



ВЕЩАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕЩАЛКИ»

В НОМЕРЕ: ПРЕМЬЕРА. Г. ДОНИЦЕТТИ «ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР»

1-2 стр. Интервью с режиссером Хансом-Йоахимом Фрайем

2-3 стр. Художник Пётр Окунев о цветовой символике спектакля

3-4 стр. Музыкальные аллюзии оперы Доницетти: беседа с дирижером Дмитрием Волосниковым

«Я создаю картины...»

Немецкий режиссер, импресарио, интендант Брукнеровского фестиваля в Линце, основатель и бессменный руководитель дрезденского бала в Земперопер, Ханс-Йоахим Фрай в последнее десятилетие тесно связан с Россией. На его счету постановки опер и гала-конcertов в Москве (Большой, Камерный музыкальный театр имени Б.А. Покровского), Санкт-Петербурге, Улан-Удэ, Иркутске, Владивостоке. С 2014 года Фрай – постоянный советник Генерального директора Большого театра, с 2017 – художественный руководитель образовательного центра «Сириус» фонда «Талант и успех» в Сочи. Крещенский фестиваль 2018 года в Новой Опере открывается премьерой оперы «Лючия ди Ламмермур» в постановке господина Фрая. Беседа режиссера с Михаилом Сегельманом прошла в конце декабря 2017 года в Москве.

В одном из интервью вы сказали, что у каждой вашей работы в России есть русский акцент. Каков этот акцент в постановке «Лючии ди Ламмермур» Доницетти?

В первую очередь это касалось больших гала-конcertов, в центре которых была русская музыка. И я всегда уделял русскому репертуару, русским постановкам большее внимание, чем это принято в Германии и Европе. Ставя в Новой Опере «Лючию ди Ламмермур», я сознательно ориентируюсь именно на Россию и на Москву. Возможно, еще в Италии я бы осуществил эту постановку в похожем стиле. Но я бы никогда не представил ее в такой форме в Центральной Европе. Например, в Германии, зная, что до этого было, условно, 20 современных версий (где Лючия принимает наркотики или что-нибудь в этом роде), я был бы

вынужден говорить на другом языке. Я ставлю большую романтическую оперу бельканто и представляю, как могла бы выглядеть реклама Карла Лагерфельда для Chanel здесь, в России. Черно-белые масштабные декорации, исторический контекст и своего рода цитаты. Я ищу язык для русской сцены. В этой постановке есть как бы четыре уровня. Первый – большой романтический стиль. Второй уровень – средневековая Шотландия. Третий – черно-белый мир большой моды в нашем современном понимании. И, наконец, четвертый – тонкая психологи-

ческая игра. Именно социальная и человеческая драма является для меня главным аспектом этой оперы, именно на этом я хочу сделать основной акцент в постановке.

В какой-то момент своей жизни вы занялись профессией, которая в России называется «режиссер массовых представлений». Вы делаете большие шоу. Как

Иными словами, возник симбиоз профессий режиссера шоу и оперного режиссера?

Да. Но, в сущности, расстояние между ними небольшое. И я многому научился с обеих сторон. В масштабной опере не всегда видны детали психологической игры. И я должен показать их крупными мазками, мысля крупными картинками, как на большом экране. И это похоже на шоу.

Как в общих чертах вы определите собственный режиссерский язык?

Пожалуй, в целом он конкретный с использованием элементов символизма, абстрактности. Определяющее значение имеет сам материал, произведение. Мне всегда важно рассказать историю на разном уровне и разными средствами. Естественно, есть оперы, которые нуждаются

в абстрактном языке: например, это касается Вагнера и, в частности, оперы «Летучий голландец», которую я ставил в России.

В какой степени меняется замысел в зависимости от конкретных актеров?

Конечно, актеры – это послы моих идей. Но вот свежий пример – «Лючия ди Ламмермур». Какой должна быть главная героиня в моем абстрактном идеале? 25 – 35 лет, красивая, худенькая, сумасшедшая. И ты видишь актрису с другими параметрами. И понятно, что ты что-то меняешь, это про-



это повлияло на вас как на чисто оперного режиссера?

Тринадцать лет назад я впервые поставил бал в дрезденской Земперопер. Открытие – это двухчасовое шоу. В телевидении акцент всегда делается на *энттертейнменте*, развлечении. И я научился работать в этом поле, ставить классику так, чтобы на телеэкране она воспринималась как шоу. В гала-конcertах я придумываю способы визуализации каждого номера. Я создаю картины. Таким образом, я развил в себе то, о чем пятнадцать лет назад не имел представления.



Ханс-Йоахим Фрай

открытые конфликты). Но в данном случае их двое – Ян Латам-Кёниг и Дмитрий Волосников. Является ли это дополнительной трудностью?

Я всегда ищу баланс между музыкой и словом и черпаю вдохновение и в одном, и в другом. Обычно у меня не возникает проблем. Иногда, например, предупреждаю о необходимости генеральной паузы или какого-то особенного приема в том или ином месте. В данном случае мы абсолютно нормально взаимодействуем с обоими музыкальным руководителями и приходим к взаимопониманию.

После спектакля зрители часто оставляют комментарии. Я имею в виду не только модные ныне социальные сети, но и книгу отзывов в самом театре. Какой комментарий вас обрадовал бы после премьеры, а какой огорчил?

исходит естественно. Потому что у этой конкретной певицы или актрисы – свои сильные стороны, свое послание, и ты развиваешь это.

Как музыкант по профессии, вы, естественно, не испытываете особых проблем коммуникации с музыкальными руководителями постановок (не секрет, что в современных условиях встречаются даже

У нас будет очень драматический спектакль. Я, безусловно, обрадуюсь словам вроде: «Меня это тронуло, эмоционально задело». Ну а дальше – пусть формулируют.

Во многих ваших интервью сквозит некий внутренний лейтмотив: мнение зрителей для вас важнее мнения критиков. Так ли это?

Конечно, важно и то, и другое. Но не забудьте об отличиях традиций критики в разных странах. В Германии искусство часто критикуют в манере фельетона. Огромное внимание уделяют какой-то сенсационности, нарочитой новизне или даже скандалу. Если это так, – мне важнее достучаться до публики и надеяться, что мое послание дойдет к зрителю. Более объективную критику, говорящую о музыке, о постановке, я воспринимаю очень серьезно. И, конечно, понимание этой части критики (и критиков) для меня очень важно.

(Перевод Анны ГРОЗНОВОЙ)

Готическая история в серо-красно-золотых тонах

Художника-постановщика спектакля «Лючия ди Ламмермур» петербуржца Петра Окунева мы застали во Владивостоке. И это не случайно: с 2016 года Пётр Окунев – главный художник Приморской сцены Мариинского театра (ранее – Государственный Приморский театр оперы и балета). До этого он работал там же художником-постановщиком, оформил оперные спектакли: «Кармен», «Сказка о царе Салтане», «Мавра», «История солдата», «Бастьен и Бастьенна». Всего на его счету более 60 оперных, балетных и драматических спектаклей в России и за рубежом. Беседа о предстоящей премьере в Московском театре Новая Опера состоялась в формате телефонного блиц-интервью.

Доводилось ли вам раньше работать с режиссером Хансом-Йоахимом Фрайем?

С Хансом мы познакомились именно во Владивостоке в 2015 году на постановке «Тоски» Дж. Пуччини. Тот спектакль заслужил положительные отклики зрителей.

Действие оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» происходит в Шотландии. Было ли для вас это значимым? Чем вы вдохновлялись, приступая к работе над сценографией и костюмами к спектаклю?

Не думаю, что в данном случае важно, в какой стране происходит действие. Если в «Тоске» Рим – одно из «действующих лиц» произведения, то Шотландия как место действия оперы Доницетти для меня не столь значительно. Важно, что «Лючия ди Ламмермур» – это готическое произведение, которое удивительным образом описывает XVII век – одну из самых «кудрявых» и нарядных эпох с точки зрения стиля. Для художника показывать столь мрачную готическую историю в нарядных костюмах и красивом антураже – определенная проблема: одно не вяжется с другим. Эту проблему мы

решили по-своему: сделали исторические костюмы в стиле XVII – начала XVIII века, но в одном цвете, монохромные. Таким образом, вся излишняя «красивость» пропадает, а на первый план выходит эмоциональная составляющая истории.

По словам режиссера, в визуальном решении спектакля эстетика черно-белого совмещается с одновременным использованием намеренно выбранного для выразительности цвета. Значит ли это, что цвет в данном случае приобретает символическое значение?

Цвет – это всегда символично, и данный случай – не исключение. Кто-то из великих сказал, что существует три базовых цвета: черный, белый и красный. [Известный антрополог Виктор Тёрнер назвал эти цвета, чаще всего встречающиеся в наскальной живописи первобытных народов, «первичной триадой». – Прим. ред.] В нашем спектакле также три главных цвета, и все персонажи делятся на группы по цветовому решению. При том, что у героев сохраняется исторический крой костюмов, все они – монохромные:



Пётр Окунев

темно-серые, красные, либо золотые, как у главных персонажей.

То есть влюбленных – Лючию и Эдгардо – вы одели в золотое...

Да, потому что они значительно отличаются от всех прочих героев. Ими движет любовь, тогда как у остальных – совершен-

но другая жизненная мотивация. Красный – цвет отрицательных героев, а в серое одеты персонажи скорее положительные, но второстепенные, окружающие главных героев.

Сколько смен декораций происходит на сцене?

Здесь вряд ли можно говорить о смене декораций в традиционном смысле; декорация остается одна – меняются детали. Главный элемент сценографии – огромные ворота, которые периодически открываются, и за ними каждый раз появляется какой-то новый вид: то большая лестница, то пейзаж, то старинный замок...

Это тот замок Равенсвуд, за который по сюжету оперы на протяжении многих лет велась борьба между двумя враждующими шотландскими семействами?

Конечно, почти все действие там и происходит.

Насколько я понимаю, спектакль изначально мыслился в историческом ключе с историческими костюмами. А есть ли в нем какая-либо связь с современностью или она здесь не предполагается?

Это не будет классическим спектаклем в старинных декорациях и костюмах. Крой костюмов исторический, но в цветовом решении мы отступаем от историзма и делаем их монохромными. Это будет выглядеть современно.

Кстати, «историчность» в «Лючии ди Ламмермур» – понятие весьма условное.



Сцена из спектакля «Лючия ди Ламмермур»

Как мы знаем, действие романа Вальтера Скотта, на основе которого написана опера, разворачивается в XVII – начале XVIII века, сама опера переносит слушателя в XVI век. Режиссер Ханс-Йоахим Фрай говорит о некоем миксте Барокко и стиля эпохи Возрождения, выполненном в художественной манере. Вы с этим согласны?

Дело в том, что само понятие Барокко – довольно размытое. Барокко в музыке, в архитектуре или в костюме – совершенно разные понятия, и периодизация тоже разная. Точно так же эпоха Возрождения в каждой стране определяется своими вре-

менными границами: где-то она закончилась раньше, где-то позже, а где-то вообще не начиналась.

Время действия нашего спектакля – пересечение Барокко и Ренессанса, когда одна эпоха сменяла другую. Поэтому в сценографии спектакля присутствуют элементы архитектуры Возрождения, тогда как в костюмах это уже Барокко, эпоха мушкетеров.

Беседовала Юлия МОСКАЛЕЦ

«На бельканто ходят ради голосов...»

Музыкальными руководителями оперы «Лючия ди Ламмермур» стали два дирижера – Ян Латам-Кёниг и Дмитрий Волосников. Интервью с главным дирижером опубликовано в декабрьском номере газеты, а в нынешнем – январском – мы беседуем с Дмитрием Волосниковым.

Дмитрий Георгиевич, в вашем репертуаре – «Золушка» Дж. Россини, «Капулетти и Монтеки» В. Беллини, «Любовный напиток» Г. Доницетти и теперь его же «Лючия ди Ламмермур». Откуда такая любовь к бельканто?

Бельканто – великий стиль, и он появился, потому что в опере пели великие голоса. Вернуть то время, когда на сцене царит Его Величество Голос, дорогого стоит.

Если сравнивать две упомянутые оперы Доницетти, мне, конечно, ближе «Любовный напиток». В «Лючии» есть музыкальные фрагменты, вызывающие улыбку. «Любовный напиток» очень цельный, там таких мест нет.

В смысле – нет таких мест?..

Здесь улыбку вызывает сюжет, ведь это комическая опера. В «Лючии» есть мелодии, которые сейчас воспринимаются не так, как задумывал Доницетти. Есть интонации, которые мы воспринимаем как романсо-

вые – а это трагическая ария, которая должна вызывать скорбь, и мы должны показать эту скорбь, настоящую трагедию. Это очень сложно.

Есть мнение, что вторая «классическая» постановка «Лючии ди Ламмермур» в Москве – лишняя, ведь уже есть спектакль Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

У нашей постановки есть свои прелести: прекрасный оркестр, прекрасный хор и то, что парит сверху, наши бриллианты – голоса солистов. На оперу бельканто ходят ради голосов!

Наш спектакль сделан так, чтобы зритель наслаждался только музыкой и роскошными костюмами и декорациями. Артисты не могут ездить на велосипедах или ходить вниз головой – это идет вразрез с музыкой. Режиссер абсолютно точно знает, что делает, он расставляет именно те акценты, которые нужно ставить в такой опере.



Дмитрий Волосников

У вас есть любимые места в опере?

Мне очень нравится секстет из второго действия. Он чем-то напоминает (поет) «На переднем Стенька Разин...». Когда мы раз-

учивали его с оркестром, я им напевал эти слова, было забавно...

На прошлой неделе у меня было несколько оркестровых репетиций «Лючии», а сразу после них – спектакль «Любовный напиток». И я замечал, что один и тот же специфический прием звучит в двух операх, и эти фрагменты отличаются минимально – сдвигом темпа или акцента. Тут-то я и подумал, что Доницетти стало слишком много! Это я шучу, конечно! Ведь что удивительно – почти две сотни лет прошло, а музыка Доницетти актуальна, ее хочется слушать. Причем Доницетти писал довольно быстро (конечно, не как Россини, который заимствовал сам у себя), и в партитурах видны «проседающие» моменты, есть какие-то неаккуратности. И дирижер встает перед задачей: и стиль соблюсти, и не поменять ничего в партитуре, и «причесать» музыкальную ткань.

Как вы решаете эти проблемы?

В основном мы, конечно, придерживаемся партитуры. Например, в записи Герберта фон Караяна с Марией Каллас в главной роли в начале второго действия соло играет кларнет, а в партитуре написан гобой. Странно – у нас же никогда не возникает желание, например, поменять инструмент в партитуре Чайковского. А тут в 50-ти записях играет гобой, а в 30-ти – кларнет. У нас Ян Латам-Кёниг оставил гобой. А мне больше нравится, как звучит кларнет.

Как двум дирижерам-постановщикам работаете вместе?

У каждого из нас свой состав солистов и оркестра. Но в общих художественных во-

просах мы всегда приходим к общему знаменателю, да и специально этого делать не приходится – чаще всего у нас совпадает видение, ведь мы выпускаем единое произведение. Хор у нас один, артисты оркестра иногда переходят из одного состава в другой, а после премьеры, конечно, все составы перемешаются, поэтому делать кардинально различные интерпретации просто глупо.

Разумеется, мы не выверяем все до последнего штриха: допустим, у меня солист делает фермату, у Яна – нет. В стиле бельканто солисты довольно свободны в каденциях: например, все солистки поют разные варианты дуэта с флейтой в сцене безумия. Поэтому мы решили, что флейтист будет без дирижера «общаться» с солисткой, сделали для него отдельный подиум, чтобы приподнять его над оркестровой ямой.

Вы довольно часто выступаете за пределами Новой Оперы, например, в Красноярском театре оперы и балета, где вы являетесь главным приглашенным дирижером. Расскажите об этой стороне своей деятельности.

Сейчас я постепенно оставляю работу в Красноярском театре – тяжело мотаться. Когда после «Бориса Годунова» вылетаешь из Москвы в Красноярск в час ночи, прилетаешь туда в пять утра по Москве, и в шесть утра по Москве ведешь оркестровую репетицию – конечно, очень устаешь. Но я поставил в Красноярске шесть спектаклей, получил три местных «Золотых Маски» (награды Красноярского краевого фестиваля «Театральная весна»), так что сделал немало. Уже четыре года я участвую в фести-

вале средневековой культуры «Ростовское действо», до этого руководил ярославским Фестивалем хоровой и колокольной музыки «Преображение» им. Евгения Колобова. Впереди проект *Adiemus* Карла Дженкинса.

Почему вы решили возобновить Adiemus, который несколько лет назад уже звучал в Новой Опере?

Благодаря фестивалю в Ростове. К 50-летию Золотого кольца там устраивали проект – открытие Конюшенного двора Ивана Грозного. Необязательно было играть что-то в «русском стиле», но нужно было подобрать что-то необычное. В *Adiemus* есть элементы фолк-, этномызыки, связанной с народными песнопениями, хотя само произведение авторское. Особенной задачей было найти хор: он должен петь не в народной манере, но «открытым» звуком. Сначала нашли словенский хор *Carmina Slovenica* (очень дорогой), потом какой-то эстонский (хормейстер спрашивал меня по телефону, в каком я воинском звании). Потом мне рассказали про хор девочек из Екатеринбурга (Джаз-хор Свердловской детской филармонии), и я созвонился с их руководителем. Иван Фадеев подготовил хореографию. Выступление в Ростове прошло с успехом, девчонки-артистки до сих пор пищат от восторга, думаю, и здесь тоже получится хорошо. От молодежи идет очень хорошая энергетика. Нужно раз в три-четыре года делать такие молодежные проекты, потому что они тебя заряжают.

Беседовала Ольга ПОРОШЕНКОВА



Сцена из спектакля «Лючия ди Ламмермур»

Главный редактор: Михаил Сегельман
Корректор: Мария Самохина
Верстка: Наталья Бурашникова
Фото: Даниил Кочетков, из личных архивов

ВЕШАЛКА. Январь 2018
Газета Московского театра Новая Опера им. Е.В. Колобова (12+)
Издается ежемесячно с сентября 1997 года
Наш адрес: 127000, Москва, ул. Каретный Ряд, 3, тел.: (495) 694-08-68, (495) 694-19-15
www.novayaopera.ru, e-mail: info@novayaopera.ru