель теряет информацию о происходящем на периферии сцены. А крупные планы — неоспоримое преимущество камеры перед взглядом из зала — не всегда льстят исполнителям.

Трансляция не может передать нюансов живой акустики, не говоря уже об энергетике исполнителей. Зато ее можно совместить с информационным сопровождением: многие показы снабжены комментариями о спектакле и материалами о его создании; можно посмотреть интервью с артистами и постановщиками, заглянуть за кулисы.

Театры всё чаще используют ресурсы интернета, чтобы безвозмездно делиться своими спектаклями с удаленной аудиторией.

Некоторые спектакли ставятся с учетом того, что они будут сняты для показа. В частности, Дмитрий Черняков в своих постановках соответствующим образом организует пространство и свет. Но бывает (хотя всё реже), что нужды камеры игнорируются, и тогда зритель не в состоянии толком разглядеть, что ему показывают.

Трансляции изменяют роль театра как места социального взаимодействия. В то время как поход в театр воспринимается скорее как светское мероприятие, чаще всего связанное с дополнительными статусными тратами — наряд, буфет, такси — то взаимодействие вокруг трансляций более демократично. Не нужно организовывать покупку билетов на соседние места, зато можно устроить совместный просмотр с друзьями из разных городов и стран. Кроме того, можно сразу поделиться своими впечатлениями непосредственно с театром — многие театры сами приглашают зрителей оставлять комментарии в твиттере, инстаграме, фейсбуке.

Возможности цифровых технологий делают жизнь зрителя проще и ярче — и всё же пока они не в силах заменить настоящий оперный спектакль. Как говорят в каждой трансляции из **Метрополитен-опера**: приходите к нам или посетите оперный театр в своем городе. 📺



Фестиваль как индустрия

Окончание театрального сезона совпадает с началом сезона фестивального.

Впрочем, закономерность эта принадлежит другой реальности — международной.

В России того, что концептуально принято называть оперным фестивалем, попросту нет. Внутри российских музыкальных театров существует несколько инициатив, которые называются фестивалями. Их можно обсуждать в качестве маркетинговой стратегии театров, но они не провоцируют никакого «фестивального» возбуждения —

зрительского, эстетического, интеллектуального — каким бы зыбким ни казался этот критерий. Так нужна ли вообще эта форма существования оперного жанра, хлопотная, дорогостоящая, с непонятной прокатной судьбой (жизнь спектакля ограничена несколькими неделями фестиваля)?

Старомодная, наконец, — потому что она явно сохранила псевдоаристократический, буржуазный флер.

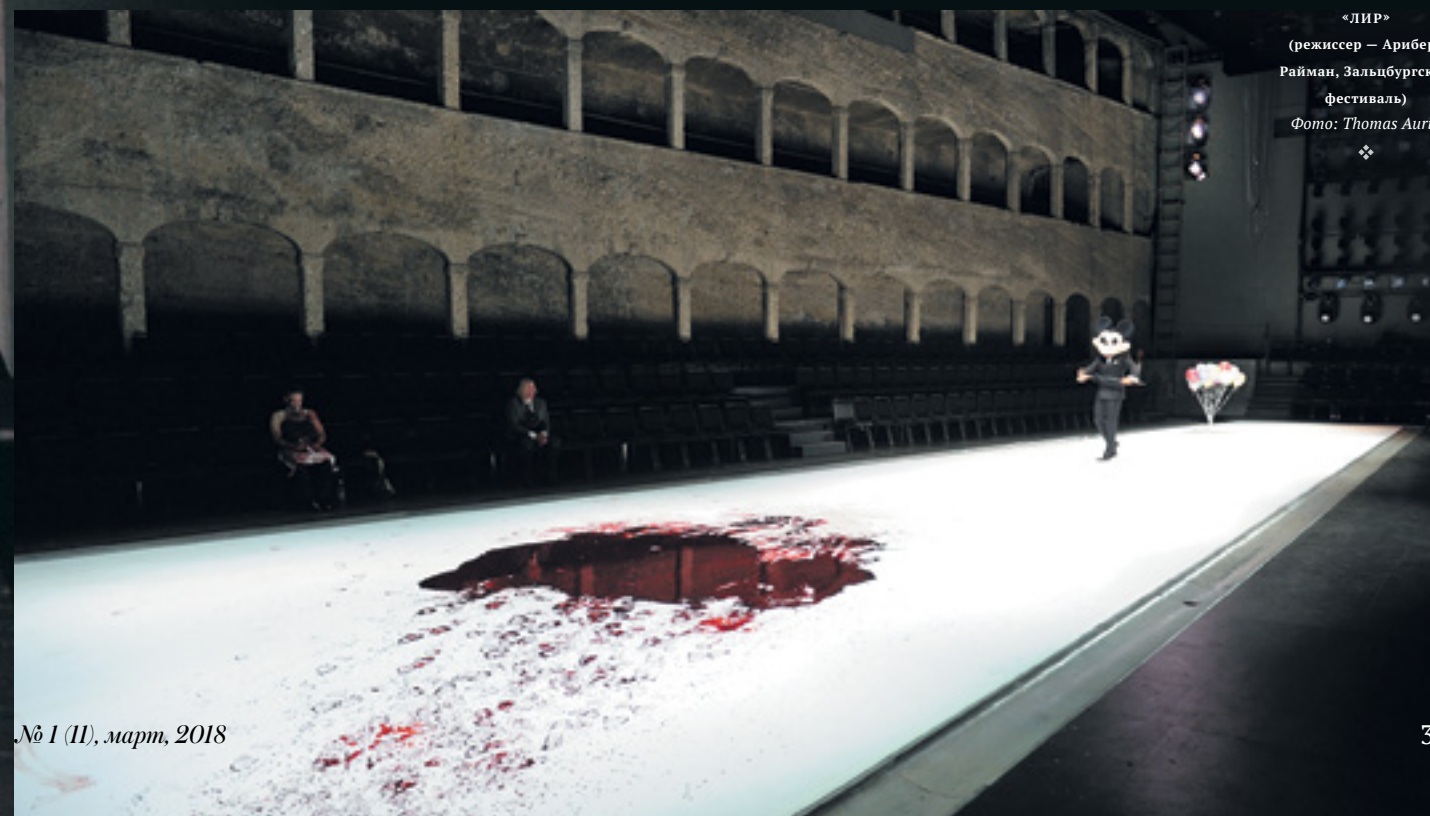
ТЕКСТ:
Антон
Флёров

АННА НЕТРЕБКО
В ЗАГЛАВНОЙ
ПАРТИИ В ОПЕРЕ
«АИДА»
(режиссер — Ширин
Нешат, Зальцбургский
фестиваль)
Фото:
Monika Rittershaus



Международные фестивали давно стали полноценными игроками оперной индустрии и обязательными остановками для профессионалов и заинтересованной публики. Возникшие как приложение к курортному досугу, оперные фестивали переросли свою служебную роль. Они поставляют самые горячие новости в оперном театре и привлекают международную аудиторию. Они становятся успешными бизнес-предприятиями и социальными агентами. Например, в прошлом году посещаемость Зальцбургского фестиваля составила 261 500 человек (на легендарном рок-фестивале

«КАРМЕН»
(режиссер —
Дмитрий Черняков,
фестиваль в Экс-ан-
Провансе)
Фото: Patrick Berger



«ЛИР»
(режиссер — Ариберт
Райман, Зальцбургский
фестиваль)
Фото: Thomas Aurin

в Гластонбери — 150 000). А в Экс-ан-Провансе фестиваль настолько активно участвует в развитии бизнеса в регионе, что скоро сможет претендовать на роль градообразующего предприятия.

Фестиваль — это демонстрация достижений жанра. Выставка, шоукейс, дефиле. Самое лучшее, самое актуальное, самое сложное, передовое и пр. Слушать и смотреть Мути—Нетребко—Мели—Курентзиса—Финли—Гёрне—Баренбойма—Аргерих с Венским филармоническим оркестром на Зальцбургском фестивале или Чернякова—МакБерни на фестивале в Экс-ан-Провансе стоит того, чтобы отправиться в путь. К этому добавляется (теперь уже во вторую очередь) туристическое счастье в Альпах или в Провансе.

Еще одним фактором развития этой формы существования оперного жанра стала его экономическая состоятельность. Лишенный тяжкого бремени содержания творческих коллективов, а часто и недвижимости, фестивальный менеджмент демонстрирует бизнес-сноровку, которая обеспечивает все растущую посещаемость, вовлекает все новую аудиторию, а следом — и репутацию, славу... и снова растущую посещаемость. Экспансия географическая: на фестивале в Зальцбурге русская аудитория занимает пятое место, конкурируя с местной, австрийской и немецкой. Экспансия социальная, как в случае с фестивалем в Экс-ан-Провансе, где менеджмент реализует программу интеграции местной аудитории из разных слоев общества.

Очевидно, что этот менеджмент обеспечен финансово. Бюджет фестиваля в Зальцбурге

«ПЕЛЛЕАС
И МЕЛИЗАНДА»
(режиссер — Кэти
Митчелл, фестиваль
в Экс-ан-Провансе)
Фото: Patrick Berger



в 2016 году составил рекордные 62,5 миллиона евро. Это треть годового бюджета Парижской оперы. Общественные деньги составляют лишь четверть этой гигантской суммы. На 74% бюджет формируется менеджментом фестиваля. Фестиваль в Экс-ан-Провансе стоит государству еще дешевле: чуть меньший процент привлеченных средств, но и значительно меньший бюджет. Этого достаточно для выпуска пяти-шести премьер — сопоставимо с театрами — собирающими топовый (и потому дорогой) состав исполнителей. В этой ситуации менеджмент должен шевелиться, применяя новые формы взаимодействия со спонсорами-меценатами и театрами-партнерами для копродукции спектаклей. И если вернуться к фактору фестиваля как шоукейсу, то очевидно, что эти два обстоятельства связаны между собой: фестиваль использует свои художественные возможности для привлечения финансирования, которое, в свою очередь, поддерживает политику приглашения лучших сил.

Но шоукейс — это не только дороговизна и бюджет. Фестиваль является формой оперного предприятия, которая позволяет наибольшую свободу формирования жанра, артистический риск и выявление трендов. Нет смысла говорить,

Значение оперного фестиваля выходит за рамки привлечения внимания публики в межсезонье. Фестиваль структурирует профессиональное сообщество, определяет главных игроков и трендсеттеров на рынке, и в этом качестве становится проводником культурных ценностей.

что далеко не все фестивали актуальны с художественной точки зрения. Консерватизм может стать маркой и политикой фестиваля. Однако это не отменяет общей картины — даже суперконсервативный фестиваль в Байройте сотрудничает с самыми «горячими» оперными режиссерами. Пример Зальцбургского фестиваля демонстрирует эту мысль в полной мере. Фестиваль пригласил нового интенданта Маркуса Хинтерхойзера, соратника Жерара Мортье, культовой фигуры европейского музыкального театра второй половины XX века, директора многих европейских институций, которые до сих пор реализуют его наследие. Маркус Хинтерхойзер составил программу, амбиции которой находятся в прямой зависимости с риском, учитывая

далеко не молодой и очень «upper class» состав аудитории. Риск оправдался — публика оказалась гораздо более открытой (или индифферентной к провокациям), чем можно было предполагать. И полностью заполнила немаленькие залы фестиваля, в том числе на опере Ариберта Раймана «Лир» в постановке Саймона Стоуна (хедлайнера Авиньонского фестиваля этого года), в которой эту самую публику буквально окунают в лужи крови.

Оперные театры есть везде. Но значение оперного фестиваля выходит за рамки привлечения внимания публики в межсезонье. Фестиваль структурирует профессиональное сообщество, определяет главных игроков и трендсеттеров на рынке, и в этом качестве становится проводником культурных ценностей, значение которых понимают и Ангела Меркель, и Эммануэль Макрон, посещающие оперные фестивали. И главное, что это доминирование определяется единственно возможным в искусстве способом — за счет художественной состоятельности и производства продукции, которая становится предметом обсуждения, осмысления и критики. [R]



«АРИОДАНТ»
(режиссер — Ричард
Джонс, фестиваль
в Экс-ан-Провансе)
Фото: Pascal Victor



«ЦАРЬ ЭДИП» /
«СИМФОНΙΑ ПСАЛМОВ»
(режиссер — Питер Селларс,
Фестиваль в Экс-ан-
Провансе)
Фото: Vincent Beaume



«АЛЬЦИНА»
(режиссер —
Кэти Митчелл)
Фото: Дамир Юсупов



Дома и люди

ТЕКСТ:
Ирина Черномурова

Фестиваль или театр? Я бы не стала противопоставлять одно другому, называть одну форму организации устаревшей, а другую современной. Есть целый ряд театров, причем не только грандов, но и относительно небольших, которые привлекают к своим сезонам ничуть не меньшее внимание, чем ведущие фестивали. К примеру, театр Ла Монне в Брюсселе, который еще относительно недавно не был таким европейским брендом, как Парижская или Венская опера. И, конечно, нужно вспомнить Английскую национальную оперу эпохи Джонатана Миллера и Марка Элдера. Содружество режиссера и дирижера сделало театр законодателем моды, на протяжении 20 лет он привлекал к себе всеобщее внимание и сохраняет высокий уровень до сих пор.

АННА НЕТРЕБКО
НА РЕПЕТИЦИИ
В БОЛЬШОМ
ТЕАТРЕ
Фото: Дамир
Юсупов

ТЕАТР ПЛЮС ФЕСТИВАЛЬ

Репертуарный театр как существовал в Европе, так и продолжает существовать. Принцип проката спектаклей в той же Германии очень напоминает российский: постоянный ансамбль, большое количество названий в афише. Многие спектакли идут годами, даже десятилетиями. И за один месяц, как это всегда было у нас, можно увидеть почти весь репертуар театра. В такой системе существуют Комише опер в Берлине, Баварская опера в Мюнхене — театры, которые сегодня определяют развитие оперного жанра.

Вспомним Парижскую оперу, которая использует немного другой принцип, играет спектакли блоками, примерно так, как сейчас Большой театр. Но при этом живет не по принципу «показал — забыл», а остается репертуарным театром, который имеет в афише много спектаклей, в том числе идущих по несколько лет. Какие-то постановки откладывает на год или два, потом возвращается к ним. Заметим, что похожим образом живут

и некоторые фестивали: Брегенц, Байройт. Играя некоторые постановки на протяжении двух-трех лет, они стараются по возможности сохранить состав исполнителей. По сути, фестиваль в этом случае становится театром, который работает два месяца в году. А старейший в мире оперный фестиваль в Мюнхене проходит на базе театра и им организуется. Точно так же Гамбургский балет каждое лето завершает свой сезон фестивалем, в программе которого концентрируются все события сезона, к которым добавляется несколько специальных событий. Венчает все гала-концерт в честь Нижинского, на который приезжают балетные звезды из разных стран.

Проводя параллель с музеями, можно сказать, что фестивали — это выставки, а театры — как постоянные собрания. Одно не существует в отрыве от другого. Посмотрев яркую и неожиданную выставку, мы с еще большим интересом возвращаемся к основному собранию, видим в нем что-то новое. А если нет постоянной экспозиции, то в каком контексте существуют выставки? Мне кажется, что система европейских театров, включая наши российские, и есть такая экспозиция, которая бесконечно рассказывает нам всё новые истории, соединяя новаторский подход и традиции.

НА ЕВРОПЕЙСКОМ РЫНКЕ

Если мы хотим увидеть что-то по-настоящему интересное, мы в первую очередь смотрим не на

вывеску, а на тех людей, которые под ней работают. Театр или фестиваль становится лидером, если там есть лидер-руководитель. Фестиваль в Зальцбурге переживал в своей истории разные периоды. Был революционный приход Жерара Мортье, который объявил: «Всё, мы заканчиваем парад звезд». Мортье предложил новый подход, взорвал Зальцбургский фестиваль, сделал его ярким и провокационным. А до Зальцбурга он сделал лидером театр Ла Монне, после него возглавлял Парижскую оперу, затем снова фестиваль — Руртриеннале. И символично, что его последним местом работы снова стал театр, Королевская опера в Мадриде.

Мортье покинул Зальцбург в 2001 году, и фестиваль приобрел совсем иные очертания. Сейчас пришел новый интендант, Маркус Хинтерхойзер, который предлагает свои идеи, и Зальцбургский фестиваль снова меняет направление развития. Директора, продюсеры, режиссеры с очень интересными творческими идеями есть в разных местах. Я, например, убеждена, что где бы ни работал Пьер Оди, это будет интересно зрителям. Он сделал Нидерландскую оперу одним из мест притяжения, куда все съезжались в предвкушении события. Сейчас он покидает Амстердам и станет руководителем фестиваля в Экс-ан-Провансе. Это другой принцип программирования, другие задачи. Но человек с таким острым и вдумчивым взглядом, с таким вкусом наверняка проявит себя.



«РОДЕЛИНДА»
(режиссер — Ричард
Джонс)
Фото: Дамир
Юсупов

Подъем фестивального движения начался после войны, когда Европа лежала в руинах. Это было время, когда требовалось объединить усилия, чтобы возродиться. Для той же Франции фестивали были одним из способов вернуть национальное самосознание, гордость за свою страну и культуру. Но важная деталь: во Франции никогда не было большой развитой репертуарной системы, как в России. У нас существовал стационарный репертуарный театр, который был создан 250 лет назад, и многие историки театра считают его одним из высочайших способов организации. Эту систему мы предложили в Восточной Европе. А в той же Франции театр был преимущественно коммерческим. Если вспомнить довоенную Францию, то самые знаменитые французские режиссеры боролись против коммерциализации театра за то, чтобы он был зоной духовной жизни страны.

Фестивали во Франции стали продолжением политики Мальро, который создал национальные центры для того, чтобы в каждой французской провинции был свой театр. Практически они пошли тем же путем, который когда-то избрала Россия. И очень долго все фестивали были национальными институтами, которые собирали местную творческую элиту. Байройтский фестиваль долгие

годы был замкнутой системой, куда не допускали чужаков. И когда вдруг пригласили Патриса Шеро поставить «Кольцо нибелунга», это было огромным событием, потому что рушился герметичный храм немецкого духа.

Конечно, многое изменилось в ситуации, когда возник единый европейский рынок. Начался постепенный распад национальных институтов. Сегодня мы уже не говорим «солисты театра Ла Скала». Ведущие итальянские певцы не работают на внутреннем рынке, все отправляются в большое путешествие, меняя отель за отелем, фестиваль на театр. И когда сегодня в упрек говорят: «Ну где же тот Большой театр, который мы связывали с именами Архиповой,

Мы даже с точки зрения развития экономики не заполняем огромные пространства между городами. Для того чтобы в каком-то уездном городе создать большой оперный фестиваль, нужны какие-то очень мощные основания: экономические программы, проект по привлечению туристов.

Образцовой, Вишневской, Атлантова, Нестеренко?», нужно понимать: такого театра в наши дни быть просто не может. Да, и Ла Скала, и Большой были национальными культурными институтами, точно так же, как и Венская опера, и Парижская опера. Сегодня певца не сдерживают ни визы, ни национальные границы. Общий рынок, общий бизнес.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ И ЭКОНОМИКА

Хотя многие фестивали сохранили главное: национальную амбициозность. Что такое Зальцбургский фестиваль? Это возможность показать миру город, который в остальное время живет достаточно сонной жизнью. В него заезжают на полдня туристы, которые катаются на лыжах в Альпах, смотрят маленькую скрипку Моцарта и уезжают кататься дальше. Возникновение фестиваля — это был очень хороший бизнес-проект. Сейчас один фестиваль проходит в июле-августе, еще один — на Троицу, со временем появился фестиваль на Пасху, есть еще «Неделя Моцарта» в январе. Возник почти круглогодичный цикл.

Может ли появиться нечто подобное в нашей стране? Не будем забывать, что фестивали

«БИЛИ БАДД»
(режиссер —
Дэвид Олден)
Фото: Дамир Юсупов



сегодня существуют в ситуации, когда люди много путешествуют, сегодня работают в одном месте, завтра в другом. Европейская публика объединилась примерно четверть века назад, и для многих сесть в автомобиль и поехать на фестиваль в соседнюю страну так же естественно, как пойти в театр рядом с домом. Но в Европе более короткие расстояния, чем у нас. Еще Пушкин писал про традиционное российское бездорожье, но даже если дороги станут прекрасными... Мы даже с точки зрения развития экономики не заполняем огромные пространства между городами. Для того чтобы в каком-то уездном городе создать большой оперный фестиваль, нужны какие-то очень мощные основания: экономические программы, проект по привлечению туристов. И чтобы туда была возможность быстро доехать. Таким городом мог бы стать Нижний Новгород, в который ходят «Сапсан» из Москвы. Если вспомнить историю, то именно Нижний Новгород был в свое время местом, где проходили огромные ярмарки и куда ехали на гастроли многие театры. Где проводил сезоны летом театр Мамонтова? Где проходили выставки художников? В Нижнем Новгороде. Потому что даже тогда это был такой город-центр, куда все съезжалось. И, вполне возможно, если у Нижнего Новгорода возникнут амбиции создать фестиваль, то я не исключаю, что это станет реальностью. Тем более что в городе есть театр, на базе которого это можно делать. Пока наше фестивальное движение основано именно на театрах, которые вспоминают и делают своим брендом имя какого-то знаменитого выходца из этого города, как Дягилев в Перми, Собинов в Саратове, Шаляпин в Казани, Нуреев в Уфе.

Когда-то формой обмена идеями были гастроли, сегодня они уступили место фестивалям и копродукциям. Каждая премьера Экс-ан-Прованса потом идет в двух-трех других городах на разных континентах. Приезжая в Канаду, ты имеешь шанс увидеть тот же спектакль, что год назад видел в Стокгольме, только с другими певцами и другим дирижером.

ТЕАТР С ПРОДОЛЖЕНИЕМ

Но заметим, что внутри этого процесса глобализации возникают авторские театры с собственным лицом. Дмитрий Черняков из постановки в постановку старается приглашать своих любимых солистов, с которыми он уже работал, которые прошли его тренинг и понимают его



эстетику. Они составляют его театр, ему нужен этот актерский ансамбль. Только что я от одного очень известного и востребованного во всем мире режиссера слышала радостный рассказ, что он назначен руководителем театра. Ему тоже нужна возможность совместного творчества, работы с постоянным ансамблем.

Обратная сторона медали — когда режиссер еще не дал согласия на постановку, а все контракты с артистами уже заключены. Когда Петер Штайн поставил «Аиду» в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, на премьеру приехал директор театра Ла Скала. Постановка ему понравилась, он заказал режиссеру точно такую же. И, в отличие от Москвы, где мы оговаривали со Штайном каждую деталь будущего спектакля, выбирали тех, кто мог бы воплотить его замысел, там он был поставлен перед фактом: будут петь те, с кем театр уже договорился. И, конечно, он не мог быть этим доволен.

Когда спектакль идет не один год, в нем возникают особые отношения между артистами, он обрывает все новыми подробностями. Именно этим сильна наша театральная традиция, и отказываться от нее крайне неразумно.

«КАРМЕН»
(режиссер —
Дмитрий Черняков)
Фото: Patrick Berger

Когда спектакль идет не один год, в нем возникают особые отношения между артистами, он обрывает все новыми подробностями. Посмотрите, как набрала за год, прошедший с премьеры, Анна Нетребко в партии Манон. Она жила с ней, думала о ней, и то, что мы увидели в январе — результат этой серьезной внутренней работы. Именно этим сильна наша театральная традиция, и отказываться от нее крайне неразумно.

Этот процесс зачастую не видят критики, которые рецензируют премьеры. «Информационный повод» — вот те страшные слова, которые определяют сегодняшнюю журналистику. Десятый или двадцатый спектакль — это не повод, а разовый показ на фестивале — повод. Но что лежит в основе? Откуда берутся те артисты, которые блистают на фестивалях? Большинство из них делают первые шаги в небольших театрах. Где набираются профессионального опыта начинающие режиссеры? Там же. А потом появляются агенты, которые, как пылесосом, сметают все на своем пути. Они прекрасно знают, где и что можно «напылесосить» не только в Москве и Петербурге, но и в других российских городах. Сегодня без певцов из России невозможно представить себе ни один крупный мировой театр. И, если хотите, это тоже признание того, что наша театральная система жива. **И**



«ВОЛШЕБНАЯ
ФЛЕЙТА»
(режиссер —
Саймон Макбёрни,
фестиваль
в Экс-ан-Провансе)
Фото: Pascal Victor

Франция

Фестиваль в Экс-ан-Провансе в 2018 году отмечает свой юбилей — он пройдет в 70-й раз. Фестиваль откроется 4 июля оперой Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» в постановке Кэти Митчелл. За дирижерский пульт встанет Марк Альбрехт. Это совместная продукция фестиваля с Театром Елисейских полей (Париж), Большим театром Люксембурга и Финской национальной оперой.

Еще один юбилей этого года — 20-летие созданной при фестивале Академии. Воспитанники академии принимают активное участие в событиях фестиваля, а ее выпускник Венсан Юге получил право поставить оперу Г. Перселла «Дидона и Эней». Еще одной

премьерой станет «Огненный ангел» С. Прокофьева (дирижер Казуши Оно, режиссер Мариуш Трелиньски; совместная постановка с варшавским Театром Вельки и Национальной оперой Норвегии). Также в программе возобновление «Волшебной флейты» В.А. Моцарта, поставленной в 2014 году Саймоном Макбёрни. За прошедшие годы этот спектакль был показан в Амстердаме и Лондоне.

Современная музыка представлена на фестивале мировой премьерой оперы чешского композитора Ондржея Адамека «Семь камней» (произведение для четырех солистов и хора а капелла создано по заказу фестиваля в Эксе) и первой постановкой во Франции коллективного сочинения «Орфей и Меджун». В работе над ним приняли участие австрийская либреттистка Мартина Винкель и три композитора: Монеим Адван из Палестины, Говард Моуди из Великобритании и Дик ван дер Харст из Нидерландов. Впервые опера «Орфей и Меджун» будет исполнена 29 июня 2018 года в театре Ла Монне в Брюсселе, а уже через 10 дней прозвучит на фестивале в Эксе.

Основной фестиваль предваряет программа «Экс в июне». В ее рамках пройдут концерты, мастер-классы и открытые для публики репетиции будущих спектаклей.

Германия

107-й Байройтский фестиваль откроется 25 июля 2018 года новой постановкой «Лоэнгрин». Ее осуществят музыкальный руководитель фестиваля Кристиан Тилеман, режиссер из США Юваль Шарон и популярные в Германии художники Нео Раух и Роза Лой — представители «новой лейпцигской школы» фигуративного искусства.

Вопреки многолетней традиции, фестиваль обойдется без полного цикла «Кольца нибелунга». В конце прошлого сезона было объявлено, что Байройт прощается с постановкой Франка Касторфа, которая шла на протяжении пяти лет. В этом году будет показана только одна ее часть — «Валькирия», которой будет дирижировать Пласидо Доминго.

В программе также оперы «Парсифаль» (дирижер Семен Бычков, режиссер Уве-Эрик Лауфенберг), «Тристан и Изольда» (дирижер Кристиан Тилеман, режиссер Катарина Вагнер), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (дирижер Филипп Жордан, режиссер Барри Коски), «Летучий голландец» (дирижер Аксель Кобер, режиссер Ян Филипп Глогер).



Австрия

Летний Зальцбургский фестиваль пройдет с 20 июля по 30 августа 2018 года. В его оперную программу войдут «Волшебная флейта» В.А. Моцарта (дирижер Константинос Каридис, режиссер Лидия Штайер), «Саломея» Р. Штрауса (дирижер Франц Вельзер-Мёст, режиссер Ромео Кастеллуччи), «Пиковая дама» П.И. Чайковского (дирижер Марис Янсон, режиссер Ханс Нойенфельс), «Итальянка в Алжире» Дж. Россини (дирижер Жан-Кристоф Спинози, режиссеры Моше Лейзер и Патрис Корье), «Коронация Поппеи» К. Монтеверди (дирижер Уильям Кристи, режиссер Ян Лауверс), «Бассариды» Х.В. Хенце (дирижер Кент Нагано, режиссер Кшиштоф Варликовский) и концертные исполнения опер «Процесс» Г. фон Эйнема и «Искатели жемчуга» Ж. Бизе (в главных партиях Аида Гарифуллина, Хавьер Камарена, Пласидо Доминго, Станислав Трофимов, дирижер Патрик Фурнье).

ИЮНЬ, и трепетная ЛАНЬ

Споры о том, что предпочтительней — репертуарный театр или система стаджоне — не утихают. Хотя кажется очевидным, что в каждом формате есть и плюсы, и минусы, а современная практика оперного театра настойчиво требует взять всё лучшее и грамотно сочетать достижения обоих. С этой задачей неплохо справляются наши ближайшие соседи в Риге.

ТЕКСТ:
Александр Матусевич

СЦЕНА
ИЗ СПЕКТАКЛЯ
«ТУРАНДОТ»
Фото:
Agnese Zeltina



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«КАРМЕН»
Фото:
Agnese Zeltina

Г ремевший в советскую эпоху Государственный академический театр оперы и балета Латвийской ССР, где ставились раритетные для того периода оперы Вагнера и Штрауса, и который входил в пятерку лучших коллективов огромной общей страны, с обретением Латвией независимости и возвращением театру его исторического названия не сразу смог найти себя в новом контексте. Директорство Андрейса Жагарса, который руководил Латвийской национальной оперой в 1996—2013 годах, при всей неравноценности художественных достижений вывело театр на новые рубежи. Он стал известным и успешным, удачно встроился в общеевропейский мейнстрим.

Оставаясь репертуарной институцией, Латвийская национальная опера взяла на вооружение некоторые принципы современного европейского оперного театра: попробовала и блоки спектаклей, и абонементы, и специальные программы, и, самое главное, — тесное взаимодействие с аудиторией, когда о планах труппы и грядущих событиях становится известно загодя, а текущий сезон, четко сформированный по названиям и персоналиям, неукоснительно выдерживается.

Этот и следующий сезоны проходят под знаком празднования двух юбилеев, тесно друг с другом связанных: столетие латвийской независимости и столетие самой Национальной оперы. Этим событиям будет посвящен променад опер латышских композиторов, который пройдет на Рижском оперном фестивале в июне. Но, отдавая должное национальному репертуару, ЛНО на нем не замыкается: помимо «Турайдской розы» Зигмара Лиепиньша оперными премьерами этого сезона являются «Похождения повесы», «Дон Паскуале» и «Турандот». Особенно примечательна последняя: поставленная еще в 1973-м для великой сопрано Жермены Гейне-Вагнер, эта постановка Яниса Зариньша возобновляется уже в четвертый раз (теперь — Гунтисом Гайлитисом) и пользуется неизменным успехом публики. Праздничная и эстетичная сценография Эдгарса Вардауниса умеет быть ненавязчивой и ненапыщенной, сочетая китайский колорит с атмосферой сказочной условности. Достойные протагонисты — литовка Сандра Янушайте (Турандот), россиянин Сергей Поляков (Калаф), местные солисты Дана Брамане (Лю) и Роман Полисадов (Тимур) — насыщают спектакль экспрессивным пением под предводительством маэстро Гинтараса Ринкявичюса. В итоге продукция сорокапятилетней давности, при всем традиционализме, смотрится свежо и не замшело.

Для любителей чего-то погорячее в репертуаре ЛНО есть также немало спектаклей. Один из них — «Кармен», премьера прошлого сезона, сменившая знаменитую «кубинскую» версию Жагарса, которая гостила в Большом в 2007 году. Француженка Мария-Эва Синьероль помещает героев опера-комик в грязные подворотни мегаполиса, кишашие опасностями всякого рода. Вместо хабанеры и сегидильи — хип-хоп, вместо табачной фабрики — приют токсикоманов, вместо боя быков — садо-мазо-игрища. Тема контрабандистов и всякого рода асоциальных слоев гипертрофирована до такой степени, что кажется: в этой Севилье немаргинальная публика не обитает вовсе. Неприглядную сценографию Фабьена Тенье и провокативную пластику Гунтиса Спридзанса скрашивают мастеровитые вокально-актерские работы белорусской меццо Оксаны Волковой (Кармен), рижских певцов — Андриса Людвигса (Хозе), Лауры Теиване (Микаэла), Рихарда Мачановского (Эскамильо) и темпераментная интерпретация дирижера Яниса Лиепиньша. ♪

English summary

Rimas Tuminas

The Queen of Spades is saturated with the feeling of a lost epoch

*The Queen of Spades returns to the Bolshoi repertoire. This is the third version of the iconic opera in the last ten years. It is also Rimas Tuminas' third opera work as the stage director: previously, the artistic director of the Moscow Vakhtangov theatre had produced Dmitri Shostakovich' *Katerina Izmailova* at the Bolshoi, and a night of one-act operas at the Moscow Academic Music Theatre: *Oedipus Rex* by Igor Stravinsky and *Bluebeard's Castle* by Béla Bartók.*

TEXT BY Tatiana Belova

Do you think the theatre should be a place for a comfortable emotional experience for the viewer, or a source of discomfort? It must be comfortable in every aspect.

RIMAS TUMINAS
AND OLEG DOLGOV
Photo
by Damir Yusupov

But does the story told in *The Queen of Spades* allow the viewer to have a comfortable experience? It must. We must tell the story clearly, and the viewer values this as a sign of respect. But we are not trying to draw a pretty picture; instead we rely on the viewer's imagination. The space in which the story unfolds is conventional; it doesn't change much, the visuals are sketchy and reserved. I would say our style is a strict conventionalism; this is not a compromise, or an attempt to spoon-feed every detail, but an opportunity to create, which we give to both the actors and viewers.

Doesn't the St. Petersburg Myth burden you? After all, libretto of Tchaikovsky's *Queen of Spades* is one of the most important texts in this discourse. St. Petersburg is a complex city; it has assimilated Italians, Germans and Russians alike. It stands on numerous secrets and cultures, in each of which another mystery is concealed. Its destiny is to live on in anticipation of the future, in anticipation of glamour and celebration. Just as the first act transforms from sunlight to a dreary storm, so follows the entire story by Modest Tchaikovsky and music by Pyotr Ilyich along this path. When we produce our performance, we proceed from this development in music. And from what happens in life today, too. Modest enhanced his



libretto with not only the spirit of Pushkin's *Queen of Spades*, but also with that of *The Bronze Horseman*, for example. I think one can find the repercussions from Hoffmann, Walter Scott and Balzac... *The Queen of Spades* marks the end of romanticism, even though its reflections are still seen in Pushkin's works and very clearly heard in Tchaikovsky's heritage.

Your earlier opera productions were all related to the works of such 20th century composers as: Shostakovich, Stravinsky, Bartók. Do you feel the difference between these works and Tchaikovsky's music? How does it affect your work on this production?

The music in *The Queen of Spades* is saturated with the feeling of a lost epoch. In each act we lose a beautiful, radiant epoch, whether we want this or not — we move to a new era, where hell becomes part of our everyday lives, and everything is riddled with pain and regret.

Would you like to produce a true romantic melodrama some day? Donizetti, Verdi?

La Forza Del Destino, perhaps. In the 20th century it became customary to condemn romanticists, but, to me, romanticism is a beautiful and interesting epoch, and the 19th century is the most beautiful of all. It was the time when everyone was in a perpetual creative dialogue: borrowing stories from one another, adding, rewriting, not correcting or discarding the details but developing the stories. Through imitation and dialogue, everyone found what they were after.

With whom would you like to find yourself in a creative dialogue while working on *The Queen of Spades*?

I would like to be in a dialogue with everything that surrounds me: the Bolshoi theatre and all its traditions. In the Bolshoi, you feel like you are in a ghost city, St. Petersburg or Venice. It is just as mysterious, just as exciting and just as fearsome at times. 📖

МАГАЗИН БОЛЬШОЙ

Историческая сцена, подъезд 9а
- I этаж, левая сторона,
Возле Бетховенского зала
Открыт ежедневно
С 11:00 до 17:00
С 18 часов до окончания спектакля
Работает для зрителей

BOLSHOI SHOP

Historic Stage, Entrance 9a
- I floor, left side,
near the Beethoven Hall
Opening hours
11 a.m to 5 p.m.
open for audience from 6 p.m.
till the end of performance



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

ДОЛИНА ЖУ. НА ПРОТЯЖЕНИИ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ – ЦАРСТВО СУРОВОЙ, НЕПОКОРЕННОЙ ПРИРОДЫ; В 1875 ГОДУ ЗДЕСЬ, В ДЕРЕВНЕ ЛЕ БРАССЮ, ОБОСНОВАЛАСЬ МАНУФАКТУРА AUDEMARS PIGUET. ЗДЕСЬ ОТТАЧИВАЛОСЬ МАСТЕРСТВО ПЕРВЫХ ЧАСОВЩИКОВ – В ПРЕКЛОНЕНИИ ПЕРЕД СИЛАМИ ПРИРОДЫ И ПОСТИЖЕНИИ ЕЕ ТАЙН ПРИ РАБОТЕ НАД СЛОЖНЫМИ МЕХАНИЗМАМИ. ПО СЕЙ ДЕНЬ, ДВИЖИМЫЕ НОВАТОРСКИМ ДУХОМ, МЫ НЕПРЕРСТАННО ИДЕМ НАПЕРЕКОР СЛОЖИВШИМСЯ В ВЫСОКОМ ЧАСОВОМ ИСКУССТВЕ КАНОНАМ.



ROYAL OAK
OFFSHORE
ХРОНОГРАФ
НЕРЖАВЕЮЩАЯ СТАЛЬ

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК:
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ