

18+

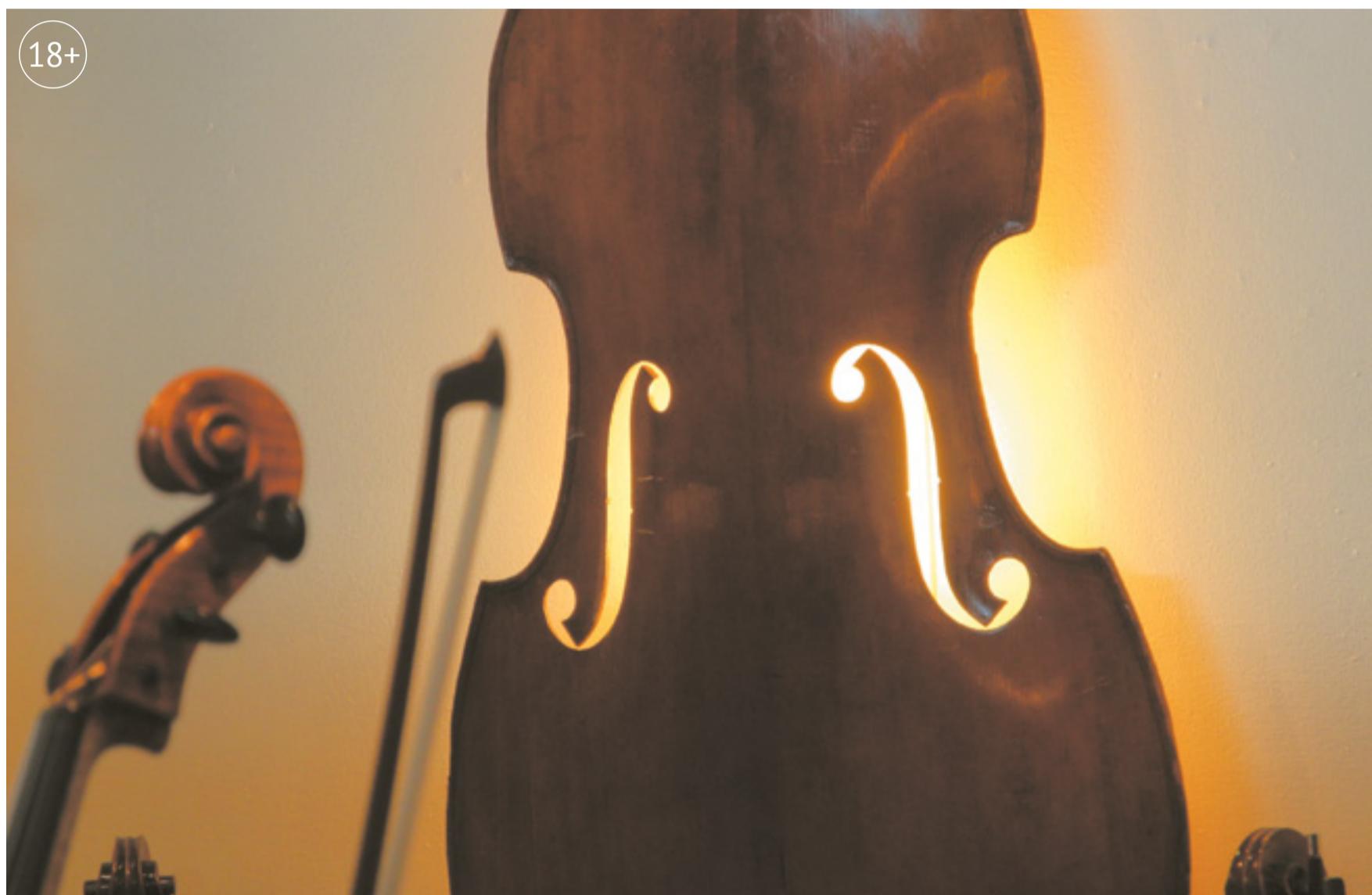


фото Андрей Устинов

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 интепретации **Екатерины ВАСИЛЕВОЙ**



в номере:

событие стр. 13

Россия – Польша:

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



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

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 **«Сатьяграхи»** 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



Жанна с русским характером

Челябинская «Орлеанская дева» — притча о вере, войне и народной толпе



Фото Андрей Голубев

- ♦ «Жанна д'Арк»
- ♦ Опера в 2 действиях
- ♦ Композитор и либреттист П.И. Чайковский
- ♦ Премьера — 1881, Мариинский театр, Санкт-Петербург
- ♦ Дирижер Евгений Волынский
- ♦ Режиссер Екатерина Василёва
- ♦ Сценограф, художник по костюмам Софья Кобозева
- ♦ Видеоопекция Александра Комарова
- ♦ Хореограф Юрий Смекалов
- ♦ Главный хормейстер Наталья Макарова
- ♦ Исполнители: Иоанна — Анастасия Лепешинская, Лионель — Александр Сильвестров, Король — Павел Чикановский, Тибо — Юрий Никитин, Раймонд — Михаил Меньшиков, Архиепископ — Павел Локшин, Дюнуа — Владимир Боровиков и др.
- ♦ Премьера 25 июля 2015, Челябинский театр оперы и балета им. Глинки

До лета 2015 в афише Челябинского театра оперы и балета значился абсолютно «классический» Чайковский — «Пиковая дама» и «Иоланта». Появление же грандиозной «Орлеанской девы» — впервые в истории театра, да еще после недавней громкой премьеры в Большом театре (пусть и в концертном исполнении) и пяти других премьер — можно считать ходом ва-банк. К этой премьере готовились основательно, пригласив столичную команду во главе с молодым режиссером Екатериной Василёвой.

Жребий брошен

Челябинск умеет выбирать нужное время и нужный момент для предельной концентрации потенциала труппы, чтобы совершить невероятный марш-бросок. Так случилось, например, в 2012, когда к пафосной дате 400-летия окончания Смуты и восстановления российской государственности был поставлен спектакль «Жизнь за царя» (лауреат «МО» как «лучший спектакль года»), режиссер и сценограф А. Сергеев, дирижер А. Гришанин). Театр буквально возродил оперу и очистил от советского глянца, «псевдорусской» с кокошниками и красными кушаками, показав убогую, развалившуюся Русь, но сильную внутренним духом.

Вот и новый спектакль о деве-воительнице из французского Средневековья, поставленный к 175-летию со дня рождения главного классика русской музыки, получился актуальным по многим причинам: он вбирает прошлое и настоящее, становясь точкой сборки общественного и художествен-

ного сознания. К тому же с использованием чудес современных мультимедиа, которые действительно органично смотрятся в придуманном спектакле. Впервые театр решал эти технические проблемы в столь масштабных размерах.

При этом надо помнить о неутешительной славе «Девы» как тяжеловесной и статичной оперы с большой претензией к качеству голоса главной героини: то ли это меццо, то ли драматическое сопрано (существуют две версии). Так что перед театром стояли сверхзадачи.

Актуальный образ

Темное Средневековье и ужасы Столетней войны, похоже, для нашего времени являются уже не такими далекими. Как многие предрекают, сегодня весь мир стоит на пороге третьей мировой войны. Взрывы, стрельба, смерти, теракты, постоянная агрессия — все это реалии на большей части земного шара. Петр Ильич как в воду глядел, когда выбрал этот сюжет на века. Но французскую историю он сумел сделать частью «русской души», с ее вечным ощущением избранности, с ее сопричастностью святым силам, борьбой за правое дело и с презрением к страданиям земной жизни во имя спасения на небесах.

Образ Иоанны чрезвычайно волновал Чайковского еще и потому, что в ней он увидел ответы на свои размышления о выборе между судьбой, роком, предназначением и личными слабостями человека. В письмах он рассказывал, что рыдал над ее судьбой (как, впрочем, и над судьбами Татьяны и Германа).

Ради разработки этого сюжета Чайковский отправился во Францию, сам долго трудился над каждым словом либретто и взахлеб сочинял музыку. Да так, что боялся оставаться долго наедине с собой, чтобы окончательно не расстроить нервы. Поэтому вся история, воплощенная в модном жанре гранд оперы — как полагается, с обилием хоров, народных сцен, массовок, балетом и продолжительным хронометражем — ценила для него от первой до последней ноты.

Хотя при жизни композитора «Дева» не получила того горячего приема, которого он ожидал, в XX веке она имела довольно счастливую судьбу, постоянно становилась, хотя и не сделалась хитом, подобным «Онегину» и «Пиковой даме».

Последняя премьера в Большом театре состоялась в 1990 (режиссер Борис Покровский, дирижер Александр Лазарев, художник Валерий Левенталь).

А в сезоне 2014/2015, в год юбилея Чайковского, опера стала буквально хитом, будучи поставлена сразу в трех российских театрах (кроме Большого и Челябинского, еще и в Уфе).

Назад в будущее

Интерпретация Екатерины Василёвой связана с приближением личной истории

Жанны д'Арк (поэтому-то на афишах и значится реальное имя этой исторической героини, а не литературное «Орлеанская дева»), оттого исторические баталии уходят на второй план. Для этого сделаны некоторые купюры, в частности в сценах с королем и его приближенными.

Это первая работа Василёвой в жанре исторического масштабного оперного action, да еще с элементами оратории. Но, как и в других ее работах («МО» неоднократно в превосходной степени отмечала ее постановки опер Е. Подгайца «Ангел и психотерапевт», М. Равеля «Дитя и волшебство», «Мавру» И. Стравинского, а в 2014 она была режиссером юбилейного концерта в честь 25-летия газеты в КЗЧ), спектакль превращается в особый авторский мир режиссера, с уникальными меридианами и параллелями, полюсами и красками.

Уже в Интродукции, которая является предсказанием будущей судьбы Иоанны, сконцентрированы все выразительные средства ее режиссуры. Перед нами условное Средневековье, скорее напоминающее сказки братьев Гримм. А все потому, что в нем нет статичных объемных декораций, а вместо них — подвижный карликовый реквизит. Сами артисты и практически постоянно присутствующий на сцене хор любовно строят из маленьких белых домиков и церквушек свою небольшую родину (вот она, идея патриотизма в действии). Стража возводит крепостные укрепления для замка Короля, которые не выше его колена. А на поле боя воины выкатывают передвижные деревянные панели, утыканные копьями и мечами, как будто это смертельный лес.

Но сильные эмоции трагедии здесь гарантированы: за них, помимо гениальной музыки и прекрасного исполнения, «отвечают» цвет и мультимедиа. Символика палитры довольно прямолинейна, как «два-два», зато действует на сто процентов и никогда не выходит из моды: красно-черные разливы пятен на заднике как символы крови, войны, смертей, свисающее серо-лиловое небо над головами погибающих французов, темное изображение людских масс и тянувшихся рук. И как противоположность — светлые облака, проплывающие над Иоанной, и белесо-небесный свет, исходящий из нее и от нее, когда рассказывается о ее особом даре.

Костюмы продолжают игру с символами: из старины — серо-белые невзрачные одеяния бедняков и роскошный красный бархат знати. Здесь и небольшие чепцы, и длинные тяжелые платья, мантии и красное архиепископское одеяние. Но при этом военное платье Иоанны довольно модное — черный приталенный сюртук и лосины с вставками кожи, напоминающими о защитных латах.

Техника со смыслом

Массовые и батальные сцены без привлечения дополнительных человеческих ре-

сурсов вырастают до архи-размеров благодаря мультимедиа и приему онлайн-трансляции. Происходящее на сцене передается в прямом эфире тут же на задник сцены, что позволяет достичь эффекта 3D. Количество сражающихся увеличивается вдвое, они как бы нависают над зрителем.

Очень красива первая сцена, выполненная в сине-сиреневых тонах: со всех сторон в зал тянутся ветки всемирного дуба (как не вспомнить Л. Толстого), прорисованные анимашные листья, тихонько покачивающиеся под русские протяжные мелодии крестьянок-француженок.

Еще одно заимствование из кино — показ крупных планов главных героев. Так что даже если в партитуре не происходит драматургических движений, на сцене все живет и изменяется в микродозах, как будто это снятый на пленку кадр.

Правда, иногда игры с мультимедиа-символикой становятся довольно прямо-линейными. Спускающиеся сверху мультимедийные крылья на спину Иоанне или рука, передвигающая ферзей на шахматной доске в сценах с Королем — невольно вызывают улыбку и лишают действие напряженности.

Раздвоение личности

Образ Иоанны в буквальном смысле раздваивается: в Интродукции героиня-великан ходит между маленькими домишками и рядом с мельницей находит мягкую куколку, напоминающую ее саму — с такими же ржавыми, огненными волосами. В них — знак особенности, и пророчество смертельного огня, и символ крови. Кукла символизирует телесность Иоанны, ее человеческую ипостась. Именно ее — правда, огромных размеров, этакую шаманскую Вуду, под ритуальные пляски в конце оперы будут сжигать соотечественники. Таков еще один подмеченный постановщиками закон человеческого бытия: избранных сначала превращают в богов Олимпа, а потом с радостью уничтожают, приносят в жертву, пытаясь ухватить кусочек «божества» для себя.

Но «настоящая» Иоанна продолжает жить, как символ вечной жизни и спасенной души, как воплощение сущности человека: обладая божественным даром, она оказалась слабым простым человеком, выбравшим краткий миг запретной любви. В длинной белой рубашке, она возносит руки и взор к небу.

Иоанна ведет за собой

Очевидно, что опера ставилась под исполнительницу партии героини — ее актерские возможности, голос, харизму, что вполне закономерно. И практически все сцены фокусируются на ней. То, что получилось у Анастасии Лепешинской — выше всяких похвал. Мощный, богатый, объемный по тембру голос, да еще с масляной густой окраской, помноженный на *смр. 16*

Новое слово о «Фаусте»

Первой премьерой сезона в Челябинском театре оперы и балета стала опера Гуно

фото Екатерины Василевой



- ♦ **Шарль Гуно**
«Фауст»
- ♦ Опера в трех актах с прологом и балетными сценами
- ♦ Либретто **Ж. Барбье и М. Карре** на сюжет первой части трагедии И.В. Гете
- ♦ Музыкальный руководитель и дирижер **Евгений Волынский**
- ♦ Режиссер **Екатерина Василева** (Москва)
- ♦ Художник **Кирилл Пискунов** (Санкт-Петербург)
- ♦ Хореограф **Юрий Сmekalov** (Санкт-Петербург)
- ♦ Художник по костюмам **Мария Чернышева** (Москва)
- ♦ В главных партиях: **П. Солнцев**, **Н. Глазков** (Фауст в старости), **П. Чикановский**, **М. Меньшиков** (Фауст в молодости), **Г. Шахматова**, **Е. Бычкова** (Маргарита), **Б. Гусев**, **Н. Лоскуткин** (Мефистофель), **В. Боровиков**, **А. Сильвестров** (Валентин), **А. Костенко** (Зибель), **П. Локшин** (Вагнер), **М. Новокрещенова** (Марта).
- ♦ Премьера: Париж, «Театр лирик», 19 марта 1859 (первая редакция); Париж, «Гранд-Опера», 3 марта 1869 (окончательная редакция).
- ♦ Премьера в Челябинском театре оперы и балета: 27, 28 февраля 2015 (концертная версия); 8, 9 октября 2015 (сценическая версия)
- ♦ Продолжительность спектакля – 3 часа

Театр-изобретатель

Челябинский театр оперы и балета за последние несколько сезонов дал понять, что умеет стрелять нечасто, но метко. Об уникальных способностях этого театра узнала вся страна, когда пять лет назад там была поставлена опера «Лоэнгрин» Вагнера московским режиссером Андреем Сергеевым – поставлена при очень скромном финансировании и выдвинута на «Золотую маску» в пяти номинациях. Ограниченност в средствах не только не стала помехой, а подстегнула и режиссера, и дирижера Антона Гришинина на создание стиляного, лапидарного, аскетичного, высоко концентрированного художественного действия, лишь подчеркнувшего огромное значение ритуала для драматургии Вагнера. В жестких рамках минималистических декораций, соединивших три основных цвета – черный, белый и красный – его музыка обрела особую огранку. После триумфального успеха в заглавной партии тенор Федор Атаскевич в скором времени был приглашен в Михайловский театр в Петербурге, где служит по сей день.

В конце 2012 Челябинск и вовсе стал местом встречи очень высоких гостей, среди которых была Глава Российского императорского дома Великая княгиня Мария Владимировна, приехавшая на премьеру «Жизни за царя» Глинки с либретто барона фон Розена в постановке режиссера и сценографа Андрея Сергеева, приуроченную к 400-летию Дома Романовых. Под занавес минувшего сезона театр вновь заявил о себе премьерой оперы «Орлеанская дева» Чайковского (переименованной для понятности в «Жанну д'Арк») в смелой постановке Екатерины Василевой. «Когда я впервые оказалась здесь, поняла, что эта труппа изголодалась по большой работе. Все с удовольствием окунулись в процесс. Мне доверили, поверили, и, как мне кажется, у нас сложился очень хороший творческий контакт», – говорит режиссер.

Премьера «Фауста» вновь показала богатый потенциал театра и его неунывающей труппы. Это полновесный «широкоформатный» спектакль, претендующий на новое слово в интерпретации этой хрестоматийной оперы. «Фауст» – нечастый гость в российских театрах, и слово Челябинской оперы в истории постановок этой оперы представляется своеевременным и по-своему эпохальным.

Опера, спектакль и жизнь

Екатерина Василева:

«Все очень стремительно меняется. Современный зритель должен вынести со спектакля что-то актуальное для себя, со звучное сегодняшнему дню, его состоянию и настроению. Мне хотелось найти те струны, которые резонировали бы у человека, погруженного в Интернет и телевизор, сделать так, чтобы опера его захватала, хотелось привлечь молодежь в оперный театр, потому что этот спектакль во многом о них. Мы все настолько поглощены бытом, суетой повседневных дел, а ритм жизни и инерция несут нас в таком стремительном потоке, что мысли о деньгах и развлечениях возникают намного чаще, чем мысли о чем-то настоящем: о Душе, о том, зачем мы живем. К сожалению, за удовольствием и соблазнами человек забывает самого себя. А выбор правильного пути очень важен. Конечно, Гуно не следовал буква в букву за Гете, создавая свою оперу. Он обратил внимание на темы, волновавшие лично его. Он думал о себе, мне почему-то так кажется. Он снизил пафос, отойдя от глобально-философских мотивов и обратившись к человеку. Гуно долго писал «Фауста», менял многое, поэтому у оперы множество редакций. Когда мы с Евгением Григорьевичем Волынским встречались, доставая свои партитуры, они и у нас оказывались разными. В итоге мы создали новую редакцию, обусловленную разными художественными причинами. За поверхностной мелодичностью, обманчивой простотой и легкостью партитуры «Фауста» скрывается сложная оркестров-



ка, дающая щедрые краски вокалистам. Певцы должны внимательно слушать оркестр, его внутреннюю фактуру, которая дает им другое напряжение, более тонкие и сложные интонации. Как только они начинают плыть по течению, все тут же превращается в сладкую романтическую историю, которая, безусловно, присутствует, но надо почувствовать совсем иной накал страстей. Почему Фауст одет в антирадиационный костюм? Сейчас весь мир пришел в состояние легкого хаоса. Зыбкость ощущается во всех сферах, на всех континентах. Начало и финал нашей постановки – некое предупреждение всем нам, до чего мы можем дойти в своем саморазрушающем психозе. А мы занимаемся саморазрушением – как в глобальном, так и в локальном смысле, переставая думать о будущем – и о своем, и тем более о чужом. Хотелось затронуть и тему войны, которая сегодня слишком громко звучит. Я отнеслась к ней очень аккуратно, осознавая свою ответственность. Но я не даю однозначного ответа: пусть каждый зритель попробует найти свой. Все-таки опера – не математика».

Затерянные во времени

На обложке оперной программы красовался одинокий человек на выжженной земле, настраивая на тревожный лад и напоминая об одноименном фильме Сокурова. Режиссер захватила, если не сказать шокировала зрителя с первых же кадров постановки. Занавес поднялся, и на звуках вступления сцена открыла изумленным слушателям картину серого, невеселого времени словно после ядерного взрыва, после техногенной катастрофы. Люди в антирадиационных комбинезонах медленно обследовали полуразрушенное пространство, напомнившее по уцелевшей казенной грязно-белой плитке на стенах больницу, а по унылым серым стенам – жуткий бункер, уходящий вдаль. Без Стругацких в фантазиях режиссера не обошлось. **Постапокалиптическая тема**, взболтавшая времена и эпохи, стала важным словом в российской фаустиане – словом о катастрофических последствиях гонки желаний. Горгульи, поглядывавшие сверху, и ряд архитектурных элементов вызывали неизбежные ассоциации с условным Собором Парижской Богоматери. (Так-

прошлое столкнулось с будущим, словно нарочно миновав настоящее).

Их неторопливые поиски продолжались до тех пор, пока один из «исследователей» на авансцене не решил разъединить кабель дабы остановить мгновенье, будто устав от изнуряющей монотонности будней. В отличие от обесточенных коллег Фаусту пришлось петь. Режиссер отдала партию старого Фауста певцам со стажем – Павлу Солнцеву и Николаю Глазкову, каждый из которых в меру сохраненного мастерства справился с поставленными задачами.

Мефистофель появился из-под дерюги, укрывавшей больничное инвалидное кресло – и мгновенно напомнил своим пальто с воротником и богемным бантом об одном из лучших Мефистофелей в истории – **Федоре Шаляпине**. Так режиссер вместе с художником по костюмам Марией Чернышевой подчеркнули постмодернистскую идею смешения времен, кульминацией которой станет «Вальпургииева ночь».

«Мефистофель-Шаляпин» будто нехотя, лениво сделал свое дело: вернул Фаусту его молодое тело, и два авантюриста помчались за земными наслаждениями. Нельзя сказать, чтобы их ждали прекрасные виды и люди. Женский хор в разнофасонных платьях 50 оттенков серого и красного представили с алюминиевыми тазиками, кастрюлями, мисками, как своими неизменными пожизненными атрибутами. К ним тут же подскочили и представители противоположного пола в солдатских мундирах, приросших, словно вторая кожа. Ряд качелей-лодочек эффектно намекнули на идею маятника, начавшего отсчет времени, купленного Фаустом. Декорация, уходящая вглубь сцены, рождала ощущение экрана, затягивая зрителя.

Обжигающую приправу добавила режиссер в эпизод **превращения вина**, когда к Мефистофелю подбежала развязная девица и, отерев пот с шеи, подала тряпичку своему господину, который тут же преобразил эту жидкость в кратковременное удовольствие для народа.

Ихинно блестящими подарками для Маргариты стали **браслеты** – ручные, ножные и шейный, очень похожие по кинжалному блеску на свежевыкованные кандалы. Если не считать, что режиссер придал травестийному персонажу Зибелью статус молоденького католического священника, добавив образу напряженности, в остальном она старалась не столько выстраивать смысловые перепендикуляры, сколько не упускать мельчайших поворотов причинно-следственной связи, держав во внимании и внутренние, и внешние факторы. Серые стены бункера не менялись от начала до конца, делая героев заложниками пространства и времени.

Самой беспощадной и радикально решенной стала, пожалуй, картина «Вальпургииевой ночи», которую решили, как картину бала у Сатаны, хотя роль Мефистофеля в ней была не такой активной и динамичной, какой ее можно было бы сделать. Вероятно, вальянную леность

~ стр. 16

Новое слово о «Фаусте»

~ начало на стр. 15 ► режиссер заложена в основу концепции образа этого героя. Фигуры Мэрилин Монро, Майкла Джексона и Марлен Дитрих появились здесь как намеки на тех, кто не меньше, чем Фауст, алкал вечной молодости.

Хореограф **Юрий Смекалов** в свойственной ему эксцентричной манере поставил в эстетике show dance ироничные пляски смерти: танцы жутких мертвцев, плавно перетекших сюда из предыдущей сцены — «груза 200», вернувшегося с войны.

Сцену окончательного соблазнения Маргариты режиссер вылепила очень чувственно, по-роденовски, сохраняя при этом целомудрие внешнего облика. Страшные черные палачи времени явились покарать грешницу Маргариту в соборе. Но грешница, как известно, раскаялась, в чем зритель убедился, когда обесцелевшая героиня в своей тюремной клетке направилась вверх по лестнице, предприняв сверхчеловеческие усилия, но до ее вершины дойти не смогла, покатилась вниз и была прощена.

Оперу не оставили без купюр, от которых она не то что выиграла, но получила свой вполне убедительный вариант, нацеленный на скорое приближение финала, словно призванного доказать вопиющую краткость и призрачность того самого гетевского мгновения.

Куплеты Мефистофеля

Многие российские театры не берутся за «Фауста», понимая, что в их распоряжении нет ни хорошего лирического тенора, ни внушительного раскатистого баса, ни роскошной Маргариты.

В Челябинском театре представили **два состава исполнителей**, каждый из которых явил неповторимый интонационно-эмоциональный облик спектакля. В первом составе Фауста спел харизматичный **Павел Чикановский**, обладатель крепкого лирического тенора, его партнершей которого выступила **Гузель Шахматова**, красивейшее лирическое сопрано европейской выделки, изумившая ровностью звуковедения на протяжении всего диапазона. За ее исполнительской трактовкой чувствовалась невероятно сильная личность. Неотразимым щеголем, сверкающим очами и широко улыбаясь, оказался и Мефистофель — **Борис Гусев** из Ростова-на-Дону, главным орудием соблазнения которого оставался густой, бархатный бас (певец исполняет эту партию и на сцене Ростовского музыкального театра, премьера в 2013).

Фауст и Маргарита из второго состава — **Михаил Меньшиков** и **Екатерина Бычкова** — больше пленяли артистизмом, драматическими талантами. Пластика образа Маргариты у Бычковой получилась невероятно чувственной, пронзительной, девически нежной и очень естественной. Мефистофель — **Николай Лоскуткин** с шаляпинскими нотками в тембре — внес чуть больше гротеска и клоунады, под маской которой, впрочем, скрывалась сущность не менее коварной и страшной. Оба Валентина — **Владимир Боровиков** и **Александр Сильвестров**, как и предписано по роли, старательно являлись оплотом морально-этических норм.

Оркестр под управлением **Евгения Волынского** держался строгих стилистических границ, предъявляемых шедевром французской лирической оперы. Ученник маэстро Арнольда Каца, Волынский не прибегал к крайностям и пародиям. Следуя указаниями партитуры, стараясь во всем находить золотую середину, он небезуспешно выравнивал струнные, наделяя их теплотой дыхания, находя грамотный баланс с духовыми, выстраивая четкую, очень рациональную ритмическую драматургию, позволявшую певцам чувствовать себя очень комфортно.

Мгновение «Фауста» и впрямь было прекрасным.

Владимир ДУДИН

Жанна с русским характером

~ начало на стр. 14 ►

сценическое амплуа, как будто сделанное для голливудского блокбастера. Этакая поимесь страстной Пенелопы Крус с огромными глазами и роскошной шевелюрой, и воинствующей Анджелины Джоли.

Знаменитый монолог «Простите Вы, холма, поля родные», когда происходит кардинальное изменение Иоанны, ее превращение из мечтательницы (этакой юной Татьяны) в амazonку-воительницу, Лепешинская проводит довольно жестко, в милитаристском настроении, не позволяя распустить хроматические «нюни». А ее любовный дuet «О, чудный, сладкий сон» с Лионелем — **Александром Сильвестровым** стал достойным эмоциональным поединком двух роскошных голосов и ярких актеров. Получилась одна из главных сцен во 2-м действии. В общем, Иоанна-Лепешинская уверенно выигрывает бой со сложной партией, даже тогда, когда находится один на один с публикой на пустой сцене.

А вот оркестр не всегда умеет подняться над интонационным сентиментализмом Петра Ильича, тщательно интонируя все протяжные, слезливые мелодии. Наиболее удачные и точные в музыкальном и артикуляционном плане выступления оркестра — драматические, батальные сцены. При этом на вторых ролях у солистов оркестра ведет себя по-дженкельменски корректно. Нужно отметить и хоровые сцены, сделанные ярко, мощно, что соответствует духу гранд оперы.

Вся команда солистов подобралась ровная. Прекрасно отточено актерское мастерство, пантомима (ее здесь много) сделана профессионально, без перехлестов. Одна из больших радостей — почти 100-процентное понимание слов. **Экзамен на артикуляцию все сдали на пятерку.**

Рождение трагедии

Постановочной команде удалось достичь главного — разрушить **миф о ста-**

тичности оперы. Спектакль завораживает действием: разнообразием стилей, жанров, участников и визуальными эффектами. Единственным стилистическим ляпом, пожалуй, стали балетные интермеди. Музыка в них экстравагантная — то ли цыганская, то ли русская плясовая с экзотическими ориентальными ритмами (привет от «Половецких плясок» «Князя Игоря»), которая показана через скучные и классико-подобные «па» несмешных шутов.

Драматургия построена так, что кульминация приходится на сцены с Иоанной. А вот противоположная сила, раскручивающая сюжет — двор, король, придворные с их цыганами и шутами, война — получилась какой-то бутафорской. Королевские мизансцены выглядят иногда пафосно-комическими, нет в них того масштаба и размаха, которые пытались им придать Чайковский, неожидав громогласных кульминаций, гимнов и важных шествий. А в опере — это как будто мир Черной королевы из «Алисы в стране чудес» с пустыми лицами святых на знаменах, хаотичными народными шествиями и ненастоящим священником.

Место действия?

Франция «Девы» — совсем нефранцузская. **Это опера про Россию.** Хоры а капелла — пение ангелов с их особыми, чуть ли не знаменными напевами, знакомая лирика à la russe, щемящие хроматизмы, как в «Евгении Онегине» (что не случайно, «Дева» писалась сразу после «Онегина»). **Петр Ильич написал абсолютно русскую историю.** Поставленная в Челябинске в символическом ключе, она не может не вызывать отчетливые патриотические чувства у русской публики. И это прочтение связывает ее с «Жизнью за царя» двухлетней давности. Не в этом ли патриотизме сила театра, позволяющая сделать



ему подобный художественный рывок, с отрывом от остальных театров?!

Можно утверждать, что получился абсолютно новый по техническому и музыкальному уровню спектакль. И совершенно закономерно, что он **номинирован на «Золотую маску» в четырех номинациях** (спектакль, работа режиссера, работа дирижера, лучшая женская роль).

Екатерина КЛЮЧНИКОВА

Челябинские премьеры 2015/2016



В наступившем сезоне театр обращается к бессмертной русской и зарубежной классике. Следующей оперной премьерой после «Фауста» Гуно станет «**Евгений Онегин**» Чайковского (8 и 9 апреля 2016).

Над новой постановкой будут работать музыкальный руководитель и дирижер, художественный руководитель театра **Евгений Волынский**, режиссер-постановщик **Михаил Знанецки** (Польша) и художник **Луиджи Скоглио** (Италия).

Михаил Знанецки — автор множества драматических и оперных постановок, в т.ч. под открытым небом (в частности, в июне прошлого года он поставил «Травиату» на Фестивале Израильской оперы в городе-крепости Масада на Мертвом море). Помимо польских театров, Знанецки много ставит в Италии, где получил режиссерское образование и прослушал курс лекций Умберто Эко.

«Задача режиссера — передать замысел автора оперного произведения, — говорит Знанецки. — Я стараюсь сохранять верность композитору, а не традиции».

Е. Волынский: «Новая постановка «Евгения Онегина» приурочена к юбилею Петра

Ильи Чайковского, который отмечался в этом году. Кроме того, мы стремимся сохранить русскую классику, которая всегда вос требована у зрителя».

Комментируя международный состав постановочной группы, Волынский добавил, что «проект, который создается на стыке культур, всегда приносит свои плоды».

Владимир Досаев, директор театра: «Сегодня в труппе театра — артисты всех возрастных групп, и на каждую роль в «Евгении Онегине» есть исполнитель, чей возраст соответствует персонажу. Такого, когда партнеры молодых людей поют исполнители старшего возраста, больше не будет».

По словам Досаева, «спектакль будет очень стильный, красивый, с новыми декорациями, костюмами, неожиданными эффектами».

Балетная премьера сезона — «**Пахита**» **Э. Дельдеве — Л. Минкуса**. Как подчеркнул В. Досаев, сегодня этот балет целиком не поставлен ни в одном театре России. Премьера постановки намечена на первую половину 2016, окончательная дата будет определена в зависимости от финансовых возможностей театра.

Хореограф **Юрий Смекалов** собирается сделать оригинальную редакцию классического гранд-балета, которая бы не повторяла хрестоматийные образцы, а была максимально приближена к первоисточнику либретто: **новелле Сервантеса «Цыганочка»**.

При этом будет сохранена классическая хореография **Мариуса Петипа**, которая, по мнению постановщиков, максимально близка публике.

Маленьких зрителей к Новому году ожидают музыкальная сказка «**Иван Царевич и Елена Прекрасная**».

Планируется развивать формат балетного фестиваля «**В честь Екатерины Максимовой**»: театр намерен пригласить зарубежных хореографов.

Новшество сезона — **сотрудничество с Краеведческим музеем**. В фойе театра будут проходить выставки уральских фотохудожников. Первая экспозиция разместилась к открытию сезона: выставка работ Владимира Богдановского «Радости жизни», в которую вошли около 100 его лучших снимков за последние пять лет.