



18+

Фото Андрей Устинов

**власть и культура** стр. 2



**Пешкову и Петипа.** Президент подписал указы о праздновании в 2018 юбилеев писателя и хореографа

**конфликт** стр. 17

**«Золотая Маска»:** хроника скандала. Какое будущее ждет Национальную театральную премию?



**фестиваль** стр. 30

**XII Чеховский** фестиваль — апофеоз театра, музыки и танца. Более 60 спектаклей на площадках пяти городов. Прощальные гастроли великой **Сильви Гиллем**

**опера** стр. 14

**Премьеры в Челябинске** Фауст и Жанна д'Арк взошли на сцену театра оперы и балета в интрепретации **Екатерины ВАСИЛЁВОЙ**



**в номере:**



**оркестр** стр. 7

Во главе оркестров России — новые маэстро:

**Димитрис Ботинис** в Кисловодске

**Игорь Каждан** в Смоленске

**Александр Долинский** в Крыму

**Сергей Поляничко** возглавил Российский центр духовой музыки

**событие** стр. 13

**Россия — Польша:**

**Музыкальный диалог.**

Конференция в Институте искусствознания — новый этап в отношениях музыковедов двух стран. Москва, 16–17 ноября 2015



**музыкальный театр** стр. 3, 28



**Большой театр** на рубеже сезонов: «Герой нашего времени» впервые на балетных подмостках, обзор событий 240-го сезона, новые правила продажи билетов.

**Махар ВАЗИЕВ** — директор балетной труппы

**опера** стр. 10

**От «Сатяграхи» Гласса** до «Русалки» Дворжака.

**Екатеринбургский театр оперы и балета:** вчера, сегодня, завтра.

Проект **«Моисей Вайнберг. «Пассажирка».** Первая постановка в России» — премьера оперы в сентябре 2016 года



«Перелистывая страницы жизни». Новая книга **о Евгении СВЕТЛАНОВЕ** стр. 33

# Апофеоз театра, музыки и танца

XII Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. 13 мая – 17 июля 2015



**Ч**еховский фестиваль в этом году открылся и закончился культовыми спектаклями двух знаменитых парижских театров — «Мещанином во дворянстве» в постановке Д. Подалидеса («Буфф дю нор») и «Ложными признания» работы Л. Бонди («Одеон»). **В целом за два месяца было показано больше 60 спектаклей.**

Они шли одновременно на разных площадках Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Пскова и Воронежа, и как уж стало традицией — на три четверти представляли события музыкального, пластического и балетного театра.

## Сейчас или никогда!

Чеховский фест следит за самыми последними тенденциями международного театрального процесса и обнаруживает, что танец, музыка, пластика приблизились к драме настолько близко, что их уже невозможно разделить. Кроме того, руководителю форума В. Шадрину удалось пригласить на фестиваль **С. Гиллем**, чье искусство не укладывается ни в какие жанровые рамки, она сама и есть человек-жанр. Ее приезд в этом году был особенно важен, так как балерина объявила свое турне «Жизнь продолжается» как прощальное. **Великая Сильви уходит из профессии.** То есть сейчас или никогда.

Последние сезоны фестивалю не удается выдерживать периодичность. Задуманный как биеннале, он дважды «сбивался» на ежегодный. В прошлом году (год Великобритании в России) надо было поддержать британских коллег (приезжал Шотландский балет со спектаклями М. Боурна и Г. Тетли и Театр Сэдлерс Уэллс с программой Р. Малифанта, о чем «МО» подробно рассказывало), а до этого юбилей А.П. Чехова «спутал планы» — «Чеховский» не только проходил «внеурочно», но и заказывал себе чеховские премьеры у М. Эка, Н. Дуато.

Планы на 2015 объявили уже в октябре и сразу начали продавать билеты.

**После декабрьского кризиса никаких отмен не последовало, за что огромное спасибо В. Шадрину и его команде.**

## Мы сделаем это по-французски

Но такому масштабному форуму, как Чеховский, чтобы выжить, недостаточно просто провести текущий фестиваль. Ему надо открыться (и показать спектакль «высоким гостям», не отпугнув власть имущих слишком актуальным искусством) и пройти так, чтобы можно было строить дальнейшие планы. И Шадрин придумал идеальное начало...

**Д. Подалидес**, представляя в Москве «Мещанина», хотел в своем 50-минутном выступлении рассказать все до мель-

чайших подробностей. Не о самом спектакле, а о фигурантах и обстоятельствах исторической постановки — о Луи Катторзе, Мольере, Люлли, нелепых турках, рождении балета и т.д. Подалидес не шутил, когда говорил о попытке реконструировать ментальность французского театра конца XVII в. Спектакль-открытие оказался устроен примерно также, как и анонсирующее выступление режиссера — первый акт длился два часа! Сценограф «Мещанина» и директор «Комедии франсез» Э. Рюф соорудил двухэтажную декорацию-комод, до краев набитый рулонами тканей, напоминающих о Покленах и профессии г-на Журдена. Весь спектакль сцену «штурмуют» разные коллективы — барочные музыканты из ансамбля «Реверанс», балетные артисты, танцовщики contemporary dance, рассекающие своими «наглыми» жете и революциями длинные разговоры, которые ведут почтенные артисты «Буфф дю нор» (все сплошь «народные», как сказали бы у нас, и с отменным французским языком и дикцией), разодетые по моде времени в «от кутюр» К. Лакруа.

Назойливее вездесущих балетных стали только сопрано, баритон и контратенор-гамбит Ф. Маналах. Он отличился в конце, когда после общих поклонов, остался на сцене и заиграл пьесе сначала. Подалидес сделал вид, что отмыл традицию, снял напластования интерпретаций, приблизился к оригиналу. По его версии, оригинал был сплошным издевательством: пытка музыкой, танцем, движением, словом, пением, одеждой. Мучение избытком, истязание навязчивым качеством, аутентичной музыкой. В пьесе есть знаменитая сцена посвящения Журдена в маммуши, которая высмеивала невоспитанных турецких послов, разозливших Короля-солнце. В спектакле она затянулась и потеряла всякий смысл, как и хрестоматийная мораль о ханжестве, присущем определенным людям, независимо от их сословия. Подалидес потрудился ради короля, превратив свой спектакль в насмешку над всем «не тонким», не изящным (особо раздражали корявые па от унылого учителя танцев), любого рода массовой и церемониальностью. Получился классический подарок России от дружественной страны в год литературы. Дистиллированное наследие французоз, текущее к нам по сообщающимся сосудам.

И совсем иной **финал фестиваля — тихий, изящный**, с одной минутой йоги и коротенькой приглушенной мелодией. В «Ложных признаниях» Мариво-Бонди «звенят» имена — И. Юппер, Л. Гаррель, фавориты московской театральной публики, на которых шли тысячи зрителей. Примечательно, что оба артиста музицируют: Изабель играет на фортепиано, Луи поет в музыкальных фильмах. Юппер умело скрывает свой возраст (ей 62) и играет молоденьких женщин, на сцене не стесняется заниматься йо-

гой (ее героиня так держит себя в форме), а Гаррель не скрывает страсти к возрастным дамам, меняя подружек, все увеличивая разницу в возрасте. Когда артисты выходили на поклоны, к Гаррелю (эта любовь началась в 2003, когда артист снялся в «Мечтателях» Бертолуччи, а затем в черно-белых архаусных лентах своего знаменитого отца Филиппа, не взрослеющего адепта nouvelle vague) выстраивалась очередь из дам с цветочком, а Юппер, не обласканная таким же вниманием со стороны москвичек, снисходительно улыбалась.

Русская галломания не знает границ. «Ложные признания» не являются шедевром швейцарского мэтра (68 лет), который последнее время отвернулся от авангардного театра, словно пройдя весь путь, он достиг кульминации и пошел назад к стилю телеспектаклей 60–70-х, не придавая бывшего значения символам, намекам, позволяя себе купаться в деталях диалогов, просто в словах, позах, положениях. Прошлым летом он представил мировую премьеру оперы Дальбави «Шарлотта Саломон» в Зальцбурге о судьбе юной еврейской художницы, погибшей в Аушвице, и уже там было видно, что режиссеру важны мимолетности, крошечные детали быта, разговоры, истории с подробностями. Можно сказать, что он не в «тренде», его театр не пропитывается музыкой и модной броской пластикой, но в спектаклях Бонди есть в избытке та самая уникальная бесшумная материя, из которой в ответственный и самый подходящий момент рождаются настоящие музыка, слово, танец.

## Сильви: techno, techne, техника

Обычно Гиллем ничего не говорит словами, помня, что танец — молчаливое искусство. Она заговорила в тот момент, когда решила навсегда оставить сцену.

**С. Гиллем:** «39 лет назад я «исполнила» свой первый поклон, абсолютно не справившись с равновесием — меня «занесло». В балетной школе Парижской оперы ученики должны были в знак уважения кланяться всем профессиональным артистам и педагогам. Танцовщики казались нам надменными и отстраненными, и всякий раз, когда мы особенно торопились, они появлялись ниоткуда, заставляя нас резко затормозить, чтобы сделать поклон. Древний пол, до блеска натертый и особенно скользкий там, где оставались следы «тормозного пути» предыдущих поколений, превращал эту задачу в опасный трюк. На полной скорости мы пытались хотя бы на полсекунды застыть в «поклоне»: опорная нога согнута в колене, вторая отведена назад, на носок, руки почти опущены, ладони вниз. Продавал все это, мы вприпрыжку бежали на следующий класс. Эти неуклюжие знаки почтения были далеки от грациозности... После 39-летней практики я решила

сделать свой последний поклон. В этом году я в последний раз отправлюсь в мировое турне с новой программой, чтобы с благодарностью и на пике эмоций попрощаться со зрителями...

**Я наслаждалась каждым мгновением прошедших 39 лет, и сегодня испытываю те же чувства.** Зачем же тогда останавливаться? Очень просто, потому что я хочу закончить выступать, пока я еще могу делать то, что делаю, с гордостью и страстью. И еще... У меня есть друг, тайный агент, которому я выдала «лицензию на убийство» на случай, если захочу танцевать дольше, чем следует. Если честно, мне хотелось бы избавить его от этой миссии. Я начинала с неуправляемого «заноса», я была в головокружительном путешествии, и сейчас близка к тому, чтобы сменить направление движения.

Жизнь продолжается. **Моя жизнь.**

## Вне конкуренции

Француженка Гиллем переселилась на постоянное местожительство в Италию и, видимо, поэтому начала прощаться со сценой в этой стране. Она открыла тур в Модене, а закончит его в любимой Японии.

Балерина заказала своим друзьям — английским хореографам А. Хану и Р. Малифанту — новые спектакли, попросила **У. Форсайта** (чей уникальный стиль она прославила в 1987, станцевав в Парижской Опере вместе с Л. Илером гениальный опус «In the middle» Т. Виллемса) сделать новую версию его балета 1996 «Дузт» для пары солистов-мужчин, чтобы использовать ее для интеллектуальной паузы между своими выходами. Во втором отделении она станцевала балет своего фаворита **М. Эка «Вуе»** на музыку ариетты из последней 32-й сонаты Бетховена, поставленного в 2011 для предыдущей программы и показанного в ходе турне также в Москве на «Чеховском». Пиком концептуального вечера стал балет **Хана «Techne»**, музыку к которому написала А. Слютер, участвующая в спектакле в качестве живого музыканта (скрипка, голос и ноутбук). Вместе с ней на сцене присутствовали П. Рамачандра (перкуссия) и Г. Сэвэдж (битбокс). Музыканты сидели в глубине сцены за черным пологом, едва видные из окошек-прорезей.

У Хана самый острый из всех современных хореографов нюх, он быстро замечает трещины в современном социуме и немедленно ищет «экологически чистые» противоядия. Он экспериментирует с «прозрачным и поэтичным» телом Сильви, которая обязательно разрешит проблему коммуникации человека и наэлектризованного объекта. Балерина выходит из кулисы на короточках, изогнутая, как диковинная птичка в джунглях, до трагивается до искрящегося дерева и испытывает легкий электрический удар. Под Г. Сэвэдж и ее бьющий ток битбокс



Гиллем начинает соблазнять недружелюбную железку классической техникой. Она применяет живую балетную *techné* (древнегреческий термин, обозначающий «владение языком чего-то», например *hellenike techné* — владение греческим языком) в состязании (агоне) с электротехническим механизмом. Ей больше не нужны пуанты, так называемые «пальцы», чтобы сделать высокий арабеск, кинуть острый пронзительный батман, качаться в глубоком плие.

Исполнив свои дружелюбные па, Гиллем снова подходит к дереву и — о чудо! — оно тоже начинает танцевать на свой своеобразный электрический манер: крутится, вращается, весело подмигивает огоньками. Сильви гладит его металлическую кору, и гармония восстанавливается. Балерина снова принимает позу птички и по-хозяйски без опаски обходит на короточках свои джунгли. Затем два солиста из Fotsythe Company Б. Гюка и Р. Уоттс танцевали дуэт, сочиненный мэтром из Франкфурта в период его глобальных языковых поисков, когда он из штатного хореографа, выпускающего балеты для ведущих мировых компаний, начал превращаться в замкнутого гурзу-экспериментатора, который работает не на выпуск готового спектакля, а в режиме *work in progress*, ради процесса, ради опыта, ради воспитания последователей.

В контексте вечера Гиллем сосредоточенные на бесшумном бесконечном движении артисты рассказывали зрителям о феномене Сильви, о ее совершенной *techné*, о ее абсолютной непознаваемости, показывали ее секрет, не раскрывая его. Новый балет Малифанта получился менее интересным, он только усугубил печаль по поводу ухода Гиллем со сцены. В «Здесь и потом» на музыку Э. Коутона балерина танцует в тандеме с Э. Монтанари из Ла Скала, которая, будучи хорошей танцовщицей, не может конкурировать с Гиллем. Да, великая балерина уходит в такой форме, что с ней бессмысленно конкурировать.

### ВИА, или играют ВСЕ

В ряд событий музыкальной жизни невольно попал и спектакль англичанки С. Андрейд «Голем». Ее компания «1927» уже приезжала в Москву на прошлый фестиваль со спектаклем «Животные и дети занимают улицы». Андрейд работает в команде с П. Бэрритом, который отвечает за дизайн, анимацию и кино, и композитором Л. Хенли. Фирменным знаком театра «1927» являются спектакли-мультфильмы с живыми актерами, главная задача которых — вовремя попасть в светлое пятно мультя, произнести свой текст (или синхронно с фонограммой открыть рот), спеть песню, сыграть. Формально «Голем» базируется на романе Г. Майринка, но на деле имеет мало к нему отношения, как и к старинной еврейской легенде о големе и раввине. Сам голем в спектакле имеется — главный герой покупает глиняного «помощника» в магазине своего друга изобретателя, а тот начинает постоянно «обновляться», превращаясь в голем1,2,3... Понятно на что направлена сатира создателей этого анимационного шедевра. На рекламу! Но кроме основного сюжета был еще побочный музыкальный. В начале спектакля нам

показали, как герои собираются в каком-то сквоте, чтобы вместе музицировать. Каждый, включая главного героя и его сестру, играет на каком-либо инструменте, они еженедельно репетируют и мечтают однажды выступить и, может, прославиться на весь Лондон. Когда голем окончательно заселяется в мозгах у главного героя, он прерывает посещение репетиции и группа музыкантов разваливается. Вот это истинная человеческая трагедия!

Музицирующие герои появились, как предполагалось, и в спектакле штургартского режиссера венгерского происхождения Д. Мартона «Двойники», который показывали на сцене Театра Фоменко. Группа свободных художников проживает вместе в некоем подобии коммунальной квартиры студенческого типа, когда у каждого есть своя комната-студия-спальня, но большую часть времени компания проводит на кухне или в общей проходной комнате, не особо замечая друг друга. Как и у Андрейд спектакль имеет литературные источники — рассказ Э.Т.А. «Двойник» и его же роман «Эликсиры сатаны».

Однако, кроме собственно темы раздвоения личности, представления эпохи романтизма о наличии в человеке двух начал — темного и светлого — и болезненной музыкальности писателя, никакой связи с Гофманом Мартон не показал. Изъясняются герои в основном при помощи нот — напевают, наигрывают, насвистывают. Хорошее и «светлое» в человеке проявляется банальным образом — он ест, работает, влюбляется, принимает гостей, темное приходит в сумерках, ночью, и обычно вместе с музыкой — Шуман, Шуберт Бах, Бузони, Малер, Россини, Гендель, Уайлдер, Барток. Куски пьес берутся не самые заигранные, с двух нот их не опознаешь.

Команда Мартона состоит из профессиональных музыкантов, каковым он и сам является. Мартон позиционирует себя как последователь К. Марталера, который в свое время стал своеобразным пионером движения людей из музыкального мира в драмтеатр. Но в силу разной национальной принадлежности и разного темперамента, учитель и ученик по-разному понимают юмор. Швейцарец Марталер добротен, но часто несерьезен, а венгерский немец Мартон и добротен и серьезен почти всегда. Смысловая плотность его «Двойников», идущая через музыкальные знаки, зашкаливает. Романтическая «петля» каждую минуту спектакля готова затянуться на шею героя или его жертвы. Так один из «коммунальных» романтиков добропорядочного бидермайеровского вида, слоняется по квартире с ножом — он прячет его то за диванными подушками, то под салфетками, но потом снова достаёт и снова прячет, иллюстрируя своими поступками песню Малера «У меня есть острый нож» (она и звучит здесь же). У Малера вроде речь про «любовный» нож, который прожигал грудь изнутри, но парень у Мартона чуть не стал персонажем «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона — самой показательной повести о двойниках, чуть не порезал половину «населения» квартирники. И все в таком духе — без начала, конца и проблеска надежды для бедных романтиков быть понятыми.



### «Рис» в ре миноре

Тайваньская труппа Лина Хвай-Мина выступает на фестивале, как остроумно отметили некоторые критики, «на бис». С тех пор как одну его работу москвичи увидели и полюбили, компания гастролирует на каждом «Чеховском» с успехом по нарастающей. Это самая мощная азиатская компания *contemporary*, известная своим качеством, сравнимым с перфекционизмом Bejart ballet Lausanne, и ее лидер старается во всем соответствовать своему европейскому гурзу, влетая в интернациональный танец тайваньскую специализацию.

Спектакля, равного «Рису», Лин еще не привозил в Москву. В нем нет обычных его аттракционов с драконами, броских трюков на публику. «Рис» — это местная «Песнь о земле». Недаром хореограф обращается к Малеру (не забываем при этом, что это любимый композитор Бежара) — четвертой части Третьей симфонии, где алт поет ночную песню странника из «Так говорил Заратустра» Ницше «O Mensch! Gib acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht?».

«Рис» — хореографическая поэма о человеке, который путешествует по времени года, танцую календарные обряды и проживая свою собственную жизнь странника-наблюдателя-участника. Здесь и йога, и *contemporary*, и восточные единоборства с шестью, и национальный танец под удары барабанов и классика (адажио «опыления»). Кроме тайваньских народных песен и Малера, Хвай-Мину поразили «Casta Diva» Беллини, «Соловей и роза» Сен-Санса, песня «На закате» из «Четырех последних песен» Р. Штрауса.

### Бумажная Махабхарата

После длительного перерыва на фестивале снова выступали представители Центра исполнительских искусств из города Сидзуока SPAK. Раньше им руководил знаменитый японец Т. Судзуки, при котором на каждом Чеховском фестивале присутствовали японские спектакли. В начале нулевых при участии Судзуки прошла всемирная Театральная олимпиада. Сотрудничество фестиваля с руководимым Судзуки центром подарило москвичам незабываемые гастроли театров кабуки, но, бунраку и кеген. Наследник Судзуки С. Мияги какое-то время не работал в России, но в 2015 отношения возобновились.

Мияги привез свой спектакль «Махабхарата-Налачаритам», базирующийся на одной конкретной истории индийского эпоса о царе Нале и принцессе Дамаянти. Мияги прекрасно понимает, что европейская публика (спектакль стал сенсацией прошлого Авиньонского фестиваля как образчик мультикультурного театра), хоть и замороженная традиционными японскими техниками, все-таки чувствует себя на спектаклях чистого жанра (но или кабуки), мягко говоря, не комфортно, и удивление первого раза легко перерастает в раздражение. Поэтому он синтезировал несколько японских источников: маски, надетые на некоторых героях, отсылают к театру но, грим других напоминает о кабуки, костюмы взяты из традиционного бумажного теа-

тра. Кроме людей по сцене бегают и танцуют дикие животные, забавно нарисованные и вызывающие своим внезапным появлением гомерический гогот в зале. Сама сцена разделена на несколько частей, одну из которых занимает оркестр (10 музыкантов, играющих на традиционных инструментах).

Самое привлекательное в постановке Мияги — утрата сакральности японского театра и выход на общечеловеческую театральность, где есть место живому юмору, импровизации, пародии. Проходящее на сцене — не древняя застывшая сказка, а история, которая могла произойти здесь и сейчас. Очень помогает счастливый финал — редкий случай в эпосе, когда муж и жена, потерявшие друг друга, в финале воссоединяются и возвращают утраченное царство и богатство.

### Золушка в золе

Впервые у нас гастролировал Балетный театр Нюрнберга, которым руководит испанский хореограф Г. Монтеро. Компания показала здесь одну из своих последних премьер — танцевальную пьесу «Золушка Прокфьева в постановке Монтеро». Это название растиражировано десятками авторских трактовок (Захаров, Ноймайер, Марен, Аштон, Рагманский, Уилдон, Боурн, Поклитару, Посохов, Нуреев, Васильев, Виноградов, Малахов), в каждой компании есть своя «Золушка», никто давно не читает либретто Волкова и завещаний Сергея Сергеевича. Монтеро — в особенности. Ему помогает провинциальная обособленность баварского городка, совершенно чуждого балету в его традиционном понимании. И жанр спектакля определен как «танцевальная пьеса». Эта «Золушка» полна насилия и садизма. Гойо выбрал не эстетскую французскую версию сказки, а грубую-заветную немецкую от Gebruder Grimm. Золушка в его спектакле ползает на четвереньках и спит на золе в камине, алчные сестры и мачеха водят ее на поводке. Из зола ей помог выбраться добрый ворон, чье красочное появление на сцене сопровождалась клубами дыма. Принц тоже живет в клетке, но в золотой и без поводка. Такие герои-маугли быстро находят друга.

Нюрнбергская труппа (состав ее интернациональный, с латинским «акцентом») работает превосходно. Монтеро относится ко всем как премьерам, последний может стать первым и наоборот. Такая практика предполагает высокую ответственность. Видно, что при театре есть отличная мастерская — превосходно сделаны костюмы, декорации, свет (Г. Монтеро, А. Алберто, В. Хеммерляйн, О. Лундт).

Московские спектакли прошли при невероятном стечении публики, все только и говорили, что об этой многозначительной «Золушке». И никто не остался разочарован. Хорошо скомпонованные шоу с танцами и спецэффектами всегда имеют успех, но все-таки вопрос о Прокфьеве остается открытым. Что стало с его завещанием? Зачем он писал именно для «Золушки» космическую музыку вальсов?