

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

246

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2021/2022

№ 4 (26)

Декабрь 2021



*Рукописи
не горят*

*Зачарованный
голос влечет*

*Ария
с шампанским*



ИНГОССТРАХ

Просто быть уверенным



Ингосстрах — генеральный спонсор
Большого театра



ИНГОССТРАХ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации
СМИ ПИ №ФС 77-65111, выдано
Роскомнадзором 28 марта 2016 года

Адрес редакции: 125009,
г. Москва, Театральная пл., д.1

Главный редактор:
Сергей Николаевич Коробков

Обозреватели:
Дмитрий Абаулин, Владимир Дудин,
Елена Федоренко, Константин Черкасов

Координатор проекта:
Олег Овчинников

Корректор:
Катерина Рыжова

Перевод:
Татьяна Авдеева

Арт-директор:
Василий Ярошенко

Издатель: ООО «Открытые системы»,
г. Москва, ул. Раменки, д.7,
корп.2, пом.1, ком.2

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»,
г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3.
Номер заказа 60428
Тираж 10 000 экземпляров.
Распространяется бесплатно

www.youtube.com/bolshoi
www.facebook.com/bolshoitheatre
www.vk.com/bolshoitheatre
Twitter: BolshoiOfficial
Instagram: Bolshoi_theatre
www.media.bolshoi.ru

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

На обложке: балет «Щелкунчик» П. Чайковского.
Фотоэтикетки Елены Фетисовой.

12+



С Новым годом!

Дорогие друзья! Подходит к завершению еще один год в истории Большого театра – 2021-й. Он не был простым, он не всегда дарил нам улыбки, заставлял переживать, волноваться, грустить от утрат. Надо ли корить его за это? Думаю – нет.

Жизнь устроена не из одних праздников, да и к существительному «мгновение» человечество неслучайно прибавило однажды прилагательное «счастливое», а поэт – «чудное». Эти мгновения – счастливые и чудные – надо ценить во что бы то ни стало.

Мы стараемся их вам дарить, они делают мир лучше, поддерживают в пору невзгод, вселяют надежду, побуждают расти и двигаться дальше.

«Волшебная сила искусства», – скажете вы. «Волшебная сила жизни», – добавлю я.

Пусть 2022 год будет к нам благосклонным и приветливым. Будьте здоровы и длите чудные мгновения как можно дольше. С наступающим праздником – счастья!

Владимир Урин,
генеральный директор
Большого театра

Happy New Year!

Dear friends! Another year in the history of the Bolshoi Theater is drawing to a close. This year was not simple: sometimes it gave us smiles, sometimes made us worry or sad. Should we blame it for this? I think no.

Life does not consist only of holidays, and it is no coincidence that mankind once added the adjective “happy” to the noun “moment”, and the poet calls it “wondrous”. These moments, happy and wondrous, must be appreciated whatever happens.

We try to give them to you, to make the world a better place, support you in times of adversity, give you hope, encourage to grow and move on.

«The magic power of art», you say. «The magic power of life», I will add.

Let 2022 be supportive and affable to us. Be healthy and last wonderful moments as long as possible. Happy holiday!

Vladimir Urin,
General Director
The Bolshoi Theater

4 На перепутье

Из истории Большого



11 Ария с шампанским от Семена Спивака

15 Новостная лента

18 Принц, Граф и Ротмистр

Персонажи Артемия Белякова

21 Хореографический роман Эдварда Клюга



Премьеры на трех сценах

- 9 «Мадалена», «Испанский час»
- 10 «Дон Жуан»
- 20 «Мастер и Маргарита»



23 Галина: жизнь и судьба



26 Пьедестал Опералии

28 Непреклонный романтик

80 лет Михаилу Лавровскому

Попечительский совет
Большого театра



Привилегированный спонсор
Большого театра*



Привилегированный партнер
Большого театра



Официальный спонсор балета
Большого театра



Официальный спонсор оперы
Большого театра



30 «Ты будешь певицей!» Памяти Бэлы Руденко



38 Музыкальные сердца Фестиваль в Новосибирске



40 Путешествие из столицы в столицу Нина Терентьева вспоминает



43 Маршрут Астрахань, Екатеринбург, Самара

46 Голос на все времена Эдита Груберова

34 Театрокрация. Екатерина II и опера

48 Summary

Официальные спонсоры
Большого театра

Audemars Piguet
Le Brassus



GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Спонсоры
Большого театра



o.properties



Информационные партнеры
Большого театра

РОССИЯ СЕГОДНЯ



МАЯК





Казнить нельзя помиловать

Все могло обернуться таким образом, что Большой театр после Октябрьской революции перестал бы существовать. Анатолию Луначарскому и его соратникам в течение пяти лет пришлось доказывать партийным бонзам необходимость приобщения строителей нового государства к «буржуазному» искусству.

Девяносто девять лет назад, 1 ноября 1922 года, на заседании Политбюро ЦК РКП(б) приняли постановление о закрытии Большого и Мариинского театров в целях экономии бюджетных средств, которые предстояло направить на нужды народного образования – содержание школ, зарплаты учителей, а также на борьбу с неграмотностью среди взрослых. Речь шла ни много ни мало о 395 миллионах рублей. Театрам же отныне

средства полагались исключительно на охрану зданий и имущества, причем последнее собирались постепенно передавать вновь создаваемым революционным труппам. Соответствующее распоряжение о закрытии Большого от 17 ноября 1922 года за подписью Андрея Колегаева, возглавлявшего специально созданную «ликвидационную комиссию», направили директору театра Елене Малиновской, ей пришлось подчиниться и издать приказ о роспуске труппы и технического персонала.



ДО ОСНОВАНИЯ, БЕЗ «ЗАТЕМ»

Противостояние бывших императорских театров новой власти намечалось еще в начале октябрьского восстания. После длившегося несколько дней обстрела Кремля, в результате чего погибли мирные жители и серьезно пострадали исторические памятники, в том числе Спасская башня и колокольня Ивана Великого, труппа Большого театра выступила с заявлением: «Сознавая себя частью великой демократии и глубоко скорбя о пролитой братской крови, мы высказываем протест против дикого вандализма, не пощадившего вековых святынь русского народа, храмов и памятников искусства и художественной культуры. Государственный московский Большой театр как автономное художественное учреждение не признает права вмешательства в его внутреннюю и художественную жизнь каких бы то ни было властей, не избранных театром и не входящих в его состав».

Однако признать право на вмешательство пришлось, и очень скоро – новая власть брала под контроль не только почты, вокзалы и телеграфы. Театры оказались в ведении наркома просвещения Луначарского. Анатолий Васильевич был убежден: трудящиеся должны наконец получить доступ к сокровищам мировой культуры, и задача творческой интеллигенции – помочь им в этом. Только таким способом возможно, по его мнению, снизить остроту социальных противоречий в обществе. Блистательный

оратор, он сумел убедить в этом руководство Большого и 21 ноября общим собранием коллектива приняли решение о начале первого сезона в новой истории театра. Уже 4 декабря дали первый спектакль – вердиевскую «Аиду», а 16-го – премьеру оперы «Самсон и Далила» Сен-Санса.

В сезоне 1917/18 сыграли 170 спектаклей. Но это только распаляло негодование адептов нового революционного искусства. Федор Федорович Комиссаржевский, неукротимый режиссер-новатор и брат выдающейся русской актрисы, публично призывал не просто закрыть, но буквально сровнять с землей твердыню дряхлеющего классицизма, то есть попросту взорвать.

Зимой 1919 года разразился топливный кризис. 12 декабря вопрос о закрытии театров рассматривали на Совнаркоме. Положение Большого оказалось самым шатким: в своем докладе Александр Галкин, возглавлявший комиссию по решению оперативных вопросов (так называемый Малый Совнарком), указал, что Большой, как и большинство старых драматических театров, не просто не нужен, а даже вреден, поскольку вместо агитации за мировую революцию занимается пропагандой буржуазных ценностей. При голосовании мнения разделились, в итоге театрам только сократили нормативы по поставкам топлива. Через несколько дней «Правда» публикует статью Николая Бухарина «Мститель». Человек, ни в грош не ставивший людские жизни, с театрами церемониться и вовсе не собирался: «Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего».





«БЕСКОНЕЧНО ЧАСТО ТРЕБУЮТ ОНИ ОПЕРЫ И... БАЛЕТА»

Принять вызов крестного отца «красного террора» отважился только Луначарский. В журнале «Вестник театра» он публикует развернутый ответ Бухарину, где пишет, что если пролонгировать бухаринский лозунг, то придется уничтожать не только театры, но и прочие составляющие буржуазной культуры, в частности библиотеки, художественные и естественнонаучные музеи. Однако куда разумнее было бы сделать их достоянием пролетариата: «Тов. Бухарин думает, что знакомство со всем прошлым человечества через великие произведения гениев всех народов и всех эпох, из которых очень и очень многое только невежда может втиснуть в рамки «буржуазности», – означает собой «плен» у буржуазной культуры. Мы же считаем, что это называется образованностью, что это называется овладением культурой прошлого, в том числе и буржуазного прошлого, как части культурного прошлого вообще. Мы думаем, что пролетариат не только имеет право, но даже в некоторой степени обязан, как наследник всего этого прошлого, быть с ним знаком».

И пролетариат совсем не против такого знакомства. Поначалу им двигал понятный интерес к тому, как же развлекались буржуа, пока он вкалывал на их заводах и фабриках. Понимание искусства, умение получать от него эстетическое удовольствие пробуждались в строителях новой жизни постепенно, и помогали им в этом люди, полагавшие, как Луначарский, что только образованный и культурный человек способен создать действительно новое общество. В сезоне 1919/20 годов при Большом начала работать комиссия по распространению билетов среди рабочих, красноармейцев и учащихся. По инициативе наркома просвещения стали устраивать дневные симфонические концерты, перед которыми сам Луначарский, человек невероятной эрудированности,

рассказывал о том, что предстоит публике услышать. 4 мая 1919 года в первой программе звучали произведения Баха, Бетховена и Вагнера.

Камерные концерты решили проводить в императорском фойе, обладавшем уникальной акустикой, туда прежде непривилегированная публика попасть не могла. Первый, состоявшийся 18 февраля 1921 года, приурочили к 150-летию со дня рождения Бетховена. «...Бетховен слишком нужен народной России, стремящейся к коммунизму, – произнес Луначарский. – ...Этот зал станет домом, где Бетховен будет жить в лучшем, что оставил нам...» Так зал получил имя великого композитора. Нашлось на сцене Большого и место для революционного искусства. В октябре 1918-го на музыку одноименной симфонической поэмы Глазунова поставили балет «Стенька Разин». Шла работа над балетами «Третий Интернационал» с музыкой Вагнера и «Красная звезда», а Высший совет народного хозяйства обратился к руководству театра с просьбой о постановке на производственную тему под названием «Нефть».

Впрочем, основу репертуара по-прежнему составляла нетленная классика, что, судя по всему, вполне устраивало трудящиеся массы. «Ко мне часто являются представители рабочих с различными театральными требованиями, – признавался в той же статье Луначарский. – Тов. Бухарин удивился бы, вероятно, тому факту, что ни разу рабочие не требовали от меня усилить доступ к ним революционного театра, но зато бесконечно часто требуют они оперы и... балета». Можно расценить сию тираду как дипломатический ход – нарком не мог не понимать, насколько «далеки от народа» все эти тоски и гугеноты, одетты и сильфиды, но вряд ли выдавал желаемое за действительное: доступ к новому революционному искусству имелся в каждом фабричном клубе или красном уголке, то ли дело настоящий театр с золочеными ложами и хрустальными люстрами.

ПАРАЗИТИЧЕСКИЙ НАРОСТ

С идеологических позиций подобраться к Большому театру было достаточно сложно, поэтому господам «ликвидаторам» пришлось вооружаться бухгалтерскими счетами, упирая на то, что расходы на содержание несоизмеримы с пользой, какую он якобы приносит. Театр действительно получал дотацию из госбюджета. Дело заключалось не только в том, что опера и балет сами по себе весьма затратны. Немалые средства уходили на ремонтные работы: здание, возведенное на болотистом берегу Неглинки, то и дело давало просадки и покрывалось трещинами. Кроме того, после каждого партийного или ведомственного мероприятия, а их в Большом проводили с завидной регулярностью, приходилось чистить, отмывать и подкрашивать все, чего касались руки и ноги делегатов и депутатов всех мастей.

Финансовый кризис, грянувший летом 1921 года, недругам Большого пришелся как нельзя кстати. Решением Всероссийского центрального исполнительного комитета (ВЦИК) была создана специальная комиссия, в чью задачу входила

ликвидация экономически нерентабельных учреждений. Результаты ее работы обнародовал в газете «Правда» от 11 ноября 1921 года один из ее членов. Некто Юрий Ларин выступал категорично и беспощадно: на Большой ежемесячно выделяется около двух миллиардов рублей народных денег, но ходит туда не простой народ, а спекулянты и прочие типы, живущие на нетрудовые доходы. Вердикт тов. экономиста гласил: «Мы должны твердой рукой выбросить все ненужное... Железной метлой надо пройти по советским органам – надо ли остановить эту метлу перед паразитическим наростом, не имеющим художественной ценности?»

Хуже всего, что Ленин разделял это мнение, испытывая к Большому откровенную неприязнь, несмотря на то, что выступал здесь тридцать шесть раз под бурные и продолжительные аплодисменты. Узнав о решении Совета народных комиссаров сохранить Большой театр, принятом по настоянию наркома просвещения, 2 января 1922 года Ленин направил секретарю ЦК Молотову требование отменить «совершенно неприличное предложение



Луначарского», труппу распустить, оставив «лишь несколько десятков артистов на Москву и Питер» с таким расчетом, чтобы их «представления» окупались. Луначарскому и остальным наркомам поставить на вид и предупредить, что впредь принятие подобных безответственных постановлений будет караться гораздо строже.

Луначарский и этот вызов принимает с открытым забралом. Включая на полную мощность свой дипломатический талант, пытается убедить Ленина, что того ввели в заблуждение: при царизме Большой обходился казне в сумму примерно в шесть раз большую, чем сейчас, четверть всех билетов передается профсоюзам безвозмездно, а остальные продаются по доступным для рабочего человека ценам. И главное, на охрану имущества театра и самого здания, которое используется для партийных нужд (до начала 30-х все съезды и конференции проводились только здесь), потребуется больше средств, чем сейчас доплачивается Большому из бюджета.

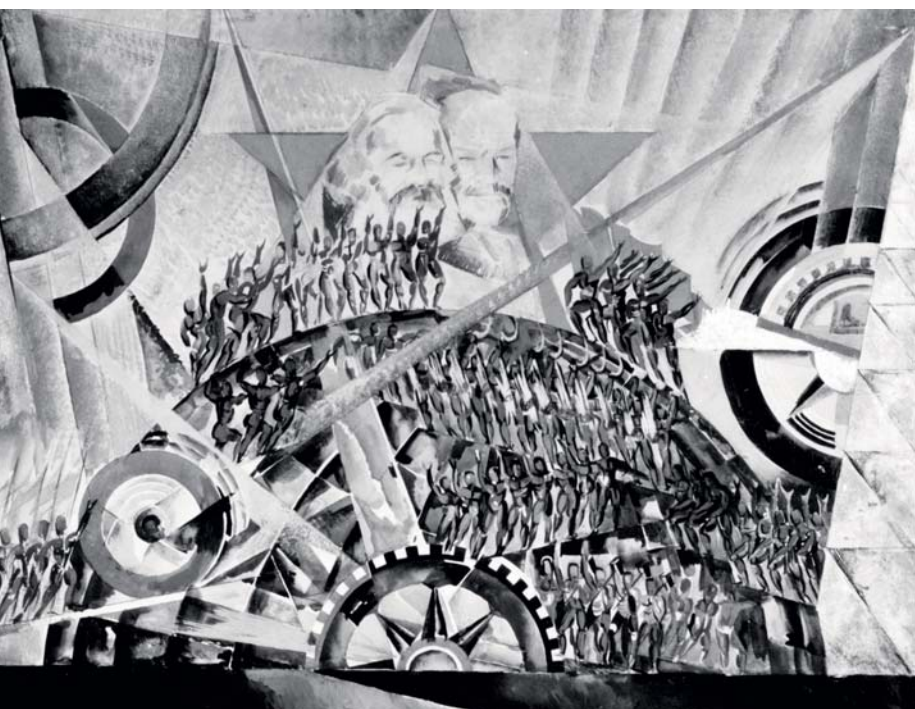
Луначарского поддержал Владимир Немирович-Данченко: «Закреть Большой театр, конечно, недолго, но собрать потом, когда ошибка станет убедительной для всех, – собрать разрушенное уже не удастся». Подал свой голос и председатель ВЦИК Михаил Калинин: «Почему вдруг неожиданно получилось гонение на оперу и балет? Разве этот вид искусства несовместим с советским строем? Или зрительные залы бывают пусты? Все данные говорят как раз обратное.



Наиболее чуткие к искусству работники советской власти, делегаты съездов, приехавшие из провинции, всегда стремятся попасть на оперу или балет; рабочие, работницы любят оперу или балет, я думаю, не меньше квалифицированных любителей театра...»

Но Ильич остался непреклонен. Создали новую комиссию, во главе ее по настоянию Ленина поставили Андрея Колегаева, бывшего наркома земледелия, никогда не занимавшегося вопросами искусства и культуры, зато пользующегося особым расположением вождя. Наделили его полномочиями закрывать театры (речь шла не только о Большом), минуя Луначарского, кому они непосредственно подчинялись. Этим ресурсом Колегаев и воспользовался, протаскив через Политбюро решение о закрытии Большого и Мариинского театров. Исполнить директиву от 17 ноября 1922 года Елена Константиновна Малиновская не успела. В середине декабря состояние Ленина резко ухудшилось, его ставленник оказался не у дел, а Сталин по вопросу о судьбе Большого придерживался иного мнения. Об этом эпизоде в истории прославленного театра в советские времена старались не упоминать. Распоряжение Колегаева и приказ Малиновской предали гласности уже в нынешнем веке.

По случаю столетнего юбилея в январе 1925 года Луначарский напишет манифест «Для чего мы сохраняем Большой театр?», где скажет, что является горячим сторонником сохранения «старого искусства» в лице оперы и балета не из уважения к прошлому, а во имя фантастического театра светлого будущего, который будет непременно построен на их фундаменте. Большой театр нужно сохранить «до того, может быть, недалекого дня, когда на сцене у него вспыхнет первая великая революционная оратория, первый праздничный спектакль, в ярком и концентрирующем зеркале своем способный отразить восходящее солнце коммунизма. <...> Для создания такого театра необходимы как раз те элементы, которыми богат Большой театр, и только он один...»



Маддалена – Ксения Мусланова.

Фото © Павел Рычков.

**КАМЕРНАЯ СЦЕНА
ИМЕНИ БОРИСА ПОКРОВСКОГО**

Премьера 29 октября 2021 года

Сергей Прокофьев

МАДДАЛЕНА

Либретто композитора по пьесе

Магды Ливен-Орловой.

Оркестровка **Эдварда Даунса.**

Нотный материал предоставлен

Boosey & Hawkes Publishers Limited.

Исполняется на русском языке.



Сергей Прокофьев

ИСПАНСКИЙ ЧАС

Либретто **Франк-Нозна**

Исполняется на французском языке.

Дирижер-постановщик –

Алексей Верещагин

Режиссер-постановщик, сценограф

и художник по костюмам –

Владислав Наставшевс

Художник по свету – **Антон Стихин**

Хореограф – **Екатерина Миронова**

Хормейстер – **Павел Сучков**

Дон Иниго – Алексей Прокопьев.

Консепсьон – Александра Нанюшкина.

Фото © Павел Рычков.



ПРЕМЬЕРА

НОВАЯ СЦЕНА

Премьера 3 ноября 2021 года

Вольфганг Амадей Моцарт

ДОН ЖУАН

Опера в двух действиях

Либретто **Лоренцо да Понте**

Дирижер-постановщик – **Туган Сохиев**

Режиссер-постановщик – **Семен Спивак**

Хореограф-постановщик – **Сергей Грицай**

Сценограф – **Семен Пастух**

Художник по костюмам – **Галина Соловьева**

Художник по свету – **Дамир Исмагилов**

Главный хормейстер – **Валерий Борисов**

Ассистент режиссера-постановщика – **Филипп Евич**

Дон-Жуан – **Ильдар Абдразаков.**

Фото © Дамир Юсупов.



Семен Спивак: «Чем сильнее ошибки молодости, тем горше расплата за жизнь»

Беседа с режиссером-постановщиком оперы «Дон Жуан» Семеном Спиваком

Как вы – художественный руководитель Петербургского Молодежного театра на Фонтанке – оказались в Большом театре?

Предложение поступило от Владимира Георгиевича Урина, с ним мы знакомы очень давно. Я никогда не работал в музыкальном театре, да и особого желания, честно, не испытывал. Не задумывался об этом.

И все-таки предложение приняли?

Мне стало интересно. Открывать незнакомые острова, обретать новое дыхание – это, конечно, привлекает. Иногда в жизни я совершал прыжки в сторону ради какого-то обновления. Да и жена поддержала: «Давай, попробуй!»

Долго колебались?

Даже сейчас, за пять дней до премьеры, колеблюсь. Сегодня, когда хотел исправить сцену во время оркестровой репетиции, один из ассистентов сказал: «Поймите, артисту музыкального театра намного труднее работать, чем драматическому». Я ответил, что это спорный вопрос. Но в музтеатре, наверное, такое мнение распространено.

Замечательный режиссер Адольф Яковлевич Шапиро предупредил меня: «Сеня, пойми, в музыкальном театре дирижер – самый главный, он все решает. Если ему не понравится какая-то сцена, ты должен будешь это безропотно принять». Но у меня никаких проблем с музыкальным руководителем спектакля Туганом Сохиевым не было. Он тонко чувствует материал и сразу понял, куда мы двигаемся, что главное достоинство нашего спектакля – его жанр. Однажды, перед своим отъездом на гастроли, он зашел на одну из первых репетиций и сказал: «Мы ставим комедию, как хотел Моцарт».

И вы согласились?

Дело не во мне. Моцарт же сам написал на первой странице клавира – «dramma giocoso», то есть «веселая пьеса» или «веселая драма». Если этот завет композитора не соблюдать, то либретто, созданное его другом Лоренцо Да Понте, выглядит глуповато. Во втором акте есть длиннейшие сцены, никак не развивающие действие, а нас-то учили, что режиссер должен уметь ставить истории.

Истории в опере нуждаются в другой, нежели в драме, режиссуре?

Если по большому счету, то природа театра их объединяет. Борис Покровский замечательно размышлял на эту тему: когда артист музыкального театра только поет, то это не многого стоит, а если он еще проживает роль, то появляются объем и судьба.

Можно ли сочинять сценическую версию такой популярной оперы, как «Дон Жуан», с чистого листа?

Я смотрел не менее тридцати версий «Дон Жуана» – и в театре, и в записях. Мне кажется, что людям, которые делали большинство этих спектаклей, на отношение Моцарта к этой опере как к «dramma giocoso» было все-таки наплевать. Я стараюсь уважать автора. Он мне кажется главным помощником, а не большим вредителем.

Как вы чувствуете Моцарта?

Моцарт – это солнце и лед одновременно. Он создавал произведения искусства, которые я, да и не только я, ценю больше всего: писал легко о глубоком, просто – о сложном. Не мной придумано, что с автором надо общаться не как с богом, а как с любимым братом. Некоторые так боятся известного драматурга или композитора, что смотрят на него снизу вверх. Я выстраивал отношения с Моцартом как с любимым близким старшим братом.

Стремись к моцартовской легкости?

Да, к его воздушности и свободному дыханию, но обстоятельства постоянно утяжеляли спектакль. Я-то не знал, что в музыкальном театре обязательны несколько составов. В своей труппе никогда не готовил даже двух исполнителей на одну роль – артист должен знать, что он играет один, и мне кажется это психологически правильным. Я играю Треплева, или Андрея Прозорова, или одну из его сестер.

В драматическом театре это встречается нередко...

Для меня главное, что так репетировал Товстоногов – художник вдумчивый и глубокий, его спектакли произвели на меня сильнейшее впечатление. Если случалось непредвиденное

или кто-то заболел, то делался срочный ввод. Понимаете, меня смущает эта заменяемость что ли, от нее я устал. Еще месяц назад в репетиционном зале мы провели замечательный легкий прогон с теми, кто прошел вместе со мной весь путь. Отлично друг друга понимали. А потом начали приезжать звезды, они пропустили процесс репетиций, и приходилось опять начинать все сначала. Делали так раз семь, наверное. Можете себе представить?

Знаете, в Петербурге лет десять назад в новом спортивном комплексе проходил чемпионат мира по хоккею. Пригласили всех наших звезд НХЛ. Они приехали, тренировались три дня и... проиграли всем командам-участникам. Поэтому лидирующая звезда для меня понятие относительное, главное – команда.

А если еще несуществующий по сути спектакль ты должен обеспечить семью вводами, то у меня притупляется ощущение пьесы. Режиссер ведь тоже человек творческий, хотя артисты не всегда так считают – и у нас в театре такое бывает. Они зачастую думают, что режиссер – просто начальник, а творчеством занимаются только артисты. Я – за ансамблевый театр, где все непостижимыми и незаметными узами соединены. Сделать это стремительно или искусственно невозможно. Но я же осваивал новую территорию и теперь точно знаю: любой оперный театр мира только так работает, и потому нечего спорить.

Что необходимо режиссеру Семену Спиваку для работы?

Самую надежную опору обеспечивает организация процесса репетиций таким образом, чтобы душа не надорвалась, она должна пульсировать, дышать без усилий. Достаточно того, что вообще-то постановка спектакля – это война, особенно его выпуск. В период рождения сценического произведения я прохожу две стадии. Сначала режиссер как лейтенант, он – на линии фронта, руководит солдатами. Вторая его ипостась – генерал, то есть он находится вне боя, над ним, и должен успевать видеть и оценивать всю картину сражения. Первая часть моей профессии реализовалась в Большом театре, а вторая, генеральская, – нет. Пока не имею возможности отбежать, увидеть со стороны, пару дней подумать, погулять, повоображать. Все ошибки

в спектакле будут связаны с тем, что я работал только лейтенантом, а генералом – не удалось, слишком быстро все летело. Конечно, пришлось себя ломать. Зато я больше понял жизнь, с благодарностью познал оперное пространство, неведомое и огромное, территорию огромных скоростей.

Можете сформулировать самую важную мысль послания, которое отправляете зрителю?

Вы, видимо, хотите услышать от меня, о чем задуман спектакль? Если не отвечать за последствия своего определения темы, а выразиться правдиво, хоть и безответственно, то я ставил спектакль не о соблазнителе и дамском угоднике, а о молодости и жажде жизни. Давайте честно: в юные годы столько энергии, что хочется все попробовать, всех осчастливить, всем понравиться – и какую же огромную радость это приносит! Если лукавить, то и формулировать не стоит. Никакого обольщения там нет, а есть ощущение жизни через низ. Мы же разделены на две части – верхнюю и нижнюю. Кстати, если не будет этого «красного периода» юности, то он может догнать, наступить через некоторое время, и тогда человеку будет не очень удобно – лет в сорок, а то и позже. А в 20-25 – задорная щенячья жизнь, когда ведет любопытство к противоположному полу, что естественно и для мужчин, и для женщин. Об этом я ставил спектакль.

Годы летят, и обязательно происходит поворот: вроде ты остался собой, но в то же время должен изменить представление о жизни и принять возраст. Человек неминуемо стареет – так задумано Богом и природой. Все-таки, думаю, отступать от законов миропорядка нельзя.

Первая часть спектакля – о жизни, наполненной ощущениями, вторая – о годах, когда ощущения надо сдерживать. О расцвете и закате. Чем сильнее ошибки молодости, тем горше расплата за жизнь. Вот такая история. Так я структурирую пьесу.

Знаете ли вы утверждение восточных философов о том, что первыми умирают самые здоровые? Поначалу этот постулат меня шокировал, мне-то казалось, что сначала уходят люди больные, те, кто не уверен в себе. На самом деле – мощные и здоровые, потому что они, себя не щадя, расходуют силы: им кажется, что крепкими и энергичными они останутся навсегда.

Дон Жуан таков?

Наш – да. Тогда в этом есть обобщение. Ставить о соблазнителе и неверном повесе – неинтересно. Видел спектакли, где я, зритель, доходил до рвотного рефлекса: взрослый мужчина, уже в солидном возрасте и с массивным телом, так по-юношески хотел женщину, «строил» жуткое лицо, и это воспринималось противоестественным. У нас, конечно, немолодые Дон Жуаны, но такой страсти с неукротимым желанием раздеть и обладать – у них нет. Они идут по жизни, радуясь и играя, желая получить от нее по максимуму, при этом дарят счастье, пусть и мимолетное, другим. Дон Жуан – живой человек и очень на меня похож. Особенно тот, которого играет Ильдар Абдразаков.



У вас – современная история?

Когда она происходит?

Она могла случиться в разные времена, наша обосновалась где-то в 60-х годах прошлого века, во времена фильмов Феллини. И одежда – тех лет. Отсыл к итальянскому кино эпохи неореализма неслучаен. В нем – радость гедонизма и культ наслаждений, искренние переживания и открытые эмоции, естественность и непосредственность. Все это позволяет выстроить понятную и красивую историю.

Сам сюжет «отредактировали»?

Нет-нет, мы играем пьесу или либретто, которое написал Да Понте, и только в последней картине Дон Жуан и Лепорелло сделаны старше, чем в первоисточнике, чтобы подчеркнуть мысль о двух половинах жизни. Больше ничего не тронуто.

Значит, вы себя оградили от роли

возмутителя оперного «спокойствия»...

Такой цели не ставил, я вообще терпеть не могу революционеров и тех, кто мнит себя мятежниками и бунтовщиками. Я – за постепенные и неспешные изменения. Так было всегда. В Молодежном театре на Фонтанке меня не сразу приняли, но я не ушел и не обиделся – просто продолжал работать. Потом мы пошли вместе и шагаем до сих пор.

Можете охарактеризовать стиль

вашего «Дон Жуана»?

Представьте себе оперу классическую, на которую «наложился» драматический театр со всеми его

переживаниями. Получилось? Это в идеале наш спектакль. Есть в нем такие сцены, когда я не слышу пения, не фиксирую актерскую игру, а воспринимаю сценическую историю. Вот то, что я пытался сделать за неполных два месяца – не везде это получилось, но спектакль я, увы, оставляю – уезжаю. В своем театре я слежу за спектаклями годами – уточняю, поправляю, детализирую. В Большом «Дон Жуана» вынужден покинуть. Что с ним будет через год – не знаю.

Как работало с художником?

С Семеном Пастухом работал «на Фонтанке» над «Дон Кихотом» Булгакова, спектаклем, который очень люблю. Семен помог артистам рассказать историю тоже абсурдную, о чуде, который в почтенные лета захотел поиграть как мальчишка, что закончилось ожидаемо плохо. Для «Дон Жуана» Пастух придумал замечательные стильные декорации, иные сцены умопомрачительно красивы.

Когда-то вы, питерский режиссер, совмещали работу в Молодежном театре на Фонтанке с успешной службой в Московском театре имени Станиславского. Почему его покинули?

Из-за конфликта с директором. После моего спектакля «Мужской род, единственное число», на который зрители ломались в нетеатральные 90-е, директор отвел мне нишу постановщика бульварных пьес. Они мне давались легко благодаря жизненному опыту – мое детство прошло среди прототипов такой литературы. Видимо, к тому времени я стал мудрее и загонять себя в определенные рамки не пожелал. Не захотел становиться официантом по обслуживанию актеров и зрителей, хотя профессия официанта – вполне достойна.

Я как-то говорил с Александром Демьяненко, нашим Шуриком из «Кавказской пленницы» – всеобщим любимцем, он горько сетовал: «Сень, как же больно – меня все видят только Шуриком». Конечно, Саша был артистом более глубоким и тонким. Мне удалось ускользнуть – начал серьезно заниматься йогой, сменил палитру красок. Потом во мне возник перфекционизм, отчего я страдаю постоянно. Вот и сейчас каждую сцену «Дон Жуана» вижу такой, какой она могла бы быть, и страдаю от того, что она – не идеал. 📷



Сцена из спектакля.

Фото Дамир Юсупов.

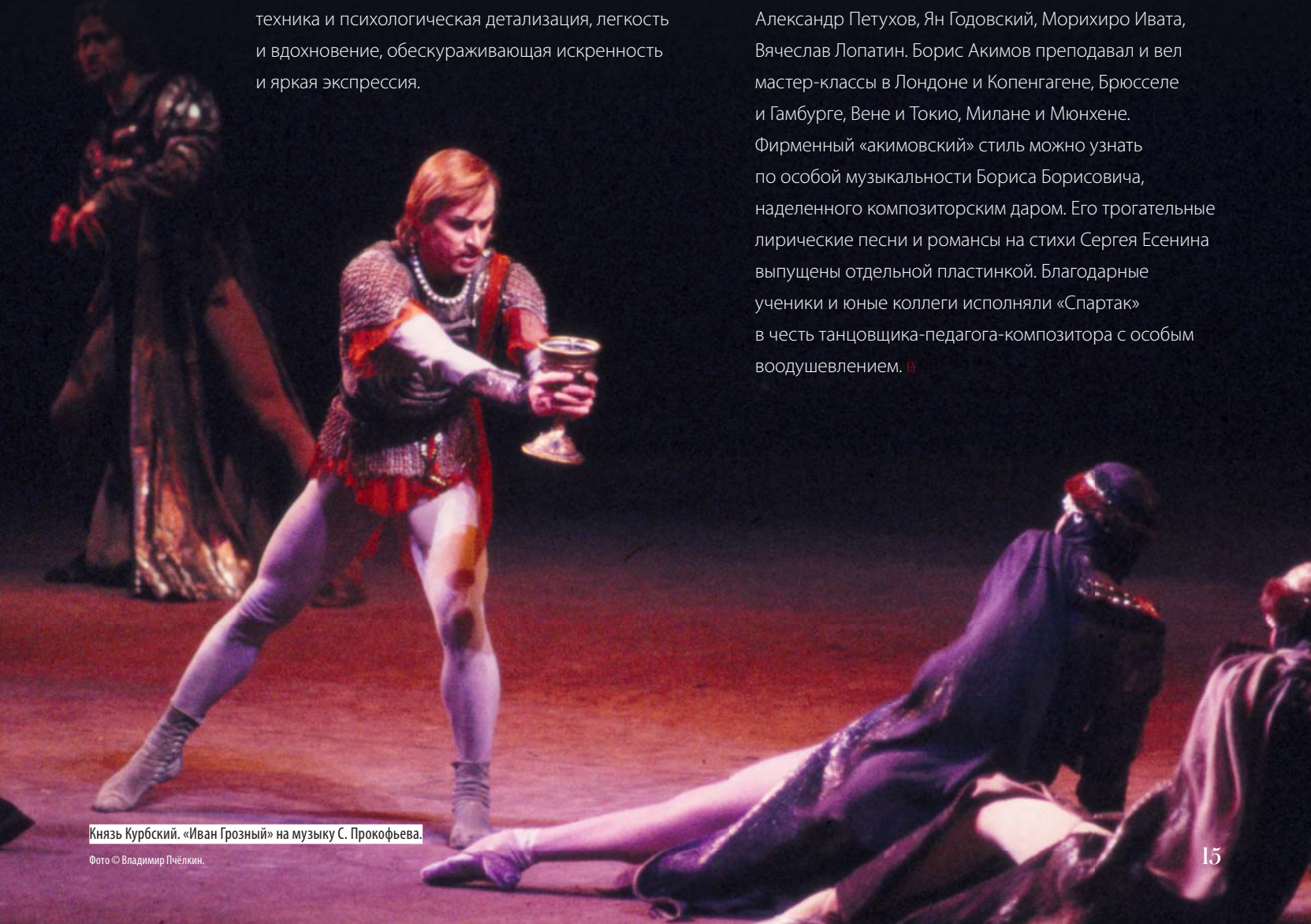
Хранитель тайн

4 ноября балет «Спартак» Большой театр посвятил народному артисту СССР Борису Акимову, 25 июня ему исполнилось 75 лет.

Борис Акимов – из легендарного поколения «золотого века» Большого балета, из когорты избранных. Танцевальному миру он известен как хранитель тайн русской классической школы. Потомственный танцовщик, Акимов родился во время гастролей в Вене знаменитого Ансамбля песни и пляски имени Александра Александрова, где служил его отец. В Большой поступил в 1965-м после окончания хореографического училища и прошел путь от вводов до высшего признания в главных партиях. Принц Зигфрид и Злой Гений в «Лебедином озере», Юноша в «Шопениане» и Курбский в «Иване Грозном», Клеон в «Икаре» и Иванушка в «Коньке-Горбунке». Его танец отличали виртуозная техника и психологическая детализация, легкость и вдохновение, обескураживающая искренность и яркая экспрессия.

Красс в легендарном «Спартаке» – особая тема в судьбе артиста. Он танцевал его в составе с первым исполнителем партии римского полководца Марисом Лиепой – своим молодым школьным педагогом.

В театре Борис Акимов работал под руководством знаменитого Алексея Ермолаева и «хозяина звездного класса Большого» Асафа Мессерера. Юный танцовщик впитывал их уникальный опыт, осваивал педагогическую науку на балетмейстерском факультете ГИТИСа. Старомосковская интеллигентность и внутренняя культура как особые свойства личности стали залогом успеха Акимова в педагогике. Он пестует своих учеников, раскрывает их индивидуальности. В разные годы в «акимовском» классе занимались Ирек Мухамедов, Александр Ветров, Андрей Уваров, Александр Петухов, Ян Годовский, Морихиро Ивата, Вячеслав Лопатин. Борис Акимов преподавал и вел мастер-классы в Лондоне и Копенгагене, Брюсселе и Гамбурге, Вене и Токио, Милане и Мюнхене. Фирменный «акимовский» стиль можно узнать по особой музыкальности Бориса Борисовича, наделенного композиторским даром. Его трогательные лирические песни и романсы на стихи Сергея Есенина выпущены отдельной пластинкой. Благодарные ученики и юные коллеги исполняли «Спартак» в честь танцовщика-педагога-композитора с особым воодушевлением. [↗](#)



Князь Курбский. «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева.

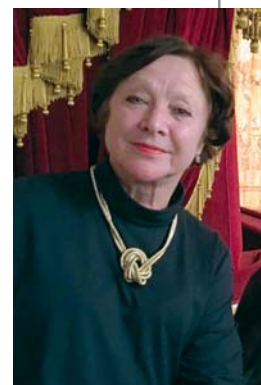


Дирекция премии зрительских симпатий «Звезда театрала» назвала имена лауреатов 2021 года в самой почетной номинации «Легенда сцены». В их числе – народный артист СССР Юрий Григорович, более тридцати лет руководивший балетной труппой Большого театра. Автор общепризнанных шедевров с блистательными танцовщиками, составившими славу русского балета XX столетия. <#>



4 декабря на Исторической сцене состоялся концерт Детского хора Большого театра (художественный руководитель – Юлия Молчанова). За жизнь длиною в век (рождение коллектива датируется 1920-м) хор принимал участие во многих спектаклях и вел активную самостоятельную творческую жизнь. Выступал на лучших концертных площадках Москвы, был всегда желанным гостем в городах России и мира. Коллектив сотрудничает с ведущими российскими оркестрами, записывает диски. В концерте «Навстречу Рождеству» участвовали артисты Молодежной оперной программы Лилит Давтян, Эльмира Караханова, Елизавета Нарсия (сопрано), Ульяна Бирюкова (меццо-сопрано), Алексей Курсанов (тенор), Николай Землянский, Дмитрий Чеблыков (баритон), Никита Волков, Алексей Кулагин (бас). Прозвучали фрагменты из опер, оперетт, мультфильмов и любимые рождественские песни. За дирижерским пультом – Антон Гришанин, режиссер – Михаил Кисляров. <#>

Балет Александра Глазунова «Раймонда» для чествования Елены Рябинкиной – балерины и педагога – был выбран неслучайно. О магии ее героини восторженно писал постановщик спектакля Леонид Лавровский. Рудольф Нуреев не раз вспоминал гордые жесты, знаменитый хлопок руками Рябинкиной-Раймонды.



Когда она танцует, «душа и сердце наполняются вдохновением, желанием жить и творить», – писал Касьян Голейзовский о 17-летней «выпускной» ученице хореографического училища» Лене Рябинкиной, дебютировавшей в Большом театре партией Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» Петра Чайковского. Хореограф увидел в юной артистке идеальную балерину и поставил для нее пять номеров специально. В ее героинях – Китри и Маше, Царь-девице, Вакханке, Зареме – чувствовалась особая аристократическая порода. Она танцевала захватывающе и азартно. Блестящая пальцевая техника, гордая стать, стремительность вращений, совершенные позы, уникальное сочетание величественного апломба и трогательной лиричности.

Балеринская карьера продолжилась педагогической деятельностью – в творческом багаже Елены Рябинкиной уроки великих наставников: Елизаветы Гердт и Марины Семеновой. За 16 лет работы в Московском хореографическом училище Елена Львовна выпустила восемь классов, ее воспитанницы побеждали на престижных конкурсах, вели репертуар во многих театрах мира, сейчас – успешно преподают. Среди учениц – артистки Большого разных поколений: Марианна Рыжкина, Ирина Семиреченская, Ольга Тубалова, Татьяна Лазарева. «Театр требует отречения и полного себе посвящения. “Жизнь в танце”, “жизнь в профессии” – не пустые слова», – утверждает Елена Рябинкина. Участники праздничной «Раймонды» сердечно поздравили яркую артистку Большого балета середины XX столетия с юбилеем. <#>

Алексей Кулагин, артист Молодежной оперной программы, стал лауреатом I премии II Международного конкурса вокалистов «Opera Crown» в Тбилиси. Для молодого вокалиста год оказался щедрым на награды: 2021-й отмечен победами на II Международном конкурсе Фонда Елены Образцовой «Хосе Каррерас Гран-при» и на VIII Международном конкурсе оперных артистов Галины Вишневской. <#>



Ведущий солист Большого театра, председатель правления благотворительного «Фонда возрождения культуры и традиций малых городов Руси», сооснователь фестиваля «София», народный артист России Владимир Маторин за выдающийся вклад в оперное искусство отмечен Национальной оперной премией «Онегин» в номинации «Легенда». <#>

Под занавес календарного года Большой театр дважды выступил в Челябинске. Четыре года назад был подписан договор о сотрудничестве ГАБТа и Челябинской области. За это время театр принимал на стажировку специалистов из разных цехов Челябинского театра оперы и балета имени Михаила Глинки, а в столицу Южного Урала приезжали с мастер-классами балетмейстер-репетитор Михаил Лавровский, хормейстеры Александр Критский и Андрей Заборонок. Важным в этом диалоге стали обменные гастроли – и они успешно осуществляются. Москвичи на Новой сцене Большого увидели оперу «Риголетто»,

балет «Пахита» и балет-кантату «Кармина Бурана» в трактовке Челябинского театра. В октябре 2019-го в Челябинске прошли гастроли балета Большого со спектаклем «Светлый ручей» в постановке Алексея Ратманского.

В ноябре нынешнего года в Челябинске выступила труппа Камерной сцены Большого театра с оперой «Искатели жемчуга» Жоржа Бизе – спектаклем, родившимся в декабре 2020-го. Дирижировал маэстро Алексей Верещагин, главные партии исполнили Ярослав Абаимов, Азамат Цалити, Татьяна Федотова, Кирилл Филин.

В середине декабря уральцы аплодировали звездам Большого в «Жизели», театр привез три состава исполнителей. В заглавной партии выступили Екатерина Крысанова, Ольга Смирнова, Анна Никулина, графа Альберта танцевали Владислав Лантратов, Семен Чудин, Денис Родькин. Оркестр Челябинского театра вел дирижер Алексей Богорад. Оба тура включены в программу «Большие гастроли», реализуемую Федеральной дирекцией музыкальных и фестивальных программ «Росконцерт». <#>



Сцены из спектакля
«Искатели жемчуга» Ж. Бизе.

Фото © Андрей Голубев.



Артемий Беляков:

«Искренность – главное для артиста»

Артемий Беляков – настоящий премьер. Он обладает всеми необходимыми данными: высоким ростом, пропорциональной фигурой, выигрышной сценической внешностью. Красив и харизматичен. Танцевальная техника – на высоком уровне. Прыжок поражает высотой и динамизмом. Чуткий и на редкость музыкальный, он наделен рациональным умом и своевольным темпераментом. Чувствует позу, умеет ее присовокупить и подать.



Щелкунчик-Принц. «Щелкунчик»

П. Чайковского.

Фото © Михаил Логвинов.

Танец Артемия Белякова отличается стилистическим разнообразием, что редкость в сценическом искусстве. Страстный, порывистый, легко ранимый, он эмоционален на сцене. «Искренность – главное оружие артиста», – в этом Беляков убежден.

Премьер Большого одинаково интересен в классическом и современном репертуаре – существуя свободно, вне четко определенного амплуа, он отлично танцует благородных принцев и скрытых хитрецов, лирических мечтателей и коварных злодеев.

Беляков – желанный кавалер для самых требовательных прим Большого. У него, как говорят в балете, удобные руки. Суперэтуаль труппы Светлана Захарова любит с ним вести спектакли, часто выбирает в партнерши. Гармоничен дуэт Белякова с другой примой – Ольгой Смирновой. «Он рационален, при том очень отзывчив и эмоционален на сцене», – поясняет балерина. Дорогого стоит дуэт Смирновой и Белякова в «Жизели». Оба увлекают в романтический мир тонких чувств и переживаний, в сферу духовных откровений. За партию графа Альберта в «Жизели» в 2021 году Артемий был удостоен Российской национальной театральной премии «Золотая маска».

Взаимопонимание, единение телесное и душевное по-особенному проявляется в сумрачном дуэте балета Сол Леон и Пола Лайтфута «Постскрипт». «Работать с такими щедрыми, глубокими хореографами для меня школа, стимул к творчеству, подарок судьбы», – признается Беляков.

Сам он не чужд постановочной работе, как хореограф сочиняет концертные номера и одноактные балеты. В 2015 году окончил балетмейстерский факультет МГАХ под наставничеством Михаила Лавровского, а он учил, что надо все видеть и знать, но сочинять свое – подсказанное музыкой. Тут – полное совпадение взглядов: Беляков пытается через танцевальный рисунок раскрыть все потаенные музыкальные пласты – сделать партитуру зримой. Боится красоты, но любит настоящую красоту, столь важную в балете. Увлекается бессюжетными формами, сочинениями Эдуарда Эдгара, Габриэля Форе, Дитриха Букстехуде. Избегает легковесно популярных сочинений.

Противоречивый интроверт, Артемий Беляков ценит гармонию, душевный комфорт. От сценического «выгорания» его спасают книги (любит Чехова, Гамсуна, Достоевского), музыка, природа, уединение. Играет на гитаре, занимался боксом.

Его устремления поддерживает супруга – балерина Большого Дарья Хохлова. Они даже родились в один день. Дарья не только танцовщица, но и кандидат искусствоведения, автор диссертации и книги о балете Джона Кранко «Онегин», где чета выступала вместе.

Напрашивается вопрос: как появилась в балете Большого театра столь универсальная личность, как Артемий Беляков? Он родился в Твери 12 марта 1992 года. В детстве не знал, что такое классический балет. Единственного сына мама отвела в детский ансамбль танца «Летите, голуби!». Музыкальный и сверхактивный мальчик оказался лучшим среди сверстников-студийцев. В 10 лет его приняли в Московскую Академию хореографии, где началась трудная ежедневная учеба. Он старался, но выступал редко, к чему не привык в ансамбле. До сих пор с улыбкой вспоминает Короля мышей в «Щелкунчике» – первую афишную партию. В школе ничто не сулило ему лавры премьера. Педагоги, особенно Илья Кузнецов в старших классах, учили последовательно, не форсируя технику. Медленно растили «мышечный скелет» учеников, без чего в театре не потанцуешь. Порой бывало обидно снова и снова повторять надоевшие упражнения, когда другие щеголяют виртуозными трюками. Хотелось быть круче других!



Вронский. «Анна Каренина» на музыку П. Чайковского.
А. Шнитке, К. Стивенса (Ю. Ислама).
Анна – Светлана Захарова.

Фото © Дамир Юсупов.




Зигфрид. «Лебединое озеро»
П. Чайковского.

Фото © Дамир Юсупов.

В училище Артемий станцевал Колена в «Тщетной предосторожности». Старательно, но по-ученически скованно, хотя, как помню, в нем угадывался будущий солист.

В Большом театре, куда его приняли в 2010-м, не спешили баловать новичка сольными партиями, и он даже не думал о «принцах в белом трико». Предел мечтаний – Болеро или Эспада в «Дон Кихоте». Если повезет – Тибальд в «Ромео и Джульетте». Повезло. Выступление в балете Сергея Прокофьева Артемий начал готовить с Александром Ветровым – известным исполнителем партии. Получился счастливый творческий и человеческий союз. Опытный Ветров хорошо понимал и чувствовал своего закрытого, непростого ученика, сумел вырастить из него элегантного и мужественного артиста, который, как оказалось, может решительно все станцевать и сыграть. Естественно, без нарочитой театральности.

Руководитель труппы Махар Вазиев очевидно ценит талант Белякова, чей репертуар широк и многообразен: порывистый Джеймс в «Сильфиде», Злой гений в «Лебедином озере», надменный и нервный Красс в «Спартаке», принцы, графы, рыцари, экзотические воины, герои-любовники. Востребован танцовщик и в каждой новой современной постановке. Только невероятная трудоспособность, накопленное мастерство, волевой характер позволяют Артемию Белякову нести, не теряя качества, внушительную репертуарную нагрузку.

На традиционный вопрос, что бы еще хотелось станцевать в Большом, Артемий честно отвечает: «Станцевал все, что хотел, о чем не смел мечтать. Над классикой можно работать бесконечно. Ни к ней, ни к современным постановкам интерес, к счастью, не иссякает». 

ПРЕМЬЕРА

НОВАЯ СЦЕНА

Мировая премьера 1 декабря 2021 года

На музыку Альфреда Шнитке и Милко Лазара

МАСТЕР И МАРГАРИТА

Балет в двух действиях

Либретто Эдварда Клюга

по одноименному роману Михаила Булгакова

Хореография – Эдвард Клюг

Сценограф – Марко Япель

Художник по костюмам – Лео Кулаш

Художник по свету – Томаш Премзл

Дирижер-постановщик – Антон Гришанин

При поддержке А. Л. Костина

Гелла – Анастасия Денисова.

Маргарита – Екатерина Крысанова.

Фагот (Коровьев) – Егор Герашенко.

Фото © Елена Фетисова.





Эдвард Клюг.
Фото © Marta Tiberiu.

Эдвард Клюг:

«Кажется,
что не я ставлю
балет, а кто-то
свыше ведет меня»

Беседа с хореографом и либреттистом балета «Мастер и Маргарита» Эдвардом Клюгом накануне премьеры

Что оказалось стимулом в вашем обращении к роману Булгакова: сюжетные истории, проба сил на таком сложнейшем материале или волновали определенные персонажи?

Не могу определить точно, когда ко мне пришла идея работы с романом «Мастер и Маргарита», хотя знаю, что это случилось семь лет назад. Сегодня я понимаю, что это должно было произойти не по моей воле и именно так, как произошло. Такое ощущение, что кто-то свыше руководит процессом и ведет меня. Роман меня захватил, и я не сомневался в том, что его возможно полно и всесторонне передать средствами иного вида искусства.

Зачем же взялись за спектакль?

Вызов бросила судьба, и я его принял. В нем присутствовали искушение и момент провокации. Действительно, как ты перескажешь и объяснишь невероятную историю «Мастера и Маргариты»? Конечно, непосильно. Да я к этому и не стремился. Хотел иного – интерпретировать роман через танцевальные метафоры. За долгие годы раздумий мало-помалу, шаг за шагом этот процесс развивался, и все, что казалось безумным и нереальным, потихонечку становилось возможным и выполнимым.

Фантазмагорический сюжет просто призывает к метафорическому языку танца. Моя цель – выстроить историю с использованием средств танцевального искусства и пригласить зрителя в свой мир, к какому, я надеюсь, подключится его воображение.

Когда вы впервые прочитали роман?

Мне только исполнилось двадцать лет. Я был совершенно открыт, и чтение воспринималось мной как фантастическое путешествие. Роман взял меня в плен, я погружался в него стихийно, ничего не анализируя. Не знал тогда ни о сложностях издания книги, ни о тяжелой жизни писателя, не разглядел и критики общества – просто получил огромное удовольствие от художественной самоценности произведения, от невероятного мастерства автора. Пожалуй, глубже всего я почувствовал тему внутренней борьбы художника с самим собой.

Прошло много лет, а мне хочется передать в спектакле те яркие оглушительные эмоции, что я испытал при первом прочтении. И публику вернуть к тому времени, когда она открыла для себя «Мастера и Маргариту» и испытала первые впечатления. Создать спектакль первозданных смыслов, пройти по тропам недосказанного писателем...

Мастер — Денис Савин. Маргарита — Ольга Смирнова.

Фото © Дамир Юсупов.



Для вас важен факт службы Михаила Булгакова в Большом театре в качестве либреттиста и переводчика?

Насколько знаю, это был непродолжительный и печальный период – работы Булгакова отклонялись, что и послужило толчком к ухудшению его здоровья. Мне кажется, что у Большого театра остался долг перед писателем, перед памятью о нем. Эти факты я имел в виду, когда сочинял спектакль, но в арсенале балета нет слов, поэтому не будет ни иллюстративности, ни буквальности.

В своих интервью вы рассказывали, что долго работаете до встречи с артистами, но сам хореографический текст рождается на репетициях. Что было самым сложным для вас в период первоначальной подготовки?

Думаю, определение места, где происходят события. В романе очень много локаций, а я искал – одну, но такую, которая может трансформироваться и приобретать различные смыслы. Таким пространством стал старый заброшенный бассейн, куда что только не сваливают: стулья, кровать, матрас – всякий ненужный хлам. Эти вещи мы «перекомпоновываем» в каждой сцене, они – необходимые элементы декораций и выполняют определенные функции. В каждой картине они настраивают на узнавание определенных глав романа, но контекст – иной. В бассейн ведут пятнадцать дверей из раздевалок, как входы в другие главы-сцены, оттуда

Сцена из спектакля.

Фото © Дамир Юсупов.



и появляются персонажи. Распахивается дверь, и мы попадаем в новые сюжетные обстоятельства. Образ бассейна связан с румынским городком, где я родился. Там он был центром притяжения, любимым местом отдыха и встреч; в 50-е годы прошлого столетия его построили специалисты из Советского Союза.

На презентации проекта в Большом театре к моей идее возникло скептическое отношение, но я объяснил задуманные трансформации, сверил их с текстом романа, и идею приняли. Тогда я ничего не знал про бассейн «Москва», возведенный на фундаменте Дворца Советов вместо взорванного храма Христа Спасителя. Узнал совсем недавно, и история меня поразила совпадением моих размышлений с исторической реальностью огромной российской столицы, с тем, как все это оказалось связанным с моим родным городком.

Опыт с постановкой «Петрушки» в Большом театре помогает в работе над «Мастером и Маргаритой»?

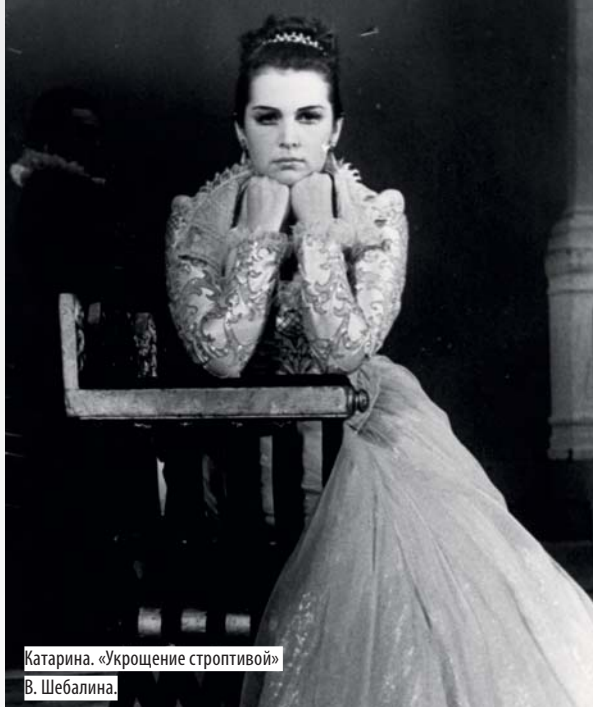
Конечно. Я попал в знакомый театр и тепло встретился с труппой. Многих артистов уже знал по предыдущей работе. В Большом чувствую себя отлично. Здесь каждый погружается в работу с головой, предлагает идеи, которые мы вместе проверяем. Честно говоря, это – самый творческий, ценный и прекрасный постановочный процесс из всех, какие у меня были. Не только исполнители – все работники театра волнуются за спектакль и переживают за него. Я чувствую их поддержку. 🇷🇺

Иван Бездомный – Клим Ефимов.

Фото © Елена Фетисова.



Текст: Виктория Рогозинская



Катарина. «Укрощение строптивой»
В. Шебалина.

Пускай погибну я, но прежде...

К 95-летию со дня рождения Галины Вишневской

Разгадать тайну таланта, разложить ее на составляющие невозможно по определению. Иначе какая это тайна. Галина Вишневская – единственная и неповторимая – унесла ее с собой, оставив нам фантастический шлейф звуков, как оставляет хвост комета, навсегда покинувшая пределы Солнечной системы. Но почему каждый раз, когда мы окунаемся в невесомый этот поток, нам кажется, что еще немного, и мы узнаем?..

Ничего, кроме удивительного, от природы поставленного голоса родители Гале дать не смогли. Любовь, вернее то, что они ею считали, предпочли растратить на чужих людей, бездарно и бессмысленно. Но драгоценный дар мало получить, им нужно суметь распорядиться. А это мало кому удается. Начав оттуда, откуда начала свое восхождение Галя Иванова, девяносто девять человек из ста не добрались бы даже до половины подъема. Она же взошла на Олимп, став Галиной Вишневской, чье имя известно во всех уголках оперного мира.

На волне ажиотажа вокруг технологий успеха и личностного роста всплывают на поверхность тысячи шарлатанов, между тем, как в распоряжении жаждущих состояться есть «пособия», самые наглядные из всех возможных. Судьба Галины Вишневской в этом отношении – одно из лучших...

МЕНЯ ПРЕСЛЕДУЮТ МЕЧТЫ

«Публики я совершенно не боялась, – признавалась Вишневская в своей знаменитой книге «Галина», – наоборот, очень рано почувствовала в ней потребность: петь для себя самой было неинтересно, нужны были сопереживатели, сочувствующие. Но, вероятно, мне хотелось особой, таинственной атмосферы, хотелось уйти от реальности и создать свой мир». Реальность была суровой – сиротство при живых родителях, холод, голод, вечно пьяные соседи и прочие прелести коммунального быта. Если не хочешь, чтобы мир расплющил тебя, найди место, где он не сможет до тебя дотянуться. Для маленькой Гали таким прибежищем стала музыка.

Свою первую музыкальную награду она получила в первом классе – отрез белого ситца в синий горошек, из которого бабушка сшила ей сказочно прекрасное платье с воланами. А вскоре у девочки появился и наставник – Иван Игнатьевич. Педагог от Бога, он заметил Галю на уроке. Репертуар юной вокалистки его несказанно удивил – там с арией Германа соседствовали «Очи черные» и «Марш Буденного». На школьном первомайском концерте Галя спела «Весеннюю» Моцарта:

*Приди, о май, и снова
Пусть рощи оживут,
Вокруг ручья лесного
Фиалки зацветут...*

После цыганских романсов, которые она в раннем детстве переняла с голоса матери, и матерных частушек соседа по коммуналке это была полоска света из другого мира. И Галя отважно пошла по этому лучу.

В десять лет за победу в каком-то очень важном смотре она получила в награду клавир оперы Римского-Корсакова «Снегурочка». А мама, с которой Галя виделась редко, сделала на день рождения царский подарок – патефон и пластинки с записью оперы «Евгений Онегин». Судьба дала звонок: первыми партиями Вишневской в русских операх на сцене



Аида. «Аида»
Дж. Верди.



Лица. «Пиковая дама»
П. Чайковского.

Большого станут Татьяна и Купава. Патефон звучал в замызанной коммуналке дни напролет. Домашние сердились, соседи сатанели, но Галя ничто не могло остановить. Вскоре она знала всю оперу наизусть, пела за всех персонажей, изображала каждого. Кто в детстве не «выступал» перед зеркалом, любясь собственным отражением? А Галя однажды поняла, что оно ей мешает, отвлекает от картин, нарисованных воображением. К известной максиме «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве» она пришла сама.

Галина Павловна считала, что именно Чайковский решил ее судьбу: «Из моей реальной жизни, до предела начиненной картинами пьянства, неприкрытой ложью и трескучими маршами, я вдруг унеслась в иной, доселе неведомый и недоступный мне мир красоты, волшебных звуков, неземной чистоты. И обратно уже никогда не возвращалась».

НЕТ, ВСЕ НЕ ТО! НАЧНУ СНАЧАЛА!

В настоящий оперный театр Галина, пережившая в Ленинграде всю блокаду, попала в декабре 1943-го. И зрители, и артисты измождены до предела, на первых, сидящих в зале, шубы и шапки, на тех, что на сцене, костюмы, изо ртов валит пар. Такую «Пиковую даму» Вишневецкая запомнила на всю жизнь: «То волнение, потрясение, которое я пережила там, было не просто наслаждением от спектакля: это было чувство гордости за свой воскресший народ, за великое искусство, которое заставляет всех этих полумертвецов – оркестрантов, певцов, публику – объединиться в этом зале, за стенами которого воет сирена воздушной тревоги и рвутся снаряды. Воистину – не хлебом единым жив человек».

«Онегина» в Кировском театре она слушала уже после снятия блокады, и он стал для нее огромным разочарованием: не первой молодости Татьяна, обрюзгший Онегин, картонные страсти – все так непохоже на мир ее фантазий, где нет места фальши. Кто скажет, откуда в восемнадцатилетней девушке это умение отличать подлинное от мнимого, если юность так охотно верит иллюзиям? А может быть, оно есть у каждого, но не каждому хватает смелости жить с этим «неудобным» свойством? Похоже, такой камертон поначалу и оградил Вишневецкую от оперы. И – привел в оперетту.

Ее приняли сходу – голос, фигура, умение носить костюм. «Этот театр стал для меня настоящей и единственной школой, – утверждала Галина Павловна. – Именно у этих артистов я научилась самоотверженно служить искусству, уважать сцену – самое святое для артиста место <...> В труппе было несколько старых опереточных актеров – они и создавали эту атмосферу самоотверженности, они и несли с собой великие сценические традиции, а мы, молодые, учились у них. Я видела, с какой отдачей эти старики выходят на сцену, ни при каких обстоятельствах не позволяя себе играть в «полноги», хотя аудитория часто совсем невзыскательна, попросту очень низкого уровня. И все это мне так близко, и я хочу быть такой же, я хочу так же любить театр, как они. Здесь я поняла, что искусство – не кринолины, не сказочно-счастливые короли и королевы, а тяжелый, изнурительный труд. И если хочешь быть большой актрисой, надо быть готовой ко многим, многим жертвам».

Конечно, книгу писала во всех смыслах состоявшаяся артистка, но Вишневецкую никак не заподозришь в здравомыслии «задним числом». В 1948-м, когда сцену заполнили шедевры драматического соцреализма, она ушла из театра, отдавшись концертной работе. Многие ли, мечтая о славе, задумываются о том, какую цену придется за нее заплатить?

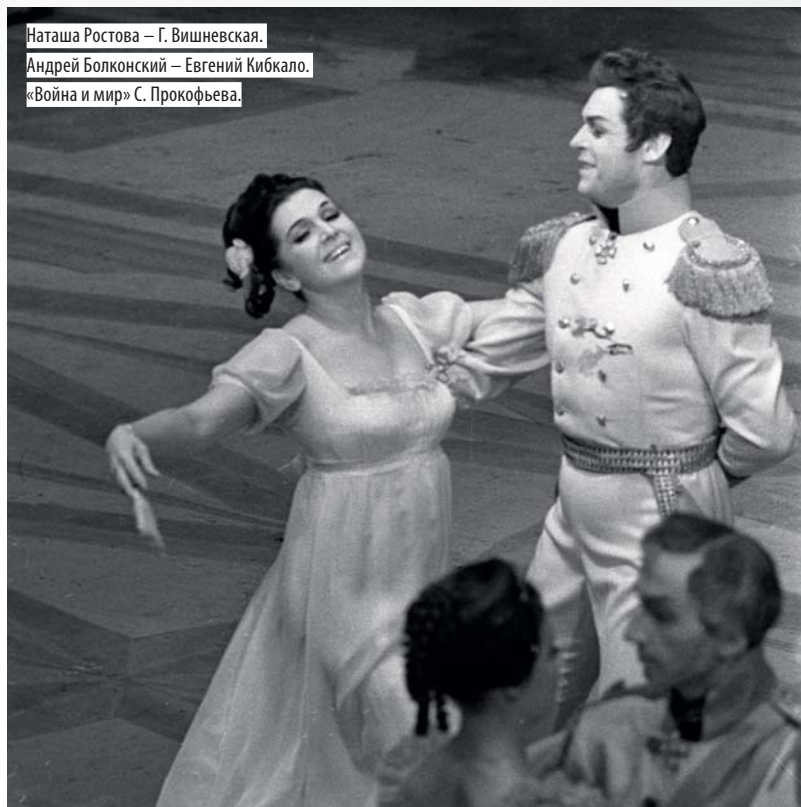
Не желая возвращаться в театр, где пришлось бы играть что велят, Вишневецкая решила строить карьеру эстрадной певицы. Надежда найти своего педагога, который помог бы раскрыть потенциал голоса, не оставляла. Встреча с Верой Николаевной Гариной перевернула жизнь. Сама учившаяся пению в Вене, у знаменитой Полины де Лукка, Вера Николаевна и создала ту Вишневецкую, какую знают все. Как никто она понимала, что природные данные – ловушка для дураков и бездельников, не желающих работать до седьмого пота. Ей не пришлось повторять Гале эту истину дважды.

ПУСТЬ БУДЕТ ТО, ЧТО БЫТЬ ДОЛЖНО СО МНОЙ!

В один непрекрасный день у Вишневской обнаружилась открытая форма туберкулеза. Единственным средством спасти жизнь был искусственный пневмоторакс, который поставил бы крест на певческой карьере. А без пения не имела смысла сама жизнь. Галина сбежала с операционного стола навстречу неминуемой, казалось бы, смерти. Излечили ее музыка и Вера Николаевна. А Судьба подарила Большой театр. Награда за сохраненный талант и неистребимую веру в себя. «...Чувствую, что этот монументальный колосс не пугает меня, – вспоминала Вишневская тот миг, когда впервые стояла на пороге Большого. – Наоборот, я полна решимости и сил, я готова бороться за свое место в нем. Да, да – из провинциальных клубов, из нищеты, без специального музыкального образования. Оружие мое – мой голос, талант, молодость, и я вступаю в борьбу за самое высокое и почетное положение, какое только есть в этой стране. Меня закалила жизнь, и я должна выйти победительницей». На прослушивании пела Аиду. Впервые с настоящим оркестром, не глядя на дирижера. Музыканты устроили овацию.

В двадцать пять она стала артисткой Большого. С максимализмом молодости, помноженным на категоричность собственного характера, пришла к выводу, что большинство коллег, имея превосходные голоса, не в состоянии наделить своих героев подлинными страстями. Зато в ней самой страсти клекотали, как в жерле вулкана. Борис Покровский доверит ей Леонору в «Фиделио» Бетховена, партия эта, по словам Вишневской, даст ей школу на всю жизнь. Приступая к репетициям, она понимала: либо сорвется, либо станет настоящей певицей. Он же увидит в ней истинную Купаву – не просто молодую, но сильную, страстную и предельно искреннюю. Она честна в своей любви к Мизгирию, а потому не желает ее скрывать, потому и предательство любимого так ее ранит. Вишневская с Покровским сместили акценты, и история вышла не о Снегурочке, а о Купаве. Кто-то из коллег даже попенял режиссеру – публика-де не поверит, что ради Снегурочки Мизгирь смог покинуть такую девушку.

Придет в жизнь Вишневской и Аида, ставшая для нее в свое время пропуском в Большой. Она будет петь ее и в «Гранд-опера», и в «Ковент-Гарден», и в «Метрополитан», но лучшей до конца своих дней будет считать постановку в родном театре.



Наташа Ростова – Г. Вишневская.
Андрей Болконский – Евгений Кибкало.
«Война и мир» С. Прокофьева.

В этой партии Галина Павловна совершила революцию, сделал «нильской долины дивный цветок» яркой индивидуальностью, а не бледной копией соперницы Амнерис.

Но партией всей жизни стала для Вишневской пушкинская Татьяна: «В детстве пленившая меня своей возвышенной и романтической любовью, так гениально воспетой Чайковским, воплотившая в себе все самое прекрасное и ценное, что есть в русской женщине: глубокую страстность, нежность, жертвенность и смелость... Для русских женщин в жертвенности – особая сладость, она так же сильна в них, как и любовь». Все это она и хотела сыграть, но, видя на сцене устоявшийся мертвый «канон», попыталась отказаться от роли. В ответ Покровский произнес совершенно немислимую в то время фразу: «А вы не смотрите на сцену, научитесь своими мозгами соображать!» В октябре 1953-го впервые вышла в этой партии на сцену Большого, а спустя почти 30 лет, в октябре 1982-го – прощалась со сценой на подмостках «Гранд-Опера».

...А может, ключ к тайне таланта лежит у всех на виду, но никто, кроме поэта, об этом не догадывается?

*И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет. ♪*

Призовая вертикаль

В Большом театре состоялся международный вокальный конкурс «Operalia»

Крупнейший вокальный конкурс «Operalia» основан Пласидо Доминго более двадцати лет назад. Джойс ДиДонато, Лизе Давидсен, Эрвин Шротт, Дмитрий Корчак, Богдан Волков, Ольга Кульчинская – имена этих певцов известны всему миру, и не последнюю роль на их пути к успешной европейской карьере сыграла «Operalia».

Сегодня конкурсы важны как никогда – это основной ресурс для мощного старта. «Operalia» безусловно лидирует в таблице самых престижных состязаний. Пласидо Доминго когда-то рискнул и создал «революционное» жюри, где вместо привычных статусных артистов и вокальных педагогов молодое поколение судят менеджеры главных мировых театров. Получается, два в одном: можно и конкурс выиграть, и гипотетические контракты получить благодаря тому, что тебя «прицельно» услышали.

По традиции конкурс ежегодно проходит в разных городах и странах, на его счету

внушительная география: США, Франция, Япония. Россия принимала марафон во второй раз и теперь на главной своей сцене – в Большом театре. Есть здесь символический смысл «оперного центра», поскольку наши певцы поют везде и чрезвычайно востребованы на мировых сценах. Беспрецедентный уровень русской вокальной школы вновь подтвердили результаты нынешнего схода.



Бехзод Давронов.

В устав состязания заложена правильная идея разделения женских и мужских голосов: в каждой «группе» отдельная призовая вертикаль. В итоге первую премию получили тенор Иван Айон Ривас из Перу и выпускница Молодежной оперной программы Большого театра меццо-сопрано Виктория Каркачева. Отличие рангом ниже досталось двум тенорам – Джону Хоскинсу из США и солисту Большого Бехзоду Давронову. Также вторую премию получила сопрано Мане Галоян из Армении. Третьи призы забрали корейский бас-баритон Чусун Гэбриел Парк, выпускник Молодежной программы Большого театра баритон Дмитрий Чеблыков и сопрано Эмили Погорельц из США.

Виктория Каркачева «взяла» жюри и слушателей редким сочетанием качеств: отточенной техникой и умным владением разными стилями. В первом туре она спела сцену Шарлотты из «Вертера» Массне, в полуфинале вокально и актерски убедительно представила образ Любаши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, в финале – Каватину Ромео из «Капулетти и Монтеки» Беллини. Певице также присужден специальный приз Биргит Нильсон.

Бехзод Давронов и Дмитрий Чеблыков пели так, как того требует высокий уровень соревнования, и предлагали убедительные художественные интерпретации. Конечно, ощущалась некое колебание в распределении премий между ними, но тенора на конкурсе Доминго всегда были в особом почете. Дмитрий Чеблыков обладает большим голосом редкого бас-баритонального свойства, поэтому его «аппарат»



Дмитрий Чеблыков, Чусун Гэбриел Парк, Пласидо Доминго, Эмили Погорельц.

пока неспешно зреет и успешно развивается. Бехзод Давронов – интересный певец, хотя в его вокале пока чувствуется техническая нестабильность. И, наверное, будучи лирическим тенором, не стоило петь арию Германа из «Пиковой дамы».

Перуанец Иван Айон Ривас исполнил в финальном гала-концерте арию Коррадо из «Корсара» Верди. Кстати, Историческую сцену, где проходил финал, далеко не все участники смогли полноценно озвучить – она оказалась самым требовательным «членом жюри», для нее нужны настоящие оперные голоса, не нуждающиеся в скидках. Ривас победил за счет абсолютного самоконтроля: рационально рассчитал все технические и эмоциональные действия, ровно шел все три тура. Наверное, это «конкурсный» метод, но мы имеем дело с искусством, поэтому всегда хочется творческих рисков.

Визитная карточка «Operalia» – дополнительный конкурс сарсуэл. Тут первыми оказались Мане Галоян и Иван Айон Ривас. Они же получили и призы зрительских симпатий. 🎭



Мане Галоян, Пласидо Доминго, Иван Айон-Ривас.



Роберт Кёрнер (артистический директор Национальной оперы Лиона) и Виктория Каркачева.

Михаил Лавровский: без оков

Михаилу Лавровскому – 80. Вспоминаю, как увидела его в середине 70-х на уроке в классе Асафа Мессерера. По центральному станку – созвездие блистательных танцовщиков, и среди них, конечно, Лавровский. Вдруг он стянул с себя футболку, сделал на ней пару дырок, вновь надел и приступил к уроку. Никто не удивился: «Коллеги привыкли, они знают, когда меня что-то сковывает, обтягивает, я поступаю именно так, чтобы почувствовать себя свободным».

Свобода – внутреннее состояние Михаила Лавровского и в жизни, и на сцене. Его герои – Филипп («Пламя Парижа»), Спартак, Зигфрид («Лебединое озеро»), Принц («Золушка»), Ромео, Фрондосо («Лауренсия») – делали самостоятельный выбор и поступали, полагаясь на себя. А когда поступок приводил к трагедии, как в «Жизели», аристократичный Альберт Лавровского переживал мучительно и горько. В исполнительской индивидуальности танцовщика соединились романтическая возвышенность чувств и бунтарский героический пафос. На этом уникальном сочетании рождались прекрасные образы в балетах Юрия Григоровича, по-новому звучали партии классического репертуара: «Если нет романтики, то грош цена всем проявлениям человеческих страстей – и в литературе, и в театре, и в жизни».

Его танец был эталонным – подчеркнута мужским, волевым, летящим, стремительным, темпераментным.

Лавровский – из плеяды выдающихся художников, чье появление освещает пути развития искусства. Его всегда манило новое. По окончании артистической карьеры начал преподавать и отнесся к делу серьезно. Передавал воспитанникам-исполнителям яркие открытые эмоции московской балетной школы, будущих балетмейстеров учил поэзии человеческих чувств, проникновению в суть и глубину рассказываемых историй.

Лавровскому как хореографу важны смыслы того, над чем он собирается работать, что собирается выразить на сцене, о чем – сказать зрителю.

В спектаклях, поставленных в театрах России и за рубежом, романтик и бунтарь открывал амплитуду чувств и подчеркивал внутреннюю энергию персонажей: «Мицери» на музыку Георгия Баламчивадзе, «Порги и Бесс» на музыку Джорджа Гершвина, «Нижинский» на музыку Сергея Рахманинова, «Фантазии на тему Казановы» на музыку Вольфганга Амадея Моцарта – в них он открывал человека, его силу и боль, авантюризм и азарт, нежность и страстность. Достойный и верный сын, он бережно возобновлял балеты отца – Леонида Лавровского.

Родной театр в честь народного артиста СССР Михаила Лавровского – выдающегося премьера балета Большого (1963–1987), хореографа и педагога – представил два спектакля: «Спартак» и «Жизель». В Бетховенском зале показали фильм «Михаил Лавровский, продолжение следует...» В Красноярском театре оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского прошел праздничный гала. Впереди, весной 2022-го, – инаугурация хореографической школы «Лаборатории Лавровских», а ближе к финалу следующего года – премьера спектаклей «Две женщины» по литературной зарисовке Тонино Гуэрра на музыку Сергея Баневича и «Амок» по новелле Цвейга с музыкой Александра Симоненко в театре «Геликон-опера». Предваряла торжества пресс-конференция, в рамках которой генеральный директор Большого театра Владимир Урин вручил юбиляру почетную премию «Золотая маска» за выдающийся вклад в развитие театрального искусства. Искусству Михаил Леонидович служит всю жизнь, седьмой десяток в Большом. **fb**



«Золотая маска» объявила номинантов фестиваля – 2022

Выдвинуты четыре спектакля Большого театра – оперы «Ариодант», «Искатели жемчуга», «Саломея» и балет «Чайка». На награды претендуют мастера в 22 частных номинациях.

Опера

Лучший спектакль – «Ариодант» Г. Ф. Генделя

Лучшая работа дирижера – Джанлука Капуано

Лучшая женская роль – Екатерина Воронцова
за мужскую роль Ариоданта

Лучшая мужская роль – Кристоф Дюмо (Полинесс)

Лучший спектакль – «Искатели жемчуга» Ж. Бизе

Лучшая работа дирижера – Алексей Верещагин

Лучшая работа режиссера – Владислав Наставшевс

Лучшая женская роль – Тамара Касумова (Лейла)

Лучшая мужская роль – Ярослав Абаимов (Надир)
и Константин Сучков (Зурга)

Лучшая работа художника в музыкальном театре –
Владислав Наставшевс

Лучшая работа художника по свету

в музыкальном театре – Антон Стихин

Лучший спектакль – «Саломея» Р. Штрауса

Лучшая работа дирижера – Туган Сохиев

Лучшая работа режиссера – Клаус Гут

Лучшая женская роль – Асмик Григорян (Саломея)

Лучшая мужская роль – Винсент Вольфштайнер (Ирод)

Лучшая работа художника в музыкальном театре –
Этьен Плюсс

Лучшая работа художника по костюмам
в музыкальном театре – Урсула Кудрна

Лучшая работа художника по свету
в музыкальном театре – Олаф Фрезе

Балет

Лучший спектакль – «Чайка» И. Демецкого

Лучшая работа хореографа – Юрий Посохов

Лучшая женская роль – Светлана Захарова
(Ирина Николаевна Аркадина)

Лучшая мужская роль – Владислав Лантратов
(Борис Алексеевич Тригорин) и Артем Овчаренко
(Константин Гаврилович Треплев)

Лучшая работа художника по свету
в музыкальном театре – Дэвид Финн

Имена победителей станут известны на церемонии награждения, которая запланирована на **20 апреля 2022 года** в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Как вздох, как плач, как голос лиры

Памяти народной артистки СССР Бэлы Руденко

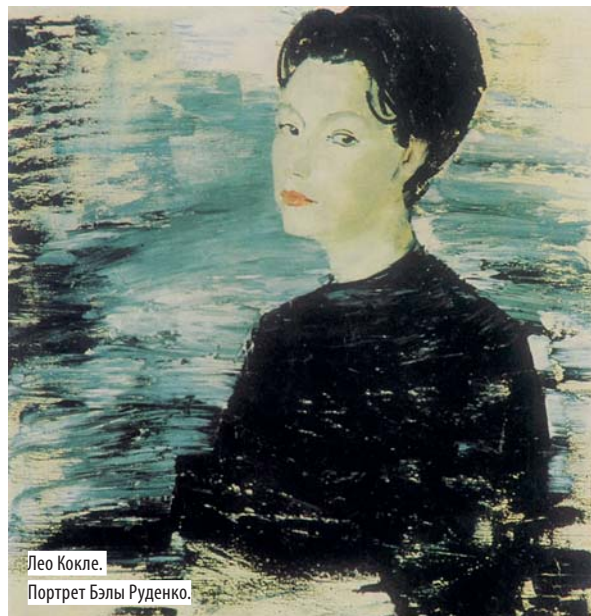
Бэла Руденко – особая глава в истории золотого века Большого театра. В 1971 году Борис Покровский приступил к постановке оперы Михаила Глинки «Руслан и Людмила»: ему страстно хотелось обновленной жизни для этого спектакля и, возможно, даже некоей интриги. Исполнить главную партию режиссер предложил Бэле Руденко – самой молодой в истории страны народной артистке СССР, солистке Киевской оперы, известной всему миру.

«Бэла Андреевна! У вас в имени две ошибки, ваше имя надо писать “Белла”», – сказали однажды певице паспортистки. На «укор» получили справедливый ответ: «Я с этими “ошибками” почти полвека провисела на афишах крупнейших театров, с ними и останусь до конца».

Она много пела в США, Бразилии, Мексике, Франции, Швеции, Японии... До приглашения Покровского дважды выходила на сцену Большого, но только после «Руслана и Людмилы» согласилась перейти в его труппу.

О природе голоса Бэлы Руденко идеально написал рецензент одной из газет Сан-Франциско: «Она – колоратурное сопрано, однако с успехом поет и драматические партии, и это чрезвычайно интересно... Ее сцена Лючии из оперы Доницетти “Лючия ди Ламмермур” была исполнена такой жизни и реализма, какой мне до сих пор не приходилось слышать».

Коронные партии примадонны – вердиевские Джильда («Риголетто») и Виолетта («Травиата»). «Когда ее по-детски лукавая, легкая и порывистая Джильда впервые появляется на сцене, – читаем в журнале, – нам кажется, что жизнь ее течет беззаботно. Но уже по тому едва угадываемому тревожному волнению, с которым она пытается вызвать на откровенность отца, мы понимаем, что ее веселье – только способ узнать тайну о матери, тайну, окутывающую дом. Певица сумела найти точную окраску для каждой музыкальной фразы».



Лео Кокле.
Портрет Бэлы Руденко.

О «Травиате» сама Бэла Андреевна говорила лучше всех, выступая практически «адвокатом» образу. Молодым певцам ее мысли могут послужить важным уроком: «В этой опере я пела во многих театрах мира, и почти у всех взгляд на героиню был как на легкомысленную даму “полусвета”. Как правило, первая сцена – бал у Виолетты – решается в соответствии с этим стандартом: беззаботность, веселье. Но почему же тогда за бравурной музыкой у Верди вдруг прорывается, как вздох, как плач, голос виолончели? Почему так нервна, напряженна при всей красоте ария Виолетты? Она несчастна, насилует душу в угоду толстосумам, цинично покупающим лучшие чувства. Еще до встречи с Альфредом Виолетта рвется из золотой клетки, тоскует по чистоте, искренности, бескорыстию. Такой я стремилась показать свою героиню...»

Насколько особенной была для Бэлы Андреевны партия Виолетты, можно судить по некогда популярной, но теперь ушедшей в прошлое традиции: стремясь продумать образ до мелочей, ткань для платья она «выписала» из Франции. «Это платье, – рассказывала певица, – потом гастролировало со мной по многим театрам мира. Только в Германии, в Берлинской Штатсопере мне сшили новые наряды и даже взяли небольшой локон волос, чтобы сделать для меня парик».

Легендарной работой Бэлы Руденко в Большом театре стала Антонида, причем ей посчастливилось принять участие в триумфальном возвращении оперы Глинки «Иван Сусанин» на сцену в 1978 году. Не отрицая поэтичности, она делала акцент на драматических «октавах» образа, достигая в третьем действии оперы подлинного трагизма. Запись оперы с оркестром Большого театра под управлением Марка Эрмлера и с Евгением Нестеренко в титульной партии получила в 1980 году высшую японскую награду – «Золотой диск».

Японцы восхищались голосом певицы: «Когда хотите услышать, как катятся жемчужины по бархату, послушайте пение Бэлы Руденко». Американцы сравнивали ее голос с чистотой и прозрачностью звучания флейты.

«У нас в доме часто звучали задушевные украинские песни, к которым я привыкла с детских лет, – вспоминала Бэла Андреевна. – Еще до войны мама купила патефон с пластинками, который казался мне большим чудом. Меня к нему не подпускали, а мне было интересно узнать: как в нем мог спрятаться тот, кто поет. Первые записи, которые я услышала, – арии и романсы в исполнении Ивана Семеновича Козловского, благоговейное отношение к творчеству которого я пронесла через всю жизнь. Когда попробовала первый раз запеть сама, не помню, но пение казалось для меня природным, естественным».

Ей суждено было стать певицей – с детства и на всю жизнь Бэла Руденко запомнила пророческую встречу с тяжелораненым офицером, потерявшим зрение. Когда она в госпитале закончила петь, он сказал ей: «Девочка, ты будешь большой певицей. Береги свой голос!» Завет никогда не нарушала, много и постоянно трудилась над огранкой голоса, и время практически не влияло на сохранность его удивительного тембра.

Она простилась с Большим театром в 1988 году одной из любимых партий в опере Чайковского «Иоланта». О своем однозначно мудром решении покинуть оперную сцену высказывалась так: «Когда я последний раз пела в Большом театре, вокруг меня были замечательные молодые певцы. Меццо-сопрано могут петь долго, их героини имеют как бы возрастной запас. У колоратурного сопрано это совсем молоденькие девочки – Снегурочка, Марфа, Джильда, Иоланта. Я почувствовала, что уже не должна появляться на сцене в таких партиях...» После ухода из театра Бэла Руденко продолжила

выступать с концертами, ее репертуар поража разнообразием: «Музыка барокко», «Моцарт», «Французская музыка», «Русский классический романс», «Гречанинов», «Римский-Корсаков и Аренинский», «Глинка и Даргомыжский», «Украинские композиторы на стихи русских поэтов».

В 1995-м вернулась в Большой театр в качестве заведующей оперной труппой, но не перестала преподавать в консерватории, там работала с 1977 года. «Я любила всех своих коллег-артистов, любила (и люблю!) Большой театр, – потом признается артистка, – но все же административная деятельность – это не совсем мое, в отличие от работы преподавательской, когда вместе со студентами можно как бы заново прожить творческую жизнь». Ее ученицы поют сегодня на крупнейших сценах, отличаются безупречной техникой, неизменно подчиненной глубокой и продуманной интерпретации образов.

Облик певицы удалось чутко уловить латвийскому художнику Лео Кокле, создавшем еще в середине XX века ее портрет в нежных пастельных тонах. Посмотрите на эту чудесную работу, послушайте записи Бэлы Руденко – и абсолютно все про нее поймете, поскольку в своем искусстве она всегда была настоящей, непритворной, подлинной. За это ее любили миллионы. 📖



«Руслан и Людмила» М. Глинки.
Людмила – Б. Руденко,
Руслан – Е. Нестеренко.

Фото © Георгий Соловьев.

Увидели музыку – услышали время

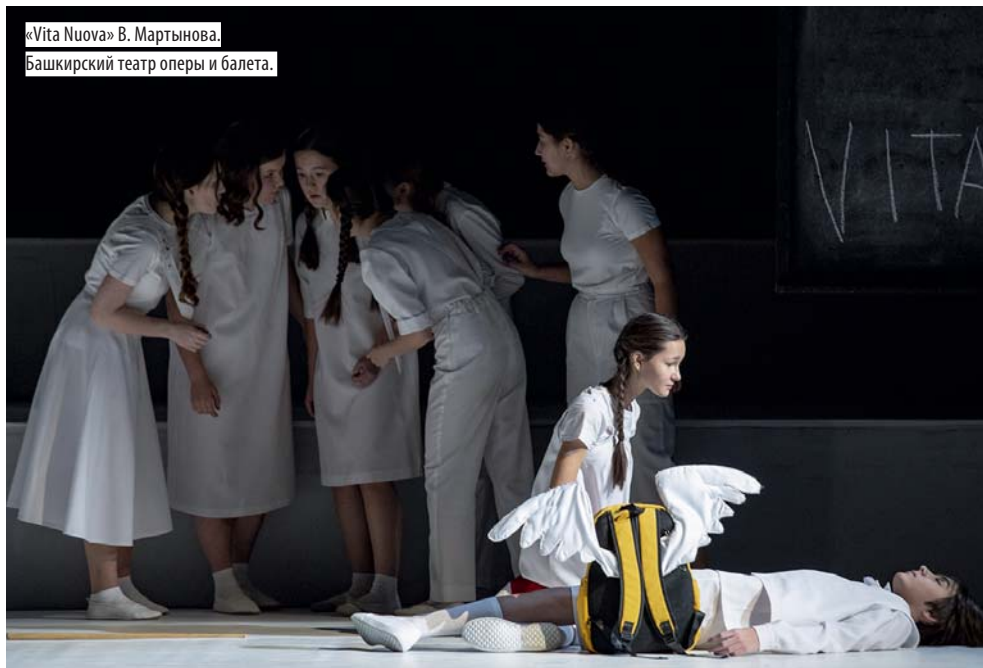
Больше двух месяцев – до 16 ноября – в Москве проходил VI фестиваль музыкальных театров «Видеть музыку». Афишу представительного форума составили 45 спектаклей 27 российских театров, а также Донецка и республики Узбекистан.

Фестиваль в свое время был создан по инициативе Ассоциации музыкальных театров России (АМТ), возглавляемой Георгием Исаакием, художественным руководителем и главным режиссером Московского академического детского музыкального театра имени Наталии Сац. От большинства отечественных театральных форумов «Видеть музыку» принципиально отличает отсутствие каких бы то ни было «фильтров» и «цензов»: постановки для афиши отбирает не некий экспертный совет, который в любом случае всегда отражает точку зрения ограниченного количества специалистов, но сами театры решают, что из сделанного за два календарных сезона достойным образом представит их на столичной сцене. Такой принцип и обеспечивает фестивалю уникальный «нефестивальный» формат: перед публикой и профессиональным сообществом открывается подлинная картина жизни музыкальных театров страны, не отретушированная в соответствии с господствующими на данный момент модами и трендами.

Одна из главных задач организаторов – предоставить музыкальным театрам возможность, так сказать, посмотреть в глаза друг другу. Географическая удаленность друг от друга и масштабность постановок делают их тяжелыми на подъем, что серьезно осложняет общение с коллегами, а ничто так не тормозит творческий поиск, как отсутствие критериев для сравнения и оценки. «В такой ситуации, – считает президент фестиваля Георгий Исаакян, – легко возникает опасная иллюзия: то, что ты делаешь, является единственно правильным и возможным. Оказаться в одной афише с Большим, «Геликон-оперой», Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, «Новой оперой» – не просто важно, но необходимо, потому что начинает меняться внутренняя шкала самооценок».



«Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева.
Самарский театр оперы
и балета.



«Vita Nuova» В. Мартынова.
Башкирский театр оперы и балета.



«Турандот» Дж. Пуччини.
Ростовский музыкальный театр.

Магистральной цели служит и ежегодная научно-практическая конференция АМТ, куда съезжаются руководители большинства музыкальных театров страны. На этот раз в центре внимания оказались вопросы деятельности театров в период реконструкции, их позиционирования в соцсетях, а также методов фиксации театрального искусства, призванных обеспечить передачу накопленного будущим поколениям. Круглый стол, открывавший конференцию, посвятили весьма острой проблеме – «Оперетта VS мюзикл: мирное сосуществование или естественный отбор?»


За два фестивальных месяца на московские сцены вышло более двух с половиной тысяч исполнителей. Без действенной поддержки Министерства культуры РФ, Фонда президентских грантов и Правительства Москвы осуществить такое попросту невозможно. Помимо основной программы, фестиваль провел еще и Студенческую, где показали восемь дипломных спектаклей творческих вузов из пяти российских городов. Думать о будущем, о тех, кому в урочный час предстоит принять эстафету из рук нынешних мастеров, – один из приоритетов фестиваля.

16 ноября в Московском академическом музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко состоялась торжественная церемония закрытия фестиваля. Существенная особенность форума – отказ от вынесения вердиктов и расставления участников по ранжиру. Как показывает практика, критерий «лучше/хуже» в театре работает



Премия «Легенда» Галине Писаренко вручают
Георгий Исаакян и Андрей Борисов.

с существенными сбоями, если работает вообще. Поэтому закрытие фестиваля превращается не в ритуал разделения на победителей и побежденных, а в акт глубокого уважения мастерам, чья жизнь отдана музыкальному театру раз и навсегда. Им, непревзойденным, вручается премия «Легенда».

Лауреатами премии «Легенда» в нынешнем году стали народная артистка РСФСР Галина Писаренко, народная артистка РФ Татьяна Кладничкина, народная артистка Республики Карелия Нина Болдырева, народный артист РФ Геннадий Верхогляд, заслуженный деятель искусств РФ Марина Нестьева, заслуженный работник культуры РФ Борис Ротберг, заслуженный деятель искусств РФ Владимир Кобекин и народный артист СССР Юрий Григорович. 



Сальваторе Тончи.
 Портрет графа Николая
 Шереметева. Россия.
 Конец XVIII века. Из собрания
 музея-усадьбы «Кусково».



Текст: Виктория Пешкова

«Шум и больше ничего...»

В музее-заповеднике «Царицыно» проходит выставка-фестиваль «Театроκραтия. Екатерина II и опера». Три с половиной десятилетия блистательного царствования императрицы обеспечили невиданный взлет русскому музыкальному театру.

XVIII столетие в Российской империи получило название «театрокрация» с легкой руки Николая Евреинова, известного историка театра, режиссера и философа: в ту эпоху театр вторгся в жизнь настолько мощно, что возникало ощущение – и людьми, и целыми государствами управляют законы театральной драматургии. Для музея-заповедника «Царицыно» выставка-фестиваль «Театрокрация. Екатерина II и опера» стал первым мультижанровым проектом такого масштаба – в нем принимают участие



Медали «Великий князь Олег», «Великий князь Игорь», «Великий князь Рюрик» (Санкт-Петербург, первая половина XIX века); Гаврила Харитонов, И. Макаров. Гравюра с изображением аверса медали «Великая княгиня Ольга, святая супруга Игорева» (Санкт-Петербург, 1781). Из собрания ГМИИ им. Пушкина.

двадцать семь крупнейших российских музеев, начиная с Исторического, Эрмитажа и Третьяковки и заканчивая заповедниками «Останкино» и «Кусково», а также Большой театр и театр «Новая опера», национальная премия «Золотая маска» и фестиваль-школа современного искусства «Территория». Помимо



*Vue d'Oranienbaum maison de Plaisance de Sa Majesté Imperiale
de toutes les Parties de la Cour sur le Golfe de Finlande vis à vis de Constantin.*

собственно экспозиции, посвященной русскому музыкальному театру Галантного века, ценители могут побывать в Оперной гостиной на кинопоказах шедевров таких грандов, как Metropolitan Opera, Royal Opera House и Teatro alla Scala. Тем же, кто не решается отворить дверь в этот фантастический мир, пребывая в убеждении, что «опера – это слишком сложно», помогут не только ступить на порог, но и сделать первые шаги.

Выбор времени и места для «Театрокрации» более чем закономерен: облик, в каком опера предстает перед нами сегодня, в значительной степени обретен ею именно в царствование Екатерины, а Царицыно, как и все грандиозные проекты императрицы, задумывалось очередной пышной декорацией к «спектаклю длиною в жизнь». Главной героиней, разумеется, была она – просвещенная государыня, денно и нощно пекущаяся о счастье своих подданных.

Однако, если все так, почему принято считать, что Катерина Алексеевна оперу не любила? Да

потому, что она сама убедила в этом современников, а тем поверили потомки. «В моей организации есть недостатки, – признавалась императрица своему confidentу барону Фридриху фон Гримму, известному немецкому дипломату и публицисту. – До смерти хотелось бы мне слушать и любить музыку. Но что я не делаю, для меня это шум и больше ничего. Мне хочется послать в ваше новое медицинское общество премию в пользу того, кто изобретет действенное средство от нечувствительности уха к гармонии звуков».

Сходное признание после одного из представлений

Екатерина сделала и небызвестному синьору Казанове, прибывшему в Петербург попытать счастья при русском дворе: «Опера доставила всем преизрядное удовольствие, и я рада тому; но мне было скучно. Музыка чудесная вещь, но я не понимаю, как можно без памяти любить ее, если только нет ни срочных дел, ни мыслей». Вот тут-то собака и зарыта! У императрицы всегда в избытке было и того, и другого. Предаться исключительно наслаждению музыкой



Иоганн Болт.

Портрет императрицы Екатерины II и короля Швеции Густава III. Германия, 1793. Из собрания Исторического музея.



Портрет шведского короля Густава III. Россия, последняя четверть XVIII века. Из собрания музея-усадьбы «Кусково».

у нее, как правило, просто не было возможности. Тем более, что венценосцы не могут позволить себе многое из того, что доступно простым смертным...

В те времена опера была неотъемлемой частью церемониальной жизни любого европейского монарха, и государыне это было прекрасно известно. Все важные обстоятельства монаршей жизни – дни тезоименитства, коронация, восшествие на престол и годовщины этих событий, бракосочетание и рождение наследников,

равно как и военные победы и судьбоносные дипломатические акты – непременно отмечались грандиозной оперной постановкой. Возникшая еще в конце XVII столетия опера seria в веке XVIII пребывала на пике популярности исключительно потому, что героико-мифологический сюжет давал возможность превратить театральное действие в политическую аллегорию текущих событий, злободневную ровно настолько, насколько этого хотелось венценосному заказчику. Опера на довольно продолжительное время превратилась в самое эффективное средство репрезентации государственной власти, и европейские монархи считали делом чести поддерживать тогдашнее «важнейшее из искусств» на должном уровне.

Ко времени восшествия на престол Екатерины эта традиция уже существовала и в России, однако именно императрица создала все условия для того, чтобы Петербург стал вровень с европейскими столицами, уже увенчанными оперными лаврами. По ее велению перестроили Оперный дом при Зимнем дворце, но она пошла еще дальше, приняв судьбоносное решение возвести для петербуржцев городской театр, на чьей сцене давала бы представления придворная труппа. Зачем, ведь для собственных нужд театр у нее был. А затем, что мать отечества прозревала в искусстве, и прежде всего в оперном, верное средство к улучшению нравов ее подданных и совершенствованию государственного устройства. «Театр – школа народная, – настаивала Екатерина, – и она должна быть непременно под моим надзором. Я – старший учитель в этой школе, и за нравы народа – мой первый ответ Богу». Большой Каменный театр на Карусельной (ныне Театральной) площади, открытый в 1783 году, не имевший себе равных ни по масштабам, ни по оснащенности, стал первым многофункциональным театральным зданием в России, открыв собой новую эпоху в зодчестве.

Пожоже, сакраментальный вопрос «любить или не любить» для императрицы, а ей в государственной мудрости никак не откажешь, не стоял. С оперой у Екатерины был, если можно так выразиться, брак по расчету. Причем счастливый. Государыня выступала не только в качестве зрителя, но, в отличие от большинства своих венценосных коллег, подвизалась на поприще оперного либреттиста, а кроме того, опираясь на советы сведущих, приглашала ко двору лучших композиторов и исполнителей,



Алексей Греков по рисунку Михаила Махаева. Летний дворец императрицы Елизаветы Петровны. Санкт-Петербург, 1753. Бумага, офорт, резец. Из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга.



Шарль-Никола Кошен (младший) по живописному оригиналу Антуана Ватто. Любовь в итальянском театре. Франция, 1734. Офорт, резец. Из собрания ГМИИ им. Пушкина.

художников-декораторов и театральных архитекторов. Располагала отдельными (так тогда было принято) труппами для исполнения итальянских, французских и русских опер и прекрасным оркестром, которым, сменяя друг друга, руководили чуть ли не все знаменитые капельмейстеры – Бальдассаре Галуппи, Винченцо Манфредини, Джованни Паизиелло, Джузеппе Сартти и Доменико Чимароза.

На выставке в музее-заповеднике «Царицыно» Екатерина Великая предстает в нескольких, до некоторой степени взаимоисключающих, «амплуа»: зрителя (и весьма взыскательного), драматурга (отнюдь не бесталанного), цензора (крайне вездливового), театрального критика (более чем строгого), режиссера (сверхчестолюбивого) и даже... политехнолога. В частности, особое место в экспозиции уделено одному из самых амбициозных проектов государыни – опере «Начальное управление Олега». Музыка к либретто венценосного автора сочиняли сразу три композитора – Джузеппе Сартти, Карло Каннобио и Василий Пашкевич.

Опера о князе Олеге задумывалась Екатериной, как первая часть разветвленной исторической хроники, чтобы явить граду и миру ее, государыни, далеко идущие планы. Речь шла о знаменитом Греческом проекте, предполагавшим ни много ни мало восстановление Византийской империи со столицей в Константинополе под скипетром любимого внука Екатерины, нареченного под стать ее честолюбивым надеждам. Премьера состоялась 22 октября 1790 года в Эрмитажном театре, а через несколько дней спектакль повторили в Большом Каменном, задействовав помимо придворной труппы еще 600 человек статистов, набранных из лейб-гвардии Егерского полка.



Габриэль Людвиг и Габриэль Матиас Лори по оригиналу Иоганна де Майра. Театральная площадь. Швейцария, Берн, около 1804. Бумага, гравюра очерком, акварель. Из собрания Государственного Эрмитажа.

Путешествие по экспозиции, выстроенной по принципу «опера как...», сродни блужданию среди магических зеркал: вместо многоточия можно подставить удовольствие или воспитание, дом, политику, страсть и даже смерть. Рукописи оперных либретто, сочиненных императрицей, и их прижизненные издания, чудом уцелевшие макеты театров, выстроенных по ее повелению, эскизы костюмов и декораций к спектаклям той давней эпохи. Но самый необычный «экспонат» – VR-спектакль режиссера Михаила Патласова и дирижера Филиппа Чижевского, в основу которого легли документы екатерининского века и фрагменты оперы той эпохи в аутентичном исполнении Александры Наношкиной, Ирины Хрулевой, Петра Мелентьева, Азамата Цалити и Германа Юкавского – солистов Камерной сцены Большого театра, носящей имя Бориса Покровского. Многие произведения звучат в России впервые за два с половиной столетия. В роли императрицы – Ингеборга Дапкунайте. Спектакль обещают включить в постоянную экспозицию царицынского музея. 🇷🇺



Франческо Градицци. Княжеская палата. Проект театральной декорации для оперы «Начальное управление Олега». Санкт-Петербург, около 1790. Перо, кисть, тушь. Из собрания Государственного Эрмитажа.



Сердцам не хочется покоя...

Фестиваль «Музыкальное сердце театра» – единственный из обращенных к широкой зрительской аудитории театральных конкурсов – фокусирует внимание исключительно на музыкально-драматических спектаклях, современных операх, рок-операх, операх-драмах, саунд-драмах, мюзиклах, опереттах и экспериментальных формах. Его миссия – поддержка и популяризация новых идей молодых авторов и исполнителей.



После перерыва фестиваль, учрежденный в 2006 году и ныне поддерживаемый Министерством культуры России, Президентским фондом культурных инициатив, Министерством культуры Новосибирской области, всероссийской гастрольно-концертной программой «Большие гастроли», Союзом театральных деятелей РФ, в партнерстве с Новосибирским академическим молодежным театром «Глобус», ярко и по-новому заявил о себе в 2021-м. С 1 по 11 ноября в Новосибирске были показаны лучшие работы региональных и столичных театров, отобранные экспертным советом и поддержанные голосами членов Академии современного музыкального театра.

Наряду с традиционными (за роли, режиссуру, свет и музыку) фестиваль включает номинации, каких нет в иных – «Лучшая оркестровка», «Лучший текст песен», «Лучший продюсер».

Из-за эпидемиологической ситуации «Музыкальному сердцу театра» пришлось на ходу менять формат, что оказалось проверкой на прочность и испытанием для фестивальной команды. Отбор номинантов, голосование академиков и зрителей, просмотр мастер-классов и церемония вручения премии проходили в режиме онлайн.

Удалось практически невозможное: увидеть и объединить лучшие музыкальные театры России.

Под занавес номинанты собрались в Новосибирском академическом театре оперы и балета (НОВАТ), в зале имени Исидора Зака, где состоялась церемония награждения лауреатов, названных академиками. Концепция самой церемонии строилась на интерактивном взаимодействии с аудиторией. Зрителям предложили стать участниками создания мюзикла за 10 минут: они предложили тему, а приглашенные на сцену композитор, драматург и артисты тут же сочинили короткий этюд задуманного вместе спектакля.



Еще одно новшество фестиваля – питчинг постановок, которые существуют пока в виде набросков, эскизов, первых репетиций. На «Музыкальном сердце театра» (генеральный директор Дмитрий Калантаров) в режиме онлайн работали творческие лаборатории (куратор – Алексей Франдетти), подготовившие презентации проектов для собравшихся в Новосибирске экспертов. Благодаря подобной коммуникации фестиваль получился современным и понятным широкому зрителю.

Президент фестиваля композитор Максим Дунаевский, министр культуры РФ Ольга Любимова, специальный представитель Президента РФ по культурному сотрудничеству Михаил Швыдкой, директор Большого театра Владимир Урин, медиа-менеджер и генеральный директор Президентского фонда культурных инициатив Роман Карманов, художественный руководитель Имперского Русского балета Гедиминас Таранда, звезды мюзиклов Иван Ожогин, Теона Дольникова, – все, кто вручал премии победителям, сошлись во мнении, что обновленный фестиваль стал важным и долгожданным событием.

Лучшими в номинациях объявлены: пьеса – Жена Беркович, «Антигона» – Пермский Театр-Театр; текст песен – Сергей Плотов, Алексей Франдетти, Алексей Кортнев, «Cabaret» – Новосибирский академический молодежный театр «Глобус»; музыка – Евгений Загот, «Винил» – Северский музыкальный театр; оркестровка – Александр Антонов и оркестр «Папоротник», «Питер Пэн» – Московский областной театр юного зрителя; музыкальный руководитель – Владимир Сапожников, «Cabaret» – Новосибирский молодежный театр «Глобус»; дирижер – Артем Макаров, «ГЕРЦОГИНЯ.G» – Башкирский театр оперы и балета; пластическое решение – Жанна Шмакова, «Маяковский» – АНО «Музыкальное сердце театра»; сценография – Елена Вершинина, «Фома» – Новосибирский музыкальный театр; костюмы – Виктория Севрюкова, «Иосиф и его удивительный плащ снов» – Санкт-Петербургский детский музыкальный театр «Карамболь»; световое оформление – Иван Виноградов, «Cabaret» – Новосибирский молодежный театр «Глобус»; роль второго плана – Нонна Гришаева, «Питер Пэн» – Московский областной театр юного зрителя и Денис Юченков, «Капитанская дочка» – Московский театр «У Никитских ворот»; главная роль – Эва Мильграм, «Антигона» – Пермский



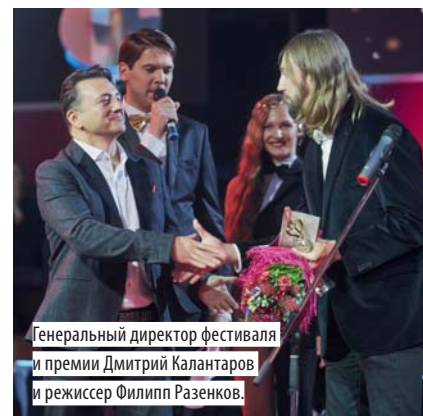
«Винил» К. Шабелян и Е. Загота.

Театр-Театр и Андрей Школдыченко, Маяковский» – АНО «Музыкальное сердце театра»; режиссер – Филипп Разенков, «Фома» – Новосибирский музыкальный театр; продюсер – Леонид Кипнис, «Фома» Новосибирский музыкальный театр; спектакли: «Питер Пэн», Московский областной театр юного зрителя (спектакль для детей и подростков) и «Антигона», Пермский Театр-Театр.

Премия зрительских симпатий – «Парижские тайны», Музыкальный театр Кузбасса имени Александра Боброва.

Гран-при «За выдающиеся творческие и организационные достижения» – Михаил Сафронов.

Премия за партнерство – семейно-развлекательный телеканал «Продвижение».



Генеральный директор фестиваля и премии Дмитрий Калантаров и режиссер Филипп Разенков.



«Маяковский» А. Лебедева и М. Шошева.



Далила. «Самсон и Далила»
К. Сен-Санса. Буэнос-Айрес, 1992.

Нина Терентьева:

«Выразительное пение в опере важнее всего!»

К юбилею певицы

Шторм интродукции. Летний сад. Детский марш. Мрачный Герман. Баллада о трех картах. Роза. «Она моею будет, иль умру!» Комната Лизы, дуэт. Романс Полины...

Забываешь, что «Пиковая дама» – десятки раз слышанная опера, много раз виденный спектакль. Но вот же – вот зачем Чайковский все это сочинил! Полина, а не кто-нибудь иной, все рассказывает про эту оперу, про эту историю: о чем написал Батюшков в своем «Надпись на гробе пастушки», о чем хотел сказать Петр Ильич. Оказывается, в романсе Полины «Подруги милые» – драматургическое зерно, самое сердце «Пиковой дамы».

Голос певицы ровный, глубокий, в нем и предчувствие того, что случится, и печаль, и почти спокойное философское отношение к стихам и музыке. Полина – Нина Терентьева. 1979-й. В труппу театра она зачислена двумя годами раньше. Меццо-сопрановая группа той поры: Ирина Архипова, Елена Образцова, Тамара Синявская, Галина Борисова, Ольга Терюшнова. С Терентьевой в один год приходят Татьяна Ерастова и Людмила Шемчук.

О какой партии мечтают все обладательницы низких голосов? Конечно, о Кармен. Все, но не Нина Терентьева. Признается, что не ее это дело, не понимает она героиню и не хочет формальной отметки в своей биографии: мол, спела Кармен.

Терентьева никогда не выглядела на сцене формальной и никогда не «играла», не пользовалась певческо-актерскими кунштюками, наподобие драматического шепота или навязанной извне пластики. Природа, актерская и вокальная органика – и есть Терентьева.

Вот ее Любаша в «Царской невесте». Никакого надрыва, не месть движет ею. Любашу предали, а она любила и всегда оставалась верной. Человеческое и женское достоинство – зерно всех героинь Нины Терентьевой. Любаша, Любава в «Садко» и Весна в «Снегурочке» Николая Римского-Корсакова, Марфа в «Хованщине» и Марина Мнишек в «Борисе Годунове» Модеста Мусоргского, Амнерис в «Аиде» и Азучена в «Трубадуре» Джузеппе Верди, Фрикка в «Золоте Рейна» Рихарда Вагнера... Ни мелочности, ни истерик – даже в самые эмоциональные моменты героини статной и красивой артистки знали себе цену. Их характеры определялись голосом, пением, рождались из сценического музицирования. Никому из слушателей и заядлых меломанов тем более не приходилось волноваться за какие-то

ноты в партии, которую она вела, за то, что называется «прозвучит – не прозвучит». Ее удивительный теплый голос никогда не жил отдельно от голоса ее героинь жизнью. «Поет как дышит», – о ней.

Певческое поколение Терентьевой поздно начало международную карьеру, в чем соотечественникам повезло – иначе нам не посчастливилось бы видеть и слышать артистку во многих партиях-ролях. Терентьева сразу завоевала лучшие сцены мира: Метрополитен-опера и Ковент-Гарден, Венская и Баварская опера, барселонский Лицеу и аргентинский Колон, Арена ди Верона. Спектакли с Рикардо Мути, Джеймсом Ливайном, Юрием Темиркановым, в партнерстве с Пласидо Доминго, Николаем Гяуровым, Геной Димитровой, Марией Гулегиной, Владимиром Атлантовым, Евгением Нестеренко.

Она не приспособилась к новым сценам и новым постановкам, оставаясь самой собой. Однажды отказалась от выгодного контракта с Римской оперой, куда ее звал сам Дзеффирелли петь Амнерис в «Аиде». Ответила: «Я два месяца не видела дочь». И хотя услышала от великого режиссера, что Амнерис поют многие, но ее, Терентьеву, по-праву считают лучшей, решения не изменила. Дзеффирелли все же заполучил певицу на партию Амнерис, но позже, когда его постановкой открывался новый оперный театр в Токио.

Счастье, что чаще всего она пела в Большом.



Нина Николаевна, что для вас значило стать солисткой Большого театра?

Я пришла в театр в 1977 году, пропев семь лет в Мариинском. В то время все мечтали петь в Большом, и я не была исключением. Большой театр тогда приглашал молодых перспективных певцов на прослушивания со всего Советского Союза. Я приехала, спела только одну арию – Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского. Меня сразу взяли.

Что почувствовали в тот момент?

Я пела конкурс 13 мая, с тех пор это число у меня любимое. Конечно, была очень рада попасть в Большой театр. В Петербург возвращалась счастливая, буквально летела на крыльях, хотя ехала поездом.

В Мариинке за семь лет (я пришла еще студенткой Ленинградской консерватории) было спето множество партий, но ситуация там складывалась для меня непросто. А в Большом я отдыхала душой! Не чувствовала никаких интриг, никаких «подножек» – всего, о чем часто говорят со стороны. Потом уже, спустя какое-то время, мне объяснили, что-то все-таки было вокруг меня, но я сама не ощущала «опасностей». Все улыбались, пела я много, ко мне хорошо относились дирижеры и коллеги. Уже потом, в 90-е, станет трудно – всего по 3-4 спектакля в сезон, больше не давали, мотивируя «лимит» моими выступлениями по контрактам за границей, тем, что другим певицам тоже надо заработать, а мне-де за границей платят. В результате на пенсию я кое-как заработала только гастролями с Большим в Ла Скала. Туда меня взяли петь Марину Мнишек в «Борисе Годунове». Тогда вообще казалось, что Большой никому не нужен. А в начале было легко.



С Франко Дзеффирелли после представления оперы Дж. Верди «Аида». Открытие Национального театра в Токио, 1998.

Помните свою первую партию в Большом?

Первую партию... Пожалуй, нет. Помню первую постановку, где я участвовала: «Снегурочка» Римского-Корсакова. В 1978 году ставился спектакль, и я пела Весну.

С кем из дирижеров и режиссеров было особенно интересно тогда работать?

Со всеми! Главный дирижер Юрий Иванович Симонов довольно хорошо разбирался в вокале. Александр Лазарев ко мне хорошо относился, он, кстати, как дирижер ставил «Снегурочку». Марк Эрмлер – тоже замечательный. А из режиссеров – конечно, Борис Александрович Покровский, у него можно было учиться и учиться! Кстати, Борис Иванович Равенских, который ставил «Снегурочку», тоже кладезь премудрости.

Я вообще старалась все время впитывать в себя, чем жил театр как таковой. В Петербурге часто ходила в Большой драматический. Зять моего педагога Ольги Феликсовны Мшанской Олег Басилашвили, который и сейчас служит в БДТ, устраивал нам контрамарки. Какая это труппа в то время, какой выдающийся актерский состав! Много слушала концертов: и в петербургской Филармонии, и в Большом зале Московской консерватории, и в Зале имени Чайковского – симфонические

оркестры, инструменталисты, вокалисты... Когда училась в Магнитогорском училище, очень любила открытые уроки, причем больше у инструменталистов, самых разных: пианистов, струнников, народников. Я же из маленького городка, где не было ничего, кроме самодеятельности, и хотелось понять, как рождается самое творчество, как люди учатся исполнять музыку. Есть правила, которым музыкант должен следовать – интересовалась, что они говорят о музыке, о фразе, как они строят мелодическую речь, как слышат.

А как учили партии? Спорили с дирижерами на репетициях?

Знаете, никаких претензий дирижеры ко мне не предъявляли. Когда начинала готовить партию, всегда внимательно смотрела в ноты, там все написано: пиано, форте, какие темпы, где легато, где центр фразы. Все досконально изучала и сейчас студентов своих к этому призываю. Они часто любят петь вместо ровных нот, скажем, двух восьмых, восьмую с точкой и шестнадцатую; но ведь в партитуре так, а не иначе, зачем вступать в «соавторство»? Композитор соответствующим образом мыслит, и его замыслу следует соответствовать.

В театре я работала с очень хорошим концертмейстером Евгенией Чеглаковой, мы с ней внимательно осваивали каждую партию. Думаю, что первое для певца на сцене – музыка, потому что в ней заключен весь драматургический смысл. Как-то на спектакль, где я пела Амнерис, пришли Наталья Тенякова и Сергей Юрский. Потом поздравляли, говорили, что вот теперь поняли, насколько опера выше драмы. А я им ответила, что просто у нас есть великая помощница – музыка. В опере ведь собраны многие виды искусства, но в центре – музыка, пение и драматическая игра артиста. Очень переживаю и расстраиваюсь, когда вижу спектакли, в которых для режиссера главное – «движуха». Все время что-то мельтешит, певец исполняет сложнейшую арию, а нас отвлекают бесконечными перемещениями, да и сам поющий бесконечно двигается. Я вовсе не считаю, что в опере нужно недвижно стоять, но драматическое, выразительное пение – вот что главное. Терпеть не могу, когда, что называется, «рвут кулисы». Важно внутреннее переживание, рождающее эмоции у публики, берущее за душу. И внимание к слову, конечно. 📖

Азучена. «Трубадур» Дж. Верди.
Манрико – Хосе Кура. Мадрид, 2000.



В Астрахани

Первой премьерой 26-го сезона Астраханского государственного театра оперы и балета стала постановка «Сильфиды» Германа Левенскольда (воспроизведение хореографии Августа Бурнонвиля и постановка главного балетмейстера Дмитрия Гуданова, дирижер-постановщик Евгений Кириллов, художник-сценограф Вячеслав Окунев, художники по костюмам Ирина Пресс, Кирилл Гасилин, художник по свету Сергей Шевченко). Декорации и часть костюмов переданы в дар Большим театром.

Возглавляющий балетную труппу с августа 2020 года Дмитрий Гуданов разглядел в молодом коллективе пять составов исполнителей главных партий. После показанных в прошлом сезоне «Шедевров мирового балета», «Шедевров советского балета», «Щелкунчика» в хореографии Василия Вайнонена и первого авторского балета Гуданова «Le Pari», «Сильфида» выглядит успешно сданным экзаменом на овладение стилем Бурнонвиля. В ближайшее время труппа выезжает на гастроли в ОАЭ и приступает к постановке балета «Раймонда» Александра Глазунова.

Театр провел онлайн-конференцию, посвященную международному фестивалю балета к 115-летию со дня рождения уроженца Астрахани, народного артиста

СССР, профессора Ростислава Захарова и творческой лаборатории «Пространство хореографа». Фестиваль намечено провести в сентябре 2022 года, в его программу войдет показ работ, подготовленных в рамках лаборатории «Пространство хореографа» (март-сентябрь 2022). Кроме того, лучшие постановки молодых хореографов планируется включить в репертуар театра.

Директор театра Наталья Шагова, Дмитрий Гуданов и автор концепции фестиваля, режиссер и продюсер Олег Попков рассказали о художественной направленности предстоящего форума, программе творческой лаборатории, представили ведущих солистов и ответили на вопросы участников конференции. [W](#)



Сильфида – Камилла ИСМАГИЛОВА,
Джеймс – Субедей ДАНГЫТ.

Фото © Александр Поталов
(предоставлено пресс-службой АГТОБ)

В Екатеринбурге

В Екатеринбурге состоялась российская премьера «A Little Night Music» Стивена Сондхайма.

В начале был Шекспир и его «Сон в летнюю ночь». Вдохновленный им Ингмар Бергман увидел «Улыбки летней ночи». А Стивен Сондхайм и Хью Уилер (привет Шекспиру и Бергману!) услышали «A Little Night Music». Загадочным видится факт, что «Маленькая серенада» – один из самых титулованных мюзиклов мира (11 премий «Тони», шесть премий «Драма Деск» и премия «Грэмми») – после успеха в Европе и экранизации с Элизабет Тейлор в главной роли за пятьдесят лет со дня мировой премьеры так и не добралась до России. Учитывая, что Сондхайма считают «революционным для Бродвея», «интеллектуальным» и даже «концептуальным» автором, а в «Серенаде», по признанию ее создателей, и вовсе есть кое-что от пьес Антона Чехова, странно, что этот «идеальный мюзикл» только сейчас поставлен для зрителей с «загадочной русской душой» (автор русского текста Сусанна Цирюк).

В Свердловском театре музыкальной комедии «Маленькая серенада» могла прозвучать еще пятнадцать лет назад – столько главный режиссер

Кирилл Стрежнев вынашивал и лелеял идею постановки, которую осуществил с командой давних единомышленников – главным дирижером театра Борисом Нодельманом, художниками Игорем Нежным и Татьяной Тулубьевой, хореографом Сергеем Смирновым, художником по свету Иваном Виноградовым.

Персонажи, неуловимо напоминающие чеховских (в ролях только артисты стационарной труппы), разыгрывают свои истории то ли на сцене старого театра, то ли в волшебном лесу, где хозяйничают Певцы любви (ансамбль артистов хора и Эксцентрик-балета Сергея Смирнова). Безупречная музыкальная история в вальсовом размере раскачивает маятник чувств (дирижер на премьере Антон Ледовский), и неустойчивость любовных треугольников обретает разумную определенность в правильных парах.

Постановка «Маленькой серенады» Сондхайма в Свердловском театре музыкальной комедии осуществлена по лицензии МТИ. ■



Сцена из спектакля.

Фото © Пресс-служба Свердловского театра музыкальной комедии.

Сцена из спектакля.

Фото © Пресс-служба Самарского ГАТОБ.

Текст: Элла Генина

В Самаре

В Самарской Опере прошел международный фестиваль «Шостакович. XX век». Хозяева представили премьеру – оперу «Игроки» Дмитрия Шостаковича по пьесе Николая Гоголя, что стало одним из самых ярких событий программы.

История военных лет связала великого композитора с Куйбышевым, как тогда называлась Самара. Здесь находилась в эвакуации труппа ГАБТа и в разгар Великой Отечественной, 5 марта 1942-го, оркестр Большого театра под управлением Самуила Самосуда впервые исполнил Седьмую («Ленинградскую») симфонию Шостаковича.

В Самаре композитор работал и над созданием партитуры «Игроков» по пьесе своего любимого писателя. Гоголевский текст, который Дмитрий Дмитриевич знал едва ли не наизусть, сокращать не получалось, и сочинение оказалось незавершенным. Осталось сорок минут гениальной музыки.

Самарский спектакль поставлен режиссером Юрием Александровым, это – его второе обращение к «Игрокам» Шостаковича (впервые неоконченная партитура поставлена им в театре «Санктъ-Петербургъ опера» четверть века назад).

Создателей спектакля увлекли великая музыка и загадочная комедия о маниакальной страсти мошенников. Полифонический образ спектакля складывается из разных пластов драматургии сценического действия. Гоголевские комбинаторы вдруг оборачиваются реальными людьми и функционерами 30-х «бесовских» годов прошлого столетия – страшного периода в жизни композитора.

Об этом и его музыка, пронизанная личной болью и трагическими мотивами войны, и искренние письма, звучащие со сцены. Их читает актер самарского академического театра имени Максима Горького, лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска» Владимир Гальченко.

Дирижеру-постановщику спектакля Евгению Хохлову, внимательному ко всем нюансам музыки, тоже отведена драматическая роль. Все участники спектакля играют азартно и пылко, у каждого – свое лицо и своя индивидуальность. **И**

Владимир Гальченко.

Фото © Пресс-служба Самарского ГАТОБ.



Danke, Edita!

Памяти Эдиты Груберовой

Эдита Груберова. Цербинетта, Царица ночи и Лючия ди Ламмермур... С этими партиями в 1970-е молодая певица из Рацы, что в предместье Братиславы, ворвалась на мировые оперные сцены.

На поклонах по окончании прощального спектакля «Роберто Деверё» Г. Доницетти.

Фото © Wilfried Hosi / Баварская государственная опера, 2019.

Пропуском в Венскую оперу для нее стала Царица ночи («Волшебная флейта» Вольфганга Амадея Моцарта). Войдя в ансамбль оперной труппы, она исполняла и Олимпию в «Сказках Гофмана» Жака Оффенбаха, и Цербинетту в «Ариадне на Наксосе» Рихарда Штрауса, но основным уделом оставались роли второго, если не третьего положения – Ида (сестра Адели) в «Летучей мыши» Иоганна Штрауса, Модистка в «Кавалере розы» Рихарда Штрауса, паж Тебальдо в «Дон Карлосе» Джузеппе Верди. Пока в 1976 году в театре не задумали заново поставить «Ариадну на Наксосе», естественно, предполагая позвать звезду – колоратурное сопрано. Груберовой удалось прослушаться у легендарного Карла Бёма, по легенде воскликнувшего: «Боже мой! Если бы только Штраус слышал вашу Цербинетту!» Премьеру пела новая звезда.

Реплика прозвучала особенно ценно, если учитывать чрезмерную педантичность и строгость маэстро, помноженную на дружбу с композитором. Так 20 ноября 1976 года Вена заново открыла для себя Эдиту Груберову. (К слову сказать, Цербинетта была одной из любимейших партий артистки – в последний раз она спела ее в 2009-м все в той же постановке

Филиппо Сальюста). Через два года Груберова блистала в премьеры «Лючии ди Ламмермур» Гаэтано Доницетти и окончательно вошла в число любимиц Вены.

В Золотом зале Венского музыкального собрания – «Анна Болейн», первая опера «тюдоровской» трилогии Доницетти, пожалуй, самая неудобная для вокального аппарата певицы. Скрывать это она не могла – возраст и единственная «ахиллесова пята» ее техники (отсутствие развитого грудного регистра) подводили, что ощущалось в финале I акта. Но остальное – интонация, чистота голоса, фирменные «зависания» на одной ноте, разгоняющиеся от *pianissimo* до *fortissimo* и наоборот, заставляли лишь изумляться и разделять бурные овации по окончании спектакля. Сама примадонна как-то заметила, что аплодисменты короче двадцати минут расстраивают ее. Груберова опровергала часто несправедливые клише относительно размера и объема голоса колоратурных сопрано – ее звук прорезал пространство любого объема.

На оперном небосклоне трудно найти примеры подобной умно сконструированной карьеры, как у нее, – немногим более тридцати

главных партий в операх Моцарта, Беллини, Доницетти, Верди и Рихарда Штрауса, к каждой она подходила постепенно, осмысленно и аккуратно. Из «тюдоровской» трилогии первой Груберова исполнила «Марию Стюарт». Фрагменты спектакля Венской оперы с Елизаветой – пламенной Агнес Бальтса – доступны на YouTube, а полная аудиоверсия с захватывающим вокалом двух выдающихся певиц – на лейбле Philips.

1990 – рубежный период для карьеры Груберовой. Она – австрийская и баварская Kammersängerin и почетный член (Ehrenmitglied) Венской государственной оперы, основательница звукозаписывающей компании Nightingale Classics. Что дальше? Открывать для себя новое и прощаться со старым? Она простится с Нориной («Дон Паскуале» Доницетти), Джульеттой («Капулетти и Монтеки» Винченцо Беллини), Джильдой («Риголетто» Верди), Марией Стюарт, Манон в одноименной опере Жюль Массне и даже с очаровательной служанкой Адель в «Летучей мыши», а откроет как главу для себя «Семирамиду» Джоаккино Россини, «Беатриче ди Тенду», «Норму» и «Чужестранку» Беллини, «Дочь полка», «Линду ди Шамуни» и «Лукрецию Борджиа» Доницетти, но, в первую очередь – Елизавету в «Роберто Деверё».

В истории не так много оперных певцов, за которыми остается признание как лучших в конкретной партии. Трудно спорить с тем, что Турандот ассоциируется с Биргит Нильссон, Тоска, Медея и Норма – с Марией Каллас, Густав III – с Лучано Паваротти, а Ленский – с Сергеем Лемешевым. Такой партией для Груберовой стала Елизавета.

Роман Елизаветы с неверным и гордым возлюбленным Робертом у Груберовой продолжался 29 лет. Более 15-ти в «Роберто Деверё» на сцене Баварской государственной оперы в спектакле Кристофа Лоя Эдита являла театальному миру уже не столь идеальное в вокальном отношении исполнение, сколь совершенно грандиозную роль. В этом и заключалось одно из отличительных свойств Груберовой – ее техника всегда работала на создаваемый образ, эффектные колоратуры и трели не становились самоцелью. Что отличало Груберову, скажем, от Джоан Сазерленд – певицы, одаренной технически настолько, что ей могла бы позавидовать музыкальная шкатулка.



Лукреция Борджиа.

«Лукреция Борджиа»

Г. Доницетти.

Фото © Wilfried Hösl / Баварская государственная опера, 2009.

Три искусных сцены: выходная ария и кабалетта (L'amor suo mi fe' beata... Ah! Ritorna qual ti spero), финал I акта (Va, la morte...) и последний монолог Королевы (Vivi, ingrato... Quel sangue versato). Каждая – точнейшая психологическая зарисовка уязвленной в любви женщины, обремененной и одновременно осчастливленной властью. Первая сцена – уже немолодая, она взволнована и охвачена страстью, красит губы ярко-красным цветом на виду у всего королевского двора и тайной соперницы – герцогини Сары Ноттингемской. Вторая – уникальный по градации переходов (от сомнения к надежде, от надежды к удивлению, от удивления – к фатальной вспышке ревности) мир души. Третья – почти документальный этюд о распадающейся личности – убитая вестью о казни своего фаворита и предательством четы Ноттингемов, Королева в приступе безумия трясущимися руками стягивает с себя рыжий парик, открывая перед всеми свою устрашающую беспомощность.

27 марта 2019 года Эдита Груберова на 51-м году карьеры в последний раз вышла на оперную сцену. Конечно же, в «Роберто Деверё» на сцене Баварской оперы. «Danke, Edita!» – скандировал зал в тот вечер. 🇷🇺

Summary

This issue opens with New Year's greetings from the General Director of the Bolshoi Theater Vladimir Urin. The year was not easy, but both the Bolshoi troupes – the opera and ballet – did everything to give their audience a holiday and inspire them to overcome obstacles.

The beginning of the 246th season was marked by performances of *Maddalena* by Sergei Prokofiev and *The Spanish Hour* by Maurice Ravel (Chamber Stage), *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart and the ballet *The Master and Margarita* by Alfred Schnittke and Milko Lazar (New Stage). The stage director of Mozart's masterpiece Semyon Spivak and choreographer Edward Klug, who first embodied Mikhail Bulgakov's immortal novel on the stage of the Bolshoi, reveal their intentions in an interview.


The «Encyclopedia» introduces the reader to the era associated with the October Revolution of 1917. Historian Viktoriya Rogozinskaya says: "The confrontation of the former imperial theaters with the new government began at the beginning of the October uprising. After the shelling of the Kremlin, which lasted for several days, many historical monuments, including the Spasskaya Tower and the Ivan the Great Bell Tower, were seriously damaged, the Bolshoi troupe issued a statement: we protest against the wild vandalism that did not spare the shrines of the Russian people. The State Moscow Bolshoi Theater, as an autonomous artistic institution, does not recognize the right to interfere in artistic life by any authorities that have not been elected by the theater and are not part of it. Despite the political and social upheavals, the Bolshoi Theater was preserved due to the active position of the People's Commissar of Education Anatoly Lunacharsky – a revolutionary, writer and art critic.

In this issue, readers will find three materials about outstanding singers of the past and present centuries. Celebrating the 95th anniversary of Galina Vishnevskaya, we tell you a story about the ascent of a simple girl from Kronstadt to the opera Olympus: "At twenty-five she became an artist of the Bolshoi. With the maximalism of youth, multiplied by the nature of her own character, she came to the conclusion that most of her colleagues, with excellent voices, are not able to endow their heroes with true passions. But her own passions bubbled, like a volcano. She will sing at the Grand Opera, Covent Garden and the Met, but Pushkin's Tatiana from *Eugene Onegin* will remain the role of her entire life. In October 1953, Vishnevskaya first appeared in Tchaikovsky's opera on the stage of the Bolshoi, and almost 30 years later, in October 1982, she said goodbye to the stage at Grand Opera.»

An essay by Sergei Bulanov is dedicated to the memory of the unsurpassed soloist of the Bolshoi Theater, lyric and coloratura soprano Bela Rudenko. Konstantin Cherkasov tells about the unique creative path of Edita Gruberova, who left us the past year.

A panorama of the festival life was made up of materials about the *Operalia* vocal competition, *See the Music* forum and the *Musical Heart of the Theater* festival, presenting musicals, operettas and musical performances created on the basis of a synthesis of arts.

In the «Faces» section, readers will find an essay about the brilliant premiere of the ballet troupe of Artemy Belyakov, in the «Cursive» section – a story of outstanding dancer of the Bolshoi's «Golden Age» Mikhail Lavrovsky, who celebrated his 80th birthday.

The article «Ado and nothing» tells about the festival-exhibition called «Theatrocracy. Catherine II and Opera» which took place at the Moscow «Tsaritsyno» museum. "Three and a half decades of the empress's brilliant reign provided an unprecedented rise to Russian musical theater. The 18th century in the Russian Empire was called "theatrocracy": the theater intruded into life so powerfully that there was a feeling that both people and entire states were governed by the laws of theatrical drama". The festival "became the first multi-genre project of this scale – twenty-seven largest Russian museums take part in it... In addition to the actual exposition dedicated to the Russian musical theater of the Gallant Age, connoisseurs can visit the Opera Lounge for film screenings of such giants as the Metropolitan Opera, Royal Opera House and Teatro alla Scala». 





BORN IN LE BRASSUS



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

RAISED AROUND THE WORLD



РОЖДЕНЫ В ЛЕ-БРАССЮ · ИЗВЕСТНЫ ПО ВСЕМУ МИРУ | РЕКЛАМА

AUDEMARS PIGUET БУТИКИ МОСКВА : ГУМ · ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ