

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

240
СЕЗОН 2015/16

№ 3
май, 2016



Геннадий Роудеев

ПЕРСОНА

*Ольга Смирнова:
«Я рада, что живу
в наше время»*

НАБЛЮДЕНИЯ

*Чем Вячеслав
Самодуров занимался
десять лет*

ОЖИДАНИЕ

*Темпераментный
математик
Петер Штайн*



www.bolshoi.ru



Bolshoitheatre



Bolshoitheatre



BolshoiOfficial



Bolshoi_theatre



Bolshoi

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,
Ая Макарова, Светлана Савельева,
Анна Терлецкая, Ирина Черномурова

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Екатерина Сальникова

Дизайнер:
Елена Горшкова

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60017
Тираж: 10 000 экз.

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

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

На первой странице обложки:
Геннадий Рождественский
Фото: Игорь Захаркин



Фото: Игорь Юсупов

Слово редактора

Движение вперед немислимо без лидеров, которые задают темп. Такие лидеры есть в каждом коллективе, в каждом поколении. Есть они и в любом театре. В очередном номере журнала мы хотим поговорить об этих особенных людях.

Среди наших героев — легендарный дирижер Геннадий Рождественский, отмечающий в мае свой юбилей; прославленный немецкий режиссер Петер Штайн, который работает сейчас над постановкой драматической легенды Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»; молодая, но уже получившая признание балерина Ольга Смирнова; руководитель Екатеринбургского балета Вячеслав Самодуров, репетирующий сейчас в Большом театре балет «Ундина».

Спектакли, о которых пойдет речь на страницах номера, интересны благодаря незаурядным личностям, принимавшим участие в их создании и выходящим на сцену. Награды, которых удостоены постановки Большого театра, — еще одно признание в любви тем, кто идет впереди.

It is impossible to move forward without a pacesetter. Every group of people, every generation has such a leader. So does every theater. In this issue of our magazine we would like to speak about these special people.

Our heroes are the legendary conductor Gennady Rozhdestvensky whose anniversary is celebrated this May; the renowned German director Peter Stein working on the production of the dramatic legend *La damnation de Faust* by Hector Berlioz; the young but already famous ballet dancer Olga Smirnova; and the head of Ekaterinburg Ballet Vyacheslav Samodurov currently rehearsing *Ondine* in the Bolshoi Theater.

The plays we are going to talk about are interesting due to remarkable individualities that created them and come out to the scene. The awards granted to the performances of the Bolshoi Theater are the tokens of love to our pacesetters.



4

Легенда

*Геннадий Рождественский:
«Бессмысленно отвечать
на вопрос, чем привлекает
тебя красота...»*



10

Премьера

Вечер современной хореографии



12

12

**Фестиваль
«Золотая
маска»**

14

Премьера

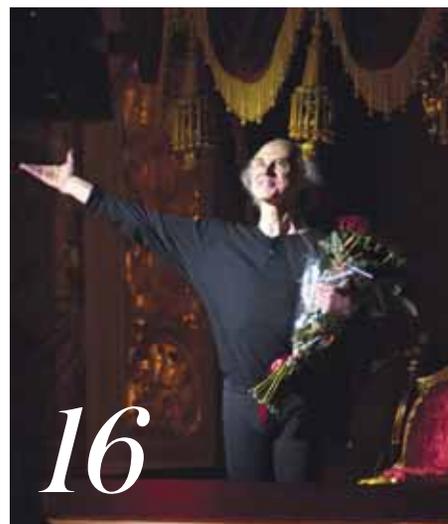
«Каменный гость»

16

Праздник

Юбилей

Бориса Акимова



16



18

18

Персона

*Ольга Смирнова:
«Я рада,
что живу
в наше время»*

23

Новости

Генеральный спонсор
Большого театра *



Официальный спонсор
балета Большого театра



Попечительский совет
Большого театра



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

В МОСКВЕ



24
Премьера
*Возвращение
«Сервилли»*

26
Впечатления
Соединительный
союз



В РОССИИ



30
Наблюдения
Маршрут
построен.
Чем Вячеслав
Самодуров
занимался
десять лет

34
Премьера
Диалог
на фоне моря



В МИРЕ

36
Ожидание
*Темпераментный
математик Петер Штайн*

42
Взгляд со стороны
*«Лебединое озеро»
в постановке Цюрихского
балета: возвращение
к первоисточнику*

46
English summary



Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

MetLife®

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра

MARRIOTT
MOSCOW
ROYAL AURORA

Спонсоры театра



Информационная поддержка

МЯК

ТАСС
ИНФОРМАЦИОННОЕ
АГЕНТСТВО РОССИИ



Геннадий Рожественский: «Бессмысленно отвечать на вопрос, чем привлекает тебя красота...»

*4 мая 2016 года исполняется 85 лет
Геннадию Николаевичу Рожественскому.*

Беседу вел Виктор Юзефович

Рожественский — уникальная личность: симфонический, оперный и балетный дирижер, пианист, автор великолепных книг, статей, «преамбул» к своим концертам, архитектор уникально выстроенных филармонических программ и циклов, человек поистине могучего интеллекта, энциклопедических знаний, исследователь, реставратор, редактор многих партитур, просветитель, первооткрыватель музыкальных сокровищ, тонкий ценитель живописи, знаток литературы, страстный коллекционер, библиофил.

С именем Г. Н. Рожественского связаны многие узловые события музыкального процесса XX века. Он осуществил более 150 мировых премьер и более 300 первых исполнений в России. Им записаны свыше 700 пластинок и компакт-дисков. Вот уже шесть десятилетий несет он нам красоту с дирижерского пульта.

С Большим театром судьба связала Рожественского в возрасте 20 лет. Им пройден путь от дирижера-стажера (1951) до дирижера (1954—1960, 1978—1982), главного дирижера (1965—1970) и художественного руководителя всего театра (2000—2001). Среди поставленных им опер — «Человеческий голос» Ф. Пуленка (1965), «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена (1965), «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича (1980), «Обручение в монастыре» (1982) и «Игрок» С. С. Прокофьева (мировая премьера первой редакции, 2001); балеты — «Конек-Горбунок» Р. К. Щедрина (1960), «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1966), «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. К. Щедрина (1967), «Спартак» А. И. Хачатуряна (1968).

Годы работы Геннадия Николаевича на посту главного дирижера и художественного руководителя Большого симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио (1961—1974) обозначили лучшую страницу в истории этого коллектива. Будучи музыкальным руководителем Московского камерного музыкального театра (1974—1985), Г. Н. Рожественский вместе с режиссером Б. А. Покровским возродил к новой жизни оперы «Нос» Д. Д. Шостаковича и «Похождение повесы» И. Ф. Стравинского. Возглавляя на протяжении десятилетия (1981—1991) созданный им Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, он заложил живущую и сегодня традицию гигантских циклов, каждый концерт которых предваряется им блистательной словесной

«преамбулой», одинаково уникальной как по содержанию, так и по манере преподнесения.

Г.Н. Рождественский был главным дирижером Королевского Стокгольмского филармонического оркестра (1974—1977; 1992—1995), Симфонического оркестра Би-би-си в Лондоне (1978—1981), Венского симфонического оркестра (1980—1982). Он сотрудничает едва ли не со всеми прославленными оркестрами Старого и Нового Света.

Более 40 лет воспитывает профессор Московской консерватории Геннадий Николаевич Рождественский молодых дирижеров. Среди них — Александр Анисимов, Мурад Аннамамедов, Алексей Богорад, Вячеслав Валеев, Тимур Зангиев, Айрат Кашаев, Валентин Кожин, Владимир Кожухарь, Дмитрий Манолов, Валерий Полянский, Владимир Понькин, Валентин Урюпин, Константин Хватынец, Артун Хойник, Максим Шостакович.

Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии Геннадий Рождественский является Почетным членом Шведской Королевской академии, почетным академиком Английской Королевской академии музыки, Офицером Ордена Почетного Легиона Франции, кавалером российских орденов «За заслуги перед Отечеством» IV, III и II степеней, японского ордена Восходящего Солнца, болгарского — Кирилла и Мефодия, высшего ордена Британской империи Командорский крест.

Путь Геннадия Рождественского от дирижера-стажера, руководившего сценическим духовым оркестром, до главного дирижера хорошо известен. Об этом пути сам он не раз рассказывал, вспоминая, какой крепкой «закваской» стали для него годы постепенного познания законов сцены и изучения обширнейшего театрального репертуара, какой ничем не заменимой школой сделалось для него общение с такими корифеями Большого театра, как Николай Семенович Голованов и Борис Александрович Покровский, Галина Семеновна Уланова и Юрий Николаевич Григорович. Путь, который вовсе не был усыпан для него одними розами, оказался чреватым не только «свадьбами», но и «разводами» с театром...

В канун юбилея Рождественского хочется поговорить с ним о нем самом, его мыслях о судьбах современной музыки, музыкального исполнительства, дирижерского искусства, о встречах, оставивших заметный след в его жизни и творчестве.

— **Геннадий Николаевич, означьте по Вашему выбору несколько имен — композиторов, дирижеров, инструменталистов, вокалистов, хореографов, режиссеров, — встречи с которыми оказали решающее значение для Вашего творческого опыта.**

— Списочек приблизительно такой. Композиторы — Дмитрий Шостакович, Бенджамин Бриттен, Альфред Шнитке. Дирижеры — Вилли Ферреро, Отто Клемперер, Ганс Кнапперсбуш, Томас Бичем. Инструменталисты — Давид Ойстрах, Клиффорд Кёрзон, Клаудио Аррау, Мстислав Ростропович, Хенрик Шеринг, Иегуди Менухин. Певцы — Дитрих Фишер-Дискау, Борис Христов, Дженет Бейкер. Оперный режиссер — Борис Покровский. Хореографы — Юрий Григорович, Джон Ноймайер.

— **Вы не раз говорили о своем преклонении перед творчеством Бенджамин Бриттена. Когда познакомились Вы впервые с музыкой английского композитора?**

— В 1946 году мой отец Николай Павлович Аносов дирижировал в Москве «Четыре морские интерлюдии» из оперы Бриттена «Питер Граймс». Все было интересно мне в этой музыке — в особенности умение композитора мастерски распоряжаться временем и оркестровыми красками. Позднее, уже в студенческие годы, мне удалось приобрести по случаю партитуру его «Симфонии-реквиема», а в 1956 году в Праге я познакомился с партитурой «Вариаций на тему Пёрселла».

— **Вами были исполнены в России 37 партитур Бриттена. А когда Вы впервые встретились с композитором?**

— В 1960 году в Лондоне он присутствовал на моем концерте, в программе которого исполнялись «Вариации и fuga на тему Пёрселла». Между нами как-то сразу установились дружеские отношения. Им, однако, никак не способствовало грубое вмешательство министра культуры СССР Е.А. Фурцевой. Сначала без каких-либо вразумительных объяснений она отменила мое участие в исполнении Лондонским филармоническим оркестром на гастролях в Москве «Военного реквиема» Бриттена под управлением автора — я должен был дирижировать включенным в партитуру камерным оркестром. А затем Фурцева потребовала снятия



Детские годы



В Большом театре



Г.Н. Рождественский репетирует с матерью Н.П. Рождественской

Фотографии из личного архива Геннадия Рождественского



*Геннадий Рождественский
и Ван Клибери*



*Геннадий Рождественский
и Игорь Стравинский*



*Геннадий Рождественский и Мстислав Ростропович
во время исполнения Детской симфонии Гайдна*

с репертуара поставленной мной в 1966 году в Большом театре оперы Бриттена «Сон в летнюю ночь», которая тем не менее — случилось тогда и такое! — преспокойно сохранилась на театральной сцене.

— Видел ли Б. Бриттен этот спектакль?

— Нет, не видел.

— «Близость стиля, — утверждали Вы в 70-х годах, — понятие относительное. Восприятие того или иного автора со временем меняется. Проходили ли Вы и позднее через переоценку ценностей в мире музыки? Какие авторы стали Вам с годами ближе, какая музыка отодвинулась в тень, привлекает сегодня меньше, чем прежде?

— Гораздо ближе и «необходимее» стали Сибелиус, Яначек и Брукнер, «отодвинулся» Скрябин, но явно «приблизился» Глазунов...

— Весьма далекий от новаторства Глазунов и Вы — первооткрыватель музыкальных сокровищ XX века? А как же пушкинские строки: «В одну телегу впрячь не можно / Коня и трепетную лань»? Что сделало музыку Глазунова близкой Вам?

— «Чистота стиля», «фабержизм», но, вообще говоря, было бы бессмысленно отвечать, например, на вопрос, чем привлекает тебя красота.

— В 70-х годах «неприступными вершинами» представлялись Вам Моцарт и Бетховен. Вы говорили тогда, что не знаете, можно ли что-нибудь добавить к «сказанному» в Бетховене Фуртвенглером и Клемперером. В последние десятилетия Вы неоднократно возвращаетесь к его симфониям. Прошло время и ослабло «притяжение» классических интерпретаций?

— Нет, вовсе не ослабло. Особенно интересны стали для меня малеровские редакции симфоний Бетховена — Третьей (чего стоит, к примеру, введение им в партитуру малого кларнета in Es!) и Девятой, которая сейчас находится у меня «под прицелом»...

— Вы признались однажды, что не дирижировали ни одну оперу Верди. Недоверие музыкальной драматургии автора «Отелло» и «Фальстафа»?

— Нет, «Отелло» и «Фальстаф» — шедевры, но лучшие «оперы» Верди — Реквием и «Четыре священные пьесы» («Quattro Pezzi sacri»).

— Что обратило Вас изначально к «Четырем священным пьесам»? Музыкальные достоинства этого сочинения, над которым Верди работал последнее десятилетие своей жизни, его своеобразного заветания? Обращение композитора в третьей части — *Laudi alla Vergine* — к заключительным терциям из «Рая» Данте как к нетленным ценностям мировой культуры?

— Мне просто-напросто понравилось это сочинение. Впервые я дирижировал «Quattro Pezzi sacri» в 1982 году в Лондоне.

— Поменялись ли с годами принципы компоновки Ваших программ и циклов?

— После циклов, в которых прозвучали все симфонии Гайдна, Бетховена, Брамса, Сибелиуса, Брукнера, Малера, Чайковского, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича, монографическая идея казалась исчерпанной. Однако нельзя было смириться с отсутствием в нашем репертуаре духовной музыки Моцарта. Прошлый и нынешний сезоны в Москве посвящены мной исполнению всех шестнадцати Месс и всех шестнадцати Церковных сонат Моцарта.



Геннадий Рождественский
и Борис Покровский



Геннадий Рождественский
и Дмитрий Шостакович



Геннадий Рождественский
и Юрий Григорович

— **Вы не раз писали о таких дирижерах-титанах, как Клемперер, Кнаппертсбуш. Довелось ли Вам слушать выступления Бруно Вальтера?**

— Я слышал под его управлением в Париже Реквием Моцарта. Это было замечательно!

— **К.П. Кондрашин называл Вальтера музыкантом с «... мышлением досамолетного периода, когда понятие о скорости было другое» и утверждал, что «... его записи уже старомодны»?**

— И слава Богу, что мыслил он «досамолетно»...

— **Каждому, кому посчастливилось побывать на Ваших репетициях, читать Ваши книги, очевидна присущая Вам «полифоничность» мышления. Она дает возможность артистам оркестра предвидеть задачи, которые выдвинет перед ними партитура в последующие мгновения. Не помогает ли Вам способность предвидения и учета различных, разнонаправленных обстоятельств успешному ведению своего жизненного корабля между «Сциллами и Харибдами» реальности?**

— Если оно («ведение») успешно, то, наверное, помогает... Замечу, однако, что слишком много сил потрачено было на борьбу с «ветряными мельницами». Вспоминается «кровавая баталия» с бывшим директором Московской филармонии Авангардом Федотовым. Вопреки своему имени он любым путем старался не допустить исполнения мною всех симфоний Брукнера. Проблема музыкального невежества, замечу здесь, не есть привилегия одних только российских чиновников. Типичным примером «борьбы» с таковым была моя «дискуссия»

с директором Holland Festival по поводу предложенной мной программы, в которой должны были прозвучать:

Гайдн. Симфония № 36

Шимановский. Вторая симфония

Фермёйлен. Четвертая симфония

Гайдн. Симфония № 74.

Уважаемый директор сообщил мне, что эта программа слишком длинна. В ответ я задал ему два вопроса: 1. Откуда ему известны мои темпы в симфониях Гайдна? 2. Откуда он знает, буду ли я делать в них авторские повторы? В конце концов директор с программой согласился, а после концерта «изливал» на меня свои восторги...

Частые столкновения случались у меня и с представителями так называемых «программных комитетов» различных оркестров. В них, как правило, заседают наиболее бездарные музыканты, пытающиеся благодаря членству в «комитете» хоть на миллиметр отодвинуть свой пенсионный срок. Многим из них это удавалось...

— **Приходилось ли Вам вступать в конфликт с оперными режиссерами, чья концепция спектакля шла вразрез с Вашими представлениями об авторской партитуре?**

— В Лондонском театре Ковент-Гарден при постановке комической оперы Массне «Черубино» («Cherubin») режиссер Тим Олбери настаивал на выполнении певцами сложных акробатических трюков, которые они никак не могли совместить с пением (скажем — стоя на голове, да еще спиной к дирижеру!). В результате я уехал в Москву. Позднее узнал, что постановка была отложена, так как на главную героиню (румынскую певицу Анджелу Георгиу) упала декорация!

Фотографии
из личного
архива Геннадия
Рождественского



С Александром
Рождественским

— Не думаю, что опера Массне принадлежит к самым дорогим для Вас сокровищам оперного наследия. Удалось ли Вам осуществить давнюю мечту продирижировать «Огненного ангела» С. Прокофьева, «Бориса Годунова» М. Мусоргского в авторской редакции и «Воццека» А. Берга?

— «Бориса Годунова» я дирижировал в первой авторской редакции (семь сцен) в Оперном театре Ниццы.

— В одном из интервью Вы говорили, что безусловный приоритет для власти сохраняют спорт и эстрада, что гигантский взлет культуры станет возможен лишь после того, как президент страны будет в восторге, получив в подарок не майку центрального нападающего хоккейной команды, а старый фрак Валерия Гергиева. Могли бы Вы немного развить эту тему?

— Не надо отвечать, и так все ясно. Это повсеместно и совершенно неистребимо! Да здравствует майка!

— После такого лозунга самое время спросить, каким представляется Вам будущее классической музыки?

— Очень радужных перспектив не вижу.

— Как функционируют сегодня концертные агентства, делающие мировые имена молодым музыкантам? Возможно ли надеяться на какие-либо изменения в работе этих «концертных машин»?

— Думаю, что представители этих агентств ничего в музыке не понимают...

— Произошли ли в последние десятилетия ощутимые изменения в положении российских музыкантов-исполнителей, в том, как жизнь повелевает им выстраивать свои карьеры?

— Думаю, что нет. Правда, к великой радости для меня, более не существует чудовищного Госконцерта.

— Каким изменениям в жизни симфонических оркестров стали Вы свидетелем в последние десятилетия? Если существует для Вас лучший оркестр в мире, то какие качества сделали его таковым?

— Лучший сегодня оркестр в мире — Чикагский симфонический. Расскажу о двух своих программах в Чикаго в феврале 2016 года. Первая: Первая и Пятнадцатая симфонии Шостаковича; «Любовная сюита» Сибелиуса, Концерт для кларнета Моцарта (солировал Стивен Уильямсон, первый кларнетист Чикагского оркестра), «Восток и Запад» Пярта, Серенада для струнного оркестра Чайковского. Во второй программе, заменяя внезапно заболевшего Риккардо Мути, я продирижировал «Любовную сюиту» Сибелиуса вместо очень скучной пьески Дьёрдя Лигети. Не помню ее названия, помню только, что в последних пяти тактах, в которых никто не играет ни одной ноты, было напечатано авторское пожелание: «Дирижер должен продолжать дирижировать»! Разумеется, я не стал бы эти такты дирижировать, так как выглядеть полным идиотом не хотел. А вот Сибелиуса играл с наслаждением, не говоря уже о потрясающей у чикагцев звуковой насыщенности и полнокровности в Чайковском!

— Полагаете ли Вы, что при невиданной ранее глобализации мира все еще возможно говорить сегодня о наличии национальных исполнительских школ и исполнительских традиций?

— Национальных исполнительских традиций сегодня, грубо говоря, нет. Тем не менее русские оркестры лучше играют Чайковского, Рахманинова, Скрябина и Шостаковича...

— А сохранились ли отличительные черты, присущие прежде звучанию симфонических оркестров разных стран? Да и может ли

оркестр сохранять свое «лицо» при том, что главный дирижер проводит с ним лишь 12 недель в сезон?

— Все зависит от качества главного дирижера...

— **Необъяснимый для меня парадокс художественного явления, именуемого «Геннадий Рождественский», — противоречие между присущими Вам остротой ума, ясностью осознания жизни и идеализмом, который сказывается в Вашем стремлении к некоему идеальному взаимодействию дирижера и оркестра. Взаимодействию, основанному на равном знании музыкального материала, равной готовности — уже на первой репетиции — к его исполнению. Ведь даже избавя (в идеале) оркестровых музыкантов от присущих многим из них лени и нежелания работать, нельзя же уповать на то, что каждый из них обладает тем уникальным дарованием, которым обладаете Вы...**

— «... уникальным дарованием?» Но если бы случилось так, все они были бы дирижерами. Какое счастье, что это не так! Иногда я огорчаюсь созерцанием «серых» лиц в оркестре, но представив себе на пятом пульте вторых скрипок человека с глазами Отто Клемперера, я радуюсь тому, что этого, к счастью, быть не может!

— **Как относитесь Вы к новаторству в современной хореографии? Творчество каких хореографов представляется Вам наиболее значительным?**

— Самым интересным современным хореографом назову Джона Ноймайера. Я видел много его работ, в том числе поставленный им в 1983 году балет «Трамвай, который называется „Желание“» по пьесе Теннесси Уильямса «на музыку» (как принято говорить в балете!) Альфреда Шнитке. Спектакль шел в сопровождении записи по трансляции с премьеры Первой симфонии Шнитке, которая была осуществлена мной в 1974 году в Горьком. В мае этого года я счастлив буду встретиться с Ноймайером на сцене Большого театра в балете Глазунова «Времена года», который он специально ставит для моего юбилея.

— **Хочу все-таки, говоря о судьбах исполнительского искусства, повернуться к позитиву. И здесь нет для меня лучшего примера, чем дирижер Геннадий Рождественский. Мне**

доводилось уже писать: «Смысл творчества Геннадия Рождественского в том, что он утвердил место исполнителя в современной музыкальной культуре. Исполнителя как толкователя творчества композиторов. Исполнителя как стимулятора их творчества. Исполнителя как воспитателя художественных вкусов целого поколения слушателей». Перечитывая эти слова сегодня, я добавил бы: «... как воспитателя художественных вкусов нескольких поколений слушателей».

— Согласен и польщен.

— **«Даже если вы знаете, что дирижировать очень трудно, надо дожить до семидесяти лет, чтобы осознать, насколько это трудно». Эти слова принадлежат Рихарду Штраусу. Подписались ли бы Вы под ними — ведь глядя на Вас из концертного зала или зала оперного театра, никак не назовешь дирижирование трудной профессией...**

— Подписался бы, я уже 15 лет как осознал этот факт!

Март 2016

Фотографии из личного архива Геннадия Рождественского

С женой Викторией Постниковой



В БОЛЬШОМ

Вечер современной хореографии

Премьера состоялась 18 марта 2016 года
Дирижер-постановщик Павел Клиничев



Виктория Якушева.
Фото: Михаил
Логвинов

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ФРАНКА БРИДЖА

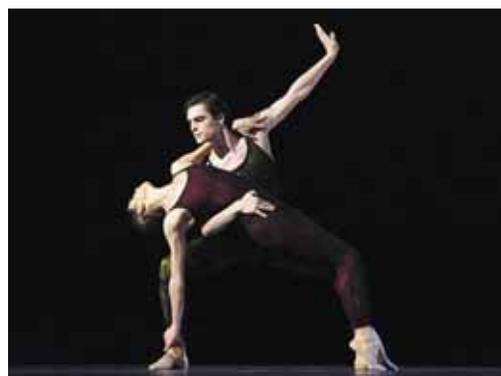
на музыку Бенджамина Бриттена
Балет в одном действии
Хореография Ханса ван Манена



Ангелина Карпова,
Клим Ефимов,
Ана Туразаивили,
Дмитрий Ефремов.
Фото: Михаил
Логвинов



Виктория Якушева,
Артур Мкртчян.
Фото: Михаил
Логвинов



Денис Родькин.
Фото: Михаил
Логвинов



Сцена из спектакля.
Фото: Михаил
Логвинов

СОВСЕМ НЕДОЛГО ВМЕСТЕ

на музыку *Макса Рихтера*
и *Людвига ван Бетховена*
Балет в одном действии
Хореография *Соль Леон*
Пола Лайтфута



◀ *Екатерина Крысанова, Денис Савин, Владислав Лантратов.*
Фото: *Дамир Юсупов*



◀ *Семен Чудин и Нина Кацова.*
Фото: *Елена Фетисова*



◀ *Сцена из спектакля.*
Фото: *Батыр Аниадурдыев*



◀ *Эльвина Ибраимова, Артемий Беляков.*
Фото: *Батыр Аниадурдыев*

◀ *Сцена из спектакля.*
Фото: *Михаил Логвинов*



СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ

на музыку *Игоря Стравинского*
Балет в одном действии
Хореография *Иржи Килиана*





«Золотая маска»

16 апреля прошла ежегодная церемония вручения Национальной театральной премии «Золотая маска». Мы поздравляем представителей Большого театра, ставших лауреатами престижной награды! Лучшим спектаклем в балете по итогам прошедшего сезона назван «Герой нашего времени». Эта работа принесла Большому театру еще две награды в частных номинациях. Автор музыки балета Илья Демуцкий получил «Золотую маску» за лучшую работу композитора в музыкальном театре. Саймон Донжер награжден как лучший художник по свету. Специального приза жюри удостоен Александр Виноградов, исполнивший партию Фигаро в опере В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро».

Владимир Урин и команда балета «Герой нашего времени» (Ольга Смирнова, Екатерина Шинюлина, Владислав Лантратов, Антон Гришанин, Денис Савин, Вячеслав Лопатин, Илья Демуцкий) получили «Золотую маску» из рук руководителя балетной труппы Большого театра Махара Вазиева.
Фото: Геннадий Авраменко



«Герой нашего времени». Бэла — Ольга Смирнова. Фото: Дамир Юсупов



«Свадьба Фигаро». Фото: Дамир Юсупов





«Герой нашего времени». Господин — Геннадий Яшин,
Грушницкий — Артем Беляков. Фото: Дамир Юсупов



«Герой нашего времени».
Печорин — Артем Овчаренко,
Ундина — Екатерина
Шноулина.
Фото: Дамир Юсупов

«Герой нашего времени».
Печорин — Артем Овчаренко,
Руслан Скворцов (в центре),
Игорь Цвирко.
Фото: Дамир Юсупов



«Герой нашего времени». Вера — Кристина Кротова, Печорин — Руслан Скворцов,
Мери — Светлана Захарова, Вокальное соло — Оксана Горчаковская. Фото: Дамир Юсупов



В БОЛЬШОМ

Александр
Даргомыжский
Каменный
Опера в трех действиях **ГОСТЬ**



Либретто композитора по одноименной трагедии Александра Пушкина

Дирижер-постановщик — Антон Гришанин

Режиссер-постановщик — Дмитрий Белянушкин

Художник-сценограф — Виктор Шилькрот

Художник по костюмам — Ирэна Белоусова

Художник по свету — Евгений Виноградов

Премьера состоялась 11 марта 2016 г.



▲
 Дон Карлос — Николай Казанский,
 Дон Жуан — Сергей Радченко,
 Лаура — Агунда Кулаева.
 Фото: Дамир Юсупов

Дон Жуан — Сергей Радченко,
 Лепорелло —
 Станислав Трофимов.
 Фото: Дамир Юсупов ▼



Лаура — Агунда Кулаева.
 Фото: Дамир Юсупов ▶



Дон Жуан —
 Федор Атаскевич.
 Фото: Дамир Юсупов ▼

Донна Анна — Анна Нечасова,
 Дон Жуан — Федор Атаскевич.
 Фото: Дамир Юсупов ▶



Юбилей Бориса АКИМОВА



Фото: Елена Фетисова



«Венский вальс». Екатерина Осмакина и Максим Зюзин (Мариинский театр).
Фото: Елена Фетисова

Концерт в честь Бориса Акимова начался с его урока, который педагог по заведенному им обычаю делает вместе с подопечными. Выскочивший на подмостки легкий стройный танцовщик с идеальными стопами, роскошными уверенными позами и пластичным свободным телом в серии маленьких прыжков выглядел чуть ли не лучшим среди своих учеников – то, что этот профессионал высочайшего класса упоенно танцует уже больше полувека, казалось невероятным.

Пожалуй, именно бесхитростное наслаждение избранной профессией и умение передать свой пылающий энтузиазм ученикам отличают педагога Акимова от других, возможно, не менее мудрых и компетентных учителей. Он не грузит артистов методикой, не накачивает силу, не оттачивает отдельные элементы – он ежедневно танцует в классе сам и возбуждает желание танцевать даже у тех, кому это кажется тягостной



▲ Па де де из балета «Талисман». Екатерина Осмолкина (Мариинский театр) и Вячеслав Лопатин (Большой театр). Фото: Елена Фетисова



▲ «Клупнас» — литовский танец. Учащиеся хореографического училища при Московской государственной академии театра танца «Гжель». Фото: Елена Фетисова

рутиной. Худруки лучших театров (Мариинского, Парижской оперы, Ковент-Гарден, «Ла Скала», Гамбургского балета и многих других) выписывают Бориса Акимова как средство Макропулоса: после его мастер-классов танцовщики словно накачиваются допингом и каким-то детским счастьем.

Поэтому не стоит удивляться, что поздравить лучезарного учителя слетелись примы и премьеры со всей Европы всех возрастов /.../ Азарта состязательности, характерного для любого гала, в этом концерте не было и в помине — на сцене царил дух всемирного балетного братства.

Татьяна Кузнецова

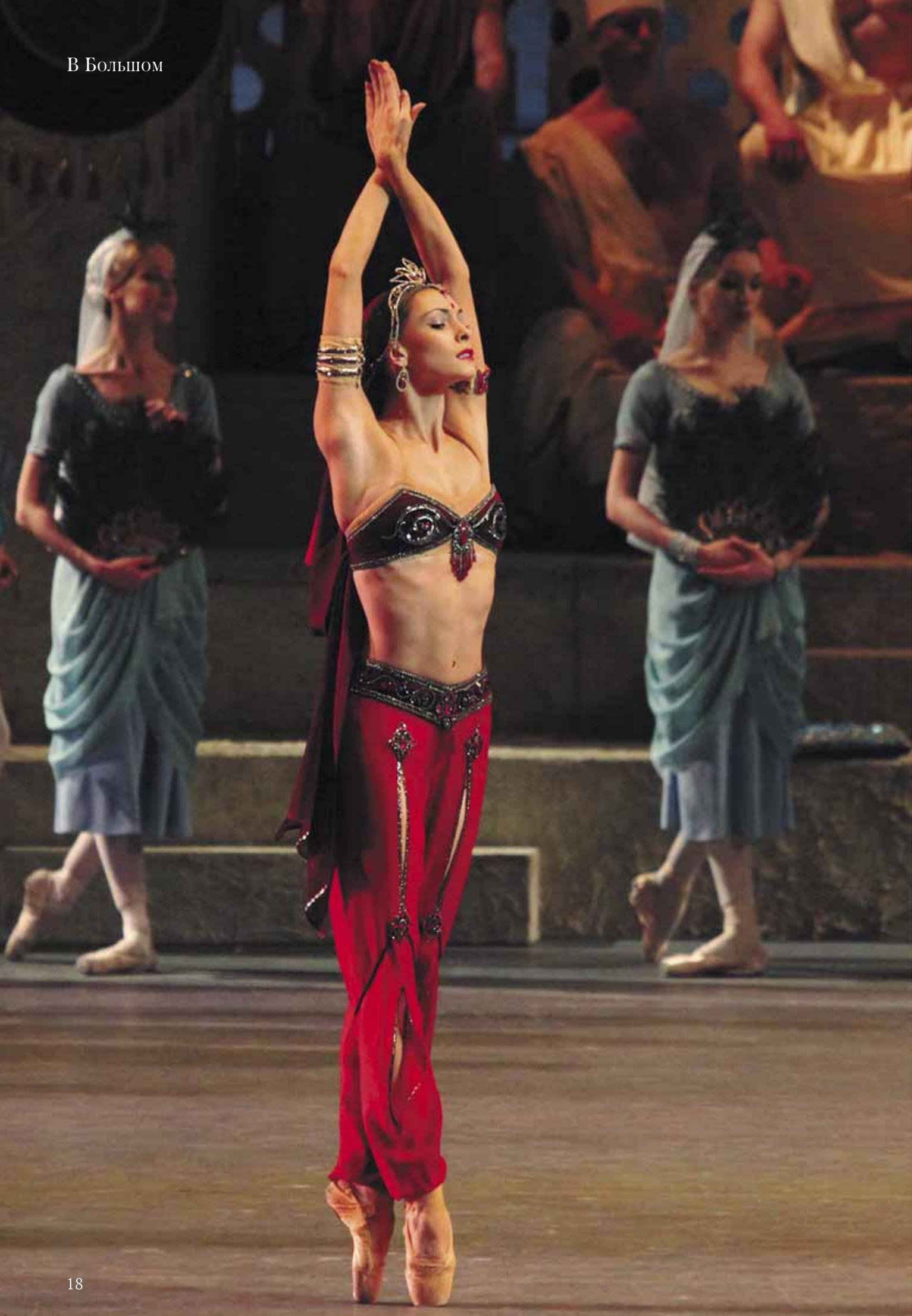
Газета «Коммерсантъ», 1 апреля 2016 года



▲ Па де де «Fanny Elssler» из балета «Тщетная предосторожность». Стивен Макрей (Королевский балет Ковент-Гарден) и Яна Саленко (Берлинский государственный балет). Фото: Елена Фетисова

Борис Акимов (в центре), Алексей Путилицев и Александр Войтюк (Большой театр). Фото: Елена Фетисова





Ольга Смирнова: «Я рада, что живу в наше время»

Ольга Смирнова пришла в Большой театр сразу после окончания петербургской Академии русского балета имени Вагановой. За пять лет она освоила практически весь классический репертуар, гастролировала с театром на крупнейших мировых сценах, участвовала в постановках выдающихся хореографов, стала лауреатом первого телеконкурса «Большой балет», а в январе получила статус прима-балерины Большого театра. На спектакли Смирновой в Москву приезжают зарубежные критики, она танцует в престижных гала-концертах, как приглашенная звезда выступает с ведущими балетными компаниями, появляется на журнальных обложках в Америке и Европе. Ольга Смирнова – новое лицо современного классического балета.

Текст: Анна Галайда

Что для вас самой стало важнейшими событиями в вашей пятилетней профессиональной карьере?

— Мне кажется, то, что мне посчастливилось станцевать за пять сезонов в театре, можно растянуть на целую творческую жизнь, настолько плодотворными они были. И я очень рада, что живу именно в этом времени. Оно необыкновенно сложное, потому что его динамичность требует большой концентрации, у балетных артистов физические и психологические нагрузки сейчас, я думаю, не уступают олимпийским. Тем не менее судьба ставит меня перед такими интересными вызовами и дает возможность такой полной реализации, что, несмотря на переутомление, усталость, я очень ценю эту насыщенную жизнь.



*Китри. «Дон Кихот».
Фото: Елена Фетисова*

Но выделить одно или два события в ней, наверное, нельзя. И когда готовишь совершенно новый спектакль, и когда танцуешь балет, который уже есть в твоём репертуаре, на этом этапе жизни они становятся для тебя событием, ты живешь только этим и думаешь только об этом.

Когда спектакль уже сделан, ты что-то в нем меняешь, добавляешь, но уже знаешь, какая ты в нем. А когда готовишь что-то новое, то не представляешь даже, какой ты будешь. Это ценный этап поиска: ты осмысливаешь новую партию, примеряешь на себя, ищешь. Это захватывающе интересно. Единственно, при этом хотелось бы иметь возможность концентрироваться только на этом поиске. Сейчас график такой динамичный, что готовишь новый спектакль, а параллельно танцуешь те, что уже есть в репертуаре. И нужно держать в голове и в теле одновременно несколько спектаклей, быстро переключаться с одного на другой. Это сложно. Но отчасти в наших силах структурировать репетиционный процесс. Во всяком случае, я учусь, как это делать...

— А вы знаете приемы, как безболезненно переключаться с классической «Баядерки» на современный балет в постановке Жан-Кристофа Майо, а потом на неоклассические «Бриллианты» Баланчина?

— На самом деле необходимость таких переключений в стилях мне очень нравится. Мой единственный рецепт — планировать свое время так, чтобы наслоений не было много. Потому что помимо спектаклей Большого театра бывает

◀ *Никия. «Баядерка».
Фото: Дамир Юсупов*



▲ С Семеном Чудиным.
«Драгоценности» («Бриллианты»)
Фото: Дамир Юсупов

С Денисом Родькиным.
«Раймонда».
Фото: Елена Фетисова
▼



одновременно очень много предложений куда-то поехать, а это значит переезды и перелеты, от которых очень устаешь. Если уверен в том, что танцуешь, то переключаться с одного на другое несложно. А чтобы была эта уверенность, должно быть достаточно времени для подготовки, репетиций.

— **Как вы считаете, что сейчас необходимо, чтобы ваша карьера развивалась и не теряла темпа?**

— Наверное, удача, которая позволяет быть в нужном месте, в том потоке, где ты востребован. Какое-то усилие фортуны необходимо. Но если отбросить мистику, танцовщик должен быть готов к тому, что в жизни будут и вызовы, и неожиданные предложения. Я верю, что наши мысли очень сильны и если ты действительно жаждешь работать, совершенствоваться, то шанс обязательно придет. Сложность в том, чтобы понять, что нужно именно в данный момент, а что лучше оставить на потом. В моей жизни часто все решается за меня. Просто я нахожусь там, где должна, и все появляется именно в тот момент, когда нужно. Но я живу с готовностью открыться новому, и оно появляется. Надеюсь, счастливая фортуна, которая, я чувствую, сейчас сопровождает, меня и дальше не оставит.

— **Совсем недавно вы дебютировали в главной партии «Раймонды», для которой вы кажетесь рожденной, а на днях запланировано ваше первое выступление в роли Китри в «Дон Кихоте»...**

— ... с которой меня невозможно ассоциировать. Китри — это как раз то, чего я не планировала, но она сама пришла ко мне, мне дан вызов это сделать. Это предложение появилось в моей жизни спонтанно — еще полтора месяца назад я не могла подумать, что выйду в партии Китри. Но Махар Хасанович Вазиев — не знаю как — увидел ее во мне и вложил эту веру в меня. Мы сразу же определились, что покажет мне партию и прорисует набросок образа Галины Олеговны Степаненко, сама в прошлом блистательная Китри. Я приходила на репетиции с горящими глазами, потому что эта роль дарит артисту положительную энергетику. Мне очень нравилась работа, но при этом веры в то, что у меня получается и получится, не было. Гораздо бóльшая вера была у Галины Олеговны и Махара

Хасановича. Я еще сама не знаю, что это будет: пока не попробуешь балет на сцене, не можешь понять, как живет твой персонаж. Сцена иногда рождает какие-то импровизационные краски, которые невозможно было даже вообразить.

А Раймонду мы с моим педагогом-репетитором Мариной Викторовной Кондратьевой хотели подготовить уже давно, готовились очень тщательно, несколько месяцев: брали какие-то вариации, разучивали, откладывали, когда было время, опять вспоминали, что-то добавляли, опять откладывали. Это была неторопливая, обдуманная, спокойная работа, и, по моим ощущениям, дебют тоже получился достаточно спокойный, без лишнего нерва.

— В этом сезоне вы с Артемом Овчаренко стали участниками премьеры спектакля «Компания Щелкунчик» Жан-Кристофа Майо в Балете Монте-Карло. Как возникло это предложение?

— Была целиком и полностью инициатива Жан-Кристофа, который, как мне кажется, во время постановки в Большом театре «Укрощения строптивой» почувствовал во мне и Артеме «своих» артистов. Как я поняла, ему важно найти людей, с которыми он может выстроить теплые, даже близкие, душевные отношения, которых он чувствует. Только с такими артистами он может творить. И, видимо, Жан-Кристоф так же подбирает танцовщиков в свою труппу, потому что в ней царит тепло. Это большая семья, в которой около сорока человек и в которой не очень видна грань между ведущими солистами и кордебалетом. Мне кажется, и нас на тот месяц сотворчества тоже приняли в семью, поддерживали, помогали, поэтому воспоминания остались очень теплые.

Майо ставит свои спектакли именно на индивидуальность, на те качества и возможности, которые присущи выбранному им артисту. Поэтому если его хореографию примерить на другого танцовщика, она не сядет так ладно, как на того артиста, на которого была поставлена. Зато в том, что поставлено на тебя, просто купаешься и наслаждаешься, настолько тебе комфортно.

— А насколько сложно было работать в необычном тандеме режиссера и хореографа, когда Кирилл Серебренников и Юрий Посохов заняли вас в своем «Герое нашего времени», где вы станцевали Бэлу?



— Из-за травмы я не сразу включилась в репетиции, но получила самый плодотворный опыт, потому что большая часть работы шла в то время, когда труппа уехала на гастроли, и из всех составов «Бэлы» остались только мы с Игорем Цвирко. И Юрий Посохов, мне кажется, фактически на нас и поставил «Бэлу». Он создал этот хореографический текст — как бы основу, а Кирилл пытался его осмыслить и как драматический режиссер словесными характеристиками выстраивал наше поведение и как бы раскрашивал партии. У него свое видение театра, он сам придумывает и костюмы, и оформление спектакля. Я думаю, что он был именно той скрепляющей единицей в этом союзе, которая объединила и хореографа с композитором, которые подстраивались под его замысел. Я бы хотела, чтобы в балетном театре сохранилась тенденция привлечения драматических режиссеров, ведь когда-то большую роль в создании таких шедевров, как «Ромео и Джульетта» и «Бахчисарайский фонтан», сыграли именно они.

— Чем вы подпитываете силы вне театра?

— Общением. Я подпускаю к себе немного людей, но со мной те, кто действительно близок мне по духу. Ими я очень дорожу, потому что они — и моя поддержка, и подпитка, и источник новых впечатлений.

*С Игорем Цвирко.
«Герой нашего времени» («Бэла»).*
Фото: Дамир Юсупов

Кроме того, мне интересен современный драматический театр. Я достаточно часто хожу на новые спектакли и на спектакли, которые порекомендовали друзья. Когда очень устаю, спасает кинематограф, накопленные историей фильмы, которые можно смотреть дома, никуда не выходя и отдыхая физически.

И отдельно нужно выделить семью. Одна ее часть живет в Петербурге, мы с мужем — в Москве. Но все они для меня — не только поддержка, но и новые эмоции, оттуда я тоже много черпаю.

— **Удалось ли вам, петербурженке, акклиматизироваться в Москве?**

— Период акклиматизации не был особенно мучительным, потому что я все время проводила в театре и у меня существовал только путь: дом-театр-дом. Я была так сконцентрирована на своей работе и иногда так уставала, что думать о том, что я в чужом городе и мне в нем некомфортно, было некогда — лишь бы выжить. Со временем я поняла, что любишь не только сам город. В Москве у меня театр, который становится моим домом, семья, которая родилась в этом городе. И я понимаю, что начинаю любить этот город, потому что с ним меня теперь очень многое связывает. **Б**

Мargarita
Готье. «Дама
с камелиями».
Фото: Дамир
Юсупов



▲ «Компания Щелкунчик». Балет Монте-Карло. Фото: Alice Blangero



В честь Леопольда Андреева

Текст: Александр Парсаданов

Три последних сезона в афише Бетховенского зала появился относительно новый персонаж. Им стал солирующий контрабас. Справедливости ради надо отметить, что для профессионалов и давних театралов он стал скорее «хорошо забытым старым»: история и традиции контрабасового искусства в оркестре Большого театра уходят корнями в начало XX века. Не каждый коллектив может похвастаться таким созвездием мастеров в истории одной из групп оркестра. Это виртуозы прошлых лет Сергей Кусевичский и Иосиф Гертович, блистательный Ринат Ибрагимов, победивший на юбилейном конкурсе им. Боттезини, покори́в музыкальный мир новым словом в исполнении, и, наконец, артист целой эпохи Леопольд Андреев.

В 1941 году в возрасте 18 лет подающий надежды студент консерватории, не задумываясь, сменил виолончель на винтовку и ушел добровольцем на фронт. Вернувшись домой уже после Квантунской кампании, Андреев начал осваивать контрабас и в течение нескольких лет добился блестящих результатов. Тонкое понимание музыки и виртуозное владение инструментом определили его место в числе ведущих исполнителей страны. На концертах Андреева зритель погружался в музыку, ощущая себя наедине с автором.

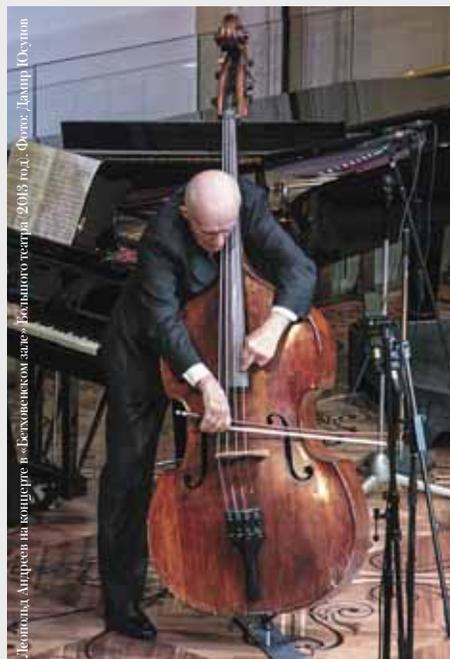
Первый концерт «Контрабас соло» в октябре 2013 года был посвящен 90-летию Мастера. Леопольд Георгиевич произнес вдохновенную речь, а затем исполнил «Вальс-миниатюру» Кусевичского. В концерте также прозвучали произведения из репертуара Андреева в исполнении его учеников и коллег.

К сожалению, в мае прошлого года Леопольда Георгиевича не стало. 2 марта 2016 года в рамках фестиваля «Мир контрабаса-III», прошедшего на этот раз в пяти городах России, состоялся концерт памяти Маэстро. Концерт в Бетховенском зале собрал рекордное количество участников: два оркестра и восемнадцать солистов.

Среди них были концертмейстер Национального филармонического

оркестра России, заслуженный артист России Николай Горбунов, доцент Санкт-Петербургской консерватории, солист Заслуженного коллектива Ростислав Яковлев, преподаватель Московской консерватории, лауреат первой премии III Международного конкурса им. С. Кусевичского Григорий Кротенко, концертмейстер группы контрабасов Большого театра Павел Изюмский, шоу-квintет пяти красавиц-контрабасисток «Bass divas». Зарубежную школу представляли ученики музыкальной академии контрабаса Гонконга, среди которых была шестилетняя Чен Алисон, исполнившая сонату Генделя. Завершился концерт жизнеутверждающим дуэтом Боттезини для двух контрабасов «Passione amorosa». Его исполнили артист оркестра Большого театра Александр Парсаданов и концертмейстер оркестра Санкт-Петербургской филармонии, лауреат премии «EchoKlassik» Артем Чирков. Именно он явился инициатором совместных проектов российских и зарубежных коллег, которых объединил основанный им фестиваль «Мир контрабаса».

В анонсе следующего сезона — юбилей Иосифа Францевича Гертовича и фестиваль «Мир контрабаса-IV» с новыми творческими сюрпризами.



Леопольд Андреев на концерте в Бетховенском зале Большого театра, 2013 год. Фото: Дамир Юсупов



Мнение Покровского

Текст: Дмитрий Абаулин

Книга одного из величайших оперных режиссеров XX века Бориса Покровского «Очевидное и спорное. Проблемы режиссуры в музыкальном театре» написана более четверти века назад — в конце 1980-х годов. Сразу она издана не была, а потом начались ураганные 90-е с их финансовыми перипетиями, и о публикации думать уже не приходилось. Но рукопись не пропала. Она хранилась дома у журналистки Елизаветы Дюкиной, которая работала над книгой вместе с Покровским.

В конце прошлого года книга «Очевидное и спорное» наконец увидела свет. Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина инициировал выход издания к своему 80-летию юбилею. Выпустило книгу в свет нижегородское издательство «Кварц», специализирующееся на создании краеведческой литературы и произведений нижегородцев. Связь с Нижним Новгородом не случайна — именно в этом городе Покровский работал после окончания института, здесь рождался его неповторимый режиссерский стиль.

Глава за главой неспешно и вдумчиво Покровский анализирует работу оперного режиссера. Рассуждает о том, в какие взаимоотношения тот вступает с окружающими его людьми театра: дирижером, художником, артистами, автором произведения, наконец. Размышляет, иногда спорит сам с собой. Делится рецептами счастливого творческого союза.

Судя по всему, книга не зря ждала своего времени: она особенно нужна именно сейчас. Даже смысл заглавия стал немного иным. То, что казалось в 1980-е годы очевидным, сегодня все чаще подвергается сомнению. Тем интереснее услышать веское мнение Покровского.

Возвращение

Опера «Сервилия» принадлежит к числу самых редко исполняемых сочинений Н.А. Римского-Корсакова. После премьеры, состоявшейся в Мариинском театре в 1902 году, «Сервилия» звучала крайне редко. За ней закрепилась репутация творческой ошибки композитора.

Новая постановка, осуществленная Камерным музыкальным театром им. Б.А. Покровского, способна опровергнуть подобное суждение.

*Софоний Тигеллин — Сергей Байков,
Сервилия — Татьяна Федотова.
Пресс-служба Камерного
музыкального театра
им. Б.А. Покровского.
Фото: Игорь Захаркин*

Текст: Дмитрий Абаулин



Прием, который был оказан «Сервилии» в начале XX столетия, сам автор не без иронии назвал «почетным успехом». Было дано всего семь представлений. Через два года — постановка в Москве, и вновь скептический прием. Виной ли тому только слабости либретто? Они есть, но не фатальные. Или публика просто оказалась не готова к тем новым элементам, которые появились в музыке Римского-Корсакова, который немало иронизировал по поводу западноевропейских модернистов, но нашел чему у них и поучиться? Так или иначе, «Сервилия» в репертуаре театров не закрепилась. А в послереволюционные годы уже вряд ли кому-то могло придти в голову ставить спектакль о торжестве христианского учения в Древнем Риме.

2016 год дал возможность наконец услышать оперу, и это событие может стать поворотным пунктом в ее судьбе. По инициативе Геннадия Рождественского «Сервилия» появилась на сцене Камерного музыкального театра. Осенью должна выйти сделанная под его же управлением запись оперы, которая даст возможность широкой публике познакомиться

«Сервиллии»

с незаслуженно забытым творением великого оперного композитора.

В спектакле, поставленном Ольгой Ивановой, занята практически вся труппа. Для тех, кто давно знает и любит Камерный театр, отдельное удовольствие — узнавать знакомые лица в небольших эпизодических ролях. Заглавную партию на премьере исполнила Татьяна Федотова, которой выпала непростая роль. В первых двух актах ее героиня является лишь наблюдательницей происходящего, в третьем заплетается и тут же развязывается любовная интрига, зато четвертое и пятое действия требуют «полной гибели всерьез». Певица вместе с нами проходит этот тернистый путь, превосходно справляясь с вокальными задачами и увлекая зрителей неподдельными переживаниями.

Многочисленная опера в буквальном смысле накрывает аудиторию: хор часто звучит с опоясывающих зал балконов, создавая панорамный звуковой эффект. В Камерном театре и раньше трансформировали пространство сцены и зала: вспомним диагональную рассадку на «Дон Жуане» или проходящий между рядами помост в «Ростовском действе». Но то, что придумал для «Сервиллии» Виктор Герасименко, превосходит все ожидания. Стены и потолок облицованы массивными на вид панелями, создающими впечатление давящей роскоши убранства; зрительские места амфитеатром поднимаются вверх.

Оркестр скрыт в глубине сцены, но именно он становится одним из главных действующих лиц. Геннадий Рождественский, вернувшийся спустя годы в Камерный театр, держит курс на высочайшее музыкальное качество и уникальность репертуара. Под его руководством поставлены «Воскрешение Лазаря» Шуберта-Денисова, «Блудный сын» Бриттена, «Леонора» Бетховена, «Лисичка-плутовка» Яначека. Возвращение «Сервиллии» стало еще одним важным шагом на пути расширения нашего оперного кругозора. 📖



Сервиллия — Татьяна Федотова. Пресс-служба Камерного музыкального театра им. Б.А. Покровского. Фото: Игорь Захаркин



Финал спектакля. Пресс-служба Камерного музыкального театра им. Б.А. Покровского. Фото: Игорь Захаркин

Соединительный



Многие крупные академические театры понимают сегодня, что малая сцена – необходимая лаборатория для поддержания отличного тонуса всего театрального организма. В Московском академическом Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

Малая сцена открылась в 2006 году. Именно здесь, в зале-трансформере на 200 мест, которых всегда не хватает, находят своего зрителя оперные и балетные эксперименты.

С адресом «Большая Дмитровка, 17» уже не первое десятилетие связаны крупные художественные и просветительские проекты,

СОЮЗ

Проект «Точка пересечения» на Малой сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко укрепляет связь современного балета и современного танца

Текст: Екатерина Васенина

*Эмиль Фаски —
«Амальгама».
Фото: Олег Черноус*

сближающие современную хореографию с миром классического балета, объединяющие их зрительские аудитории. Новый проект театра «Точка пересечения: четыре хореографические истории» уверенно продолжает эту политику. Эмиль Фаски, Марианна Рыжкина, Константин Семенов, Андрей Кайдановский месяц репетировали с артистами балетной труппы театра и создали уникальные 20-минутные хореографические истории.

В 1928 году Сергей Дягилев давал интервью газете «Возрождение» о путях развития классического и современного танца. Говорил о том, что классическая школа балета, возникшая в XVIII веке и утвердившаяся в веке XIX, «есть несомненный университет современной хореографии», «сегодняшняя танцовщица и сегодняшний балетмейстер должны получить аттестат зрелости в классическом лицее». Вечер «Точка пересечения» — абсолютно в русле этого взгляда, не разводящего классику и современность по разные стороны баррикад. «Точка пересечения» ставит между ними соединительный союз «и», продолжая развивать традицию бессюжетного балета, получившего такое мощное развитие в дягилевских «Русских балетах». И все четыре хореографа проекта были по-своему готовы к новой работе.

Прима-балерина Большого театра Марианна Рыжкина начала интересоваться современной

*Андрей
Кайдановский —
«Чай или кофе?».
Фото: Олег Черноус*





Андрей Кайдановский — «Чай или кофе?». Фото: Олег Черноус

хореографией даже не в мастерских Алексея Ратманского Большого театра 2000-х годов: она танцевала в экспериментальных спектаклях пионера-миссионера современной хореографии в Москве Фаруха Ниязали в 1990-х (у него же начинала, к примеру, и куратор второго сезона проекта «Большой балет» Анна Абалихина). «Шел трамвай десятый номер...» Рыжкиной, названный по первой строчке стихотворения Сергея Михалкова («старость надо уважать!..»), шуточно откликается на посыл Дягилева 1928 года и обрисовывает историю встреч и отношений, случайно-неслучайных, как в переполненном трамвае. Легкая горделивость, трепетность линий и вся гамма чувств молодого организма, готового к чуду и страшась его, пронизывает дуэты. Женская рука хореографа чувствуется в изяществе энергетического посыла движений и превращает смешное и поучительное стихотворение Михалкова в любовную мелодраму.

Эмиль Фаски, в прошлом ведущий солист театра балета имени Леонида Якобсона, уже благодаря одной этой принадлежности чувствует вкус к исследованию симбиоза классического наследия и новых возможностей. Дань якобсоновской эстетике с ее скульптурными позировками и моментальными хореографическими слепками была уместна и в хореографии Фаски на закрытии Олимпийских игр в Сочи, и в созданном для «Точки пересечения» номере «Амальгама». Зеркало – богатый источник ассоциаций. Для балета Фаски зеркалом стал зрительный зал, которому участники «Амальгамы» хотели понравиться. Зеркало репетиционного зала, объектив фотографа модного журнала – в этот момент ты замираешь, всматриваешься в себя, становишься красивой «скульптурой». Твоя красавица выпукла и немного чрезмерна, чтобы все успели ее оценить, понять. Особенно выразительны в «Амальгаме» мужчины – Алексей Любимов, Александр Селезнев, Леонид Блинков. Балет как повод для сценической глянцевой публикации, как мощное орудие пропаганды прекрасного в светских кругах – Дягилев, иронично смотрящий издали, тоже так делал.

Победительная мужественность «Вариаций и квартета» артиста балетной труппы Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Константина Семенова эмоционально сопрягается с другими его работами – например, балетом «Лабиринт» для труппы «Балет Москва»

и «Забытыми приношениями» на конкурсе молодых хореографов фестиваля Дианы Вишневой Context-2015. Бах и Чайковский помогают танцовщикам чувствовать себя молекулами благородной ДНК, частью архитектуры грандиозного здания. Но эта монументальность насыщена тревожностью, изыском осознаваемого надлома. Форма обратных вариаций, по мысли учителя Семенова, профессора Юрия Абдокова, исследует тему сакральности музыкально-хореографического единства. Вариации первой скрипки, второй скрипки, альты и виолончели собираются в финале балета в струнный квартет, обобщающий в пластике темы тревоги и красоты, разные музыкальные тембры и разные человеческие характеры.

Солист Венского балета Андрей Кайдановский, лауреат Национальной немецкой танцевальной премии – 2015 в категории «Будущее», показал неожиданный в общем танцевальном меню физический театр «Чай или кофе?». Сын знаменитых родителей (Наталья Кайдановская много лет преподает барочные танцы в московской Консерватории, Александр Кайдановский – выдающийся советский актер), Андрей Кайдановский в качестве знакомства с Москвой предложил шуточную историю: девушка приводит в дом молодого человека, и от хода встречи, от ответов на банальные, но многозначительные вопросы вроде «Чай или кофе?» зависит, примут ли парня в доме. Клоунада в черном, но не черная: по сцене весело разлетаются и бьются (звучом, не фарфором) чашки и блюда, звенит гневная струна чайной ложечки и маминых нервов. Девушка на выданье (Валерия Муханова) с каждой минутой шалееет от столкновения страстей собственной и родительской любви. Толчки, пинки, кувырки, драматизация бытового движения, циркизация предельно обозначенной ситуации – все существует на сцене словно в противовес трем предыдущим историям, откровенно принадлежащим танцевальному театру. Мы видим такой физический театр впервые? Нет. Но балетное прошлое Андрея Кайдановского позволило ему сделать то, что он захотел, в академическом театре. И все четыре истории сложились вместе как яркий пазл, разбираемый на фестивальные и гастрольные нужды, и отлично встающие в репертуар театра как программа уникальных балетов, поставленных специально на артистов Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. 🇵🇱



Константин Семенов — «Вариации и квартет». Фото: Олег Черноус



Сцена из спектакля «Цветоделика». Фото: Сергей Гутник

Маршрут построен

Чем Вячеслав Самодуров занимался десять лет

Текст: Анна Гордеева



Фото: Сергей Гутник

Взатакте — Академия Русского Балета, успешная карьера в Мариинском театре, неожиданный отъезд в Амстердам и затем взятие Лондона: Самодуров стал там премьером английского Королевского балета. Все было раньше: война с предрассудками в Петербурге (слишком плотно сложен для ролей изящных принцев), война с самим собой в Европе (мгновенное освоение огромного пласта современной хореографии и усвоение европейских привычек, когда ты не уходишь из постановки, если она тебе не нравится, а сцепляешь зубы

На репетиции с Марией Александровой.
Фото: Елена Лелова



и воспроизводишь текст). В ноябре 2006 года руководивший тогда Большим балетом Алексей Ратманский позвал Вячеслава Самодурова (которого знал по совместной работе в Мариинском театре, где ставил «Поцелуй феи», а Самодуров исполнял главную роль) поучаствовать в «Мастерских новой хореографии» — просто попробовать, получится ли самому сочинить какой-то танцевальный текст. Проект был негромок — репетиционная сцена Большого театра, узкий круг зрителей (только артисты-знакомые-родственники да горстка журналистов), никаких суперобязательств участникам он не навязывал. Получится — отлично, не получится — не беда.

Вот тогда, поздней осенью 2006-го, и начался маршрут, которым Самодуров следует уже десять лет. Отправной точкой стал дуэт «+ – 2», что хореограф поставил на музыку Генделя для Екатерины Крысановой и Андрея Меркурьева. Это был дуэт вполне программный: речь шла о двух вариантах пластики, двух вариантах балета как такового. Юная танцовщица, три года назад окончившая школу (взлет карьеры был еще впереди, до примы ей еще надо было расти и расти), символизировала балет виртуозный, балет хрустальный, с отчетливым баланчинским оттенком. Балет вполне грозный в своем совершенстве. Меркурьев говорил о «темной стороне» театра: в нем была гибкость змеи, отправленные куда подальше все возможные принципы, мелкий и душный соблазн. Артисты были несхожи как день и ночь — и неразделимы. В танце встречаются противоположности, в театре может происходить все что угодно — хореограф должен

уметь использовать самых разных артистов. Уже тогда было ясно, что Самодуров далеко пойдет по новой для него дороге.

Но на некоторое время он исчез с российских просторов — вернулся в Лондон, стал сочинять танцы там. Премьера небольшого балета «Trip Trac» на музыку Шостаковича вышла на экспериментальной площадке театра Ковент-Гарден — Linbury Studio. Trip Trac — это сокращение латинского словосочетания tripudio tractus, то есть «движения танца». Начиная хореограф ставил вроде бы танцевальную шуточку, но шуточка эта была одновременно опытом по скрещиванию безукоризненно классического танца с тем гротеском, что в наше время порой точнее отражает реальность за окном, чем лирика вечных белых пачек. При этом уже было очевидно: от классического танца как такового, от фундамента, выстроенного в Академии Русского Балета, Самодуров никогда не откажется. На наших глазах подрастает редкое сокровище — хореограф незашоренный, на своем опыте знакомый с работами самых экстремальных сочинителей танцев и при этом желающий работать с женщинами на пуантах и мужчинами, взлетающими в гранд жете. Хореограф Михаил Мессерер, много лет проработавший в Лондоне, а затем согласившийся возглавить балетную труппу Михайловского театра, тут же пригласил Самодурова поставить в Петербурге одноактный балет. «Минорные сонаты» стали одним

из важнейших событий петербургского сезона и получили три номинации на «Золотую маску».

Вообще-то тогда нам явился уже готовый хореограф.

Очень вежливый. Совершенно непоколебимый. С того момента и по сей день — тотально контролирующий абсолютно все в своих сочинениях. Работающий только с теми художниками, которых выбирает сам (и соображения экономии бюджета его, кажется, не волнуют). И — готовый отвечать за каждую секунду танца, каждый луч прожектора и каждую шапочку, водруженную на голову актера. В «Минорных сонатах» запела та пластика, что сейчас уже стала фирменным знаком Самодурова: в ней ирония смешивалась с объяснением в любви к классическому танцу. И была явлена та музыкальность, что в наш век, когда хореографы то и дело собирают фонограмму для спектакля из десятка произведений разных авторов, руководствуясь лишь принципом «здесь мне нужно помедленнее — а здесь побыстрее», бальзамом падает на душу меломана: Самодуров слушал Скарлатти и в танце разговаривал с ним, а не эксплуатировал его.

Тогда была еще опасность, что он займется другим делом: в Лондоне, когда травмы заставили его закончить исполнительскую карьеру, Самодуров всерьез занялся фотографией — одна из выставок заезжала и в Петербург. Но тут директор Екатеринбургского театра оперы и балета Андрей Шишкин позвал его на переговоры

Сцена из спектакля «Цветоделика». Фото: Сергей Гутник





о постановке балета для уральской труппы — а в процессе переговоров вдруг предложил эту труппу возглавить. Внутренний навигатор Самодуров сравнил предлагаемую точку на карте с заданной целью — совершенствованием хореографа — и одобрил эту идею. С сезона 2011/2012 Самодуров работает в Екатеринбурге.

Теперь пресса регулярно пишет об «уральском чуде» — ну как же, труппа, многие годы работавшая честно, но не особенно ярко, раз за разом представляет спектакли, которые становятся событием в масштабах страны, а не только родного города. За неполную пятилетку этот театр стал способен станцевать практически все — от датского классика Августа Бурнонвиля до нынешних руководителей Нидерландского театра танца Пола Лайтфута и Соль Леон (то есть хореографии весьма радикальной и очень модной). Ну вот — как? В городе, где не было своего хореографического училища (теперь открылось, но когда еще те лебеди подрастут?). Практически без приглашения чужих звезд в свои спектакли (недавний «Занавес», где главную роль исполнила прима Большого Мария Александрова, — редкое исключение, отнюдь не правило).

«Keep calm and work», — мог бы ответить Самодуров. С самого начала он стал ставить спектакли не на какую-то абстрактную божественную

труппу, которая могла бы безупречно станцевать его непростые технически спектакли, — но на конкретных людей, оказавшихся под его властью. Очень спокойно, не льясь артистам и не проклиная их за несовершенства. Возделывая свой сад, как призывал Вольтер. Делая ставку на хорошую, но не затрепанную пока в балете музыку (начиная с дебюта в Екатеринбурге — «Amore buffo», где в танец превратилась знаменитая опера Доницетти «Любовный напиток», через «Cantus Arcticus» — к «Вариациям Сальери»). Тщательно продумывая стратегию — не превращая репертуар в собрание только своих балетов, как бы хороши они ни были, но украшая афишу спектаклями знаменитого реконструктора классики Сергея Вихарева («Тщетная предосторожность», что стала не восстановлением старинного балета, но стилизованной фантазией на тему истории балетного театра как такового), голландского патриарха неоклассики Ханса ван Манена («Пять танго») и уже упомянутых Лайтфута и Леон («Step lightly»). Стратегическое мышление и талант сочинителя редко сочетаются в артистическом мире, но Вячеслав Самодуров, выстраивая свой маршрут, свой театр, свой танец, доказал, что он относится к счастливым исключениям из этого правила. Десять лет уверенного хода. Маршрут прокладывается далее. **В**

*Сцена из спектакля
«Cantus Arcticus»
(«Песни Арктики»).*
Фото: Сергей Гутник



Диалог на фоне моря

«Симон Бокканегра» возник в афише Мариинского театра внезапно, но сюрприз оказался приятным. Валерий Гергиев вновь взял на себя благородную миссию открывателя малоизвестных отечественной публике шедевров. В 1990-е годы его главным образом интересовали сочинения Рихарда Вагнера и Рихарда Штрауса. Сейчас ту же миссию он решил выполнить в отношении «Симона Бокканегры» — оперы Джузеппе Верди, которая нечасто появляется не только на отечественных, но и на мировых сценах.

Текст: Татьяна Белова

Первая редакция, написанная в 1855 году, большого успеха не имела, но четверть века спустя Верди решил вернуться к партитуре, сочинил новые сцены и отчасти изменил старые (в основном там, где речь шла о главном герое).

Во второй редакции примечательным становится диалог двух композиторских манер самого Верди: ранней, прямолинейно-романтической, и поздней, тяготеющей к разомкнутым формам и сложной инструментовке.

Эту диалогичность дал отчетливо услышать на премьере Валерий Гергиев. Привычка к вагнеровскому музыкальному языку позволила ему вывести на первый план то, что рассказано

Мария Бокканегра — Виктория Ястребова, Симон Бокканегра — Владислав Сулимский. Фото: Наташа Разина © Мариинский театр





Финал спектакля.

Фото: Валентин Барановский

в первую очередь оркестром и что в вердиевских операх чаще всего трактуют как фон для личной драмы персонажей.

Подобный подход нашел адекватное воплощение и на сцене: Владислав Сулимский в главной партии сумел сыграть по-настоящему крупную личность, способную ради великой цели отказаться от мелочных счетов, надежды на персональное счастье и даже от жизни как таковой. Ожидаемо самыми яркими у него стали как раз те сцены и реплики, где подчеркнута эта сторона его персонажа, лишенного эффектных белькантовых высказываний на личные темы, но внезапно обретающего мелодическую мощь там, где речь заходит о долге перед родиной.

Ранняя же манера Верди — блестяще оперирующего традиционными формами, равно как и запоминающимися мелодиями в замкнутых номерах, будь то ария с кабалеттой или дуэт, — Гергиеву не близка и не интересна. И там, где фрагменты первой редакции «Симона» сохранены композитором, оркестр немедленно превращался в пресловутую «большую гитару». К сожалению, вокал Виктории Ястребовой в партии Амелии — это ощущение навязчивой примитивности не только не рассеял, а укрепил. Александр Михайлов, только начинающий карьеру в Мариинском театре, оказался весьма уместен в роли Габриэля Адорно: в вердиевских

сочинениях 1850-х юная пылкость тенора может заменить собой вокальное совершенство, которого артисту еще предстоит добиваться.

Приглашая Феруччо Фурланетто на роль Якопо Фиеско, театр явно рассчитывал на то, что великий бас в одной из своих коронных партий станет главным героем премьеры. Но в спектакле Мариинского театра Фиеско парадоксальным образом из грозного оппонента Бокканегры и равновеликой ему фигуры стал выглядеть жалким стариком. Способствовали этому как нарочитая театральность сценической манеры Фурланетто и выразительное до напыщенности звучание оркестра в его сценах, так и рисунок роли, предписанный режиссером Андреа де Розой — подчеркнута статуарные позы и движение по жестким линиям.

Спектакль в целом достаточно прямолинеен и иллюстративен. Самой запоминающейся деталью режиссерского решения становится навязчиво появляющийся на сцене призрак Марии, умершей возлюбленной Симона: так де Роза акцентирует мелодраматическую составляющую сюжета. Даже то самое море, которое должно обнимать собой всё, что проживают и чувствуют герои «Симона Бокканегры», в его спектакле выглядит банальным «романтическим пейзажем». Однако Гергиев дирижирует отнюдь не сентиментально, и эта иллюстративность начинает казаться неловкой и наивной.

Впрочем, для оперы, где сталкиваются друг с другом две музыкальные манеры, такое сочетание интерпретаций оказывается достаточно органичным. Режиссер ориентируется на раннего Верди, Гергиев явно предпочитает Верди позднего, а зрителю достается спектакль, в котором можно разглядеть и услышать этот диалог. ■

Сенат.
 Пьетро — Виталий Янковский,
 Паоло Альбиани — Роман Бурденко,
 Симон Бокканегра — Владислав Сулимский (в центре),
 Габриэль Адорно — Александр Михайлов,
 Мария Бокканегра (Амелия Гримальди) — Виктория Ястребова,
 Якопо Фиеско — Ферруччо Фурланетто.
 Фото: Наташа Разина
 © Мариинский театр





«Мазепа»
(Лионская опера,
2010).
Фото: ©Stofleth

Темпераментный математик

Текст: Ирина Черномурова

Петер Штайн
представляет
макет декорации
к спектаклю
«Осуждение
Фауста».
Фото: Дамир
Юсупов

*Наброски к режиссерскому
портрету Петера Штайна*

Российская публика открыла для себя режиссера Петера Штайна в 1989 году, когда на международный театральный фестиваль «Театры Германии в Москве» приехал берлинский театр «Шаубюне ам

Ленинер платц». Это был первый фестиваль, который организовывался не директивами сверху, не представителями государственных структур, а театральным сообществом России. И в Москву из Берлина приехал спектакль «Три сестры» в постановке Петера Штайна, который сразу стал сенсацией. Публику поразило вдохновенное возвращение к поэтике Станиславского, реализация наших представлений и фантазий о постановках Художественного театра времен его основателей. Медленный, подробный, сотканный из полутонов атмосферный спектакль завораживал. Казалось чудом, что люди эпохи Чехова почти сто лет спустя вдруг оказались вновь в России.

Было очевидно, что Штайн досконально познакомился с архивными материалами, описаниями постановок Станиславского, и они вдохновили его на то, чтобы сыграть эту пьесу просто – по чеховскому сюжету, в свое время, в своей проблематике, без какой-либо актуализации, как абсолютно человеческую историю: историю одного дома, историю поиска счастья и любви. Для нас же это было во многом возвращением к своим истокам – тонкому





психологическому театру. В это время отечественная сцена была наэлектризована новыми идеями и концепциями, театр стремился идти в ногу с политическими изменениями и очень тяготел к ярким формам. И вдруг такая необыкновенная подробность, такая «вживаемость» в каждый персонаж, сценическая партитура, сотканная из звуков и пауз вплоть до звучащей тишины. Мы вновь увидели, что такое ансамбль на сцене – потрясающий ансамбль, потому что даже молчание было наполнено диалогом внутренних связей, безмолвным разговором персонажей между собой. Дом трех сестер с разными комнатами и углами, в которых решалась судьба каждого из персонажей, был полон жизни, все буквально вибрировало на сцене. Этот спектакль, сделанный по законам полифонии, можно было воспринимать не только как художественное целое, но и разложить на первоэлементы, по которым мы могли вновь изучать сами себя.

Через некоторое время Петер Штайн появился на российской территории в совершенно другом качестве – именно в том, в котором его лучше знала Германия. Это была большая постановка трилогии Эсхила «Орестея» с русскими артистами – Евгением Мироновым, Игорем Костолевским, Татьяной Догилевой, Еленой Майоровой, Екатериной Васильевой – в главных ролях. «Орестея» как раз решалась в стиле жестко-концептуального театра: со всеми аллюзиями на современность, с льющейся кровью, с экспрессионистской манерой игры. В отличие от «Трех сестер», здесь все было очень ярко, броско, открыто. Это стало огромной школой для артистов и многих профессионалов как опыт знакомства с художественной тканью, которая собирается не из психологических подробностей и житейской правды, а из совершенно других

ингредиентов – плаката, политического театра, который в буквальном смысле кричит о проблемах человеческой жизни.

Штайн тогда давал много интервью, но я была единственным и первым человеком, который пришел к нему с вопросом о его работе в опере. Помню, он был удивлен моим интересом к этой теме. До сих пор сильны представления о том, что Петер Штайн – это корифей драматического театра, время от времени навещающий оперу. Между тем его оперная практика началась в далеком 1976 году, и оперный театр привлекает его внимание ничуть не меньше, чем драматический, и даже более. В середине 1980-х годов началось сотрудничество Петера Штайна с Национальной оперой Уэльса в Кардиффе. Там возник его альянс с Пьером Булезом, на примере которого можно проследить некоторые особенности подхода Петера Штайна к оперному театру. Он обладает железной режиссерской волей, но свободен от режиссерского эгоизма. В дирижере ему нужен не исполнитель, а союзник, который разделяет его восприятие и понимание партитуры. Ему необходимо заранее договориться об интонировании, потому что и в оперном, и в драматическом театре с одним и тем же текстом можно работать либо пафосно, впрямую, с открытыми эмоциями, либо найти более тонкие модуляции. Сразу решить, кто из героев будет центром, вокруг кого будут связываться все ниточки. Должен сразу возникнуть сговор, союз с дирижером. В дальнейшем, когда Штайна начали приглашать ведущие оперные театры мира – Опера де Пари, Ла Скала, Зальцбургский фестиваль, замечательная экспериментальная Лионская опера и даже такой монстр, как Метрополитен-опера, – этот принцип остается неизменным.

Позже, когда мы уже встретились с Петером Штайном в работе, его первый вопрос был: «А кто

*«Аида»
Музыкальный театр
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-
Данченко, 2014.
Фото: Олег Черноус*



«Аида»

(Музыкальный театр
им. К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-
Данченко, 2014).

Фото: Олег Чернуш

будет дирижером? Можно ли с ним увидеться у самой исходной точки, в момент зарождения спектакля, и пройти по партитуре?» Это качество, к сожалению, встречается сегодня нечасто, режиссеры-концептуалисты любят удобных дирижеров. Дирижеры уступили пальму первенства режиссерам и подчиняются их концепциям, иногда совершенно безмолвно, не только не протестуя против чего-то, но и не пытаясь вступить в диалог. Штайн оперу воспринимает как командную игру, и если она не складывается, глубоко это переживает и нервничает.

Оперная практика уже давно напоминает сеть дорогих отелей: все съехались, встретились, поработали, разъехались. Во время первого разговора он рассказал историю своего приглашения в «Опера де Пари» на постановку «Кольца нибелунгов». Приехав в Париж, он узнал, что у него уже есть незыблемые условия: желательно выстроить действие на первых планах сцены, а далее расположить зону для декораций, что репетировать он будет с дублерами, а звезды приедут за неделю до премьеры. В конце концов, это привело к тому, что Штайн выпустил только «Золото Рейна» и отказался от продолжения работы над тетралогией.

Первой оперной постановкой Петера Штайна в России была «Аида» Верди в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко. Она оказалась настолько убедительной, что сразу была приобретена театром «Ла Скала» и будет повторена в Милане в следующих сезонах. Когда мы беседовали о том, как прошла премьера в «Ла Скала», то недовольство Штайна было связано

с тем, что он не мог повлиять на кастинг, который был сделан задолго до постановки, когда название только появилось в планах. Кстати, это распространенное явление в европейских театрах – только так можно отловить и забронировать звезд. Штайну, как режиссеру, важны и голос (он вслушивается в тембры и манеру исполнения), и внешность – типажность, необходимая именно для его режиссерского решения. С ним непросто работать над выбором солистов, он долго обсуждает исполнителей, втягивая всех в свое видение сценического образа.

Петер Штайн называет себя традиционалистом и всегда настаивает, что основой для его работы является партитура. Музыка слышимая должна порождать видимое или интерпретируемое им как режиссером. Он из тех режиссеров, которые приходят на репетиции с партитурой, и не потому, что ему надо все время демонстрировать, что он хорошо разбирается в музыке. Любопытная история произошла не так давно во время постановки оперы Верди «Дон Карлос» на фестивале в Зальцбурге. В одном из эпизодов Штайн хотел вывести группу музыкантов сценического оркестра. Дирижер Антонио Паппано был против, ссылаясь на то, что это не нужно и не принято. Спор решил Верди: режиссер показал дирижеру то место в партитуре, где композитор обозначил выход сценического оркестра и тем самым доказал свою правоту.

Для Штайна каждая строчка в партитуре – это важная информация на пути не только визуализации сюжета, но и музыкальной структуры каждой сцены. Это особенно видно в его рисунках

ансамблевых сцен. Достаточно посмотреть знаменитую постановку «Фальстафа», чтобы насладиться и понять, что такое графика ансамблей.

В оперной биографии Петера Штайна есть очень интересный «русский блок». В Лионской опере, помимо «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина», он поставил «Мазепу» и очень дорожит этой работой. Это пример того, что принято называть «режиссерским спектаклем» – концептуальным, жестким, «вынутым» из традиционного пространства. Он далек от наших представлений о том, в какой среде и в какой колористике может разыгрываться известный исторический сюжет. Мазепа перед казнью оказывается зажатым между прямыми стенками – его пространство предельно ограничено, и сразу создается ощущение карцера, душного застенка. Режиссер не только ведет нас по сюжету, но и делится с нами своим отношением к тому, что происходит с персонажами, создавая очень эмоциональный сценический образ. Это театр рубежа XX–XXI веков, характеризующийся строгим отбором неповествовательных выразительных средств.

Интересно посмотреть, как Штайн интерпретирует один из важнейших русских сюжетов – «Бориса Годунова» Пушкина и Мусоргского. В театре «Et cetera» он поставил драму Пушкина. Поставил в пиетете к тексту, внимательно разработав среду и места действия, подчеркнув кинематографичность построения драмы (сцены стремительно сменяются словно при монтаже эпизодов, даже с эффектом наплыва). Но в спектакле есть также переключки с оперным мифом. «Борис Годунов» стал известен всему миру не с текстом Пушкина: ореол гениальности возник во многом благодаря Мусоргскому, именно на оперной сцене. Исключить из своего знания оперного «Бориса Годунова» Штайн не мог, да и вряд ли хотел, особенно здесь в Москве. Великая постановка Баратова и Федоровского в Большом театре стала для него, если хотите, памятником Мусоргскому и памятником большому советскому историческому спектаклю. Для Штайна это уже миф, с которым он специально работает. И в постановке оперы Мусоргского на сцене Метрополитен-опера, и в постановке драмы Пушкина мы найдем образы-тропы, сценические символы как элементы мифа, которые принципиально для него важны. В драматической постановке его Юродивого

можно проассоциировать абсолютно со всеми фотографиями Ивана Семеновича Козловского в спектакле Большого театра. Сцена Самозванца с Мариной идет около некоей конструкции, которая отсылает к декорациям Федоровского в сцене у фонтана. Среди лаконично конструктивных декораций нью-йоркского спектакля вдруг возникает очень подробно воспроизведенный трон. Понятно, когда этот трон воспроизводил Федоровский – тогда существовало понятие исторической точности, и по-другому быть не могло. А Штайн? Или это трон из кремлевских музеев, который он высмотрел в каких-то материалах, или знаком ему по фотографиям Шаляпина, или это тот самый трон из спектакля Федоровского? Но он в центре построений и сопровождает Бориса Годунова и в постановке в Метрополитен-опера, и в московском спектакле. Штайн всегда работает со временем сюжета и не боится историзма в костюмах. Дать точное ощущение времени, а потом прирастить дополнительно пространство современной жизни, пространство его философского и, если хотите, политического взгляда на этот сюжет. Но это все возникает уже вторым и третьим планом, а центр у него будет составлять этот золотой подробно воспроизведенный трон, который так же тяжок, как шапка Мономаха.

Петер Штайн очень внимателен как к тексту пьесы, так и к оперному либретто, ко всем драматургическим мотивациям и связям. Как он всегда говорит: «Я не меняю ни одного слова, ни одной ситуации, которая написана автором».



«Борис Годунов»
(театр «Et Cetera»,
Москва, 2015).
Борис Годунов —
Владимир Симонов.
Фото: Олег Хаимов



«Борис Годунов»
(театр «Et Cetera»,
Москва, 2015).
Юродивый —
Федор Урехин.
Фото: Олег Хаимов

Известно, что Станиславский тоже очень внимательно вчитывался в либретто и, как бы мы сказали сегодня, ставил оперный спектакль «по либретто».

Свои спектакли Штайн придумывает по сантиметру. В каждом фрагменте оперы он точно знает, откуда и куда идет персонаж, как выстраивается мизансцена, как строятся отношения внутри. Иногда со стороны это может казаться немецким педантизмом, лишенным вдохновения, потому что Штайн никогда не импровизирует на репетициях. В этом смысле он, конечно, представитель немецкой философии жизни, где «время – деньги», а «качество должно быть безусловным». С другой стороны, это говорит и о его высоком профессионализме, когда спектакль уже существует в его воображении и сочинен до начала репетиций.

Степень его подготовленности к постановке совершенно поражает. Его режиссерский график всегда четкий: какие сцены репетируются, в каком составе, кто совершенно необходим для работы над данной сценой. И отсюда вытекает требование, чтобы все, кто участвует в постановке, должны быть тоже максимально подготовлены к репетициям. Ему необходимо, чтобы артисты выучили вокальный текст, чтобы проводилась предварительная работа с дирижером – тем самым дирижером, с которым он уже договорился об интерпретации. Не терпит, когда артисты читают «с листа» и находятся в поисках нот и слов. Для него репетиции – это процесс уже вживания в роль, работа над нюансами и модуляциями в развитии характеров, лепка пластического рисунка. Неожиданно и начало работы над постановкой: полный прогон оперы, своеобразное концертное исполнение под рояль, когда каждый должен прочувствовать свой характер не отдельными кусками, а в движении от самого начала и до финала, во взаимодействии с другими персонажами.

Важно, чтобы с первых репетиций все чувствовали себя участниками общего ансамбля. О такой коллективной работе и об умении Штайна вслушиваться в музыку и относиться с огромным уважением к тому, что написано у автора, говорят многие дирижеры. Композиторские штрихи – *mezzo voce*, *crescendo*, *dolce*, *pianissimo* – для режиссера важный навигатор на пути проникновения в суть роли. Ради ее решения Штайн готов поступиться режиссерским

эгоизмом, чтобы на первый план выступила музыкальная характеристика персонажа или драматической ситуации именно так, как она озвучена в партитуре.

Кстати, вспоминая то интервью 1994 года: одним из моих вопросов был, как он работает с оперными артистами, выстраивая мизансцены. Штайн ответил, что с огромным уважением относится к труду вокалиста. Нельзя человека, который все время очень напряженно физически работает – а пение – это очень тяжелый процесс, когда мозг певца настроен на контролирование правильного звукоизвлечения и совместной работы с оркестром, – перегружать лишними вещами. Задача режиссера – создать певцу зону свободы для его вокального высказывания и драматически точно подвести его к этой зоне. Уникальное отношение: дать вокалисту свободу, чтобы он мог сфокусироваться на эмоциональной подаче образа, на его эмоциональном высказывании, чем и является ария. Я помню, что тогда с большим удивлением отнеслась к такому высказыванию. Мощный представитель режиссерского театра говорил об уважении к труду певца, о том, что его не стоит перегружать физическим действием.

Штайн практически никогда не вступает в борьбу с эпохой и основными коллизиями сюжета. Если он ставит «Отелло», то мы должны почувствовать кипрский колорит и эпоху венецианских дождей. Если это «Фальстаф», то по Шекспиру. Есть место и время действия, есть определенные характеры, которые в них действуют. Все отношения и их мотивации, по Штайну, заложены именно в музыкальной партитуре и эмоционально раскрыты композитором, они возможны только в определенном времени, и чтобы они не выглядели нелепыми, он не вступает в борьбу с этим историческим временем. Наоборот, он дружит с первоисточником, но воплощает в той необходимой и продуманной степени преломления через современность, чтобы уйти от внешней экзотики, очистить от коры обывательского представления и приблизить к нам.

И исторический сюжет начинает жить на сцене уже в системе современных выразительных средств. Штайн не в буквальном смысле выстраивает исторические подробности, а с удовольствием их интерпретирует, вместе со сценографом и художником по костюмам дает свое

представление об историзме. Он очень любит детали, которые помогают войти в пространство исторического сюжета. И мы это с вами найдем и в «Фальстафе», и в «Отелло», и в «Доне Карлосе». Даже в «Мазепе» он все равно обязательно сделает необходимые отсылки к тому, что это история, которая происходила в XVIII веке: в современной жизни многие прежние мотивации просто отсутствуют и никак не могут появиться. И в то же время Штайн может вносить элементы, которые будут нас очень точно отсылать к каким-то современным политическим ассоциациям. Поэтому, к примеру, появляются элементы военного мундира разного времени, возникают каски, ремни, которые сразу заставляют нас вспомнить о многочисленных войнах и катаклизмах, которые происходили в XX веке. Ему это тоже важно добавить и проассоциировать современный сюжет с вечным сюжетом.

В той же «Аиде» он ничего не разрушает: Радамес у него полководец, и мы все равно чувствуем запах Египта, несмотря на то, что на сцене конструктивно решенное белое пространство, много жестких плоскостей, очень современный свет. «Аида» не предстает таким цветистым египетским ковром, мы совершенно это не ассоциируем ни с постановкой Дзеффрелли, ни с Египтом в прямом смысле. Есть такой прием симплификации, когда ты вычленишь какие-то наиболее важные, говорящие элементы определенной эпохи. «Аида» построена именно на этом приеме, и, кроме белого цвета, есть золотые поверхности, говорящие о могуществе и богатстве Египта. И еще: «Аида» у Штайна не просто частная история, а большая трагедия. То, как он выстраивает пространство судилища и финала оперы, заставляя вспомнить о его интерпретациях античных трагедий. Интересно, что для режиссера в центре оперы стоит Амнерис, трагедия ее любви и ревности. Амнерис страдает, что не она – та женщина, которую выбирает Радамес. Она жаждет смерти Радамеса – и не может ее пережить. Сцена судилища, когда Амнерис распластана на фоне белой стены, буквально как на ступенях античного театра, прописывается режиссером очень выпукло – каждое движение очень эмоционально, очень объемно. Режиссера очень волнует эта сильная, страстная женщина, и он дописывает ее биографию: Амнерис вскрывает себе вены на том камне, которым закрыли склеп Аиды и Радамеса. Влюбленные умирают

в своем знаменитом дуэте, а наверху – умирает и истекающая кровью Амнерис.

Чего нам ждать от «Осуждения Фауста», премьера которого состоится в июле? Как настоящий немецкий интеллигент, Штайн знает о Фаусте все. Он ведь действительно доктор филологических наук, и это его любимый сюжет. Берлиоз тяготел к крупному масштабу, к размаху античного амфитеатра, и тут очень пригодится умение Штайна работать с крупной формой – выразительной, обдуманной, лаконичной. И мне кажется, не нужно навязывать Штайну собственных представлений и концепций – лучше довериться большому мастеру, который всегда предпочитает уважительный диалог с автором. ♪

«Фальстаф»
(Национальная опера Уэльса, 2008).
Сэр Джон
Фальстаф –
Брин Терфель.
Фото: Clive Barla/
ArenaPAL



«Лебединое озеро» в постановке Цюрихского балета: возвращение к первоисточнику

Прекрасные девушки-лебеди на берегу заколдованного озера, охота за величественной белой птицей, обернувшаяся трагедией для принца Зигфрида, Одетта и ее демонический двойник Одилия. «Лебединое озеро», без сомнения, остается самым узнаваемым балетом в мире. Однако новая постановка Алексея Ратманского, премьера которой прошла в Цюрихе, показала, как далеко от классической версии унесло течением все другие постановки этого сочинения Чайковского.

*Ротбарт —
Мануэль Ренар,
Одетта —
Виктория
Капитонова.
Фото: Carlos
Quezada*

Текст: Аластер Маколей, Нью-Йорк Таймс
Перевод Светланы Савельевой



Принц Зигфрид —
Александр Джонс,
Одиллия — Виктория
Капитонова.
Фото: Carlos Quezada

Многие аспекты постановки Ратманского, при всей своей обоснованности и разумности, кажутся непривычными. Какие-то детали вызывают недоверие, по крайней мере после первого просмотра. Некоторые вещи откровенно обескураживают: зрителю наверняка потребуется время, чтобы принять их. Несмотря на некоторые недостатки, эта постановка «Лебединого озера» заслуживает того, чтобы именно с ней сравнивали все последующие.

Хотя этот знаменитый балет был написан Чайковским в 1870-е годы, свой окончательный вид он обрел только в 1895 году, спустя два года после смерти композитора, когда в Мариинском театре в Санкт-Петербурге прошла премьера постановки Мариуса Петипа и Льва Иванова. Риккардо Дриго осуществил редакцию партитуры, причем его позиция (которую он сформировал, основываясь на некоторых из заявленных намерений Чайковского) была весьма радикальной: он свободно менял порядок номеров, сокращал или, наоборот, добавлял их — и это было очень красиво. Именно к этой редакции обратился Алексей Ратманский, один из лучших хореографов современности.

Дизайн костюмов Жерома Каплана во многом напоминает образцы 1895 года. Особенно очаровательно выглядят костюмы девушек-лебедей: от маленьких круглых белых шапочек, которые украшают их волосы, буквально невозможно отвести взгляд. А вот декорации лишь слегка напоминают о Средневековье; хотелось бы, чтобы времена рыцарства выглядели чуть более убедительно (совершенно непонятно, к чему на стенах балльного зала персидские ковры?). Цветовое оформление чувственно и красиво; ключевые моменты стилизованы в соответствии с постановкой 1895 года.





*Испанский танец.
Франческа Дель
Ариа, Тар Вандебек,
Джульетта
Брюнер, Джесси
Фрейзер.
Фото: Carlos
Quezada*



*Одетта —
Виктория
Капитонова,
Принц Зигфрид —
Александр Джонс.
Фото: Carlos
Quezada*



*Венгерский танец.
Йен Хан, Кристиан
Алекс Ассиз.
Фото: Carlos
Quezada*



*Четыре лебедя.
Джулия Тонелли,
Майри Маэда,
Мишель Уильямс,
Лу Шпиттинг.
Фото: Carlos
Quezada*

Еще одна приятная неожиданность — в этой постановке нет ни намека на черного лебедя (кстати, бездарное название Black Swan появилось только в 1940-х гг.). В костюме Одиллии сочетаются несколько цветов, в том числе, разумеется, и черный. В ее хореографии нет натуралистического подражания пластике лебедей (обворожительная Виктория Капитонова очень женственно исполнила эту роль). Она чарует принца.

После того как Одетта и Зигфрид (принц в исполнении Александра Джонса был очень благородным) умирают, наступает апофеоз — влюбленные триумфально уезжают в колеснице, запряженной лебедями. Одетта освободилась от заклятья, от лебединого обличья. Она стала женщиной — хоть и после смерти.

Невозможно не отметить тот факт, что эта постановка меняет наше восприятие хореографии Иванова, особенно в лебединых сценах: меняется стиль танцевального текста. В этих сценах больше нет образа несправедливой судьбы. Заколдованные девушки не копируют движения птиц (для нас могучие взмахи крыльев, арки из рук уже давно стали стилистической нормой). Они воодушевлены, но вовсе не напуганы: девушки понимают, что принц и его люди не причинят им вреда, и получают удовольствие от того, что существуют в человеческом обличье.

Еще более тонким и трогательным Ратманский делает заключительную лебедию картину. Хореография Льва Иванова становится лирической кульминацией балета. Музыка рисует подруг Одетты, добрых и ласковых. Когда Одетта воссоединяется с ними, ее движения преисполнены невероятной энергией. В ее танце объединяются страсть и обреченность: Одетта бьется в конвульсиях в руках принца, но затем душа покидает ее тело, и она угасает.

Благодаря старым записям мы знаем, что во время первой встречи Одетты и Зигфрида друг принца Бенно участвовал в действенном па Одетты и принца. Постановка Ратманского стала первой на моей памяти (за те 40 лет, что я смотрю балет), где этот эпизод был включен в спектакль. Но эти сцены становятся более галантными: Одетта даже не смотрит на Бенно, она воспринимает его просто как продолжение ее возлюбленного Принца. В сцене бала впервые с начала 1940-х годов кульминацией становится момент, когда Зигфрид встает на одно колено



перед Одиллией, а она замирает в триумфальном арабеске, опираясь на его колено руками.

Эту постановку можно рассматривать как продолжение «Спящей красавицы», созданной Ратманским в 2015 году специально для Американского балета. Так же как и «Спящая красавица», это совместная постановка с балетной труппой миланского «Ла Скала» (спектакли в Италии пройдут в июне и июле, после того как 22 мая закончится серия показов в Цюрихе). В основе обеих постановок — доскональное исследование классических редакций. Особое внимание уделяется технике: чистоте классического танца, чистоте исполнения, поворотам головы, правильным позициям рук, правильным позициям ног.

Однако были и мнимые анахронизмы. К примеру, балетные трико главных действующих лиц-мужчин обтягивали ноги целиком, что мало напоминало мужские костюмы 1895 года. Изначально партия Бенно не предполагала хореографического языка. Прыжки, не свойственная для этого персонажа бравурность — все это также несколько нарушало гармонию постановки. Спорными

можно назвать несколько других решений. Предполагается, что во второй картине Одетта должна избегать даже взгляда принца Зигфрида. Но Виктория Капитонова, напротив, находилась с ним в постоянном визуальном контакте. Изменилась и главная вариация Одетты, завершающаяся знаменитым лебединым арабеском. Все эти тонкости отмечаются не только балетоманами и балетными критиками; они непосредственно влияют на зрительское восприятие.

Болгарский дирижер Росен Миланов вдохнул новую жизнь в классическое произведение. Под его руководством оркестр звучал необычайно оживленно. Театр вмещает около тысячи человек, и в такой интимной акустике каждый аккорд звучит более остро. Кордебалет также оставил приятное впечатление: танцовщицы с достоинством справились с грациозной манерой танца конца XIX века. Наконец, старинное здание Национальной Оперы Цюриха, окруженное горами и стоящее на берегу озера, в котором и сейчас плавают лебеди, — без сомнения, лучший антураж для постановки «Лебединого озера». 

*Одетта — Анна
Хамзина.
Фото: Carlos
Quezada*

Gennady Rozhdestvensky: “It’s pointless to determine the answer why beauty attracts you...”

Gennady Nikolaevich Rozhdestvensky turns 85 on May 4, 2016.

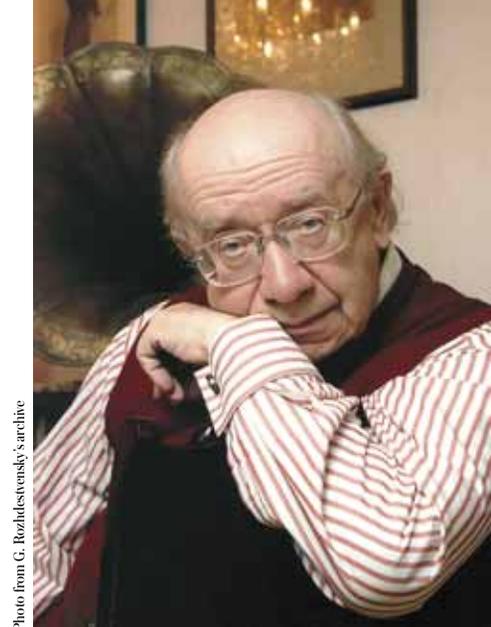


Photo from G. Rozhdestvensky's archive

Mr. Rozhdestvensky is a unique person: a symphonic, opera, and ballet conductor, a piano player, an author of excellent books, articles, and “leads” to his concerts, an architect of uniquely built philharmonic programs and cycles, a man of great mind and omniscience, a researcher, an art restorer, an editor of many music score, an enlightener, a discoverer of musical treasures, a connoisseur of fine arts, an expert on literature, a passionate collector, and a book lover.

The name of Gennady Rozhdestvensky is connected to numerous landmark events of the 20th century musical process. He participated in over 150 world premiers and over 300 first performances in Russia. He recorded over 700 LPs and CDs. He has been bringing beauty to the world from his conductor’s desk for six decades.

Mr. Rozhdestvensky cast in his lot with the Bolshoi Theater when he was 20 years old. His career path started with the position of an intern conductor (1951) and went on to a conductor (1954–1960, 1978–1982), chief conductor (1965–1970), and the art director of the whole theater (2000–2001). The operas staged by him include *La Voix Humaine* by F. Poulenc (1965), *A Midsummer Night’s Dream* by B. Britten (1965), *Katerina Izmaylova* by D. Shostakovich (1980), *Betrothal in a Monastery* (1982) and *The Gambler* by S. Prokofiev (world premiere of the first edition, 2001); and ballets: *The Little Humpbacked Horse* by R. Shchedrin (1960), *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky (1966), *Carmen Suite* by G. Bizet and R. Shchedrin (1967), *Spartak* by A. Khachaturian (1968).

In the position of the music director of the Moscow Chamber Musical Theater (1974–1985) Rozhdestvensky together with the director B. Pokrovsky brought new life to the operas *Nose* by D.D. Shostakovich and *The Rake’s Progress* by I.F. Stravinsky.

Gennady Rozhdestvensky founded the USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra, where for a decade (1981–1991) he was the principal conductor. He established a still-living tradition of the gigantic cycles, each concert of which he prefaced with a brilliant introductory-speech equally unique in content, and in the manner of presentation.

Rozhdestvensky was the chief conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (1974–1977; 1992–1995), BBC London Symphony Orchestra (1978–1981), and the Vienna Symphony (1980–1982). He works with almost all renowned orchestras of the Old and New Worlds.

Gennady Rozhdestvensky has been teaching at the Moscow Conservatoire for more than 40 years.

Rozhdestvensky is the recipient of the Charles Cros Academy diploma (1969), of the State prize of the USSR (1970) and of the Russian Federation (1995), of the Order of Kirill and Mefody (Bulgaria, 1972), of the Order «For Merit for the Country» of IV and III degree (2001, 2007), of the Japanese Order of the Rising Sun (2002), of the French Legion of honor (2003). Honorary Member of the Royal Swedish Academy of Music (1975) and of the British Academy (1984).

— **Mr. Rozhdestvensky, could you please point out several names — composers, conductors, instrumentalists, vocalists, choreographers, or directors — that you met and that made the most profound impact on your creative experience?**

— The list goes as follows: Composers — Dmitry Shostakovich, Benjamin Britten, Alfred Schnittke. Conductors — Willy Ferrero, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Thomas Beecham. Instrumentalists — David Oistrakh, Clifford Curzon, Claudio Arrau, Mstislav Rostropovich, Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin. Singers — Dietrich Fischer-Dieskau,

Boris Christoff, Janet Baker. Opera directors — Boris Pokrovsky. Choreographers — Yury Grigorovich, John Neumeier.

— ***You often mention your admiration of the creative work by Benjamin Britten. When did you first get acquainted with his music?***

— My father Nikolai Anosov conducted *Four Sea Interludes* from Peter Grimes by Britten in Moscow in 1946. Everything fascinated me in this music, in particular the composer's ability to use the time and the whole spectre of the orchestra. Later on, in my student years, I had a chance to buy the score of his *Simfonia da Requiem*, and in 1956 in Prague I saw the score of *Purcell Realizations*.

— ***You have performed 37 scores by Britten in Russia. When did you first meet him?***

In 1960 he visited my concert in London during which we performed *Purcell Realizations and Fugue*. Somehow we established friendly relationships at once. However, the drastic interference of the Minister of Culture of the USSR E. Furtseva put an end to it. First, she cancelled my participation in the performance of *The War Requiem* by the London Philharmonic Orchestra during its tour in Moscow. She never gave any reasons for it, although the play had to be conducted by the author himself, and I was to work with the chamber orchestra included into the score. And then Furtseva demanded to remove *A Midsummer Night's Dream* by Britten that I staged in the Bolshoi Theater in 1966 from the repertoire. However, it still remains on the scene — such things used to happen in those days.

— ***In 1970s you used to say that the likeness of style is a relative concept. You stated that the perception of different authors changed with time. Have you ever underwent such a revaluation process in the world of music since then? What authors became closer to you with time, and what music attracts less attention today than it used to in the past?***

— Sibelius, Janáček, and Bruckner became closer and more important, Skryabin got farther, unlike Glazunov...

— ***Glazunov who was far from being an innovator and you, the discoverer of the 20th century music treasures? What made the music by him so close to you?***

— The purity of style, attention to detail... But generally speaking, it's pointless to determine the answer why beauty attracts you.

— ***You once confessed that you never conducted an opera by Verdi. Don't you trust the dramatic composition of Othello and Falstaff?***

— No. *Othello* and *Falstaff* are masterpieces, but the best works by Verdi are *Requiem* and *Quattro Pezzi sacri*.

— ***Have you ever had any conflicts with opera directors whose understanding of a play differed from your view of its score?***

— Once in Covent Garden in London I participated in the production of *Cherubin* — a comic opera by Massenet, and our director Tim Albery insisted that the singers should perform complicated acrobatic tricks — sometimes not compatible with singing at all (such as standing on their heads with their backs turned to the conductor!). As a result, I left for Moscow. Later I learned that the production was postponed because the main female character, the Romanian singer Angela Gheorghiu, was hit by a fallen prop!

— ***Do you believe that national performance schools or traditions still exist in the modern globalised world?***

— Loosely speaking, there are no national performance traditions today. However, Russian orchestras still perform Tchaikovsky, Rakhmaninov, Skryabin, and Shostakovich better than orchestras from somewhere else...

— ***What is your attitude to innovations in modern choreography? What choreographers have the most profound impact in your opinion?***

— I would say that the most interesting modern choreographer is John Neumeier. I saw a lot of works by him, including *A Streetcar Named Desire* (1983) based on the play by Tennessee Williams and “set” (as we say in ballet!) to the music by Alfred Schnittke. The play was performed to the recording of the premiere of *Symphony No. 1* by Schnittke that I conducted in Gorky in 1974. This May I will be happy to meet Mr. Neumeier on the stage of the Bolshoi Theater in *Seasons* by Glazunov that he staged especially for my anniversary.

— ***“Even if you know that conducting is difficult, you have to live seventy years to understand — how”. These are the words of Richard Strauss. Would you agree to them? Looking at you from the audience, no one would think conducting is a difficult profession...***

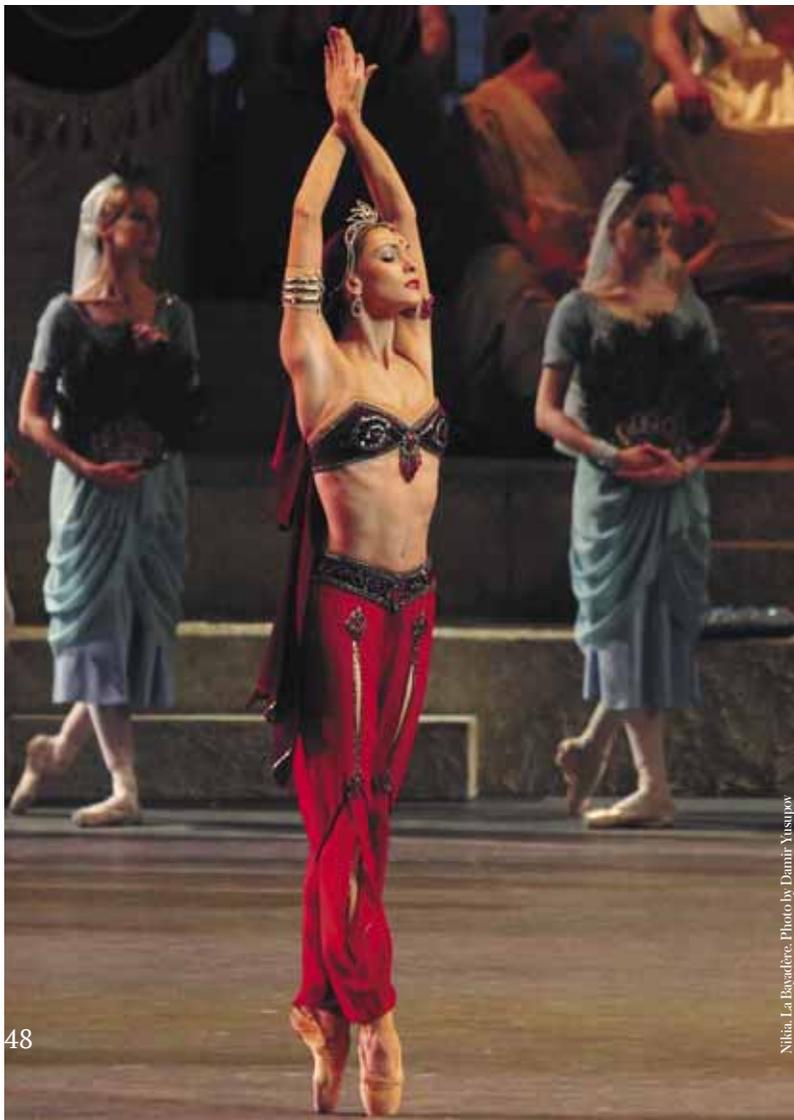
— I would — I've understood it 15 years ago!

The talk was recorded by Victor Yuzefovich

Olga Smirnova: “I am happy to live in our time”

Olga Smirnova came to the Bolshoi Theater after graduation from St. Petersburg Vaganova Academy of Russian Ballet. In five years she mastered almost the whole classic repertoire, toured to the leading world theaters, participated in productions by renowned choreographers, became an awardee of the first TV contest Big Ballet, and this January became a prima ballerina of the Bolshoi Theater. Foreign critics come to see Smirnova's performances in Moscow, she dances in prestige gala concerts and works with leading ballet companies, and her face is featured on American and European magazine covers. Olga Smirnova is the new face of modern classic ballet.

By: Anna Galayda



What were the hallmarks of your 5 years long professional career?

— I believe these five years were so fruitful I could fit a whole creative life into them. I am very happy to live in this time. It is extremely complicated, its dynamics requires great concentration, and I don't think ballet dancers have less physical and psychological load than Olympic sportsmen. Life gives me such interesting challenges and such extensive possibilities for self-realisation that I value it greatly regardless over-strain.

But I don't think I can distinguish one or two particular events. When you work on an absolutely new play or dance something that is already in your repertoire, it becomes a hallmark of your life, you live with it and think only about it.

— **Do you know any tricks that help you switch from the classic *La Bayadère* to a modern ballet by Jean-Christophe Maillot, and then to the neo-classic *Jewels* by Balanchin?**

— In fact, I rather like this change of styles. My only recipe is to plan my time so that there are not so many overlaps.

— **How to you recharge outside the theater?**

— With communication. I don't let many people come close to me, but those few are my soulmates. I value them greatly, because they are my support, my source of recharging and new experiences.

Moreover, I am interested in modern drama. I like new plays and productions recommended by my friends quite often. When I am very tired, I prefer cinema. There are a lot of movies that you can watch at home without going out and while resting.

Finally, there is family. A part of my family lives in Saint Petersburg, and my husband and I in Moscow. They give me not only support, but also new emotions. I get a lot from them.

— **Being from Saint Petersburg, have you managed to acclimatize in Moscow?**

— The acclimatization period was not too difficult for me, because I spent my whole time in the theater, and my only route was between the theater and home. I was concentrated on my work and sometimes got so tired that I could think only about survival, without paying attention to the unknown city around me or my own discomfort. After some time I realised it is not just the city that you get to love. In Moscow I have my theater that has become my home, I have my family that was born here, I have other events that make me connected to it. I realise that I begin to love it because of this connection. 🇷🇺

SHOP BOLSHOI

МАГАЗИН БОЛЬШОЙ



ОТКРЫТ ЕЖЕДНЕВНО

С 11:00 ДО 17:00

С 18 ЧАСОВ ДО ОКОНЧАНИЯ СПЕКТАКЛЯ
РАБОТАЕТ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ

OPENING HOURS

11 A.M. TO 5 P.M.

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



ПОДЪЕЗД 9А

СЛЕВОЙ СТОРОНЫ ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВХОДА



ENTRANCE 9A

ON THE LEFT SIDE OF THE MAIN ENTRANCE

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

*НУЖНО МАСТЕРСКИ ОВЛАДЕТЬ ПРАВИЛАМИ,
ЧТОБЫ ИХ НАРУШАТЬ.

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



ROYAL OAK
CONCEPT
SUPERSONNERIE
ТИТАН

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

РЕКЛАМА

“ОДЕМАР ПИГЕ (РУС)” ООО, РФ
ТЕЛ.: +7 (495) 234 5949
БУТИК: ГУМ, 1 ЛИНИЯ, ТЕЛ.: +7 (495) 620 3446
АДРЕСА ОФИЦИАЛЬНЫХ ТОЧЕК ПРОДАЖ НА САЙТЕ
WWW.AUDEMARSPIGUET.COM