

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

241

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2016/2017

№ 2 (7)
май, 2017



НАГРАДЫ

*Лауреаты
«Золотой маски»*

ПЕРСОНА

*Юрий Посохов
работает над
балетом «Нуреев»*

ПРЕМЬЕРА

*«Этюды» Харальда
Ландера, «Клетка»
Джерома Роббинса*



bolshoi.ru



[BolshoiTheatre](https://www.facebook.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiTheatre](https://vk.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiOfficial](https://twitter.com/BolshoiOfficial)



[Bolshoi_theatre](https://www.instagram.com/Bolshoi_theatre)



[Bolshoi](https://www.youtube.com/Bolshoi)

Видео



media.bolshoi.ru

БОЛЬШОЙ ТЕАТР ONLINE:





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

Координаторы проекта:
Ольга Вольвачева, Марина Нагришко

Арт-директор:
Екатерина Сальникова

Дизайнеры:
Елена Горшкова, Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ОАО «Можайский
полиграфический комбинат»
Заказ № 0931
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) 4-55-5555
www.bolshoi.ru

На первой странице обложки:
сцена из балета «Этюды»
Фото: Дамир Юсупов



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Что в театре важнее всего? Здание? Исполняемые произведения? Артисты? Зрители? Любопытный ответ на этот вопрос дает индийская традиция: театр — это не сцена и не зрительный зал, а то, что возникает на стыке между ними. Граница, на которой встречаются сценический и реальный миры. Все остальное — это лишь компоненты, необходимые для появления театра.

Другими словами, спектакль рождается во взаимодействии артистов и зрителей, становится результатом их объединения. Сценическое действие лишается смысла, если не встречает отклика зрительного зала.

Каждый раз общение налаживается заново. С течением времени меняются правила, по которым идет игра. О том, как развиваются отношения между театром и публикой, размышляют герои и авторы этого номера журнала «Большой театр».

What is the most important thing in a theatre? The building? The performances? The artists? The audience? Indian tradition gives a very curious answer to this question: it states that theatre is not about the stage or the auditorium, but about what happens on the thin line between them. On the border where scenic world meets real life. Everything else is just components needed to make the theatre complete.

In other words, a performance is born in the interaction between artists and the audience, as a result of them coming together. Scenic action doesn't make sense if it doesn't elicit response from the audience.

The communication has to be built from scratch each time. Time changes the rules of the game. The our heroes and the authors of this issue of The Bolshoi Theatre Magazine share their thoughts on how the relationships between the theatre and the public develop with time.



4
Овации
Поздравляем юбиларов

6
Премьера
«Этюды»



10
Интервью
Уильям Лейси:
«Без Бриттена история музыки была бы иной»

18
Награды
Маска для Генделя



8
Премьера
«Клетка»

14
Гастроли
«Орлеанская дева» покоряет Париж

20
Персона
Хореограф, не вписывающийся в поток

Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра*



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



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

В МОСКВЕ



26
Заметки
Уроки барокко

28
Мастер-класс
*Как голос
в тебе
отзовется*



В РОССИИ



30
Размышления
*Перед лицом
истории*



34
Фестиваль
*Открытый
танец*



36
Впечатления
Музыка на разных этажах

39
Новости

В МИРЕ



40
Наблюдения
*Режиссерская позиция
Вилли Деккера*

44
In memoriam
*Рожденная
для свободы*

48
English summary



Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра



Спонсор
театра



Информационная
поддержка



Информационный
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ

Поздравляем



Михаил Лавровский

4 мая на Исторической сцене Большого театра прошел юбилейный вечер народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий Михаила Лавровского. Театр чествовал выдающегося танцовщика, балетмейстера, педагога — яркого представителя «золотого века» балетной труппы.

«Михаил Лавровский в партии Спартака в новом балете Большого театра, показанном на прошлой неделе на сцене Ковент-Гарден, продемонстрировал самый впечатляющий мужской танец, который я когда-либо видел. Только в превосходных степенях можно описать эту поистине героическую интерпретацию: мощь физической силы, благородство переживаний, красота выражения».

*Из статьи
Клемента Криспа «Супермен», 1969*



Михаил Лавровский в партии Спартака.
Фото: Музей ГЛБТ, Георгий Соловьёв



Маквала Касрашвили

28 мая на Исторической сцене пройдет творческий вечер народной артистки СССР Маквалы Касрашвили. Прославленная певица выступает на сцене Большого театра более полувека. Она стала его солисткой в 1966 году, окончив Тбилисскую консерваторию, где ее педагогом была знаменитая Вера Давыдова. С тех пор ее судьба связана с главным театром страны. Успешный дебют в партии Татьяны в опере «Евгений Онегин» в Метрополитен-опере в Нью-Йорке дал старт ее международной карьере. Она пела в Вене, Мюнхене, Гамбурге, на фестивале «Арена ди Верона», на протяжении четырех сезонов выступала в Лондоне.

С 2002 по 2014 год Маквала Касрашвили была управляющей творческими коллективами оперной труппы, продолжая при этом выступать на сцене. В настоящее время она занимает пост помощника главного дирижера Большого театра.



Маквала Касрашвили в партии Амелии в опере «Бал-маскарад».
Фото: Лариса Педенчук

ЮБИЛЯРОВ!



**Зураб
Соткилава**

12 марта отметил свой юбилей выдающийся певец, народный артист СССР Зураб Соткилава. Один из лучших теноров Большого театра в юности не помышлял о сцене. Он всерьез занимался футболом, окончил Тбилисский политехнический институт. Лишь после этого, вняв советам педагогов, поступил в Тбилисскую консерваторию.

Соткилава стал одним из первых советских певцов, стажировавшихся в миланском театре Ла Скала. В 1973 году он впервые выступил на сцене Большого театра, исполнив партию Хозе в опере «Кармен». Через год был приглашен в труппу и быстро стал одним из ведущих солистов. Своими лучшими ролями в Большом он считает Хозе и Отелло.

В настоящее время Зураб Соткилава является приглашенным солистом Большого театра.



Зураб Соткилава в партии барона Каллоандро в опере «Прекрасная мельничиха». Фото из личного архива Зураба Соткилавы



**Владимир
Урин**

19 марта отметил юбилей генеральный директор Большого театра Владимир Урин. Свою театральную деятельность он начал на посту директора Кировского ТЮЗа. С 1981 года работал во Всероссийском театральном обществе (ныне — Союз театральных деятелей России). В 1987—1996 годах избирался секретарем Правления СТД России. Был организатором многих международных фестивалей и мастерских, одним из инициаторов создания журнала «Сцена». Во время работы в СТД Владимиром Уриным была задумана и реализована идея учреждения национальной профессиональной премии в области театра «Золотая маска». В течение 18 лет Владимир Урин руководил Московским академическим музыкальным театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а в июле 2013 года был назначен генеральным директором Большого театра.



Владимир Урин и Махир Вазиев. Фото: Дамир Юсупов

В БОЛЬШОМ



Балет в одном действии

ЭТЮДЫ

Хореография
Харальда
Ландера

Музыка Карла Черни в аранжировке и оркестровке Кнудаге Риисагера

Сценография, костюмы, свет — Харальд Ландер

Педагоги-репетиторы — Элизабет Ландер, Джонни Элиазен

Дирижер-постановщик — Игорь Дронов





▲
◀ Сцены из спектакля. Фото: Дамир Юсупов



▲
Вячеслав Лопатин, Анна Никулина, Давид Мотта Соарес.
Фото: Елена Фетисова

▶ Ольга Смирнова,
Анна Григорьева.
Фото: Дамир
Юсупов



▶
Алена Ковалева.
Фото: Михаил
Логвинов



▶
Сцена из спектакля.
Фото: Дамир Юсупов

▶ Семен Чудин.
Фото: Дамир Юсупов



В Большом

Хореография Джерома
Роббинса

Балет в одном действии Клетка



Музыка Игоря Стравинского

Сценография — Джин Розенталь

Художник по костюмам — Рут Сobotка

Дирижер-постановщик — Игорь Дронов

Художник по свету — Дженнифер Типтон

Педагоги-репетиторы — Жан-Пьер Фролик, Гленн Кинан

Художник по адаптации светового оформления и сценографии — Перри Сильви

Художник по изготовлению костюмов — Холли Хайнс

▲
*Второй чувак — Эрик Сволкин,
Повенская — Анастасия Сташкевич.
Фото: Дамир Юсупов*

*Королева —
Янина Париевко.
Фото: Дамир Юсупов*
▼





Второй чужак – Эрик Сволкин,
Новенькая – Анастасия Сташкевич.
Фото: Елена Фетисова

Новенькая –
Анастасия Сташкевич.
Фото: Дамир Юсупов

Новенькая – Екатерина Крысанова,
Второй чужак – Александр Водопетов.
Фото: Михаил Логвинов





Уильям Лейси: «Без Бриттена история музыки была бы иной»

С дирижером Уильямом Лейси российские любители музыки впервые познакомились пять лет назад, когда в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко состоялась премьера оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». Эффективный и мрачный спектакль, поставленный режиссером Кристофером Олденом, имел прочный музыкальный фундамент, выстроенный Уильямом Лейси. С тех пор английский маэстро стал постоянным гостем в Москве. В его «русском» репертуаре две оперы В.А. Моцарта: «Свадьба Фигаро» идет в Большом театре, «Дон Жуан» — в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. В нынешнем сезоне Уильям Лейси стал музыкальным руководителем постановки оперы Б. Бриттена «Билли Бадд» в Большом театре. О творчестве великого соотечественника, его влиянии на Британию XX века и о сегодняшнем расцвете британской музыки Уильям Лейси рассказал в интервью нашему журналу.

Текст: Наталия Сурнина

Вы великолепно знаете музыку Бриттена, в вашем репертуаре пять его опер. Какое место среди них занимает «Билли Бадд»?

— Это величайшая опера Бриттена, его ключевое сочинение. Пожалуй, такое же место занимает «Дон Карлос» в наследии Верди. Я сейчас примерно в том возрасте, в котором Бриттен написал «Билли Бадда», и только сейчас начал ценить в партитуре то, что не ценил прежде. Меня всегда поражала сила драматического воздействия этой оперы — она так волнует, что кажется, будто проживаешь целую жизнь. А теперь я вижу в ней фантастическое техническое мастерство. Нередко в оперной партитуре приходится делать ретуши, это нормально, но в «Билли Бадде» нечего исправлять, это блестяще оркестровано! Остается только следовать инструкциям.

В этой опере Бриттен использовал абсолютно все, чему научился в предшествующие годы — и в крупных, и в камерных жанрах. Огромное значение для его творческого роста имели произведения для большого симфонического оркестра, созданные в 1940-е годы, — «Симфония-реквием», «Путеводитель по оркестру», «Весенняя симфония». Благодаря им к концу десятилетия

Нередко в оперной партитуре приходится делать ретуши, это нормально, но в «Билли Бадде» нечего исправлять, это блестяще оркестровано! Остается только следовать инструкциям.

Бриттен достиг совершенства в искусстве оркестровки. В то же время в условиях жесткой послевоенной экономии стали актуальны поиски в области камерных жанров. В 1947 году Бриттен основал Английскую оперную группу, которая стала заниматься камерными постановками и тем самым открыла новые пути в развитии национального оперного театра.

— *Во многих ключевых сочинениях, в том числе в операх, Бриттен обращается к одним и тем же особенно волнующим его темам: невозможность любви, невинность, одиночество. И почти все они создавались в расчете на само-бытный талант Питера Пирса — выдающегося певца и верного спутника композитора.*

— Я думаю, что его оперы в какой-то мере являются духовной автобиографией. Если взглянуть на такие шедевры, как «Питер Граймс», «Билли Бадд», «Поворот винта», «Река Керлью» и «Смерть в Венеции», легко заметить, что в них отражен некий путь, который проходят вместе Бриттен и Пирс. Помимо опер существуют великие песенные циклы, написанные для Пирса, — «Семь сонетов Микеланджело», «Священные сонеты» на стихи Джона Донна, «Зимние слова» и другие — которые также отражают этапы их духовной эволюции.

Тема морали в творчестве Бриттена тесно связана с его пацифистскими взглядами. В 1930-е годы пацифист Бриттен выглядел совершенным аутсайдером, но по мере того, как он получал признание, пацифистская позиция тоже становилась более популярной в обществе. В 1960-е, когда появились движения за свободную любовь, за мир и ядерное разоружение, стало ясно, что Бриттен опередил свое время.

— *К работе над «Билли Баддом» Бриттен, помимо своего постоянного либреттиста Эрика Крозье, привлек Эдварда Моргана Форстера — знаменитого писателя того времени.*

— Есть две важные биографии Форстера, вторую из них написала моя мать, и тинейджером я прочел все его книги. Потом я учился в Королевском колледже Кембриджа, где Форстер провел значительную часть жизни. Он мало преподавал, но у него была лучшая комната — когда он решил прекратить писать и уехать из Лондона, сам колледж предложил ему пожизненное место в Кембридже. Форстер был иконой. Когда



я поступил в колледж, он уже умер, но люди много говорили о нем, он стал персонажем местного фольклора. Поэтому работа над «Билли Баддом» — важная часть моей жизни. Я хорошо помню воздействие, которое оказала на меня эта опера, когда я впервые увидел ее в знаменитой постановке Английской национальной оперы 1988 года с Томасом Алленом.

Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь» (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко). Фото: Олег Черноус

Тема морали в творчестве Бриттена тесно связана с его пацифистскими взглядами. В 1930-е годы пацифист Бриттен выглядел совершенным аутсайдером, но по мере того, как он получал признание, пацифистская позиция тоже становилась более популярной в обществе.

— *Персонажи оперы часто выражаются сложным языком, возвышенным стилем, и слышать философские сентенции из уст простого матроса Билли или начальника корабельной полиции Клэггарта порой довольно странно.*

— Да, это так. Но Форстер внимательно следил за отличиями в стилистике речи представителей разных сословий. В опере есть смешной

Уильям Лейси на репетиции в Большом театре. Фото: Дамир Юсупов





Уильям Лейси и Дэвид Олден на репетиции оперы «Билли Бадд». Фото: Дамир Юсупов

момент, когда капитан Вир — человек аристократического происхождения, очень начитанный — дает отсылку к классической литературе, которую может понять только тот, кто учился в университете. Капитан говорит своим офицерам о Клэггарте: «Он истинный Аргус». И те, не понимая, переспрашивают: «Простите, сэр?» Тогда Вир объясняет: у него сто глаз. Вир не поет песни, он читает Плутарха. А офицеры — люди, которые всего добились своим трудом; они не так образованны, хотя в морском деле, может быть, более опытни. Чуть раньше они поют грубую песенку о том, как ненавидят французов: «Не люблю французов. Не люблю французские обычаи. Не люблю их поклоны и шарканье. Не люблю их увертки и плутовство. Не люблю их кваканье. Проклятые мусью!» Они говорят как современные политики, лоббировавшие Brexit.

В Англии часто случается, что общественность делает из кого-то героя, а потом, когда человек укрепляется в этом статусе, решает, что теперь он слишком важная птица и пора его низвергнуть. Так происходит постоянно — с поэтами, музыкантами, футболистами, политиками.

— В 1960 году Бриттен сделал вторую редакцию «Билли Бадда», превратив четыре акта в два. Именно эту версию теперь ставят. Что заставило его пойти на сокращения?

— Бриттен был невероятно чувствителен к критике, плохие рецензии повергали его в депрессию, он мог слечь на неделю в постель. И он никогда не прощал тех, кто его критиковал. «Билли Бадд» упрекали за длинноты, в опере было три антракта и слишком много перемен

декораций — как в «Борисе Годунове». Отчасти поэтому Бриттен решил сделать двухактную версию, что с точки зрения драматургии оказалось отличным решением.

Я читал рецензии на спектакль 1951 года, они вполне положительные, но замечания в них высказаны совершенно ошибочные — критики просто не поняли это сочинение, не смогли оценить его величие. Вообще реакция на «Билли Бадд» была не такой бурной, как на премьеру «Питера Граймса», который получил фантастическую прессу, и люди заговорили о Бриттене как о новом гении английской музыки. Но в Англии часто случается, что общественность делает из кого-то героя, а потом, когда человек укрепляется в этом статусе, решает, что теперь он слишком важная птица и пора его низвергнуть. Так происходит постоянно — с поэтами, музыкантами, футболистами, политиками. Ко времени «Билли Бадд» Бриттена посчитали слишком влиятельным, и некоторые рецензии были намеренно враждебными. Отчасти поэтому опера не сразу попала в мировой репертуар. «Питер Граймс» имел такой успех, что мгновенно стал ставиться в Германии, Америке и за несколько лет облетел весь мир. «Билли», чтобы достичь успеха, потребовалось значительно больше времени.

— После завершения «Билли Бадд» Бриттен серьезно обсуждал с друзьями идею создания национальной оперы, еще не осознавая, что «Питер Граймс» и «Билли Бадд» скоро по праву будут таковыми считаться.

— В первой половине XX века несколько попыток создать национальную оперу сделал Воан-Уильямс, используя сюжеты Шекспира и елизаветинской эпохи; Элгар планировал написать оперу по пьесе Бена Джонсона. Я думаю, их желание было скорее интуитивным, ведь, честно говоря, творческие люди в Англии неоднозначно относятся к вопросам национального самосознания. В Викторианскую эпоху империей гордились, а сейчас мы знаем, чего стоило это величие, и не очень-то гордимся таким эпизодом истории. В артистической среде не так много ярых патриотов, вы найдете мало композиторов, поэтов, музыкантов и артистов среди тех, кто голосовал за Brexit, — может быть, вовсе ни одного.

«Билли Бадд», «Питер Граймс» и «Сон в летнюю ночь» Бриттена взяли на себя роль

английской национальной оперы просто потому, что они так хороши. А для нас очень важна сама идея иметь великого композитора. В XVII веке значительный след в истории оперы оставил Генри Перселл, хотя он умер в 35 лет и завершил только одноактную оперу и несколько масок, служивших частью больших представлений. Потом нам пришлось ждать слишком долго: несмотря на многообещающие фигуры Элгара, Воана-Уильямса и Холста, до появления Бриттена в Великобритании не было по-настоящему великого композитора мирового класса. Бриттен не только стал им, он дал колоссальный импульс развитию английской музыки после Второй мировой войны, и я имею в виду не только целую плеяду прекрасных композиторов, но и исполнителей.

— *А что дал Бриттен вам как дирижеру?*

— До войны английские дирижеры славились широтой репертуара. Немецкие и итальянские имеют возможность сосредоточиться на своей национальной музыке — даже в ее рамках выбор огромен, а, например, сэр Томас Бичем блестяще играл сочинения французских, немецких, русских, итальянских композиторов — всего понемногу, потому что своей музыки почти не было. Я, пожалуй, отношусь к первому поколению английских музыкантов, которое полностью выросло на музыке Бриттена. В 11 лет я играл на чашках в его опере «Ноев ковчег» в Вестминстерском аббатстве, подростком пересмотрел в Лондоне все его великие оперы с незабываемым Филиппом Лэнгриджем — наверное, лучшим бриттеновским тенором после Питера Пирса. Мой дирижерский дебют в опере — «Поругание Лукреции», один из первых проектов в Сан-Франциско, где я проработал больше трех лет, — «Альберт Херринг», в Москве — «Сон в летнюю ночь», первая постановка по возвращении в Англию — «Река Керлью» с Йеном Бостриджем. Бриттен сопровождает меня — и моя история типична — на протяжении всей жизни. Это дает твердое убеждение, что он — мой национальный композитор.

— *А как Бриттен повлиял на последующие поколения английских композиторов?*

— Сначала композиторы вдохновлялись им, потом его отрицали, пока не нашли новые точки соприкосновения с его творчеством. Сейчас у нас



Сцена из спектакля
«Билли Бадд».
Билли Бадд —
Юрий Самойлов.
Фото: Дамир
Юсунов

Я, пожалуй, отношусь к первому поколению английских музыкантов, которое полностью выросло на музыке Бриттена.

феноменально сильная композиторская школа: летом в Зальцбурге была поставлена новая опера Томаса Адеса «Ангел-истребитель», последняя опера Джорджа Бенджамина «Написано на коже» завоевала мир. И я думаю, что они не стали бы теми, кто они есть, без Бриттена. История музыки без него была бы иной. 🇷🇺

Сцена из спектакля
«Билли Бадд».
Клэггарт — Гидон
Сакс, Билли Бадд —
Юрий Самойлов,
капитан Вир —
Джон Дашак.
Фото: Дамир
Юсунов





Туган Сохиев.

Фото: Julien Mignot / Philharmonie de Paris

«Орлеанская дева»

В марте прошли гастроли солистов оперной труппы, хора и оркестра Большого театра в Швейцарии и Франции. Их кульминацией стало концертное исполнение оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева» в Большом зале Парижской филармонии. Заключительная овация продолжалась более 10 минут, спектаклю аплодировали стоя.

ЛОРАН БЕРИ,
ForumOpera.com

Туган Сохиев так доверяет музыке, которой дирижирует; он уделяет особое внимание как бесконечному мелодичному очарованию, так

и жестокости, даже брутальности сцен сражений; он создает напряжение, которое не спадает ни на минуту. Что отличает оркестр Большого театра, особенно духовые? Мы можем услышать буквально каждого солиста — флейтиста, гобоиста и т.д. Звук, извлекаемый музыкантами, отвечает мощному хору <...>. Это хор, который демонстрирует исключительную сладость и страстность каждого звука, а басовые инструменты подчеркивают своим глубоким звучанием самые важные фрагменты.

Особой благодарности заслуживает блестящая команда солистов, выступавших в этот памятный вечер. Анна Смирнова была очень вдохновенна и убедительна в партии Иоанны, казалось, что ей не нужно прилагать усилий, чтобы ее голос заполнил Большой зал Парижской филармонии.



*«Орлеанская дева». Концертное исполнение. Оркестр и хор Большого театра России в Парижской филармонии.
Фото: Julien Mignot / Philharmonie de Paris*

покоряет Париж

Роскошным был Архиепископ в исполнении Станислава Трофимова — выдающегося баса, владеющего каким-то особым секретом русской школы. Игорь Головатенко был прекрасным Лионелем, который знал, как противостоять Анне Смирновой. Остальные персонажи также были прекрасно исполнены, что еще раз демонстрирует, насколько сильна оперная труппа Большого театра.

ДАМЬЕН ДЮТИЕЛЬ,
Olyrix.com

В пятницу, 17 марта, труппа Большого театра выступила на сцене Парижской филармонии в рамках своего международного турне. Дирижировал музыкантами, хором и солистами

знаменитого театра музыкальный руководитель Большого (и Национального оркестра Капитолия Тулузы) Туган Сохиев. После того как маэстро представил миру «Иоланту» в рамках другого международного тура, он продолжает знакомить публику с творчеством Чайковского. Сам он чрезвычайно увлечен; плавное движение музыки, ее кружение увлекает и других оркестрантов. Хотя ансамблю недостает тонких нюансов, музыканты демонстрируют феноменальную силу, не позволяя публике перевести дух вплоть до последних тактов. Хор предстает перед нами во всем богатстве и разнообразии тембров. Басы демонстрируют глубокий низкий звук, который редко услышишь в хоре; каждый музыкант обладает исключительным талантом, а все вместе они составляют прекрасный ансамбль.



Главную роль исполнила Анна Смирнова, ее круглый голос, низы и середина звучали невероятно мощно. Партию короля Карла VII пел Олег Долгов, он был очень выразителен, прекрасно справился с партией как драматически, так и вокально. Роль его любовницы, Агнессы Сорель, исполнила Анна Нечаева (которую мы уже скоро сможем увидеть в партии Татьяны в «Евгении Онегине» на фестивале в Экс-ан-Провансе). Она продемонстрировала прекрасный глубокий голос, объемное звучание с острыми контрастами.

Партию жениха Иоанны, Раймонда, спел тенор Богдан Волков. Его холодный и ясный тембр звучал очень ярко: нет никаких сомнений, что Богдан будет великолепным Ленским на фестивале в Экс-ан-Провансе этим летом. И напоследок нельзя не отметить Игоря Головатенко в партии Лионеля: его бархатный тенор звучал особенно торжественно в любовном дуэте из последнего акта.

В целом публика была очарована как сочинением Чайковского, так и исполнением,

которое представили оркестр, хор и оперная труппа Большого театра.

ОЛЬГА СВИСТУНОВА, ИТАР-ТАСС

Опера П.И. Чайковского, посвященная жизни Жанны д'Арк, прозвучала в Париже в концертном исполнении. Единственное представление с аншлагом прошло в Большом зале Парижской филармонии, вмещающем около 3 тысяч зрителей. Большой театр впервые выступал на этой площадке.

Главную партию — Иоанны — исполнила Анна Смирнова, выпускница Московской консерватории, выступающая на Западе уже более 15 лет.

В других сольных партиях выступили солисты ГАБТ Олег Долгов, Станислав Трофимов, Андрей Гонюков, Игорь Головатенко, Петр Мигунов, Богдан Волков, Николай Казанский. В представлении участвовал хор из 80 голосов и оркестр



из 93 музыкантов под управлением музыкального руководителя и главного дирижера Тугана Сохиева. Заключительная овация продолжалась более 10 минут, зрители аплодировали стоя.

«Я рад успеху «Орлеанской девы» в Париже», — признался Туган Сохиев в интервью ТАСС. Он напомнил, что постановка этой оперы стала его первой работой в Большом театре, куда он пришел в 2014 году. По словам музыканта, «Орлеанская дева» всегда вызывала у него огромный интерес. Маэстро считает, что это произведение незаслуженно забыто в России и Европе и его надо непременно вернуть современным слушателям.

«Это — грандиозная опера на знакомый всем исторический сюжет, — говорит он. — Сама Жанна д'Арк — персонаж драматический, привлекающий внимание. Ее образ пленял Чайковского с детства, он посвящал ей стихи, а в последние годы жизни для личной переписки использовал бумагу и конверты с водяным знаком, изображавшим конную статую Иоанны». «Горжусь, что Большой театр

достойно представил «Орлеанскую деву» на своих подмостках и теперь показывает ее зрителям других стран», — заявил Сохиев.

Выступлением в Париже завершился европейский тур ГАБТ. «Нынешние гастролы были очень важными, я бы сказал, знаковыми для нас, потому что Большой театр возвращается на главные сцены Европы», — отметил Сохиев.

Он напомнил, что открывалось турне 12 марта в Цюрихе, где состоялся концерт из двух отделений. В первой части вечера ведущие солисты ГАБТ Агунда Кулаева, Игорь Головатенко и Богдан Волков исполнили арии из опер Чайковского вкупе с арией из «Царской невесты» Римско-Корсакова. Во втором отделении оркестр Большого театра исполнил симфоническую сюиту из балета Чайковского «Шелкунчик».

Такая же программа была представлена 13 марта в Женеве.

Далее тур Большого театра продолжился во Франции, где и была показана опера «Орлеанская дева» в концертном исполнении. **✎**

Фото: Julien Mignot

Маска для Генделя



19 апреля прошла церемония вручения Национальной театральной премии «Золотая маска». Музыкальное жюри, которое в этом году возглавлял известный скрипач и дирижер Сергей Стадлер, назвало победителей, выбрав их из 13 опер и 5 балетов, ставших номинантами премии.

Представительство Большого театра в нынешнем году было весомым. На почетную награду претендовали три оперные постановки: «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича, «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, «Роделинда» Г.Ф. Генделя — и три балета: «Вариации на тему Франка Бриджа» (хореография Ханса ван Манена), «Совсем недолго вместе» (хореография Соль Леон и Пола Лайтфута) и «Ундина» на музыку Ханса Вернера Хенце (хореография Вячеслава Самодурова).

Лучшей оперной постановкой сезона 2015/2016 года стала опера Г.Ф. Генделя «Роделинда» — копродукция Большого театра и Английской национальной оперы. Премию за лучшую режиссуру в опере получил постановщик спектакля Ричард Джонс. Еще одну награду для Генделя добыл Башкирский государственный театр оперы и балета — специального приза жюри была удостоена осуществленная в Уфе постановка музыкальной драмы «Геракл».

«Роделинда» украшала афишу Большого театра два сезона, и прощание с постановкой совпало с ее триумфом. Но Большой театр расстается с Генделем совсем ненадолго. Уже в октябре на Новой сцене состоится премьера оперы «Альцина» в постановке Кэти Митчелл.

Лучшим дирижером в балете уже в третий раз стал Павел Клиничев. «Золотой маской» отмечена его работа над балетом «Ундина» в Большом театре. А лучшей балетной постановкой был назван спектакль Екатеринбургского театра оперы и балета «Ромео и Джульетта». **✎**



Владимир Урин. Фото: Геннадий Аврамченко



Сцена из спектакля «Роделинда». Фото: Дамир Юсупов

Павел Клиничев. Фото: Дмитрий Дубинский

Сцена из спектакля «Ундина». Фото: Дамир Юсупов



Хореограф, не вписывающийся в ПОТОК

Юрий Посохов, чей «Герой нашего времени» принес Большому театру «Золотую маску» прошлого года, в этом сезоне вернулся в Москву для постановки балета, посвященного личности Рудольфа Нуреева. В первые дни репетиций он рассказал о том, как возникла идея нового спектакля, о подготовке к юбилею международного фестиваля «Бенуа де ла данс», который пройдет в мае, и о своей работе в Балете Сан-Франциско, где Посохов уже десять лет является резидент-хореографом.

Текст: Анна Галайда

*Юрий Посохов и Владислав Лантратов на репетиции балета «Нуреев».
Фото: Дамир Юсупов*



Год назад жюри международного балетного приза «Бенуа де ла данс» выбрало вас победителем среди хореографов за постановку в Большом театре «Героя нашего времени». Как вы ощущаете себя в кругу лауреатов?

— Это солидный, весомый приз в балетном мире. Как хореограф и даже раньше как артист я никогда не предполагал, что попаду в сферу внимания его жюри. Спасибо огромное людям, которые оценили то, что я делаю.

— Во время церемонии награждения в Большом театре вас в Москве не было. Удалось ли пообщаться после этого с председателем жюри Юрием Николаевичем Григоровичем?

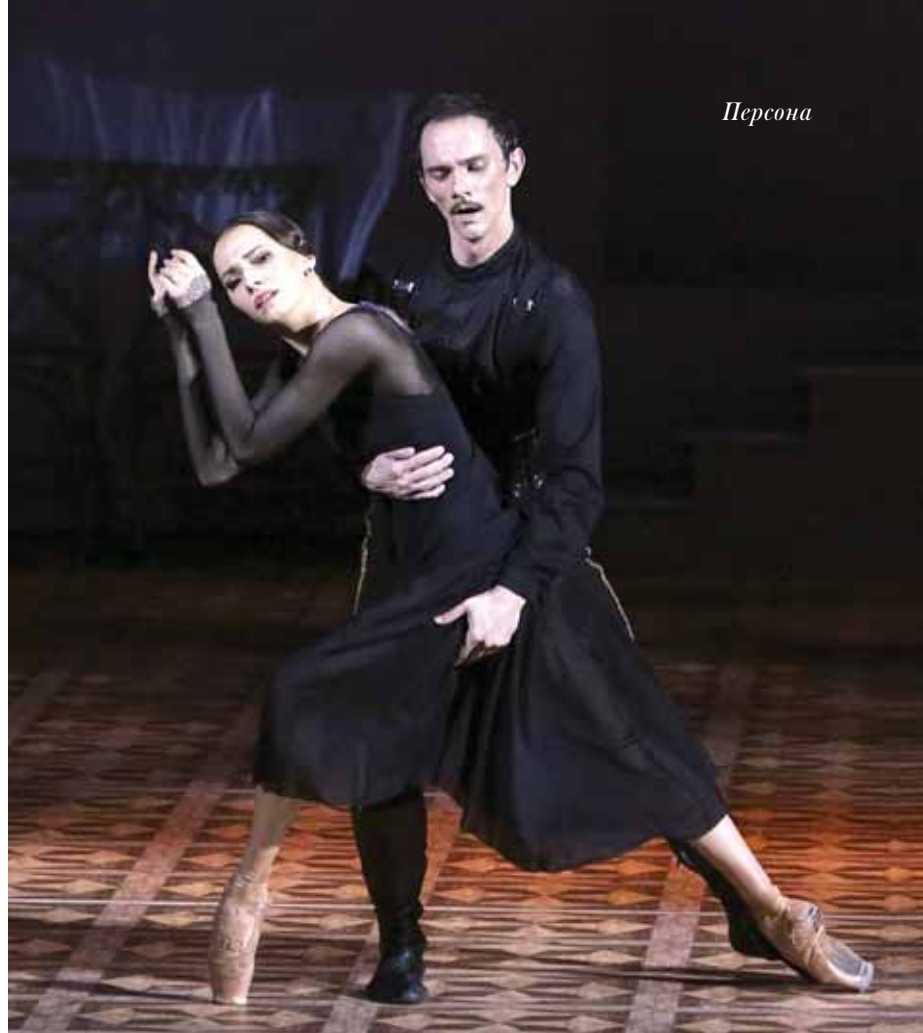
— Еще нет. В Москве я бываю не так часто, когда приезжал, старался Юрия Николаевича найти. К сожалению, его в это время в театре не было. Но мне очень хочется сесть и поговорить с ним о хореографии, о жизни. О прошлом, о будущем. Хотелось бы поздравить его с замечательной датой, с 90-летием.

— Когда-то вы, успешный премьер Большого театра, сбежали сначала в Данию, а потом в Америку, чтобы не танцевать всю жизнь балеты Григоровича. Сейчас ваше отношение к нему изменилось?

— Давайте забудем, что я говорил. Я был нигилистом в определенный период своей жизни, у меня было отрицание всех и вся. Может, по молодости это и дало толчок моей собственной хореографии. Но с годами я ко многому поменял отношение. Я больше и больше ощущаю, какой вклад в искусство внесли люди того поколения. Поэтому преклоняюсь перед всеми, кто занимается балетом. Я люблю других хореографов, я люблю хореографию. Всегда иду на новый спектакль как ученик и получаю удовольствие от того, что могу каждый день видеть что-то новое. А Юрий Николаевич Григорович — большое явление в нашем искусстве. Сейчас, смотря его спектакли, я стал как-то остро ощущать его тонкое отношение к нашей истории.

— В этом году «Бенуа де ла данс» отмечает 25-летие и вам как лауреату предложили

Фото: Дамир Юсупов



поставить в честь этого события специальный номер. Он уже готов?

— Пока было всего три репетиции, сделали наброски. Музыка написал Илья Демуцкий, с которым мы работали над «Героем нашего времени». Идея номера родилась у Игоря Устинова, автора скульптурного приза «Бенуа». Это па-де-де — мое понимание идеи творца и его творения. Мне кажется, было бы хорошо, если бы «Бенуа» сделал традицией ежегодный заказ такого номера лауреатам-хореографам.

Я был нигилистом в определенный период своей жизни, у меня было отрицание всех и вся. Может, по молодости это и дало толчок моей собственной хореографии. Но с годами я ко многому поменял отношение.

Сцена из спектакля «Герой нашего времени». Вера — Дарья Бочкова, Печорин — Вячеслав Лопатин. Фото: Дамир Юсупов





Екатерина Штулина и Дмитрий Белоголовцев в спектакле «Магриттомания». Фото: Надежда Баусова

— **Как вы считаете, почему именно «Герой нашего времени» принес вам такое признание?**

— Никогда не пытаюсь предсказать, какой спектакль будет успешным, какой не будет. Сейчас я нахожусь в той стадии развития, когда просто стараюсь быть честным, быть самим собой, создавая каждый спектакль. Не для себя даже — для зрителя. Я хочу диалога со зрителем. А почему он возник именно на «Герое»? Мне кажется, потому что это русский балет. Ведь как бы у меня ни сложилась жизнь на Западе, как бы я там много ни ставил, меня называют хореографом с русскими корнями. На этом всегда делают акцент. Наверное, не так-то далеко я ушел от Большого театра — здесь сформировался мой менталитет, здесь моя школа, мои педагоги...

Мне показалось, что «Герой нашего времени» очень близок артистам Большого театра, особенно молодым. Вы говорите об успехе, а я удивляюсь, с каким энтузиазмом артисты репетировали со мной в зале. Я такого счастья не испытывал давно. Появилось ощущение, что происходит возвращение на круги своя: я возвращаюсь на родину, работаю с артистами, которые меня понимают. Остро ощущаю этот контраст, потому что только что у себя в Балете Сан-Франциско выпустил спектакль «Оптимистическая трагедия». Артисты были открыты, позитивны, но донести до них тему было очень трудно.

— **Чем вас привлекла революционная пьеса Вишневого?**

— На самом деле, сначала была музыка. Потрясающая музыка Ильи Демуцкого. Она была написана не по заказу, а я ее получил как данность. Поэтому мне нужно было найти к ней подход и найти историю, которой музыка бы соответствовала. «Оптимистическая трагедия» была одним из тех балетов, которые у меня всю жизнь хранились «на полке» среди названий, которые я бы хотел поставить. И когда я про него вспомнил, все сошлось.

— **И в Сан-Франциско у вас на сцене были «комиссары в пыльных шлемах»?**

— Да, все было: она — комиссар, как положено, в кожанке и с револьвером, моряки,

Сцена из спектакля «Классическая симфония». Фото: Дамир Юсупов



Тарас Домитро и Анджело Греко в спектакле «Оптимистическая трагедия». Фото: San Francisco Ballet / Erik Tomasson

анархисты. Но рассказать всю историю надо было за 20–30 минут — у нас это стандартный формат одноактного спектакля. Мы начали рассказывать историю, а потом все ушло в плоскость образности. Там не было определенной концовки, на задний план ушли все герои, и до конца за писателем мы не последовали, к сожалению. Тут у меня претензии только к себе, потому что у меня были замечательный сценограф, замечательный художник по костюмам. Но 30-минутный балет у нас создается фактически за 15 рабочих дней, и времени не хватило. Зрители приняли спектакль очень хорошо. Но поняли ли что-то? Я хотел бы вернуться к этому балету более подготовленным и сделать из него что-то настоящее. По-моему, там есть все для того, чтобы это произошло.

— После «Оптимистической трагедии» байопик, посвященный Нурееву, не выглядит экстравагантным выбором. Но все же почему вы выбрали в главные герои именно Нуреева?

— Нуреев связан со мной как артист балета. Я его видел на сцене. Влияние этой личности на меня как артиста — огромное. Не всегда он был в хорошей форме, не всегда спектакли подходили ему. Но разные аспекты его личности соединились в гениального танцовщика Нуреева. Для меня это безвременное понятие, поэтому я уверен, что спектакль о нем можно делать хоть в Монголии, если найдутся постановщики, кому он близок.

Когда-то художественный фильм о Нурееве хотел делать мой друг режиссер Юрий Борисов. Благодаря его сценарию мысль о балете была у меня в голове много лет. Когда Владимир Георгиевич Урин сказал, что есть идея новой постановки, но на нее довольно мало времени, я предложил пять названий. Общими усилиями выбрали «Нуреева».

— Вы используете исключительно собственный хореографический язык или это будет стилизация под хореографию, которую танцевал Нуреев, и под его собственные постановки?

Джентифер Шталь и Шон Орза в спектакле «Пловец». Фото: San Francisco Ballet / Erik Tomasson





*Юрий Посохов и Анастасия Сташкевич на репетиции балета «Нуреев».
Фото: Дамир Юсупов*

— Все эти стилизации стали меня в балете немножко раздражать. Это будет мой язык, мой разговор о Нурееве и том, что происходит вокруг него.

— **Над «Нуреевым» вы работаете со своими соавторами по «Герою нашего времени» — с композитором Ильей Демуцким и режиссером Кириллом Серебренниковым. Не приходится выяснять, кто в трио главный, и отстаивать свою точку зрения до победы?**

— Я понял, что компромиссный вариант — самый интересный. Не надо быть непреклонным. Я благодарен Илье и Кириллу, потому что работа с ними меня обогатила. Они меня свели с пути банальщины, какой-то каждодневной рутины, чисто балетной ограниченности. И вдруг оказалось, что можно делать вещи намного интереснее, намного музыкальнее. Я каждый раз получаю удовольствие, работая с этими талантливыми людьми.

— **Судя по премьерам ведущих театров мира и вашим собственным премьерам, мы возвращаемся к большому сюжетному балету?**

— Я большой поклонник бессюжетного балета, особенно американского, начиная с постановок Баланчина, Пола Тейлора, Марка Морриса. Но сейчас идет обратная тенденция: людям вдруг захотелось сюжетного балета, который 10—15 лет назад вообще пропал со сцены. Думаю, потому что все увидели: мы теряем театр, а балет не может существовать только на бессюжетных спектаклях. Я второй год пытаюсь в Сан-Франциско поставить бессюжетный — и не получается, мой босс заказывает только сюжетные. Перед «Оптимистической трагедией» был «Пловец» по рассказу Чивера — тоже моя идея, давно хотелось его сделать, до этого — «Жар-птица», а в Балете Джоффри «Весна священная», тоже сюжетная.

— **Как вы чувствуете себя при работе на заказ?**

— Так случилось, что сейчас я работаю только на заказ. Вот мне нужно будет делать «Анну Каренину»... Отказался от «Спартака»



*Нина Капцова и Игорь Цвирко на репетиции балета «Нуреев».
Фото: Дамир Юсупов*



Юрий Посохов, Илья Демутский и Махар Вазиев.
Фото: Дамир Юсупов

в Австралии — был у меня и такой заказ. У меня сейчас одновременно пять балетов в голове. В работе, к сожалению, я завишу от многих вещей — от сцены, времени... Поэтому мне даже нравится работать на заказ: начинаешь изучать вещи, про которые никогда бы в жизни не прочитал, никогда бы не увлекся. Приходится находить в себе самом какие-то черты, о которых даже не хотел бы знать. Выискиваешь в каких-то своих потайных закоулках отношение к сексу, отношение к чувствам, заставляешь работать воображение.

— **Какое количество постановок в сезон для вас оптимально?**

— Сейчас такой жизненный темп, что нужно выпускать один спектакль за другим. Так что порой мои замечательные друзья-хореографы и хореографы, которых я люблю, становятся однотипными,



Кирилл Серебренников и Юрий Посохов.
Фото: Дамир Юсупов

предсказуемыми, повторяющимися. Идеально, когда при подготовке спектакля есть время его переварить, чтобы он, как тесто, подошел и ты его выплеснул. Но такой возможности нет. Через несколько дней после премьеры «Оптимистической трагедии» я уже был в Москве, в Большом театре. В таком режиме трудно чувствовать себя наполненным какими-то идеями. Я забыл, когда уезжал отдыхать. Единственное спасение — природа: у меня океан в нескольких минутах езды от дома.

— **Советская система, когда Григорович мог ставить спектакль (правда, огромный, трехактный) два года, — оптимальна?**

— Думаю, два года — обратный перебор. Сейчас я занят тем, что ишу правильный подход к работе и правильный ритм постановок. Я не хочу работать на потоке. **✎**

Репетиция балета
«Нуреев».
Игорь Цвирко,
Нина Катцова,
Ян Годовский,
Юрий Посохов,
Мария Александрова,
Владислав Лантратов.
Фото: Дамир Юсупов



Уроки барокко

Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац собственными силами организовал и провел в марте Неделю старинной оперы. Этот мини-фестиваль стал первой акцией, организованной театром совместно с известным английским музыкантом Эндрю Лоуренсом-Кингом из Академии старинной оперы OPERA OMNIA.

Текст: Дмитрий Абаулин

Еще недавно подобная затея могла показаться невероятной, да и ненужной. Сегодня это реальность московской оперной сцены. Начав с достаточно робких упражнений на тему генделевской «Альцины», Детский музыкальный театр постепенно расширяет свой барочный репертуар и делает очевидные успехи в освоении новой для себя музыкальной стилистики.

*Диана — Анастасия Лебедев.
Фото: Елена Латина*

В афишу Недели старинной оперы были включены две репертуарные постановки Детского музыкального театра. «Игра о Душе и Тел» Эмилио де Кавальери — один из самых ранних образчиков оперного жанра — идет в Москве уже пятый год. Понятно, что мистериальное действо, в котором участвуют Душа и Тело человека, а также присущие людям пороки и добродетели, адресовано отнюдь не дошколятам и младшим школьникам (составлявшим долгие годы основную целевую аудиторию театра), а скорее взрослым и любознательным подросткам. Помимо неожиданного репертуарного хода это был еще и своего рода манифест нового отношения театра к своей публике. Это заметило профессиональное сообщество: в 2013 году постановка была удостоена специальной премии жюри фестиваля «Золотая маска».

В работе над «Игрой о Душе и Тел» родился важный для дальнейших штудий Детского





*Покрис — Мария Чудовская, Диана — Олеся Титенко.
Фото: Елена Лапина*

музыкального театра альянс главного режиссера театра Георгия Исаакяна с британским музыкантом и дирижером Эндрю Лоуренсом-Кингом. В полной мере оценить перспективы этого союза позволила следующая премьера в старинном стиле — опера-сарсуэла испанского композитора Хуана Идальго де Поланко «Любовь убивает». Если имя Кавальери еще вызывало какие-то смутные воспоминания из истории музыки, то что знает оперная публика о старинной испанской музыке? Ничего или еще меньше того. Как выясняется, совершенно напрасно.

Начать с того, что либреттистом у незнакомого нам Идальго был ни много ни мало Педро Кальдерон де ла Барка — величайший испанский драматург XVII столетия. Рассказанная им история, по-барочному вычурная и сложносочиненная, полна практически постмодернистской иронии. Отрекшиеся от любви служительницы культа Дианы одна за другой нарушают клятву. Нимфа Аура в наказание за измену становится ветром, а влюбленный в нее пастух Эрострато в отместку поджигает храм Дианы (привет Герострату). Нимфа Покрис, наиболее рьяно осуждавшая Ауру, также влюбляется в аристократа Цефало и гибнет в финале от его копья, как и положено в мифе о Цефале и Прокриде. Контрапунктом к историям главных героев идут сцены с участием слуги Кларина, садовника храма Дианы Рустико и его жены Флореты. Эти персонажи напоминают героев шекспировских интермедий — ремесленников из «Сна в летнюю ночь» или зубоскалов-могильщиков из «Гамлета». Есть даже прямая перекичка с сюжетами Шекспира. Благодаря волшебным чарам Рустико превращается то в одного зверя, то в другого: за время спектакля он успеваает побыть и домашним псом, и диким вепрем; его то крадут, то на него охотятся.



*Цефало — Петр Сизов, Диана — Анастасия Лебедюк, Аура — Ольга Бутенко,
Покрис — Анастасия Ялдина. Фото: Елена Лапина*

Персонажи напоминают героев шекспировских интермедий — ремесленников из «Сна в летнюю ночь» или зубоскалов-могильщиков из «Гамлета».

Программа Недели старинной оперы не исчерпывалась спектаклями. Желающие смогли побывать на открытой репетиции оперы «Любовь убивает» и поближе познакомиться с необычными инструментами, звучащими в ней. Эндрю Лоуренс-Кинг дал двухдневный мастер-класс для певцов и музыкантов, играющих старинную музыку. Его взгляды на барокко далеки от сухого академизма. В его ритмах Лоуренс-Кинг слышит перекички с джазом, мотивами «Вестсайдской истории». Может быть, поэтому артисты театра так охотно идут за ним: все занятые в постановках певцы объединены общим пониманием стилистики барочной музыки, а оркестр под его руководством легко можно представить себе выступающим на каком-нибудь престижном фестивале старинной музыки. 🇵🇷

*Мегира (слева) — Людмила Верскова,
Тесифона — Екатерина Ковалева.
Фото: Елена Лапина*



Как голос в тебе отзовется...

Первый месяц весны в Москве был ознаменован несколькими событиями в сфере вокальной педагогики. В Галерее Александра Шилова прошла Творческая школа вокального мастерства Елены Образцовой. В концертном зале Международного союза музыкальных деятелей прошла презентация нового проекта — Школы вокального мастерства династии Лисициан — Долухановой. Из печати вышла книга, посвященная вокальной методике Елены Образцовой.

Текст:
Елизавета Дюкина



*Мастер-класс Тамары Синявской.
Фотография предоставлена Фондом Елены Образцовой*

Школа вокального мастерства Елены Образцовой была организована Фондом Елены Образцовой (президент Фонда Наталья Игнатенко). Профессионально составленная программа была нацелена на то, чтобы оснастить будущих оперных звезд всем необходимым для их предстоящей разнообразной творческой деятельности на оперной сцене и концертной площадке.

*Дмитрий Вдовин.
Фотография
предоставлена
Фондом Елены
Образцовой*

Индивидуальные вокальные мастер-классы дали ведущие педагоги Москвы: народная артистка СССР Тамара Синявская, профессор Московской консерватории, народная артистка России Галина Писаренко, художественный руководитель Молодежной оперной программы Большого театра Дмитрий Вдовин и педагог по вокалу программы Светлана Нестеренко.

Народная артистка России Лариса Курдюмова подготовила для молодежи лекцию-практикум «Русский бытовой роман», раскрыв секреты жанра, который всегда пользуется большим спросом у публики. Хочется надеяться, что после интересного и полезного занятия профессора Российской академии музыки им. Гнесиных и Международного гуманитарного университета Марии Бер «Работа со словом в камерно-вокальной музыке» появятся новые певцы, влюбленные в вокальную лирику. Бывшая солистка Большого, а ныне преподаватель кафедры «Академическое пение» Педагогического института им. Ипполитова-Иванова



Марина Шутова провела для молодых певцов лекцию-практикум «Основы пения».

Худрук театра «Геликон-опера» Дмитрий Беррман объединил лекцию и практикум «Работа режиссера с певцом-актером», создав увлекательное музыкально-театральное действо. Эмоционально-ярким и поучительным был урок «Итальянское пение» коуча Большого театра Алессандро Аморетти. Секретами актерского мастерства с молодыми певцами поделилась ведущая актриса Театра Вахтангова, профессор кафедры «Актерское мастерство» Театрального института им. Щукина Анна Дубровская. Интереснейшей лекцией «Театральный костюм» увлекла участников Школы заслуженный художник России, мастер своего дела Виктория Севрюкова. Прима-балерина Мариинского театра Юлия Махалина в своей лекции-практикуме «Сценическое движение» рассказала об огромных пластических возможностях человеческого тела.




Школу вокального мастерства династии Лисициан — Долухановой создали продолжатели традиций отечественного вокального искусства — дочери и сын легендарного баритона Большого театра Павла Герасимовича Лисициана Карина, Рузанна и Рубен. Всем памятен уникальный дуэт Рузанны и Карины Лисициан, их брат был лауреатом I премии Международного конкурса Р. Шумана в Цвиккау. Ныне они известнейшие вокальные педагоги, профессора. Рузанна Павловна Лисициан преподает в Российской академии музыки им. Гнесиных, Карина Павловна — в ГИТИСе, Рубен Павлович — в Государственном педагогическом институте им. Ипполитова-Иванова. Арт-директором проекта стала концертмейстер, лауреат международных конкурсов Антонина Кадобнова, замечательная пианистка. Базой Школы являются Международный союз музыкальных деятелей, ассоциация «Новая музыкальная территория» и Московская консерватория им. П.И. Чайковского.

Уже в апреле Школа вокального мастерства династии Лисициан — Долухановой начала свою деятельность в концертном зале Международного союза музыкальных деятелей. Вниманию молодых вокалистов была предложена обширная программа, в которую вошли мастер-классы Карины, Рузанны и Рубена Лисициан.



И еще одно очень важное событие марта. Фонд Елены Образцовой выпустил учебное пособие для вокалистов «Творческая школа вокального мастерства Елены Образцовой». «Жизнь моя прошла со всеми великими людьми XX века, — говорила Елена Васильевна. — Я многому научилась и чувствую необходимость передать все это людям». Семь лет она вынашивала идею написания книги о своем творчестве и взглядах на механику сложнейшего искусства пения. К великому сожалению, написать книгу она не успела, но оставила большое наследие: богатейшую дискографию, фильмографию, трансляционные записи спектаклей и концертов, видеозаписи мастер-классов, дневники, стихи, записи о технике пения, очень любопытные рисунки и схемы.

Книгу, которую задумала Елена Образцова, написала ее первая ученица — солистка Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Лариса Курдюмова. Ларисе удалось собрать оставленное Еленой Васильевной наследие, обобщить и логически осмыслить методику ее преподавания.

Книга невелика по объему, но сколько же в ней раскрыто важнейших тем: голос и работа над ним, дыхание, резонаторы и резонансная техника пения, гласные и согласные буквы, vibrato, нижние и верхние ноты, трели... Всего не перечтешь. Тут же ведется разговор о работе певца над образом и о том, как становиться артистом-певцом, а не просто хорошим вокалистом. Все это написано живым языком, увлекательно и образно, читается на одном дыхании. Создается ощущение, что мы слышим голос Елены Образцовой, ее интонации и юмор, как будто сидим с ней рядом и доверительно беседуем. 

*Рузанна, Рубен,
Карина Лисициан.
Фотография из
личного архива
семьи Лисициан*

Перед лицом истории

Текст: Юлия Бедерова

Екатеринбургский театр оперы и балета объявил о начале работы над оперой чешского композитора Богуслава Мартину «Греческие страсти». Спектакль Тадеуша Штрасбергера и Оливера фон Дохнаньи, который будет сыгран в апреле 2018 года, станет российской премьерой сочинения, написанного еще в 1950-е годы. Постановка также обрстет новым международным проектом театра (в него войдут концерты, лекции, создание сайта), подобным тому, какой был организован вокруг недавней премьеры «Пассажирки» Мечислава Вайнберга.

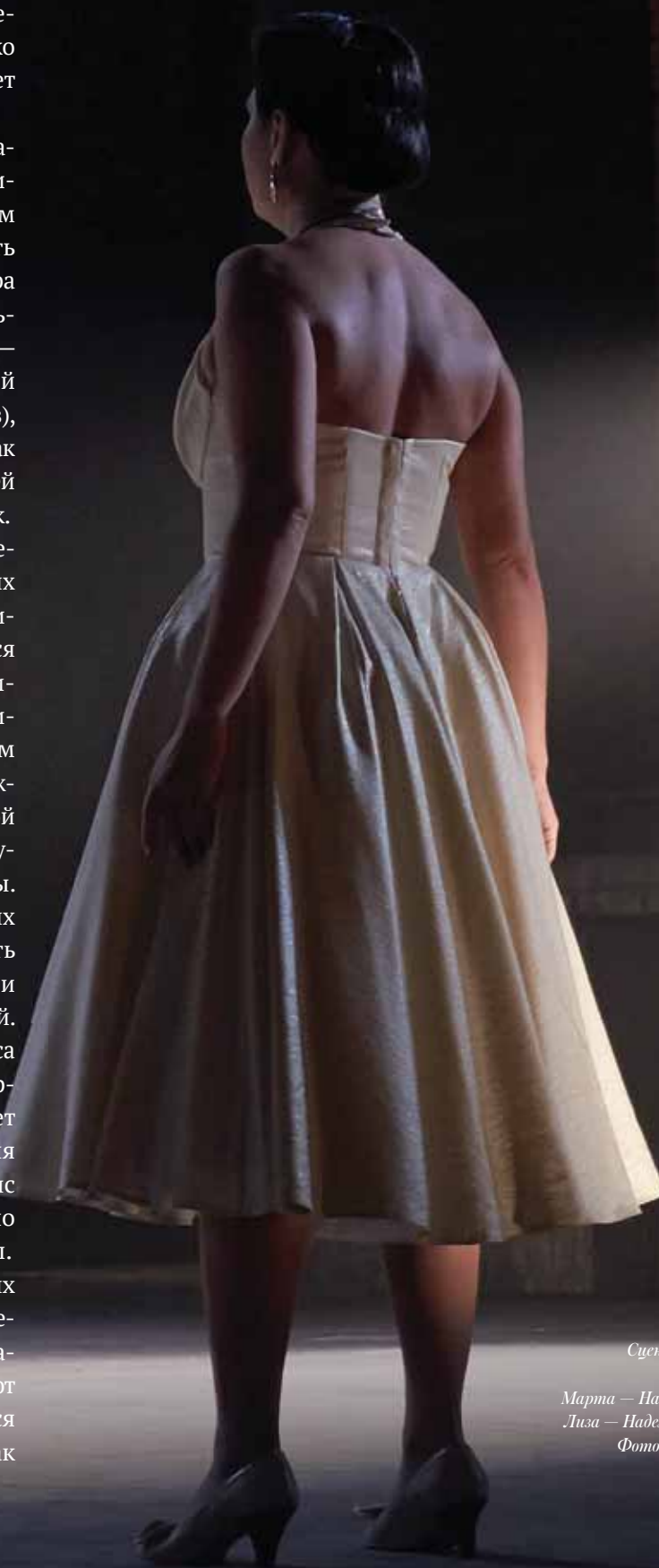
Мировая премьера «Греческих страстей» Богуслава Мартину по мотивам романа Никоса Казандзакиса «Христа распинают вновь» состоялась почти через полвека после их создания — в 1999 году в Брегенце, там же, где в 2010-м вторую жизнь получила забытая «Пассажирка», причем в постановке того же режиссера Дэвида Паунтни. В Екатеринбурге, теперь также претендующем на роль пионера современной оперы в российском контексте, «Греческие страсти» ставит та же команда, что уже подготовила на этой сцене две резонансные российские премьеры знаковых оперных партитур второй половины XX столетия в респектабельно подробных интерпретациях — кроме «Пассажирки» (1967) ученика и последователя Шостаковича Мечислава Вайнберга это еще «Сатьяграха» (1979) американского композитора-минималиста Филипа Гласса (преьера прошла в 2014 году). «Страсти», посвященные теме вечного выбора и личной ответственности

(события в опере разворачиваются вокруг сельской праздничной постановки «Страстей», когда в деревне появляются беженцы, и жители, отказывая им в приюте, распинают того, кто должен был играть роль Христа, но захотел спасти других от войны), — обещают стать еще одним значительным фрагментом оперной карты XX века, которую Екатеринбург, к удивлению прочих региональных и столичных театров, уже несколько сезонов подряд планомерно и отчетливо рисует на российской сцене.

И если появление минималистской «Сатьяграхи» — одной из частей знаменитой трилогии Филипа Гласса «Портреты», посвященной великим людям XX века, — еще можно было объяснить персональной привязанностью директора театра Андрея Шишкина к индийской философии и альтернативной американской культуре 1960-х — 1970-х (о своих юношеских увлечениях и давней мечте поставить «Сатьяграху» он говорил не раз), то выбор «Пассажирки» или «Пассионов» уже никак не вырастает из лирических мотивов или деталей биографии авторов или участников постановок.

Речь идет уже не только о намеченной, но очевидной в своих художественных и технических очертаниях нестандартной репертуарной политике театра. Где, судя по всему, разрабатывается технология постепенного введения в стеснительно скупой российский репертуарный обиход послевоенной оперной музыки. Причем отнюдь не камерного формата (такой осторожная российская сцена исследует с определенной готовностью), но, напротив, громоздкого, трудоемкого в реализации жанра большой оперы. Полномасштабные сценические версии таких сочинений, составляющие неременную часть репертуара многих мировых театров, в России остаются фактически эксклюзивной продукцией. Если Екатеринбургу удастся выкроить из корпуса оперных партитур последних десятилетий стержень новой репертуарной стратегии, это будет означать, что найдена рецептура построения такого типа театрального процесса, когда тезис «Кроме как на «Травиату», публика все равно ни на что не пойдет» перестанет иметь смысл.

В Екатеринбурге постановки современных опер, какие считаются потенциально малопривлекательными для публики из-за сложности незнакомого музыкального языка, не только вызывают большой премьерный резонанс, но становятся если не репертуарными блокбастерами, то как



Сцена из спектакля
«Пассажирка».
Марта — Наталья Карлова,
Лиза — Надежда Бабитцева.
Фото: Сергей Гутник

минимум успешной афишной продукцией вовсе не разово-проектного характера.

Одна из важных составляющих екатеринбургского рецепта — организация международных междисциплинарных форумов вокруг премьеры с исследовательскими, издательскими, выставочными проектами и научно-популярной просветительской работой. Идея обсуждалась в процессе подготовки «Пассажирки» и полностью оформилась в Москве вокруг премьеры «Идиота» в Большом театре и гастролей екатеринбургского спектакля. Но уже во время премьеры «Сатьяграхи» было заметно большое оживление не строго музыкального свойства: казалось, что все городские студии йоги и магазины колониальных товаров принимали участие в бурной околопремьерной жизни, а в самом театре курились фимиамы.

Еще одна составляющая екатеринбургской технологии продвижения большой современной оперы на традиционалистскую сцену — подчеркнуто тщательная, не радикальная, буквальная, даже прозаическая постановочная манера, которую демонстрирует дуэт Тадеуша Штрасбергера и Оливера фон Дохнаньи. Опытный дирижер, Дохнаньи ведет оркестр, хор и солистов в строгом почтении к музыкальному стилю. Аккуратный режиссер и сценограф, Штрасбергер интерпретирует партитуры таким образом, что сценическое действие разворачивается так, как будто прямо появляется из-под обложки нот, последовательно раскрывая основные драматургические узлы и линии. Современная опера, таким образом, выглядит так, как могли бы выглядеть Пуччини или Вагнер на самой

что ни на есть традиционалистской, идеально консервативной сцене. Лишь чуть заметная толика концептуализации может осложнять сценический текст, но настолько, чтобы не отпугнуть неискушенного зрителя.



Нетрудно заметить, что еще одним и, возможно, по сути главным элементом успеха екатеринбургского современно-оперного проекта становится сам выбор материала. Во всех трех случаях речь идет не столько о легендарных партитурах, сколько о самой драматургии и потенциальном широком значении. Все три партитуры имеют актуальное в момент написания и важное до сих пор общественно-политическое звучание, гуманистическое послание, небанальное нравоучение и пафос обращения к публике со словами о человеческой ответственности и трансформации реальности перед лицом истории.

И если магистральный романтический оперный репертуар может представляться условно широкой публике заповедником идеальной красоты со встроенным хранилищем лирических эмоций и больших страстей, лишь иногда актуализируемых вторжениями радикальной режиссуры, то современный оперный материал екатеринбургской выборки прямо говорит с ней о социально значимом, превращая разговор в интимно-персональный. Причем отдельно обращает на себя внимание то, как точно попадают в цель новые оперные послания, проходя сквозь воздух времени, в котором они сегодня появляются в России, с его особенным, обостренно горьким составом.

«Сатьяграха» о непротивлении злу насилем и гражданском неповиновении — несмотря на все особенности отстраненного музыкального языка Гласса и его драматургии (это статическая, с почти бесконечно повторяющимися переливами одних и тех же звуков, почти бессюжетная в традиционном смысле композиция из нескольких эпизодов, где действуют реальные и мифологические герои от Ганди и Толстого до Кришны и Арджуны) — своим обобщенно-поэтическим языком умудрилась проникновенно побеседовать со зрителем не об абстрактных или исторически далеких формах добра, зла, красоты, но о конкретных силе и бессилии в обстоятельствах политического и социального обморожения, переживаемого как насилие. Идея

Сцены из спектакля «Пассажирка». Тадеуш — Дмитрий Стародубов, Марта — Наталья Карлова. Фото: Сергей Гутник





мирного неповиновения в противовес как смиренности, так и террору вдруг прозвучала лирически точно и художественно объемно. И даже йогические ароматы, словно растворенные на сцене с ее живописными декорациями и мягким волшебным светом, странным образом не только украшали, но и усиливали мотивы сопротивления косности и затхлости. А сценический текст, собранный как тонкая смесь реалистических картин, кришнаитских ритуалов, документального кино, книжных иллюстраций и одного исторического политического заявления, не имеющего отношения к русской реальности настолько же, насколько чуждой видится ей расистская проблематика (в финале с экрана звучит и вплетается в партитуру голос Мартина Лютера Кинга в записи его знаменитой речи «У меня есть мечта»), притворяясь совсем наивным и не претендуя на то, чтобы рифмоваться с окружающей актуальностью, тем не менее удачно метафоризировал и тематизировал именно ее.



Так же и «Пассажирка» — опера о встрече бывшей надзирательницы Освенцима со своей жертвой (реально выжившей или возникающей как мучительное призрачное воспоминание), музыка о встрече прошлого с настоящим, человечности с разрушением, памяти с равнодушием, жизни со смертью — в щепетильно

осторожной екатеринбургской постановке прозвучала с парадоксальной силой, едва ли не злободневностью и пронзительностью. Несмотря на известную холодность спектра местных настроений по отношению к теме Холокоста и ее незначительное место в структуре обыденных российских представлений об устройстве мира (катастрофа уничтожения евреев с легкостью относится в область иностранных и вообще прошлых, то есть чужих проблем), спектакль вышел примечательно проникновенным и художественно опрятным манифестом о преодолении травмы беспомысленности. Далекая драма фашизма оказалась близким и горьким переживанием собственного русского прошлого и настоящего. И возможно, что не вопреки аккуратно буквалистскому стилю постановщиков (он создает впечатление, что мы присутствуем на представлении старой романтической оперы о борьбе древних народов, устроенной так, чтобы переключиться с той современностью, в которой была написана), но во многом благодаря ему.

Екатеринбургские постановки удачно переводят сложные темы XX века и незнакомый музыкальный материал на театральный язык привычной драматургии вердиевского типа в ортодоксальном сценическом выражении. Но вот парадокс: их уникально актуальное звучание при этом становится только отчетливее. **Е**

Сцена из спектакля «Сатьяграха». Махатма Ганди – Владимир Чеберяк, Кришна – Владислав Трошин, Арджуна – Алексей Миронов. Фото: Елена Лехова

В Санкт-Петербурге завершился XVI Международный фестиваль балета Dance open.

Открытый танец

Текст: Лейла Гучмазова



Сцена из спектакля «Дотянуться до звезд» (Нидерландский театр танца).
Фото: Стас Левшин

Так не бывает, но в этом году он обошелся без слабых мест в афише. Все уже привыкли ожидать от него щедрых подарков по части гастролей, но в этот раз случился прорыв на российской почве: фестиваль привез в Петербург две громкие премьеры сезона от нестоличных хедлайнеров — «Золушку» Алексея Мирошниченко из Перми и «Снежную королеву» Славы Самодурова из Екатеринбурга. То есть вознес культурную столицу с ее вечными обидами на «вторую очередь» и обошел Москву, где эти спектакли покажут в лучшем случае через год на «Золотой маске». Российский балет из провинции на Dance open ждали аншлаги, хорошая пресса и, что важно, ненавязчивое вплетение в мировые нормы: оба хореографа, Самодуров и Мирошниченко, искупались в зрительской любви во время бесконечных автограф-сессий после спектаклей.

Каждый европейский гастролер этого года мог бы в одиночку вытянуть любую фестивальную афишу, а их было три. Старейшая в Израиле Батшева Данс Кампани со своей фирменной взрывной энергией показала «Вирус Наарина»



Охада Наарина — хорошо обкатанную провокацию, сработавшую и сейчас скандалом в партере. Заслуженный Национальный балет Польши пополнил список балетной шекспирианы «Бурей» в постановке Кшиштофа Пастора, завожвившей поначалу, но к финалу немного ослабшей от однообразия страстей. Украшал афишу и театр-бестселлер NDT-1 (Нидерландский театр танца) с тремя одноактными спектаклями, станцованными дважды.

Про NDT написаны километры текстов, но всякий раз поток парадоксов этого театра поражает. Исключительный по продуктивности театр, постоянно пекущий премьеры высокого класса, растет вместе со своими авторами. Марко Гёке, показавший на фестивале «Тонкую кожу», прежде выглядел по-балетному панкующим молодым человеком, а ныне превратился в мужчину с убеждениями. Он тонкой кожей прочувствовал трагизм немудреных песен Патти Смит. Шеф-хореографов театра Пола Лайтфута и Соль Леон уже воспринимают в России как не чужих. Из их спектаклей фестиваль выбрал «Немое пространство» — образец абсолютного слияния танца, кино, театра и медитативной музыки Филипа Гласса, оторваться от которого нет сил все сорок минут действия.



Сцена из спектакля «Вирус Наарина» (Баттисева Данс Кампани, Израиль). Фото: Стас Левшин

Плюс «Дотянуться до звезд», практически шедевр: комнаты с открытыми дверями, силуэты в проемах и живые люди, чьи отношения и чувства перемешаны до потери дыхания, складываются в картину мира, сложность которого мы так часто программируем сами.

В финальном гала Dance open, как и все другие фестивали, старается собрать лучшее и разное, но не как все настаивает на двух пунктах: показывает горячий сценический фолк из Латинской Америки (в этом году аргентинцы Malevo Malambo) — как бы для развлечения, но и напоминая, что танец жив не только в эстетике королевских дворов Европы. Второй момент гала — интересно наблюдать перемены стиля в прежних знакомых, ведь среди лучших артистов мира всегда находятся бывшие пермяки или петербуржцы. Они умеряют зрительский патриотизм: балет давно стал мировой деревней, где стираются черты разных школ.

Чем отличается этот фестиваль от других? Если брать хореографический ракурс, никто не способен конкурировать с Чеховским фестивалем по мощи и охвату. Никто не сравнится с «Золотой маской» по монополизации российского процесса. Нет соперников у «Бенуа де ла данс» по уровню претензий и непредсказуемости результатов. Фестиваль балета «Мариинский» в своем нынешнем виде — чемпион по разбитым надеждам. Петербургский осенний «Дягилев P.S.» — лидер по части включения искусства танца в исторический и культурный контекст. А Dance open, собравший ныне пять достойных театров, лекционную программу и престижные подростковые мастер-классы? Он обдуманно красиво дерзит. И чем дальше, тем более красивой и дерзкой становится его афиша. 🇵🇷



Сцена из спектакля «Буря» (Национальный балет Польши). Фото: Катерина Кравицова

Музыка на разных этажах

Сегодня Мариинский театр — с тремя зданиями в Петербурге, филиалом во Владивостоке и собственным радио — неотъемлемая часть жизни горожан. Этот огромный «культурный хаб» проводит до одиннадцати событий в день, и зрители, собираясь в Мариинский, теперь порой выбирают не спектакль, а зал, то есть атмосферу.

Текст: Наталья Сердюк



Историческая сцена — ностальгический приют для тех, на чьем веку существовало лишь одно здание театра, царство привычных ритуалов. Вечная пестрая очередь толпится у окошка администратора, скромные старушки по давно заведенному обычаю проскальзывают за барьер гардероба третьего яруса и чинно переодевают обувь. В ложах бенуара с поднятием занавеса появляются тихие тени — педагоги-репетиторы присаживаются на бортик, чтобы в сотый раз посмотреть спектакль. Кажется, что это единственное место в городе, где время остановилось. Однако если еще пять лет назад постоянные зрители составляли едва ли не треть публики (у каждого свои излюбленные места, и ты почти наверняка знал, кто будет в четвертой ложе второго яруса, а кто — в двадцатой ложе бельэтажа), то теперь они все реже и реже собираются на спектаклях, многие зрители в театре впервые. Чуть потертый бархат цвета морской волны, вечно опаздывающие часы над сценой, меланхоличные капельдинеры, шепот и суэта опоздавших на ярусах — в своем

потускневшем великолепии Мариинский-1 напоминает профессорскую квартиру, которая готовится к ремонту.

Мариинский-2 — его полная противоположность. Почти вызывающе новый, умно сконструированный (здесь отлично видно и слышно с каждого места), этот зал в нейтральных тонах умеет подстроиться и под постановку, и под публику. Благодаря его размаху тут каждый сам по себе, а размытость дресс-кода и манер поведения делает новую сцену особенно любимой теми, кому неуютно в рамках церемонности Мариинского-1.

Концертный зал, построенный на месте сгоревших декорационных мастерских, стоит особняком в ряду новых зданий театра: здесь своя аура и даже свой аромат — нежный запах свежего дерева, витающий в воздухе вот уже более десяти лет, — неизменно настраивает на романтический лад. Акустика, заставляющая малейший шорох звучать на весь зал, создает ощущение причастности к тому, что происходит на сцене, и дисциплинирует публику и музыкантов; а сцена-трансформер будто создана для



экспериментальных постановок. Сочетание уюта и функциональности привлекает самых разных зрителей, и если визит в Филармонию — примета ленинградской жизни, унаследованная Петербургом, то поход в концертный зал Мариинского можно считать новой городской привычкой.

Похоже, все сцены обрели свою публику, однако театр прозорливо думает о будущем, запустив программу «Мариинский — детям». Каким должен быть первый спектакль, чтобы в дальнейшем опера и балет не казались неизбежным злом «взрослой» жизни? Интерактивным — справедливо решили в Мариинском театре, придумав для самых маленьких зрителей несколько серий разнообразных занятий-знакомств с музыкальными инструментами и композиторами. Так встретили своих посетителей камерные пространства новой сцены — залы Мусоргского, Прокофьева, Щедрина и фойе Стравинского. За один уик-энд при желании и везении можно попасть во все из них.

Небольшой амфитеатр фойе Стравинского расположен на четвертом этаже нового здания, его

огромные панорамные окна выходят на боковой фасад старого театра, и зал будто бы парит между ониксовой стеной Мариинского-2 и набережной Крюкова канала. Эта площадка, часто используемая для лекций перед спектаклями, идеально подошла для программы «Мы — оркестр». Здесь дети вместе с музыкантами репетируют пьесу «Игрушечные солдатики»: с увлечением поют, сопят, топают, щелкают пальцами, изо всех сил помогая концертмейстеру своей группы. Внезапно обнаруживают, что для совместного исполнения нужен дирижер, и радостно следуют его указаниям. Оказывается, если вовремя хлопнуть в ладоши, правильно дунуть или нужным образом зашуршать — возникнет музыка, которой только что не было и которую ты сам только что «вытащил» из тишины. И конечно, ты уже никогда не перепутаешь кларнет с фаготом, если ты пел вместе с ним аж сорок пять минут.

На том же этаже находится зал Щедрина, крутым уступом спускающийся к крошечной сцене. Для взрослых здесь тоже читают лекции, а для детей рассказывают истории о композиторах:

*«Маленький
трубачист»
(зал Прокофьева).
Фото: Валентин
Барановский
© Мариинский
театр*



«Про глупого мышонка» (зал Прокофьева).
Фото: Наташа Разина
© Мариинский театр


с помощью песочной анимации зрители переносятся в галантный век напудренных париков и карет, под первую пьесу Моцарта намазывают воображаемое масло на воображаемый хлеб и с удивлением знакомятся с настоящим маленьким мальчиком в камзолчике и паричке, играющим на фортепиано не хуже юного австрийца.

Зал Мусоргского, задуманный для вокальных концертов, — узкая площадка перед несколькими рядами кресел, однако и в этом небольшом пространстве музыканты разыгрывают удивительные истории. Вместе с ведущей многих детских программ театра Ольгой Пикколо недавние выпускники петербургской консерватории, а теперь «Квинтет Четырех», рассказывают сказку про теремок. Сами молодые папы, музыканты квартета умеют превратиться в лису, играющую

Интерактивная программа для детей «Мы — оркестр» (Мариинский-2, фойе Стравинского).
Фото: Валентин Барановский
© Мариинский театр

на басовой домре, или медведя, огромного, как балалайка-контрабас, а в конце сыграть плясовую, переходящую в джаз и приводящую в восторг всех слушателей.

Детям, не готовым участвовать в представлении, а предпочитающим только смотреть и слушать, подходят спектакли в зале Прокофьева. Монохромное черно-белое фойе, украшенное фрагментами партитур композитора, в выходные взрывается хохотом: полсотни младших школьников, уплетая заботливо расставленные в вазочках конфеты, за пятнадцать минут выплескивают всю свою энергию, чтобы в следующие три четверти часа затаив дыхание слушать «Сказку о глупом мышонке» Шостаковича или «Маленького трубочиста» Бриттена в исполнении солистов Академии молодых оперных певцов. Для последних эти оперы иногда оказываются нешуточным испытанием: петь для детей значительно сложнее, чем для взрослых, привыкших к театральной условности. Потому и родителям приходится по ходу спектакля отвечать на миллион вопросов: почему маленького трубочиста играет девочка, дадут ли зрителям настоящий торт, который не доели на сцене, и почему мышонok все-таки не хочет спать.

Сколько из маленьких посетителей камерных залов ждет будущее профессиональных музыкантов, навсегда останется загадкой, но разве не счастье исследовать каждый уголок Мариинского театра и с детства знать по именам музыкантов в оркестровой яме? 



Фестиваль балета «Мариинский»

Фестиваль балета «Мариинский» открылся 30 марта на исторической сцене Мариинского театра премьерой балета «Пахита» в постановке Юрия Смекалова. Он же стал автором нового либретто балета. Гран-па третьего действия в хореографии Мариуса Петипа было реконструировано Юрием Бурлакой. Спектакль оформили сценограф Андрей Севбо и художник по костюмам Елена Зайцева.

За время фестиваля новая постановка была показана трижды. Дуэты главных героев в разные вечера составили Виктория Терешкина и Тимур Аскеров, Екатерина Кондаурова и Андрей Ермаков, Анастасия Колегова и Ксандер Париш.

Спектакли фестиваля «Мариинский» по традиции были украшены выступлениями приглашенных звезд. Ольга Смирнова и Семен Чудин (Большой театр) станцевали главные партии в «Баядерке», партию Базиля в «Дон Кихоте» исполнил премьер Национального балета Нидерландов Даниэль Камарго.



Екатерина Кондаурова в заглавной партии в балете «Пахита».
Фото: Дарьян Волкова © Мариинский театр



«Сицилийская вечерня». Фото: Наташа Разина © Мариинский театр

«Сицилийская вечерня» в Петербурге

17 марта 2017 года на новой сцене Мариинского театра (Мариинский-2) состоялась премьера оперы Дж. Верди «Сицилийская вечерня» в постановке французского режиссера Арно Бернара (художник-постановщик Камилла Дуга, художники по костюмам Арно Бернар и Марианна Странска, хореограф Джанни Сантуччи). «Сицилийская вечерня», написанная в 1855 году для Императорского театра в Париже, уже через два года после создания была исполнена в Петербурге, однако в дальнейшем редко звучала в России.

Главные партии в новой постановке исполнили Мария Гулегина (Елена), Владислав Сулимский (Монфор), Мигран Агаджанян (Арриго), Ильдар Абдразаков (Прочиди). Премьерным спектаклем дирижировал Валерий Гергиев.

На Приморской сцене

Первая балетная премьера года состоялась 24, 25 и 26 марта на Приморской сцене Мариинского театра. В программу одноактных балетов Джорджа Баланчина вошли «Шотландская симфония», «Серенада», «Блудный сын» и «Аполлон». С начала

года во Владивостоке также были показаны две оперные премьеры из репертуара Мариинского театра — «Макбет» Дж. Верди в постановке Дэвида Маквикара и «Игрок» С. С. Прокофьева в постановке Теймураза Чхеидзе.



«Шотландская симфония». Фото: Геннадий Шишкин

Режиссерская позиция Вилли Деккера

В мае-июне нынешнего года на сцене парижской Опера Бастий вновь идет «Евгений Онегин» П.И. Чайковского в постановке Вилли Деккера. Главные партии исполняют Анна Нетребко и Николь Кар (Татьяна), Петер Маттеи (Онегин), Павел Чернох (Ленский), Вардуй Абрамян (Ольга), Елена Заремба (госпожа Ларина).

Премьера этого спектакля состоялась в 1995 году, предыдущее возобновление датировано 2010 годом. Накануне очередного возвращения «Онегина» в Париж журнал «Большой театр» предлагает поближе познакомиться с его постановщиком — известным немецким режиссером Вилли Деккером.

Текст: Марина Нестьева

«Я всегда любил русскую культуру, обожаю Достоевского, Чехова и Толстого (Толстого в особенности), ну а Чайковский — это один из моих богов...»

«Быть музыкальным человеком гораздо важнее, чем уметь читать музыку. Главное — чувствовать драматический потенциал музыки и уметь воплощать этот потенциал на сцене».

«Быть современным — это, по-моему, очень поверхностная идея. Всегда важны суть и смысл, а современные они или нет — абсолютно не имеет значения».

Эти высказывания Вилли Деккера точно определяют его позицию и опровергают некоторые распространенные заблуждения. По мнению Деккера, вовсе необязательно иметь музыкальное образование, хотя он сам и начинал как скрипач. Важно быть природно-музыкальным. И другое, не менее важное убеждение, которое расходится с практикой многих современных постановщиков, для которых актуализация сюжета оперы — обязательное условие: «Актуальность не может являться самоцелью».



Фото: © Javier del Real / Teatro Real

Однако эту позицию многие нынешние режиссеры явно не поддерживают. При обращении с оригиналом той или иной оперы они следуют принципу, сформулированному в свое время выдающимся режиссером Борисом Александровичем Покровским. Принцип этот — право постановщика выстраивать свою концепцию как перпендикуляр по отношению к произведению композитора и либреттиста. Разумеется, Покровскому и не снились вольности, к которым такой подход приведет, когда вместо перпендикуляра, взаимодействующего с оригинальной версией определенным образом, мы получаем вполне реальную параллель, к этой версии никакого отношения не имеющую или значительно ее обедняющую. Звучание музыки может быть и вполне качественным, но при всех обстоятельствах она становится фоном, на котором режиссер решает свои концептуальные задачи.

Вилли Деккер противостоит этой тенденции, оставаясь в то же время верным оригиналу произведения и одновременно принятым публикой. В своих постановках он исходит из глубоких смысловых и эмоциональных пластов, заложенных в партитуре. Эти оценки основаны на нескольких его спектаклях, на которых автору посчастливилось присутствовать. Первым был поставленный в 90-е годы «Евгений Онегин» — одна из главных жертв нынешней режиссерской моды. Деккер опровергает распространенное мнение, что, дескать, западный режиссер не в состоянии понять русскую оперную эстетику. В его «Онегине», который

я видела на кельнской сцене, сняты все штампы, затертости. Авторы спектакля прочли его, действительно трактуя оперу как лирические сцены об уходящей молодости. Основа режиссерско-сценографического почерка (Деккер работает преимущественно со сценографом Вольфгангом Гуссманном) — символизация всякой бытовой детали, поз, предметов реквизита. Этот спектакль напоминает художественную манеру Анатолия Эфроса, с которым немецкого режиссера роднит стремление проникнуть во внутренний смысл произведения, создать поэтическую ауру на сцене.

Исповедующий ряд актуальных для себя идей, в своих постановках Деккер использует определенные сценические лейтмотивы. Один из них — агрессивность толпы. Ярко проявилось это, скажем, в «Лулу» Берга, поставленной в Парижской опере. Статисты из верхнего затемненного этажа сцены протягивают сверху «цепь рук», пытаясь схватить сексапильную женщину. Очень эффектен постановочный момент, когда данная безликая масса сбрасывает сверху умирающего профессора медицины — первого мужа Лулу, который внезапно появляется тут и погибает, потрясенный увиденной им сценой измены Лулу с художником. Другой пример — первая сцена «Травиаты», когда «стая» возбужденных мужчин в современных костюмах преследует Виолетту. И в тот момент она становится чуть ли не сестрой Лулу. И в дальнейшем режиссер толкует светское общество как агрессивное, циничное сборище. Так происходит и на балу у Флоры, где толпа преследует

Сцены из спектакля «Евгений Онегин» (Парижская национальная опера). Фото: © Charles Duprat / OnP

уже Альфреда, без того поверженного уходом любимой. В «Онегине» происходит аналогичное, но на свой манер. Полонез в последнем акте не танцуется. В напряженном ожидании застыла толпа аристократов в черном, которая словно искушает одетую в белое девичье платье Татьяну, ритмически и психологически «наступает» на нее. В конце она «ныряет» в предложенную Греминым дорогую шубу, и он заботливо уводит ее.

За какой бы материал ни брался Деккер, он всегда эстетически безупречен. Это проявилось и в таком «рискованном» эпизоде, как «Поклонение золотому тельцу» в «Моисее и Ароне» Шёнберга на фестивале Руртриеннале. В протяженной сцене, помимо хористов, участвуют танцовщики и артисты миманса, и вся масса организована очень органично и эффектно. Тут мастерство Деккера и его высокий вкус сказались в полной мере. Большой фрагмент выполнен весьма откровенно, притом эстетически безупречно. Сегодняшняя практика западного театра склонна злоупотреблять натуралистическими эффектами, любит кровавые сцены, эксплуатирует «нижний этаж». В опере Шёнберга для этого, казалось бы, есть все основания. Однако Деккер и его единомышленники-постановщики следуют скорее не сегодняшней моде, а правилам средневековой эстетики, которая требовала художественно облагораживать показ любого уродства. В данном спектакле этот один из центральных эпизодов четко продуман композиционно. Авторы представления, скорее всего, шли от выразительности старинной фресковой живописи и скульптуры, потому что каждой фигуре или группе лиц отведено свое место, а в целом выстраивается картина, при всей откровенности не вызывающая протеста.

Важное свойство эстетики Деккера — эмоционально-смысловое богатство, которое он

извлекает из интерпретируемого материала, обязательно соотносясь с его исконными свойствами. В его спектаклях часто ощущается незримая грань между реальностью и выходом из нее, небытием. Аналогичны, хотя сделаны по-разному, финалы «Тристана и Изольды» Вагнера и «Травиаты» Верди, где героини уходят как бы в иное измерение. В самой финальной точке, перед смертью, Виолетта вовсе не страдала. Она сосредоточена и готова подняться в другую — высшую — реальность. Потрясенные, погруженные в себя, застыли в скорбных позах навеки простившиеся с ней близкие — Альфред, Аннина, Жермон, доктор. В конце «Тристана и Изольды» героиня выходит на авансцену; в заключительной сцене как бы воспаряет. И мы понимаем, что в смерти она находит освобождение, оказываясь уже не на этой земле.

В опере «Мертвый город» Эриха Вольфганга Корнгольда, показанной на Зальцбургском фестивале, сам драматургический материал постоянно балансирует между реальной жизнью и видениями, символикой и достоверностью. Тут рассказана история о потерявшем жену Пауле, который, встретив на улице танцовщицу Мариетту, вообразил, что любимая вернулась к нему в ином облике. Однако все усилия окружающих тщетны, и Пауль в конце покидает мертвый город. В этом случае особенно важно, передавая все это многообразие, не потерять чувство меры. В помощь постановщикам портрет умершей жены Пауля. Как навязчивая идея, он почти постоянно присутствует на сцене — в полный рост или во фрагментах, либо заполняет как проекция на заднике в нескольких вариантах все пространство сцены, либо дается в деталях. Манипуляции с портретом, опять же в другом контексте, наблюдаем и в «Лулу». Таковы части большого портрета Лулу во весь рост, с которыми персонажи по-разному «взаимодействуют» во время спектакля — то оборачивая вокруг себя, то замороженно любясь ими; в одном эпизоде лицо красавицы Лулу как бы размножается и заполняет все верхнее черное пространство.

Деккер и его постоянный сценограф Вольфганг Гуссманн вообще большие специалисты по организации пространства. Особенно ярко это проявилось в показанном на Руртриеннале «Тристане и Изольде» Вагнера. Но прежде два слова о том, как звучит музыка в этом спектакле. Выдающийся дирижер Кирилл Петренко и оркестр

Сцена из спектакля
«Травиата»
(Зальцбургский
фестиваль, 2005).
Виолетта
Валери —
Анна Нетребко.
Фото: © Klaus
Lefebvre



Дуйсбургер Филармоникер великолепно выявляют тембровую драматургию оперы, демонстрируя замечательное колористическое чувство. Певцы в основном «погружены» в оркестр как несущие богатые многообразные краски, но иногда оркестр по велению партитуры выходит на первый план. Музыкальная спаянность всех участников действия необыкновенная. Симфонизированная драма Вагнера представлена дирижером во всей своей красоте и силе. В том числе в таких длинных диалогах, как гениальный дуэт Тристана и Изольды из второго акта, искрящийся бесконечными оттенками любовного чувства.


Режиссура аскетична, лишь подчеркивает драматургические рельефы музыки и усиливает ее чарующую красоту. Действие разыгрывается с помощью двух огромных белых плоскостей. Одна из них в основном статична, другая, наоборот, подвижна. Первая служит сценой, на ней, собственно, происходит действие в очень свободной форме. Иногда герои сидят в разных ее концах, иногда возлежат в естественных непринужденных позах; здесь же разыгрываются очень действенные, драматически острые диалоги, демонстрирующие накал подлинно артистического темперамента.

Что касается второй белой плоскости, то она является как бы эмоционально-психологическим индикатором. В зависимости от перемены состояния персонажа она принимает различные ракурсы, что отражает внутреннее состояние героев: тревогу, беспокойство, одержимость, одиночество, замкнутость.

Важную роль в сценографии играет огромный шар-экран, на котором в ударные моменты действия возникают потрясающей выразительности картины. Этот шар-экран, на котором отражаются переживания героев, тоже принимает разные обличья: то он огромный белый или темный, то удаляется как планета и кажется песчинкой в галактике. В кульминации любовного дуэта обе плоскости становятся темно-коричневыми, будто для героев приходит наконец-то долгожданная, лелеянная ими ночь. По ночному небу рассыпаются маленькие шары, наподобие большого, словно мощь огромной всепобеждающей любви распространилась на весь мир (видео — Момме Хинрихс, Торге Мёллер; свет — Андреас Грютер). Тут вовсе нет реквизита. Богатое содержание оперы сценографически воплощают только две плоскости и инсталляции на шаре-экране.



Искусство видеохудожников вдохновляет и захватывает, в отличие от очень многих примеров в других спектаклях, где видео используется формально и чисто иллюстративно.

Этот и другие спектакли Вилли Деккера показывают, как можно, не будучи махровым ретроградом, противостоять общемировой тенденции, сохраняя верность сути классических музыкальных образцов. 

Сцены из спектакля «Мертвый город» (Зальцбургский фестиваль, 2004). Мариетта-Мари — Ангела Денюке, Пауль — Торстен Керл. Фото: © Klaus Lefebvre

Рожденная для СВОБОДЫ

Текст: Анна Гордеева



*Set and Reset, 1996 год.
Фото: Chris Callis*

Что осталось от Триши Браун, в марте 2017 года покинувшей этот мир? Поздние спектакли в больших театрах, их роскошные записи — конечно. Кто-то восстанавливает давние ее перформансы и так же торжественно идет по стене дома — кого сегодня этим удивишь? На дворе XXI век. «Воздушных» компаний, возникших с подачи именно Браун, в мире десятки. Но она остается в идеологии современного искусства. Право хореографа работать без каких-либо ограничений и называть свою работу танцем теперь есть в искусстве прежде всего благодаря первому поколению постмодерна. В котором Триша Браун — одна из главных авторов.



Фото: Marc Ginot

Женщина, которая первой в истории человечества попросила своих артистов работать на вертикальных стенах городских зданий и которую называет одним из важнейших своих учителей Уильям Форсайт, родилась в 1936 году в Абердине, штат Вашингтон. Диковатый городок, на заре XX века славившийся сверхвысоким уровнем преступности, а теперь слегка уюмонившийся, казался девчонке с независимым характером раем на земле. Она в одиночку уходила в близлежащие леса, часами сидела на побережье, разглядывая птиц, гоняла в футбол со старшим братом и исправно ходила к местной учительнице на уроки балета и степа, куда ее отправили родители, надеясь, что уж там она будет под присмотром. Танцы ей нравились — и она смиренно тянула носок, но балериной быть не мечтала. Еще не умея это сформулировать в словах, она хотела, чтобы танец был свободным — как лес, как вода, как птицы. В поисках такой свободы она, окончив школу, отправилась в колледж Mills в Калифорнии, на факультет танца; такую свободу она увидела в работах хореографа Анны Халприн, дававшей уроки на летних мастер-классах; за этой свободой в 1961 году поехала в Нью-Йорк.

Классика ее совсем не интересовала; танец модерн, родившийся в Америке и когда-то буйный, революционный, свежий, к началу 60-х превратился в такой же свод жестких правил,

как и балет. Поколение Браун стало первым поколением постмодерна. Искусство танца, всегда слегка запаздывающее по отношению к изобразительному искусству, впервые услышало ту формулу, что у художников появилась еще до войны, — «то, что мы называем искусством, искусством и является». Танцем стали называть перформансы, в которых с точки зрения предыдущих поколений никто вовсе не танцевал — люди двигались (расчисленно или хаотично), но вовсе не приплясывали. Никакого пафоса. Никакой виртуозности — бытовые движения. И (в случае с Тришей Браун) — никакой музыки. «Меня раздражает, когда во время музыки кашляют», — говорила она. С кашлем зрителей она справиться была не в состоянии, значит — убирала музыку. Когда ее спрашивали, почему движение идет без музыки, она отвечала: «А что, когда вы в музее смотрите на скульптуру, вам тоже необходима музыка?» Танец постмодерн находил более близких родственников в визуальных искусствах, чем

Она хотела, чтобы танец был свободным — как лес, как вода, как птицы.

в существовавшей до него хореографии; тем пугал профессионалов-консерваторов и тем притягивал более широкую аудиторию молодежи, активно интересующуюся выставками, но прежде не забредавшую на танцсобытия.

В Нью-Йорке Браун искала единомышленников — и быстро нашла их среди юных бунтарей и философов танца, идейными вождями которых были Джон Кейдж и Роберт Раушенберг. В 1962 году они начали показывать свои небольшие работы в Judson Memorial Church — так

Первые работы Браун в Нью-Йорке видеть могли лишь случайные зрители — она никак не оповещала жителей города о том, где будет выступать.

возникло объединение Judson Dance Theater. Атмосфера была братская, все друг друга называли гениями — но были едины только в одном: танец не должен противостоять обыденной жизни (никаких надмирных «замков красоты»), он из этой жизни должен вырастать. Соответственно, танцевать могут все — никакого специального образования не требуется. Одежда — ежедневная; никаких декораций: движение вписывается в окружающую архитектуру.

Первые работы Браун в Нью-Йорке видеть могли лишь случайные зрители — она никак не оповещала жителей города о том, где будет выступать. В 1970-м была придумана прославившая ее работа «Человек, спускающийся по стене». Собственно, в названии — все описание спектакля: артист, к поясу которого

прикреплена надежная лонжа, ступает с крыши многоэтажки на ее стену и медленно шествует, передвигая ноги так, будто их притягивает к стене, а не все его тело — к земле. Он идет по стене, как по дорожке, что вообще-то адски трудно; работа стала еще одной важной декларацией свободы Браун — свободы от земного притяжения.

Эта тема давно ее волновала. В 1968-м в спектакле *Planes* она отправила трех танцовщиц на вертикальную стену с большими дырами, и они переползали по этой стене, слишком явно и слишком болезненно борясь с гравитацией. Одновременно на стену шла проекция кинокадров с взлетающими ракетами — идеально свободными от притяжения Земли и идеально смертоносными. И в дальнейшем она не раз водружала своих артистов над землей, разговаривая с публикой о жизни и смерти. Но не обязательно в воздухе — в *Walker* пять танцовщиков располагались на пяти небольших плотках, плавающих на пруду.

Никакого театрального света, никаких специальных костюмов, никакой музыки и — никакой постановки? Браун задавала импровизирующим артистам «правила игры» (если вы стоите в этом ряду, то можете передвинуться только вон в тот или в тот ряд, а в другой — ни-ни). Основав в 1970-м свою собственную компанию, долгое время она была убеждена, что всегда будет работать только на улицах, в парках или на крайний случай в выставочных залах. Но в 1979 году ее сын, которому исполнилось восемь, сообщил ей, что, когда вырастет, обязательно пойдет в колледж, — и Браун осознала, что ей на этот колледж предстоит заработать. Так начался следующий период ее жизни — она стала работать на обычных театральных площадках. В привычные театральной публике пространства она переселяла своих вздрагивающих, понуро бредущих, лихорадочно находящих контакт героев — и если сначала до финала досиживала лишь четверть зала, то вскоре зрители научились читать послания хореографа, собирать в собственной голове картинку из тех кусочков пазла, что она вроссыпь предъявляла им.

В восьмидесятые она впервые использовала музыку в своем спектакле — и вдруг поняла, как много музыка может дать. Конечно, она не ограничилась в дальнейшем смирным музыкальным сопровождением своих перформансов — еще

*Planes, 1968 год.
Фото: Wayne
A. Hollingworth*





In memoriam

*Locus solo, 1982 год.
Фото: Lois
Greenfield*



*Сцены из спектакля
«Орфей» (фестиваль
в Экс-ан-Провансе),
2007 год.
Фото: Elisabeth
Carechio*

через десять лет Браун приходит в оперу и в балет. В 1987 году в неаполитанском «Сан-Карло» она отвечает за движение в «Кармен», что ставила Лина Вертмюллер; а еще через десять лет на фестивале в Экс-ан-Провансе ставит «Орфея» Монтеверди (используя в нем любимый пластический мотив человека «между небом и землей») и получает восторженные отзывы от самых суровых музыкальных критиков.

Она никогда никуда не торопилась. В семидесятые более десяти лет разрабатывала один и тот же интересный ей мотив «аккумуляции» движения, в девяностые не спеша разворачивалась к большой музыке. Ей понравилось в Экс-ан-Провансе работать с Саймоном Кинлисайдом — и четыре года спустя она в Нью-Йорке превратила для него в спектакль шубертовский «Зимний путь», задействовав еще трех артистов из своей труппы. А в 2004-м ее — уже давно знаменитость, «священное чудовище» в мире современного танца — позвала

Парижская опера. Дебют в качестве балетмейстера — в 68 лет? Почему бы и нет? И на свет появляется спектакль «O zlozony / O composite» на музыку Лори Андерсон для трех этуалей — на сцене Орели Дюпон, Мануэль Легри и Николя Ле Рише. Придя в старый балетный дом, Браун и не думает учить жизни французских звезд — наоборот, она обращается к ним с призывом: мол, остановите меня, если я начну впадать в банальность, я ведь ничего не видела в балете и не понимаю, что мной для вас придуманное — новинка, а что — общее место. И в дружных разговорах выстраивается совершенно классический по технике спектакль, который на ходу эту самую технику разбирает, меняет, вертит, только детальки в воздухе мелькают — так в фантастических фильмах перестраиваются на ходу трансформеры. И великолепные этуали Парижской оперы получают свой глоток свободы без всякой потери для виртуозности и объясняются Браун в любви. 🇫🇷

A choreographer that won't go with the flow

*Yuri Possokhov:
It will be my own language,
my monolog about Nureyev and
about what is happening around him.*

Text by Anna Galayda

Yuri Possokhov, whose *A Hero of Our Time* won the Bolshoi last year's Golden Mask, returns to Moscow this season to stage a ballet dedicated to Rudolf Nureyev. Early into the rehearsals, he speaks about how the idea of the new play came about.

— ***Why did you choose Nureyev as your key character?***

— Nureyev is closely linked to me, as a ballet dancer. I saw him on stage. His impact on me as an artist was immense. Sometimes he wasn't in his best shape, sometimes the performances didn't fit

*Yuri Possokhov at the rehearsal.
Photo by Damir Yusupov*



him. But different aspects of his personality always combined into the ingenious dancer Nureyev that he was. This idea is timeless for me.

My friend, film director Yuri Borissov, wanted to make a motion picture about Nureyev some time ago. I saw the script, and that put the idea of a ballet into my head, which had stayed there for many years. When Vladimir Urin said he had been thinking of a new play with little time on hand, I offered five names. Together we chose „Nureyev”.

— ***Are you using strictly your own choreography language, or will it be a stylized look to match Nureyev's own choreography and the performances he directed?***

— All these stylized looks in ballet are getting annoying. It will be my own language, my monolog about Nureyev and about what is happening around him

— ***You are working on Nureyev together with your co-authors from A Hero of Our Time — composer Ilya Demutsky and director Kirill Serebrennikov. Does it take a lot of time to figure out who is in charge in this trio and stand your grounds until you win?***

— I realized that a compromise is the most interesting version. You don't have to be rock-solid. I am grateful to Ilya and Kirill, as working with them is a very big experience for me. They took me off the beaten path, out of everyday routine and away from purely ballet-specific limitations. And suddenly I realized there is a much more exciting, much more musical way of doing things. I deeply enjoy every time I work with these talented people. 🇷🇺

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 ТАИН ПРИ РАБОТЕ НАД СЛОЖНЫМИ МЕХАНИЗМАМИ. ПО СЕЙ ДЕНЬ, ДВИЖИМЫЕ НОВАТОРСКИМ ДУХОМ, МЫ НЕПРЕСТАННО ИДЕМ НАПЕРЕКОР СЛОЖИВШИМСЯ В ВЫСОКОМ ЧАСОВОМ ИСКУССТВЕ КАНОНАМ.



ROYAL OAK
ХРОНОГРАФ
РОЗОВОЕ ЗОЛОТО

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК:
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ