

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

241

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2016/2017

№ 1 (6)

март, 2017



ЮБИЛЕЙ

*Век Григоровича
в Большом театре*

ПЕРСОНА

*Мечислав Вайнберг.
Возвращение*

ПРЕМЬЕРА

*«Билли Багд»
Бенджамин Бриттена*



bolshoi.ru



[BolshoiTheatre](https://www.facebook.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiTheatre](https://vk.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiOfficial](https://twitter.com/BolshoiOfficial)



[Bolshoi_theatre](https://www.instagram.com/Bolshoi_theatre)



[Bolshoi](https://www.youtube.com/Bolshoi)



media.bolshoi.ru

БОЛЬШОЙ ТЕАТР online:





Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации СМИ —
ПИ № ФС77-65004 от 4 марта 2016 года
Адрес: 125009, г. Москва,
Театральная пл., 1

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

Над номером работали:
Татьяна Белова, Анна Галайда, Ая Макарова,
Светлана Савельева, Ирина Черномурова

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Екатерина Сальникова

Дизайнер:
Елена Горшкова

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60068
Тираж: 10 000 экз.

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

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

*На первой странице обложки:
сцена из спектакля «Идиот».
Настасья Филитовна — Екатерина Морозова.
Князь Мышкин — Богдан Волков.
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

2017 год начался с юбилея — 2 января 90-летие отметил один из крупнейших отечественных хореографов Юрий Григорович. Более полувека его судьба неразрывно связана с балетом Большого театра. Театр посвятил прославленному балетмейстеру уникальный фестиваль, продолжавшийся два месяца. В его программу вошли одиннадцать постановок и редакций Юрия Григоровича, осуществленные им в разные годы на сцене Большого.

Естественно, что Юрий Николаевич оказался главным героем этого выпуска журнала «Большой театр», а сквозной темой номера стали «классики XX века» — композиторы, режиссеры, художники, своим творчеством определившие культурный ландшафт эпохи.

2017 started from the anniversary. On the 2nd of January one of the greatest russian choreographers Yury Grigorovich celebrated his ninetieth birthday. His life has been inseparably associated with the ballet of the Bolshoi Theatre for more than half a century. The Bolshoi has dedicated a unique eight-week festival to the famous choreographer. Its programme consisted of eleven original performances and productions by Yuri Grigorovich that he staged in different years at the Bolshoi.

Naturally, Grigorovich became the person of this issue of the Bolshoi Theatre magazine, while its cross-cutting theme is the heritage of classical authors of the 20th century: composers, directors, and artists who have formed the cultural landscape of the time.

4
Юбилей
Хореограф
больших
идей

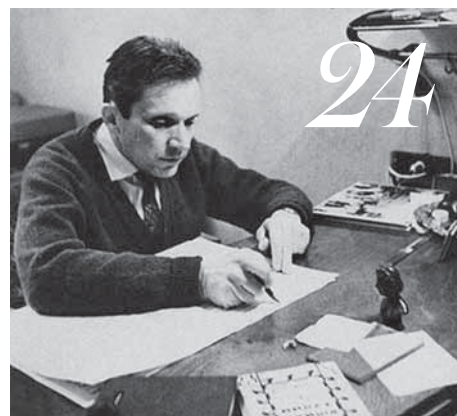


16
Отражения
«Билли Бадд».
Премьера в зеркале
прессы

20
Интервью
Роберт Ллойд:
«Петь по-русски
очень удобно»

23
Новости
24
Персона
Вайнберг.
Из семейного альбома

26
Премьера
«Идиот»



28
Из истории
Как читали
классиков

Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра*



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



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

В МОСКВЕ



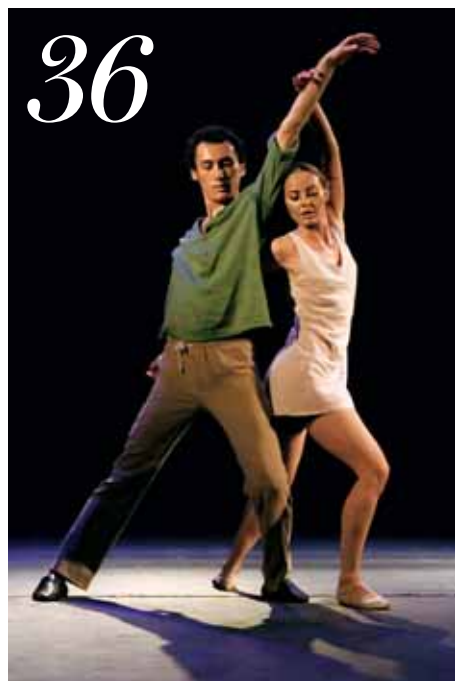
32
Новости

В РОССИИ



35
Новости

В МИРЕ



36
Фестиваль
Держаться корней
и страстей



40
Премьера
Это что растет
у вас между глаз?



42
Размышления
Сумерки купцов

45
Новости

46
English summary

Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brasserie



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра

METROPOL
SINCE 1905

Спонсор
театра



Информационная
поддержка

МЯЯК

ТАСС
Информационное
агентство России

Информационный
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ



Хореограф больших идей

*Век Юрия
Григоровича
в Большом театре*

Текст: Анна Галайда,
Светлана Савельева

Январь и февраль прошли под знаком Юрия Григоровича. Хореограф, чье имя неотделимо от истории Большого театра второй половины XX века, 2 января отметил 90-летие. В честь юбилея театр провел фестиваль, включающий восемь из десяти оригинальных балетов Григоровича и созданные им редакции классических спектаклей.

«Иван Грозный».
◀ Фото: Дамир Юсупов

90-летие Юрия Григоровича. Чествование по окончании представления балета «Щелкунчик». Фото: Дамир Юсупов





«Каменный цветок». Фото: Музей ГАБТ



Фото: Музей ГАБТ

Марина КОНДРАТЬЕВА

народная
артистка СССР,
солистка Большого
театра в 1952–80 годах,
репетитор по балету

Впервые мы увидели Юрия Николаевича Григоровича в 1959 году. Тогда его пригласили в Большой театр — еще не главным балетмейстером, а на постановку. Он меня сразу поразил. Я готовила Золушку и Марию с Ростиславом Владимировичем Захаровым, лично репетировала с Якобсоном и Вайноненом, очень любила работать с Леонидом Михайловичем Лавровским, который был тогда главным балетмейстером. Это были прекрасные мастера, наставники, на которых я молилась. Они рассказывали о ролях

во всех нюансах. А Григорович сам показывал роль, и мы смотрели как завороченные, сразу даже не понимая, как это повторить. Показывал пластику героя. Вот — приказчик Северьян: идет вразвалку, подвыпивший, развязный. И тут же Огневушка — маленькая, юркая, только платочка в руках не хватает. А как Григорович показывал Хозяйку Медной горы! Помню, как мы работали над монологом Катерины. В нем главное — ее «просящие» руки, они проходят лейтмотивом через весь спектакль. У меня они никак не получались такими, как хотел Григорович. Он мне посоветовал: «Пойди в Третьяковскую галерею, посмотри, какие руки на иконах Рублева». А они, действительно, как у плакучей ивы. И состояние Катерины, ее чистота и святость мне открылись через эти иконы.

Работать с Юрием Николаевичем было очень интересно всегда — я это поняла, участвуя позже в «Легенде о любви», «Спартаке», двух версиях «Спящей красавицы». Каждый персонаж его спектакля был наделен особой пластикой. Эмоциональное отображение плюс пластика хорошо играли на образы героев. Хотя бы взять

плач Фригии над Спартаком с ее молитвенно заломленными руками.

Все это было настолько ново, необычно для нас, настолько захватывающе, что вся труппа работала с полной отдачей. Премьера «Каменного цветка» прошла с огромным успехом. А с еще большим успехом его приняли в том же году в Америке.

У Григоровича очень сложные балеты, со своей лексикой, но основанной на классике. Столкнувшись с ними, труппа сразу получила стимул для работы. Мы с ним помолодели, помолодел Большой театр. Поэтому мы надеялись, что он останется в Москве и будет продолжать работать с нами, ведь до его прихода в Большом театре много лет почти не было премьер — шла в основном классика. К тому же Юрия Николаевича и просто по-человечески все полюбили — для многих, как и для меня, он был почти ровесником, мы понимали друг друга, нам было легко общаться. Помню, вместе отдыхали, ездили за город, гуляли, разговаривали. Но уважение своими спектаклями Григорович вызывал огромное: вслед за «Каменным цветком» один за другим появились «Спящая красавица», «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Спартак», «Иван Грозный». Когда его в 1964 году назначили главным балетмейстером и он из Юры стал Юрием Николаевичем, это произошло совершенно естественно.

Все спектакли Юрий Николаевич создавал с художником Вирсаладзе. Сулико Багратовичу принадлежит в них очень многое — и в художественном смысле, и в режиссерском отношении. Это был великолепный тандем. Потом появилась Наташа Бессмертнова. Конечно, она украсила творчество Юрия Николаевича — никто так не понимал его хореографию, как она. Там, где остальным нужно было что-то изучать, читать, ходить в музеи, она просто чувствовала, что хореограф хочет выразить. Их сотворчество — это полное слияние двух душ, такое бывает очень редко, это сверху посланная встреча.

Григорович действительно создал свой век в Большом театре. Меня поражает, что он до сих пор сохраняет молодой запал. Он работает, ходит на репетиции, делает замечания, лично следит за всем процессом, вплоть до постановки света. Увлекается. Хвалит, ругается, кричит. Он просто уникальный. Он — гений.



Фото: Музей ГАБТ

Борис АКИМОВ

народный артист СССР,
лауреат Государственной
премии СССР,
солист Большого
театра в 1965–89 годах,
репетитор по балету

В балетную труппу Большого театра я пришел после школы, как и все, в кордебалет. Работы было много, бывало, в первом акте мы были заняты в балете на сцене Большого театра, а к третьему нас везли автобусом в Кремлевский дворец, где мы выходили в хореографической сцене в какой-нибудь опере. Довольно быстро у меня появились и сольные партии, сначала совсем небольшие — например, в премьере «Щелкунчика» Юрия Николаевича Григоровича в финальном вальсе. Но лично с ним я тогда еще не работал.

В 1968 году Григорович ставил «Спартак». Несколько месяцев шли постановочные репетиции. Когда первый акт был в целом готов, был объявлен прогон на Верхней сцене. Я хорошо помню его, потому что сам в нем участвовал — был занят на этом прогоне в «рабах». Спартаком был Владимир Васильев, а Крассом — Владимир Александрович Левашёв. Васильев находился в расцвете своего таланта, был полон сил, энергии, техника у него была блистательная. Владимир Александрович — великолепный актер, делавший замечательные характерные и пантомимные роли, первый Северьян и Дроссельмейер в спектаклях Григоровича. Прогон произвел колоссальное впечатление. Сразу стало ясно, что это прорыв, новое слово в балетном искусстве, настолько потрясающе была выстроена режиссура спектакля, все герои — неповторимы по лексике. Никогда в балете не было такой динамики. Смело и сильно были поставлены мужские сцены — и кордебалетные, и сольные. До этого мы не видели такого мощного и виртуозного мужского танца — и у кордебалета, и у Спартака. Под стать Васильеву были Фригия — Екатерина Максимова и Эгина — Нина Тимофеева. При этом очевидно оказалась колоссальная пропасть в решении образов Спартака и Красса, который

остался практически ходячим, как это было принято в старых постановках.

Вторым составом Спартака репетировал Марис Лиэпа. Очень умный человек, он, вероятно, понимал, что сравниться с Васильевым и претендовать на премьеру в этой партии не сможет: все было поставлено в расчете на полеты Васильева, его невероятные прыжки, вращательную технику. Возможно, Марис сам увидел во время прогона возможность сделать из Красса равную по значимости роль. Может быть, к такому решению пришел после прогона Юрий Николаевич. Во всяком случае, без всяких объявлений мы увидели в ежедневном расписании, что Григорович выписывает на репетиции Красса Лиэпу. Вторым Спартаком был назначен Миша Лавровский, тоже находившийся в расцвете. Второго Красса не было долго. И вдруг меня вызвали на репетицию к Григоровичу — в то же время, когда была назначена его репетиция с Марисом Эдуардовичем. Поэтому я все понял. У них уже многое было сделано — «Триумф Рима», какие-то монологи. Я довольно быстро «взял текст» — все было поставлено исходя из возможностей Лиэпы, который был моим педагогом в училище, и мне легче, чем кому-то еще, было войти в этот стиль. Так я попал в премьеру «Спартака». Для совсем юного артиста играть роль такого кровавого человека, как Красс, с его буйством, развратом, было непросто. Но это подарок судьбы — войти в такую ошеломляющую премьеру, которая вывела балет на новую ступень развития.

А вскоре после «Спартака» Юрий Николаевич задумал совершенно новое «Лебединое озеро». Работа тоже началась без афиширования: меня просто вызвали на репетицию в тот же третий репетиционный зал. Григорович объяснил, что он видит спектакль совершенно по-своему, поэтому хочет, чтобы его танцевала молодежь. И предложил мне делать принца. Естественно, я зажегся. Мы подготовили весь первый акт — па-де-труа, монологи. Но театр есть театр, и слухи о том, что идет работа, начали распространяться. По коридорам ходили артисты, которых десятилетиями считали лучшими принцами. И, чтобы не создавать проблем во взаимоотношениях, Юрий Николаевич решил отдать премьеру звездам. «Но у меня есть идея, — сказал он мне. — Я не хочу, чтобы ты выходил из премьеры. Давай сделаем Злого гения! Пусть это будет не тот пантомимный Ротбарт,



у которого отрывают крыло в четвертом акте. У нас это будет Черный принц, в черном колете, парике, двойник, ведущий Зигфрида и увлекающий его в интригу с Одеттой и Одиллией». У меня в памяти те репетиции, когда мы искали лексику Злого гения, форму прыжка — эти две раскинутые под острым углом ноги. Злой гений появлялся еще на балу в первом акте, и там же у него был эффектный большой монолог, адажио, переходящее в трио, и монолог на балу. А в четвертом акте он практически не уходил со сцены: несколько трио, борьба за Одетту и гибель со всеми героями в финале.

Премьеру готовили к гастролям в Англии, а прямо перед поездкой устроили генеральную репетицию — просмотр для представителей творческих союзов — Союза композиторов, Союза писателей... Труппа была в эйфории — всем очень нравилось то, что получилось. На просмотр из Ленинграда приехал Федор Васильевич Лопухов — великий хореограф старшего поколения, который тоже был очень воодушевлен и дал высочайшую оценку моей работе, что было очень важно для меня. И тем необъяснимее оказалось, что постановку обвинили в том, что в спектакле нет торжества светлых сил, что он пропагандирует победу зла, и премьеру отменили. К Лондону срочно восстановили старое «Лебединое озеро» Горского. Потом Юрий Николаевич сделал новую редакцию, но в ней все было сокращено, сглажено. А первоначальный вариант ушел безвозвратно — его не записали на киноленту, и когда мы попытались через какое-то время его вспомнить, оказалось, что помним все в общих чертах, собрать тот спектакль воедино уже невозможно.

Работать с Григоровичем всегда очень интересно, потому что он сам по себе очень интересный человек. Он много знает, а когда берется

*«Ангара».
Музей ГАБТ.
Фото: Георгий
Соловьев*

за постановку спектакля, то изучает тему досконально. Когда он начал ставить «Ивана Грозного», то сначала это были «Картины из жизни Руси», в которых были только два главных героя — Иван и Анастасия. А потом — звонок из канцелярии, опять же: «Юрий Николаевич просил вас сегодня в 7 часов быть в третьем зале». Вхожу: «Боря, рад видеть, садись, поговорить надо. Я пришел к мысли, что в новом спектакле мне нужен еще один герой, антипод Грозного. Давай делать Курбского». Опять мне подарок судьбы. И снова репетиции до двенадцати ночи, выстраивание отношений, поиски лексики. Эта роль тоже стала моей, легла на мою природу.

Сложно сказать, почему не такая удачная судьба, как у остальных балетов Григоровича, оказалась у «Ангары» — спектакля, который он поставил по «Иркутской истории» Арбузова. Мне была близка тема нашего человека, нравились герои — простые советские люди, я понимал обстоятельства, в которые они поставлены. Там у исполнителей тоже были интересные задачи. В спектакле было шесть адажио! Но все они были разные. Юрий Николаевич особенно любил последнее, «пльвущее», когда Валентина вспоминает погибшего Сергея. Оно кантиленное, льющееся, как вода Ангары, очень трудное — в нем почти не опускаешь балерину на землю. Прекрасная была сцена свадьбы — очень жизненная, в которой были и радость, и наивность, как в нашей советской жизни. Можно только удивляться, что от этого балета не осталось даже записи. Но мои друзья, знакомые, родные, которых я приглашал на «Ангару», до сих пор часто вспоминают этот спектакль — они говорят, что это был кусок нашей реальной жизни, что для балета, конечно, редкость.

Мое счастье актерское в том, что судьба свела с таким художником. Это последний на сегодняшний день хореограф, мыслящий большими танцевальными формами. Его расцвет совпал с появлением танцовщиков, обладавших уникальной техникой и выразительными средствами. А балеты Григоровича дали толчок для развития этой плеяды. Для нас Григорович был учитель. Он учил мыслить. И то, что мы передаем ученикам, — это багаж, который вынесен из работы с ним. Для артиста великое счастье — участвовать в создании нового произведения. И сегодняшним танцовщикам хочется пожелать, чтобы у них были такие хореографы и такие встречи.



Фото: Марк Хагеман

Людмила СЕМЕНЯКА

народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, солистка Большого театра в 1972–92 годах, репетитор по балету

Мне повезло, я пришла в Большой театр в очень яркое время — время расцвета театра Григоровича. Я училась у лучших, вокруг меня было настоящее созвездие: Плисецкая, Стручкова, Тимофеева, Бессмертнова, Семенова, Уланова, Лиела, Лавровский, Васильев — каждый день, бок о бок. Мы жили в атмосфере сотворчества, и атмосферу эту создавал в первую очередь Юрий Николаевич Григорович. Он всегда умел найти человека, который нужен труппе, репертуару, а еще и угадать, что в этом человеке нужно для творчества этого театра. У него был дар — он умел разглядеть не просто талант и перспективу артиста, но его истинное назначение, судьбу. Юрий Николаевич меня угадал, как и многих других и до меня, и после меня. Григорович поручил

«Золотой век». Фото: Дамир Юсупов





«Раймонда».
Фото: Дамир
Юсупов

мне буквально весь классический репертуар и, что самое важное, — свои балеты.

Я единственная балерина, станцевавшая во всех оригинальных постановках Юрия Николаевича, и очень горжусь этим. Танцевала Одетту-Одиллию в «Лебедином озере», Жизель, Аврору в «Спящей красавице», Раймонду, Катерину в «Каменном цветке», Фригию в «Спартаке», Анастасию в «Иване Грозном», Валентину в «Ангаре» — всего не перечислишь. Сложно выделить одну-единственную любимую партию. Когда я готовила «Легенду о любви», я «болела» Ширин, когда готовила «Каменный цветок», я становилась Катериной. Эта роль была мне очень дорога. Мне нравились графика и стиль, в котором был сделан спектакль, а также сочетание величайшего драматизма, потрясающего танцевального рисунка и удивительной, какой-то неземной музыкальности.

Рита в «Золотом веке» — последняя партия, которую я готовила в Большом театре. Последняя роль — она дороже всех. И я очень долго и углубленно готовилась к этой роли. Представить героиню 1920-х годов — это не простое дело. Эта роль сложная, глубокая и многосторонняя. Когда ты выходишь на сцену, важно понимать, что ты за человек, что ты расскажешь зрителю про свою героиню. Что произошло с этой девушкой

и почему она — танцовщица из ресторана — на глазах у зрителя превращается в совершенно другого человека. Я драматически выросла благодаря этой работе.

В каждом спектакле я постигала новую ступень драматического мастерства. Юрий Николаевич научил меня работать так, как я работаю сейчас. Кроме того, что Григорович — потрясающий балетмейстер, огромного ума и таланта художник, он гениальный репетитор. Он из актера вытаскивал все, что только можно было. Буквально лепил из него образ. Юрий Николаевич был окружен выдающимися артистами, которых он сам и создал.

Я была поглощена его творчеством. Его искусство высокогуманно, оно говорит о самых главных человеческих ценностях. Для меня это было посвящение. Так я росла и постепенно превращалась в актрису, артистку с очень счастливой актерской судьбой — ведь я была окружена такими гениальными художниками, как Григорович, Вирсаладзе, Уланова, Семенова, Мессерер. Это высочайшая художественная культура в балете. Много прекрасных спектаклей ставят по всему миру, но спектаклей такой силы, такой мощи и художественного влияния на зрителя, какие создавал Григорович, никогда в искусстве больше не было и не будет.



Нина СЕМИЗОРОВА

народная артистка
России, солистка
Большого театра
в 1978–2000 годах,
репетитор по балету

Фото: Дамир
Юсупов

Юрий Николаевич Григорович сыграл большую роль в моем профессиональном становлении. Я прошла отличную школу благодаря тому, что попала в его репертуар: «Спартак», «Легенда о любви», «Каменный цветок», «Золотой век». Спектакли Юрия Николаевича очень сильно развивали меня, прежде всего актерски. В его спектаклях нужно было одновременно следить за технической чистотой танца и в то же время сыграть свою роль, причем образы не были статичными, они менялись на протяжении балета. Это было очень не просто.

Сложно выделить самую любимую роль, практически невозможно. Мехменэ Бану, Эгина, Хозяйка Медной горы — Юрию Николаевичу удалось создать и раскрыть такие образы, которые невозможно представить в реальной жизни. В них переплетались власть, страсть и трагическая любовь. Эти роли доставляли мне колоссальное удовольствие. Я танцевала и погибала в этих образах. Еще я очень любила танцевать Никию в «Баядерке». Удивительно, но я почти не волновалась перед этим спектаклем. Конечно, «Баядерка» по-своему сложный спектакль,

но я всегда выходила на сцену с легкой душой. Мне нравилось не только танцевать, но даже репетировать этот спектакль, находить новые нюансы. Я получала истинное удовольствие от картины «Тени» — от музыки, от хореографии. Даже сейчас, когда я смотрю этот балет, главные партии в котором, к слову, исполняют и мои ученицы, мысленно переношусь в свой спектакль, со старыми декорациями. Я так входила в роль Никии, что было жаль, что спектакль заканчивался, хотелось вернуться обратно на сцену и заново прожить эту историю. Эмоции, личностные переживания — все было в спектаклях Григоровича. Я считаю, что это счастье, что я танцевала в спектаклях Юрия Николаевича. Он всегда досконально работал над спектаклями — следил за светом, декорациями, за исполнением, конечно же. Все его спектакли невероятно сложно поставлены, они очень музыкальны, и в этой музыкальности заключалась выразительность.

В чем уникальность спектаклей Григоровича, так это в том, что даже если танцовщик просто чисто исполнит хореографию, если он не будет отклоняться от музыки, даже ничего не добавляя от себя, это уже будет выразительно и интересно зрителю. Но если артист добавит свои эмоции, свою индивидуальность, будет настоящий шедевр.

Спектакли Григоровича на протяжении вот уже столетий все так же горячо любимы публикой, люди все так же ходят на спектакли. Мне кажется, это является показателем. Каждый балет Юрия Николаевича — это настоящее произведение искусства. Его спектакли можно смотреть снова и снова, всегда находя в них для себя что-то новое.



«Спартак».
Фото: Елена
Фетисова



Юрий КЛЕВЦОВ

народный артист
России, солист
Большого театра
в 1988–2011 годах,
репетитор по балету



*«Щелкунчик».
Фото: Дамир
Юсупов*

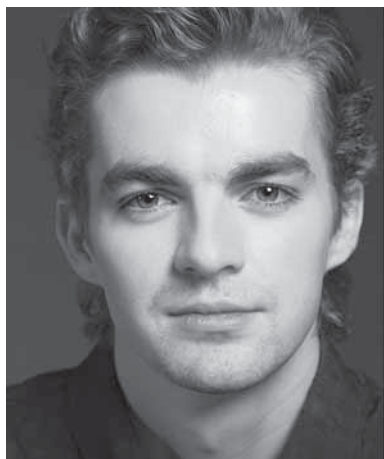
Я отношусь к тому поколению артистов, которое выросло на спектаклях Юрия Николаевича Григоровича: когда мы только поступили в балетную школу, он уже был главным балетмейстером Большого театра. «Каменный цветок», «Спартак», «Легенда о любви», «Иван Грозный» составляли основу репертуара. Учениками мы часто ходили на спектакли. Наш педагог Александр Александрович Прокофьев учил нас на примерах Владимира Васильева, Михаила Лавровского, Юрия Владимировича и более молодого поколения — Ирека Мухамедова, Алексея Фадеечева, которые тоже были его учениками. Он обращал наше внимание на то, что эти спектакли отличает не только уникальный технический уровень, но и гениальная режиссура, единство танца и музыки, художественного оформления. Поэтому попасть в Большой театр, выйти на его сцену, танцевать балеты Григоровича было самым большим достижением для артиста балета. В своем классе Прокофьев готовил нас

*Портрет
Юрия Клевцова.
Фото: Владимир
Широков*

к этому репертуару, чтобы мы соответствовали его требованиям, причем все, независимо от степени одаренности. И когда несколько лет спустя я впервые станцевал в Большом театре Спартака, после спектакля у меня действительно было ощущение, что этого уже достаточно, чтобы считать свою балетную жизнь состоявшейся.

В те годы в Большом театре шло много разных спектаклей, но балеты Григоровича производили самое сильное впечатление: виртуозные, насыщенные большими прыжками и другими сложными элементами, они продолжали советскую традицию Чабукиани, Мессерера, поднимая на новую высоту мужской танец. Благодаря Григоровичу он оказался на одном уровне с женским. Это был прорыв в мировом балете.

С самим Юрием Николаевичем я познакомился еще студентом. На Всесоюзном балетном конкурсе он возглавлял жюри, а я занял первое место. А через несколько месяцев поехал на международный конкурс в Варну, где жюри под председательством Григоровича наградило меня серебряной медалью. Тогда стало очевидно, что я иду в Большой театр, и в соответствии со своими данными не столько на партии принцев, сколько на репертуар Григоровича. Вскоре я получил первую главную партию — Данилу в «Каменном цветке». Это был спектакль, в который вместе со мной на главные партии вводились Надежда Грачёва и Элина Пальшина. Юрий Николаевич не только приходил на наши репетиции, но даже кое-что сам показывал, особенно сложные поддержки. Но основную работу с нами вели Николай Романович Симачёв, Марина Викторовна Кондратьева, Василий Степанович Ворохобко. Они досконально знали нюансы всех спектаклей Григоровича. Работали очень тщательно, рассказывали о различиях, которые вносили исполнители. Они считали, что стричь артистов под одну гребенку нельзя, и вместе мы искали, что будет органично лично для нас, опираясь на опыт предыдущих исполнителей. С Симачёвым мы подготовили Щелкунчика-принца, Спартака, Ромео, Ферхада в «Легенде о любви». К сожалению, Николая Романовича очень рано не стало. С его уходом балеты Григоровича лишились уникального репетитора, который следил не только за их «буквой», но и за духом. Но я считаю, что мы не должны забывать то, что родилось в нашем театре. Нужно развивать нашу традицию, которую знают и любят в мире.



Александр ВОЛЧКОВ

заслуженный
артист России,
солист Большого
театра с 1997 года

Фото: Владимир
Широков

Я пришел в Большой театр как раз в тот период, когда Юрий Николаевич здесь не работал. Поэтому наша первая встреча произошла на Московском международном балетном конкурсе — он был там председателем жюри. Наверное, он что-то во мне увидел, потому что вскоре меня пригласили в «Кремлевский балет» станцевать Ромео в его постановке, хотя в Большом театре у меня еще не было главных партий. Вскоре после этого в Большом театре возобновляли «Раймонду», и в одном из премьерных спектаклей мне дали партию Жана де Бриена, а вскоре после «Раймонды» — «Легенду о любви». Ферхад стал одной из знаковых партий в моей судьбе, потому что после этого меня перевели в ведущие солисты — я перепрыгнул сразу через две ступени. Потом были Щелкунчик-принц и Красс в «Спартаке».

В 2006 году в Большом возобновлялся «Золотой век», подготовка к спектаклю началась

почти за полгода, и Юрий Николаевич с Натальей Игоревной Бессмертной проводили с нами почти все репетиции. Удалось поработать с ним и во время возобновления «Ивана Грозного». Обычно он смотрит репетицию, не комментируя по ходу, все замечания — в конце. Юрий Николаевич говорит не о том, как делать то или иное движение, а о динамике, характере. Я думаю, что для него самое важное — целостность спектакля. Чтобы ты был полностью погружен в роль и исполнил не отдельные части, не вариации, а спектакль целиком. Он мыслит масштабно и следит, чтобы солисты сочетались с кордебалетом, чтобы кордебалет был ровный, свет — очень выверенный. Это детали, которые создают общее впечатление от спектакля.

Когда Григорович бывает в театре, он после спектаклей приходит на сцену сказать пару слов, не больше, — он немногословен. Поцелует, если понравилось, обнимет и скажет спасибо. Если не понравилось, просто не подойдет, покажет издали: все видел.

Я счастлив, что станцевал почти все балеты Юрия Николаевича, что они есть в моей жизни, и горжусь тем, что являюсь современником великого мастера. За такую роль, как Иван Грозный, я бы отдал пять принцев. Когда лежишь на сцене, слышишь над собой колокольный звон, пение хора и видишь горящие свечи, все чувства сплетаются в один невероятный энергетический заряд эмоций.



«Ромео
и Джульетта».
Фото: Дамир
Юсупов



«Лебединое озеро». Фото: Дамир Юсупов



Фотография из личного архива Светланы Захаровой

Светлана ЗАХАРОВА

народная артистка России, лауреат Государственной премии России, солистка Большого театра с 2003 года

Сегодня мне сложно вспомнить, когда именно я познакомилась с Юрием Николаевичем. Мне кажется, я знаю его всю жизнь. Его имя обязан знать каждый первоклассник, который пришел учиться балету. Вот и я знала. И для меня всегда Большой театр и Григорович были и остаются одним целым.

Первый спектакль Юрия Николаевича, который я исполнила на сцене Большого театра, — «Лебединое озеро». Я станцевала более десяти редакций этого балета, но «Лебединое» Григоровича мне пришлось учить почти заново. Особенно это касалось Одиллии. Потом были «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда», «Спартак» и «Легенда о любви».

Однажды я пришла на знаменитейший балет «Спартак». С первой музыкальной фразы, с первого действия я просто влюбилась во все, что видела на сцене. И мне безумно захотелось стать частью этого шедевра. Внутри меня уже тогда родилась новая Эгина. Я начала готовить роль. Было непросто. Я даже уже получила спектакль, но понимала: пока не увидит меня наш маэстро, не будет полной уверенности, что я делаю так, как надо.

И вот он пришел. Такой родной и дружелюбный. Это была наша первая встреча в репетиционном

зале. Был выходной день, артистов в театре не было, и от этой тишины мне казалось, что слышно, как от волнения стучит мое сердце.

Я станцевала первый акт. Он повернулся к Людмиле Ивановне Семеняке, моему репетитору, и сказал: «На правильном пути, молодцы. Только, Людочка, гоняй ее, а то сил не хватит» (во время своей премьеры я поняла истину его слов).

Вообще, получить похвалу от Юрия Николаевича, действительно, дорогого стоит. Казалось бы, я танцую на самых лучших сценах мира, получаю потрясающие овации и слышу восторженные слова. В зале сидит самая искушенная публика, коллеги, балетоманы, которые всегда готовы без жалости тебя разобрать по косточкам, но никто не вызывал у меня такого трепета и таких эмоций, как он. Я снова становлюсь ученицей, как только Юрий Николаевич появляется на горизонте. И с трепетом жду, что же он мне скажет после репетиции или спектакля. Бывает, придет на репетицию, кричит, ругает всех. Ты из кожи вон лезешь, чтобы сменить его гнев на милость, а он будто и не смотрит в твою сторону. А после подойдет, по голове погладит и скажет: «Молодчинка, это я на них кричал, а вы все верно сделали». Или, помню, шел прогон «Спящей красавицы», одна из последних репетиций перед премьерой на Исторической сцене. Он снова был чем-то недоволен. Станцевали первый акт, второй, а во время третьего он вдруг остановил репетицию, всех выгнал со сцены и, извинившись перед нами, говорит: «Отдыхайте, у вас все хорошо. А я должен свет сделать, все не то, все не так». И потом до утра работал с художниками по свету, светил новые декорации, искал тона и краски. Где только силы берет? Вот так для него в спектакле важна каждая деталь.

Вот такой он, наш Григ. Наш неповторимый, гениальный Юрий Николаевич.



Анна НИКУЛИНА

солистка Большого
театра с 2003 года

Фото: Дамир
Юсупов

Балеты Григоровича — это мой счастливый билет. Так сложилось, что их я танцую с первого года своей работы в Большом театре. Первой была Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», которую мы подготовили с Екатериной Сергеевной Максимовой, потом Маша в «Щелкунчике». А в 2006 году театр готовил возобновление «Золотого века», Юрий Николаевич хотел занять молодых артистов, и Василий Степанович Ворохобко предложил мне подготовить Люську. После лирических партий, которые я танцевала, это было очень неожиданно. Помню, многие в театре даже спрашивали: «Неужели ты правда готовишь Люську?» Я сама не чувствовала себя в этом образе естественно, поэтому было очень сложно. Но Василий Степанович убеждал меня, что мне партия пойдет, брал со мной на репетициях куски, чтобы я почувствовала роль. И вот тогда произошла наша первая личная встреча с Юрием Николаевичем. Конечно, до этого я знала его, много раз видела, но тогда он впервые начал приходить на мои репетиции и мне удалось поработать непосредственно с ним. Тогда я поняла, что для Григоровича самое важное, чтобы ты понимал свою роль, чувствовал то, что танцуешь. Он доверяет своим ассистентам и репетиторам и подключается к работе на том этапе, когда ты уже знаешь партию и не ждешь, чтобы тебе объясняли смысл того, что ты делаешь на сцене. Но Юрий Николаевич много внимания уделяет деталям, может показать рисунок рук,

«Легенда о любви».
Фото: Елена
Фетисова

уточнить музыкальные акценты. При подготовке спектакля он спокойно относится к тому, что бывают технические сбои, недоделки — идет рабочий процесс, но ему важно, чтобы ни одно движение не было формальным, оно должно нести смысл. Тогда Юрий Николаевич одобрил мою Люську, и после этого, естественно, работать стало намного легче. Мы много репетировали, причем в театре не хватало залов, часть репетиций шла в Московской академии хореографии. Юрий Николаевич приезжал туда с Наталией Игоревной Бессмертной, они вместе смотрели, делали замечания. Это очень важный период в моей жизни.

Балеты Юрия Николаевича — на века. В них не просто партии — это роли, которые каждый может сделать по-своему, которые требуют чтения книг, размышлений, работы не только в балетном зале. Я станцевала Фригию в «Спартаке», возобновления «Ромео и Джульетты», «Ивана Грозного», «Легенды о любви», в недавнем новом возобновлении «Золотого века» — Риту, которая оказалась совершенно моей ролью. В разные периоды я готовила их с Екатериной Сергеевной Максимовой, Василием Степановичем Ворохобко, Людмилой Ивановной Семенякой. Все они получили балеты Григоровича из его рук, и мне интересно изучить ту разницу, которая была в подходах Екатерины Сергеевны и Людмилы Ивановны к одной и той же роли. Я вижу, что к тексту Григоровича они относились очень трепетно, но наполнение партии у каждой было свое. При этом сам Юрий Николаевич посоветовал мне больше смотреть записи Наталии Игоревны Бессмертной — она близка мне по внутреннему состоянию, по пластике, по линиям. И в ее спектаклях вижу еще один вариант прочтения балетов Григоровича. Сейчас я репетирую с Ольгой Ивановной Ченчиковой, и мне очень приятно, что она старается сохранить все достигнутое мной ранее с другими педагогами.

Я радуюсь, что Юрий Николаевич продолжает приходить на репетиции в театр. Когда мы выпускали «Легенду о любви», на прогоне я была с температурой и не могла выполнить всего, о чем он просил. Юрий Николаевич требовал, кричал — как всегда. Но для меня это лучше, чем не получать от него замечаний. Если он тебя ругает, значит, ты ему не безразличен, он в тебе заинтересован и видит, что ты можешь быть лучше. Для меня это счастье. **В**



В Большом



Билли Бадд

Премьера в зеркале прессы



Петр ПОСПЕЛОВ, «Ведомости»

По завершении трехчасовой оперы, составленной из двух больших актов (вторая редакция, 1961), кажется, что ты совершил грандиозное плавание и вернулся к самому себе, накопив душевного опыта объемом в целую жизнь.

Под управлением Уильяма Лейси, давно знакомого московскому слушателю, оркестр является во многих оттенках: дивно звучат солирующие инструменты, саксофон или бас-кларнет, низкие струнные и арфа образуют изысканные группы, четыре флейты вместе играют так нежно, как одна, — и наоборот, семь ударников заполняют театр боем в мембраны, медь звенит наполненными тутти. Превосходен и мужской хор из пяти десятков певцов, справляющийся с удалыми шанти — песнями моряков, и с многослойной полифонией, и с батальным навалом.

Капитана Ви́ра поет Джон Дашак, знакомый нам по «Катерине Измайловой». Весь спектакль — его воспоминания; артист играет целую жизнь, показывая героя в силе и слабости, в блеске капитанской славы и тщете бессильной старости.

Антипод капитана — одержимый разрушением Клэггарт предстает неистово сильным (голосом и статью) злодеем в исполнении Гидона Сакса. Билли Бадда зовут Юрий Самойлов, но он тоже певец из Европы с красиво льющемся баритоном и сценическим обаянием: баллада, сознательно просто написанная Бриттеном, в которой герой прощается с жизнью, безотказно повергает в слезы.

Особое событие — великий ветеран мировой сцены Роберт Ллойд в небольшой партии старика Датчанина: его благородный бас и театральная харизма нимало не померкли. Джонатан Саммерс и Даррен Джеффри поют членов трибунала, но в его составе не теряется и наш Олег Цыбулько. Остальные роли поют — и прекрасно — артисты Большого. Особо богата роль Новичка, сначала выпоротого, а потом согласившегося на предательство, которую нервно и точно исполняет Богдан Волков, недавний Ленский.

Выделка ролей от мала до велика — заслуга постановщика Дэвида Олдена, который подробно работал с артистами и на московской сцене. Известный вольными интерпретациями, на этот раз он почтительно удержался в канве оригинала, ограничившись скупыми, но точными мизансценами. Лишь однажды режиссер нарушает

границу между прошлым и настоящим: капитан Вир руководит приготовлениями к казни уже из позднейших воспоминаний, будучи немощным стариком. Этого оказывается достаточно, чтобы история фор-марсового матроса королевского флота отозвалась и в сегодняшнем слушателе.

Юлия БЕДЕРОВА, «Коммерсантъ»

Надо полагать, что Большой театр сознательно идет на возможные кассовые убытки ради серьезного художественного успеха, репертуарного прорыва и укрепления своей репутации как театра, готового показывать безупречное качество.

Именно безупречным спектакль Олдена — Лейси на сцене выглядит и звучит... Тем не менее единственный изъян нового «Бадда» разве что его идеальная корректность по отношению к материалу с его человеческим и музыкальным смыслом. Дэвид Олден не из тех, кто переворачивает смысловую реальность текста, взрывает связи, изобретает новый театральный язык. Он крепкий виртуозный мастер, так и строит своего «Бадда» — железной рукой умелого современного практика, причем буквально из ничего, из масштабных железных конструкций, но ни одна деталь или нить конструктивно простой и при этом насыщенной, утонченной, внутренне сложной музыкальной драмы Бриттена не оказывается брошенной, разбалансированной или неучтенной.

На сцене предельно лаконичная конструкция, нижний и верхний миры корабля, бесконечная по высоте темная стена нижних трюмов и палуб и, наоборот, сдавленная по форме ослепительно белая стена каюты капитана. Третий элемент — черная как смоль внешняя палуба, но самого внешнего мира нет. Замкнутая вселенная корабля у Олдена, как у Бриттена, становится не только единственным местом действия, но и единственной реальностью героев оперы.

К событиям на корабле (любви, одиночеству, героизму, пониманию, ненависти, предательствам и подавлению) Олден добавляет всего лишь еще одно измерение, еще одну другую войну. Его персонажи одеты и вылеплены по лекалам эйзенштейновского «Броненосца „Потемкин“». Бушлаты и кожаные плащи, казалось, уже никогда не смогут работать на оперной сцене, столько их было в современной театральной истории.



Датчанин —
Роберт Ллойд.
Фото: Дамир
Юсупов



Клэггарт —
Гидон Сакс,
Билли Бадд —
Юрий Самойлов.
Фото: Дамир
Юсупов



Гардемарины — артисты детского хора
Фото: Дамир Юсупов

И все-таки здесь они работают безупречно, как будто привычные образы заново родились и оказались в опере, написанной как психологический роман, пассион, предостережение и эпитафия, на своем месте. В духе раннесоветского авангарда Олден ставит не только некоторые мизансцены главных героев, но и пластику массовых сцен, хоров, и это, кроме того, что трагически сильно, еще и очень красиво.

И наконец, еще два главных героя московского спектакля — хор и оркестр, чьи работы запомнятся как одни из самых безусловных достижений как в деталях (это нюансы хоровой полифонии, динамики, инструментовки, замечательные соло в оркестре, такие как виолончельное соло Петра Кондрашина, которое надолго остается в памяти), так и в общем звучании целого с его виртуозной прозрачностью, конструктивной ясностью, неуклонным движением и масштабом. Музыка — главный герой этой оперы и этого спектакля. Вместе с оркестром, хором и солистами Лейси во второй уже раз после «Сна в летнюю ночь» делает Бриттена в Москве откровением и событием.

Александр МАТУСЕВИЧ, «Культура»

В опере Бриттена роль отечественных вокалистов велика. Во второстепенных, но важных партиях заняты Богдан Волков, Марат Гали, Олег Цыбулько, Станислав Мостовой, Александр Миминошвили, Николай Казанский, Арсений Яковлев. А хор, точнее его мужская часть, худрук Валерий Борисов и оркестр Большого получили полноценную работу, реализованную под управлением британского маэстро Уильяма Лейси на отлично.

Клэггарт — Гидон Сакс,
Билли Бадд — Юрий Самойлов,
Капитан Вир — Джон Дашак.
Фото: Дамир Юсупов



Режиссер Дэвид Олден ставит внешний пласт истории, не пытаясь «изобразить», визуализировать подтекст, — и тем достигает высот психологического напряжения в спектакле, когда недосказанное, неявное играет гораздо сильнее очевидного.

Гендерно-гомогенное произведение Бриттена, где нет женского вокала, на первый взгляд несколько утомляет звуковым однообразием, но если вникнуть, вслушаться, удивляешься мастерству композитора, максимально использовавшего богатую палитру мужских голосов. Сценограф Пол Стейнберг лишает мрачную оперу воздуха — никаких моря, неба, бриза, действие разворачивается в замкнутых душных объемах: слепящей белизной, словно операционная, каюта капитана, грязном и убогом матросском кубрике. И даже палуба — казалось бы, открытое пространство — предстает нагромождением наглухо пригнанных друг к другу грубых щитов.

Екатерина БИРЮКОВА, Colta.ru

Новая работа Большого театра «Билли Бадд» — едва ли не самая важная из 14 опер Бенджамина Бриттена. На российской сцене «Билли Бадд» впервые появился только в новейшее время, в Михайловском театре. Нынешняя премьера — вторая попытка поселить у нас эту безотрадную красоту, весьма удачная.

Мятежно-военный 1797 год двигает фабулу. Но единственная тема здесь — никакая не Французская революция, а война добра со злом, в которую втянуты три главных героя. Здесь много христианских метафор, которые то и дело проступают сквозь подробное описание морского быта и корабельную терминологию (все объяснения которой можно найти в выдающемся буклете, сопровождающем спектакль). Морская и военная романтика максимально затушевана, вместо нее пацифисты Бриттен и Форстер заполняют оперу тягучим ужасом и отвратительными жестокостями, превращая ее в страстное гуманистическое высказывание.

Режиссер Дэвид Олден подхватывает идеи авторов. Моря и прочих красот в постановке нет, есть клаустрофобские помещения (сценограф Пол Стейнберг, художник по свету Адам Силвермен): блистающая белизной каюта капитана Вира, темные, давящие трюмы с матросами,

тюфяки для спанья, в свернутом виде служащие защитой от пуль, куски пемзы для отдраивания палубы, канаты, один из которых в итоге станет виселицей для Билли Бадда. Сцены драк ставила режиссер сценического боя Джессика Джексон-Смит. Художница по костюмам Констанс Хоффман вдохновлялась «Броненосцем „Потемкин“» Эйзенштейна.

Хотя Вир поступил в соответствии с законом, режиссер однозначно считает это поражением и отказывает ему в прощении: благословение, которое посылает капитану молодой матрос перед казнью, в спектакле звучит скорее издевательством, свой белоснежный мундир Вир меняет на черный балахон измученного старца и в самом финале утыкается в еще более черную стену. Путь к свету для него закрыт. Возникает незапланированная аналогия с Гришкой Кутерьмой из амстердамского «Китежа» Чернякова, потому что оба персонажа придуманы под одного и того же очень выразительного исполнителя — британского тенора Джона Дашака (он нам не чужой еще и потому, что поет Сергея в новой «Катерине Измайловой» Туминаса в Большом).

Западные солисты аккуратно перемешаны с русскоязычными, среди которых главное открытие — молодой и обаятельный минско-киевско-франкфуртский баритон Юрий Самойлов, замечательный Билли Бадд, звезда постановки. Из рядов Большого театра заметнее всего оказался Богдан Волков с отличным легким бриттеновским тенором — он исполняет партию молодого матроса по кличке Новичок. Злодея Клэггарта с увлечением поет бас-баритон Гидон Сакс (родился в Израиле, вырос в Южной Африке, учился в Лондоне, работает по всему миру). Легендарный британский бас старшего поколения Роберт Ллойд мудро украшает спектакль в роли старого моряка, именующегося Датчанином.

Мужской колорит оперы несколько не ведет к монотонности. «Билли Бадд» — это одна из самых красивых и музыкально увлекательных оперных партитур XX века с предельным многообразием тембров и фактур, тончайшей камерной лирикой, мощными хоровыми сценами и чарующими оркестровыми интерлюдиями. Уверенно и чутко управляет кораблем с бриттеновской музыкой хорошо знакомый московской публике и любимый ею маэстро Уильям Лейси. И как бы ни был черен вывод режиссера, музыкальная часть постановки дарит одно сплошное счастье.



Майя КРЫЛОВА, «Театрал»

История о разрушении невинности в условиях замкнутого мужского пространства не имеет очевидного решения. Не всегда ясно, что тьма, а что — свет, зло и добро не лежат по полочкам, а жизнь по правилам оборачивается катастрофой. Истина прячется в тумане, о котором так много поют в этой опере. Но «сияющий парус», «любовь, что выше понимания», виден, когда идущий на казнь Билли прощает своего капитана.

Олден все это тонко учел. И не пожалел красок для атмосферы унижения и насилия (реплика Боцмана — «служба на корабле не сахар»). В условиях, когда быт — это грязь и порка. А греет, и то не всегда, лишь гипертрофированное чувство долга. Мы видим современную форму матросов и солдат, автоматы вместо старинных ружей, шокеры вместо линьков. Видим огромную пушку, ее выкатывают на авансцену. Даже наглухо застегнутое кожаное пальто Клэггарта, из тех, что часто мелькают в современных постановках, не раздражает: обозначая «закрытость» особи, желающей жить во мраке.

Идеалист Билли, вечно распахнутый и счастливый, словно страх обходит его стороной, — единственный, кто улыбается. И потрясающе поставлена сцена погони за французским кораблем, когда моряки, вверху и внизу, до боли в глазах вглядываются вдаль, раскачивающаяся масса словно подгоняет судно, обмен рваными репликами уходит в разочарование от неудачи, а общее напряжение отдельных волей льется в зал.

Оркестр Большого театра под руководством Уильяма Лейси проявил чудеса в интерпретации музыки. И хор был неподражаем: когда команда «Неустрасимого» гналась за французским кораблем, и когда заводила матросскую песню («Гребем от Катара к скале Гибралтара, не минет нас кара от дьявола моря на дне, молитесь, друзья, сатане»). В общем, несомненная удача. 🇷🇺

*Билли Бадд —
Юрий Самойлов.
Фото: Дамир
Юсупов*

Роберт Ллойд: Петь по-русски очень удобно

Текст: Ая Макарова
Перевод: Екатерина Бабурина

ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС

Мою жизнь в опере можно разделить на два этапа, каждый из которых интересен по-своему: до и после падения железного занавеса. Распад СССР принес перемены не только вам, но и нам. Советские певцы хлынули на Запад и полностью изменили здешний климат. Особенно это ощутили басы, ведь произошел наплыв низких голосов. До распада Советского Союза на Западе Бориса Годунова пели два человека: я и Сэмюэл Рэми. После открытия железного занавеса мы эту партию уже практически не исполняли.

«БОРИС ГОДУНОВ» В ПОСТАНОВКЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Я участвовал в лондонской постановке «Бориса Годунова» Тарковского. Это был очень мощный спектакль.

В те времена оперным театрам часто не хватало денег, никто не мог себе позволить привычных роскошных постановок. Чтобы сэкономить, часто использовали одну декорацию на весь спектакль, так что сценографам приходилось идти на ухищрения.

Тарковский взял в сценографы Николая Двигубского, с которым они вместе сняли несколько фильмов. Это был замечательный человек и замечательный художник. Обязательно посмотрите его картины при случае — они потрясающие.

Действие спектакля происходило в декорациях стройки. Идея Двигубского заключалась в том, что Москва во времена Годунова еще не приняла свой окончательный вид, что она только строилась. Поэтому на сцене громоздились кирпичные стены, забранные в строительные леса, и создавалось

Фото:
Дамир Юсупов

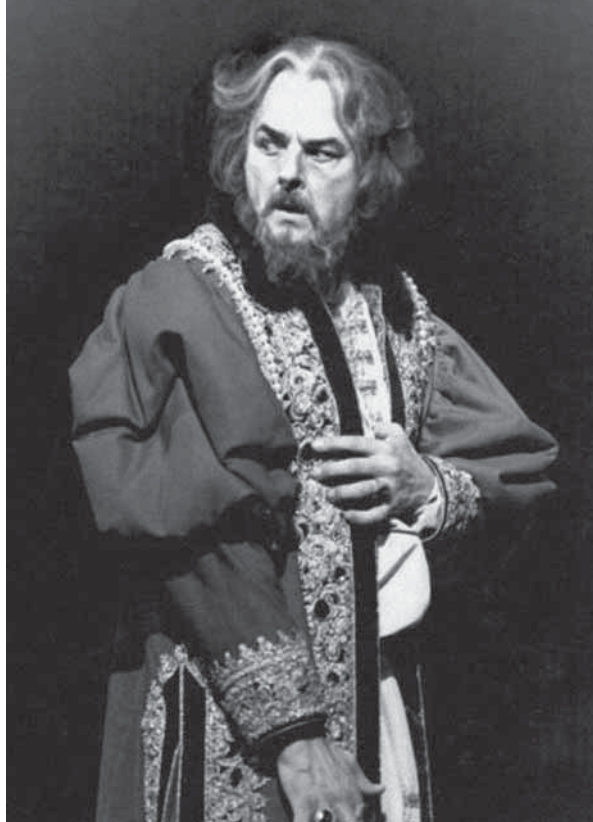


ощущение, что на стройплощадке кипит работа. Посередине сцены шел золотой помост, ведущий к арке. Эта арка была центром всего пространства. Сквозь нее на сцену торжественно выходил Борис. Помост как нельзя лучше подходил для дворцовых сцен. По обеим сторонам от него были углубления, полные всевозможного хлама: там валялись ружья, щиты, копья, были разбросаны стрелы... По замыслу Двигубского это была свалка русской истории. И там же, на свалке и на строительных лесах, размещался хор. Декорация сама по себе приковывала внимание зрителя.

Когда постановку переносили в Мариинский театр — тогда еще Театр имени Кирова, — то лондонскую декорацию в точности воспроизвести не удалось. В полу не было таких углублений, поэтому свалка оказалась на виду, стала выглядеть куда более обыденно и потеряла свою функцию. Очень жаль, что на видео был снят спектакль Мариинского, а не Ковент-Гардена, в котором нет таких потерь.

РУССКИЙ ЯЗЫК

Если знать русский язык, то петь на нем очень и очень удобно. Но для этого требуются годы работы. Мне в свое время очень повезло. Я пел в Ковент-Гардене, и однажды в столовой театра со мной за стол сел русский. Его звали Виктор Боровский. Он был историком оперы и до переезда в Лондон преподавал в Ленинградском театральном институте. Он хотел получить работу в Ковент-Гардене, и ему ответили: хорошо, можем взять вас курьером. К моменту нашей встречи он



*В заглавной партии
в опере «Борис
Годунов» в
постановке Андрея
Тарковского.
Фото: Мариинский
театр В.
Григоревич, 1990*

уже немного говорил по-английски. «Если вам нужна какая-нибудь помощь с русским, я к вашим услугам», — сказал он мне. И его помощь оказалась неоценимой. Сколько бы времени мне ни требовалось для занятий русским — он был в моем распоряжении. И в итоге после работы со мной он стал ассистентом Клаудио Аббадо по русской музыке, уехал с ним в Америку и сделал отличную карьеру. А потом его пригласили преподавать в Лондонском университете на факультете славистики и стран Восточной Европы, где он написал две превосходные книги на английском: о Шаляпине и о семье Комиссаржевских. Я ему неимоверно обязан.

РАБОТА В РОССИИ

Работать в Петербурге (тогда еще в Ленинграде) было очень интересно. Всегда приятно иметь дело с хором, который понимает, о чем поет.

Ленинград тогда переживал непростые времена. Никаких продуктов в магазинах — и в то же время потрясающая атмосфера в театре. Это был, не побоюсь этого слова, настоящий оазис счастья. Люди страстно любили свою работу.

После премьеры одна из певиц хора пришла в мою гримерную и вручила мне подарок. Она связала для меня ослика Иа-Иа. Должно быть, это было самое английское, что она смогла придумать. Меня это тронуло до глубины души. А другой певец хора подарил мне запись «Псковитянки» Римского-Корсакова. «Вы должны спеть Грозного», — сказал он.

Я рад, что эта поездка была в моей жизни.

Русские оперные артисты в тот период играли несколько... деревянно. В Лондоне очень сильна традиция актерского мастерства, у нас есть Королевская шекспировская компания и Национальный театр. В Санкт-Петербурге наши требования к актерской игре вызвали шок. Люди стеснялись так играть. Кроме меня было, кажется, еще пять Борисов. Они сидели в первом ряду, все в кожаных куртках, и смотрели на меня. Я приехал за две недели до премьеры; они к тому времени репетировали уже три недели. Режиссер сказал, что остальные Борисы отказались делать то, что я должен был делать на сцене: мол, это невозможно. Невозможно, к примеру, петь лежа. Но, увидев, что у меня все получается, они страшно воодушевились. Живой пример помог: все как один загорелись и захотели попробовать сами. Мне кажется, мариинская труппа получила от нас кое-какую пользу. Очень славная была труппа, я ее очень полюбил.

КОНЦЕРТЫ И СПЕКТАКЛИ

Британскую традицию актерского мастерства можно оценить по фильмам: посмотрите на Джуди Денч, например, — это же что-то запредельное. Что-то невероятное — потрясающая способность перевоплощаться в совершенно разных людей.

В школе я играл в драматических спектаклях. Когда я стал певцом, то оказался в завидном положении: в Англии очень мало басов, поэтому я сразу получил ангажемент в Лондоне. Английская национальная опера (тогда она еще называлась «Сэдлерс-Уэллс») наняла мне знаменитого педагога по актерскому мастерству. Полгода я занимался с ней по три часа в неделю. Было страшно интересно. Она давала мне играть Шекспира, рассказала все о системе Станиславского. Несколько лет назад я пел в московском Театре Станиславского, и это был такой восторг — слишком многое для меня связано с этой сценой.

В опере играешь не так, как в драме. Ты скорее притворяешься, что играешь. Нужно проанализировать персонажа, выстроить образ — в том числе и вокально, придумать походку, все отрепетировать, вжиться в роль, добиться задуманного результата, — а дальше нужно всем этим осознанно управлять, как будто ты собственная марионетка. Нужно делать одно и то же раз за разом, иначе разойдешься с дирижером и оркестром и запутаешься в словах: музыка тебя ждать не будет.



*В роли Датчанина
в опере «Билли
Бадд».
Фото: Дамир
Юсупов*

Во время спектакля ты по сути ничего не контролируешь. Все нужно отработать на репетициях.

В драматическом театре актеры приходят на первую репетицию с текстом пьесы и две-три недели просто читают его по ролям. За это время они находят образ. А в оперном мире все совсем иначе: тут люди начинают репетировать, уже выучив музыку и слова.

Но, если честно, самые важные оперные события в моей карьере были концертными исполнениями — на больших сценах, с лучшими оркестрами и самыми выдающимися дирижерами.

В Мюнхене я пел в «Марии Стюарт» с Монтсеррат Кабалье. Публика сходила с ума. Представьте себе: немецкие зрители вскакивают с мест, кричат, бьют в ладоши, валом валят к служебному выходу — и это на концертном представлении. То же самое было на «Парсифале» в Лондоне в рамках «Би-Би-Си Промс» — реакция публики просто ошеломляла. И та же картина на «Доне Карлосе» в Лондоне.

РАБОТА С РЕЖИССЕРАМИ

Конечно, мне хочется, чтобы постановка нравилась зрителям. Но еще мне важно, чтобы режиссер учитывал меня в своей концепции, а так бывает очень редко.

С Тарковским мы три часа сидели вдвоем, и он объяснял мне свой замысел. Ему хотелось избавиться от шляпной традиции, сделать что-то совсем иное. И я участвовал в рождении постановки вместе с ним, придумывал с ним наравне. Ощущать это было замечательно.

Я очень хорошо помню декорации к сцене в царском тереме. Двигубский сделал для нее ковер с картой России, и когда Борис с сыном рассматривают «чертеж земли Московской», они ползают по коврам на четвереньках, и Федор показывает: вот Новгород, вот Казань, Астрахань... Такая славная сцена

семейной близости. Но когда приходит Шуйский, зрители понимают, что для Бориса этот ковер — его личная территория. Он не пускает туда Шуйского.

В финале, когда разум Бориса мутится, он пытается завернуться в ковер — и эффект получается очень сильным. А придумал это я. Мне вдруг пришла мысль так сделать на одной из репетиций. Тарковский был поражен. Когда сцена закончилась, он долго молчал, а потом сказал: «Знаешь, у меня в голове не укладывается, как ты смог до этого дойти» (смеется).

Пожалуй, это был лучший момент всей моей карьеры — ровно этот момент ровно этой репетиции, — потому что тогда я ощутил, как мы с Тарковским вдвоем создали нечто уникальное. Были и другие мощные моменты, но этот принес мне больше всего счастья, потому что в нем соединилось все: игра, творчество, созидание, обмен мыслями.

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

Мне довелось работать с Бенджаминном Бриттеном один раз, в 1972 году, в самом начале карьеры. Меня пригласили на запись «Сцен из „Фауста“» с очень хорошим составом: там были Дитрих Фишер-Дискау и Джон Ширли-Куирк. У меня не все получалось гладко, но Бенджамин отнесся ко мне с большой теплотой и во всем мне помог.

Три года спустя я пел в «Питере Граймсе» в Ковент-Гардене. Это была великолепная постановка Элайджи Мошински, заглавную партию в ней исполнил Джон Викерс — совершенно потрясающий певец, настоящее чудо света. И играл Питера Граймса он совершенно завораживающе. Наверное, отчасти так выходило потому, что он не понимал своего персонажа и скорее был самим собой на его месте, но было это невероятно удачно. Ходит легенда, что на премьере этой постановки в зале сидели Бриттен и Питер Пирс, и через полчаса после начала первого действия Бриттен встал и сказал Питеру: «Как думаешь, не пойти ли нам поужинать?» Слишком уж большой была разница между Викерсом и Пирсом: один — эффектный оперный колосс, а второй — квинтэссенция всего английского.

«Питер Граймс» — то, что называется «большая опера». Там есть масштабные ансамбли, огромные хоры, прекрасные арии. Пожалуй, это последняя большая опера в истории. «Билли Бадд» тоже близок к этой форме: в нем есть и великолепные монологи Клэггарта, и задушевные песни Билли, и большие хоры. **В**



Фото: Дамир Юсупов

В конце января на Исторической сцене Большого театра прозвучала опера Джоаккино Россини «Путешествие в Реймс». Это произведение содержит 17 сольных партий и требует от всех исполнителей незаурядного мастерства. В концертном исполнении оперы под управлением Тугана Сохиева принял участие интернациональный состав исполнителей, в том числе одна из лучших россиниевских меццо-сопрано нашего времени Марианна Пиццолато (Италия), солистка Михайловского театра Светлана Москаленко, солистки Большого театра Ольга Кульчинская и Ольга Селиверстова, солистка Мариинского театра Анастасия Калагина, испанский баритон Давид Менендес и итальянский бас Джованни Фурланетто. Партию русского генерала графа Либенскофа исполнил американский тенор Джон Осборн, а его соперника, испанского графа дона Альваро — Игорь Головатенко.

«Маквала Касрашвили и друзья» — под таким названием прошел концерт в Бетховенском зале Большого театра. Народная артистка СССР, солистка Большого театра с 1966 года, а ныне помощник музыкального руководителя театра и вокальный педагог пригласила в свой концерт солистов Большого театра разных поколений: тенора Олега Кулько, который дебютировал в Большом театре в 1988 году и был постоянным партнером Маквалы Касрашвили в операх «Млада» Римского-Корсакова, «Орлеанская дева» Чайковского, «Тоска» и «Турандот» Пуччини; Светлану Шилову, поющую в театре с 2002 года ведущие партии меццо-сопрано; молодых солистов — баритона Игоря Головатенко и сопрано Ольгу Кульчинскую, выпускницу Молодежной оперной программы Большого театра.

В исполнении Маквалы Касрашвили и Светланы Шиловой прозвучали два дуэта Чайковского «Вечер» и «Рассвет» на слова Ивана Сурикова. Во втором отделении Касрашвили исполнила арию Сантуццы из «Сельской чести» Масканы, покорила слушателей красотой тембра своего сопрано и эмоциональностью. Певцам аккомпанировал секстет артистов оркестра Большого театра в составе Кирилла Филатова и Романа Денисова (скрипка), Дмитрия Безинского (альт), Вячеслава Чухнова (виолончель), Кирилла Носенко (контрабас) и Аллы Басаргиной (фортепиано).

Текст: Елизавета Дюкина



Фото: Павел Рауков



Фото: Игорь Захаркин

Пятого января в Доме актера на Арбате прошел новогодний вечер, на который получили приглашение 60 ветеранов сцены. Помимо праздничного меню и музыкальной программы гости получили возможность встретиться и пообщаться между собой. Новогоднее поздравление прозвучало из уст прима-балерины Большого театра Светланы Захаровой.

Это событие, организованное Благотворительным фондом Светланы Захаровой и Советом ветеранов балета Большого театра, уже стало традиционным — в этом году оно прошло в четвертый раз.

Благотворительный фонд Светланы Захаровой существует с 2011 года. Среди направлений его деятельности — поддержка молодых артистов, создание условий для развития балетных школ, а также помощь ветеранам балета.

Вайнберг

Текст: Анна Вайнберг

*Из семейного
альбома*



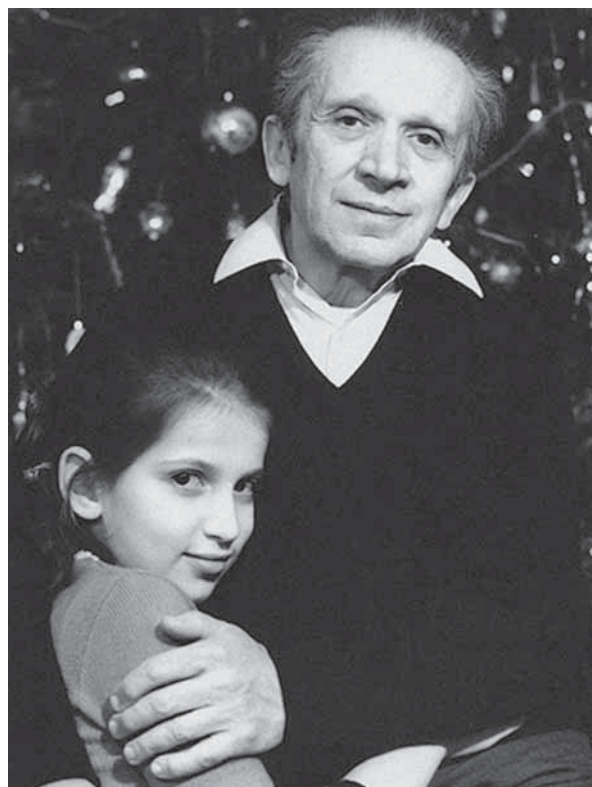
Творчество Мечислава Вайнберга в последние годы оказалось в центре внимания музыкального сообщества. Большой театр представил оперу «Идиот» — последнее сочинение композитора в оперном жанре. В начале сезона в Екатеринбурге и совсем недавно в Москве поставлена опера «Пассажирка». С 16 по 19 февраля в Москве прошел Международный форум «Мечислав Вайнберг (1919—1996). Возвращение», организованный Большим театром и газетой «Музыкальное обозрение». Произведения композитора звучат не только в России, но и за ее пределами. Можно наконец говорить о том, что творчество Вайнберга вернулось к слушателям. Наш журнал публикует фотографии из семейного альбома и воспоминания дочери композитора. Они рисуют его портрет в домашнем кругу, среди друзей и родных.

Мое самое первое воспоминание в жизни связано с отцом. Я помогаю папе: поднимаю куски угля и складываю их в синюю тележку. Мы и летом, и зимой жили тогда в Валентиновке — снимали дачу, потому что своей квартиры у нас не было. Зимой нужно было топить печь углем, и вот эта картина отпечаталась в моей памяти: яркий солнечный день, мороз, снег.



Когда мы жили в Доме творчества композиторов в Рузе, мы часто ходили с папой гулять по окрестностям: в соседний дом отдыха ВТО

Фотографии из личного архива Мечислава Вайнберга. Конец 1960-х



С дочерью Анной. 1980-81-е годы

и санаторий «Дорохово». Там был мой любимый мост, на котором мы с папой играли в «пустяки» и в «пушишки» так, как это описано в книге про Винни-Пуха: бросали веточки и шишки с одной стороны и ждали с другой, какая выплывет раньше всех, а какая, может быть, застрянет. Родители мне в это время читали сказку Милна, и я ее очень любила. А вот мультфильм с папиной музыкой я увидела позже, ведь в то время не было возможности поставить в любой момент видеокассету или DVD, а книга всегда была под рукой.



У нас дома было много книг и много альбомов по искусству, в том числе целые серии итальянского издательства Skira. Мы часто рассматривали их с папой. Из-за болезни (у него был туберкулез позвоночника) ему было трудно ходить со мной в музей, где нужно подолгу стоять перед картинами. Альбомы служили для меня окном в искусство. Он не подсказывал мне готовых ответов, а рассуждал вместе со мной, учил понимать живопись.

Когда я начала заниматься музыкой, то часто пропускала занятия из-за болезней. Много приходилось учить дома, и тут папа становился замечательным педагогом: терпеливо объяснял мне вещи, которые были для него элементарными, никогда не сердился. В конце концов мне пришлось выбирать: или виолончель, или английская спецшкола. Я прекратила заниматься музыкой, но любовь к ней осталась. И, наверное, до сих пор я смотрю на картины папиными глазами.



Заканчивая новое произведение, папа обязательно собирал друзей. Они слушали музыку, подолгу разговаривали. Самыми близкими папиными друзьями были композиторы Юрий Левитин и Вениамин Баснер, они сохранили дружбу на всю жизнь. Часто заходили в гости Револь Бунин и его жена Лариса, они жили с нами в одном доме. Бывала Ирина Антоновна Шостакович — папа был очень дружен с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, и после его смерти связь между нашими семьями не прервалась. Вообще народу собиралось много. Бабушка, мамина мама, прекрасно готовила и всегда удивляла гостей



роскошными обедами, настоящими пирами. Общение с родными, с друзьями и работа — вот все, что составляло папину жизнь.



В конце жизни папа тяжело болел, а после перелома шейки бедра оказался прикован к постели. Но все равно вставал, с нашей с мамой помощью добирался до инструмента, работал до изнеможения. Он единственный из всей семьи уцелел во время Второй мировой войны и считал это чудом. Сочинение музыки стало для него миссией, ради которой он остался в живых.

Для нас это было очень трудное время. Мама постоянно находилась с отцом. Я заканчивала МГУ и просто не имела возможности подрабатывать. В этот момент нам оказывали поддержку папины друзья, помогали Владимир Федосеев, Ирина Шостакович, Юкихиса Мияяма. Томми Перссон посылал из Швеции лекарство, которого не было в России.

Я помню, как однажды папа сказал: «Ну ничего, сейчас мы бедствуем, а когда-нибудь будет проходить фестивали моей музыки». И сейчас, когда это стало реальностью — в Брегенце, в Варшаве, в Москве, — я часто вспоминаю эти слова. 🇷🇺

В Доме творчества композиторов в Рузе. 1964 год



С женой Ольгой Рахальской-Вайнберг. Около 1968 года

С композитором Александрой Палмутовой. 1968 год



В Большом

*Премьера состоялась
12 февраля 2017 года*

*Либретто Александра Медведева
по одноименному роману
Федора Достоевского*

Мечислав
Вайнберг

Опера в четырех действиях
ИДИОТ



*Дирижер-постановщик —
Михал Клауза
Режиссер-постановщик — Евгений Арье
Художник-сценограф — Семен Пастух
Художник по костюмам —
Галина Соловьева
Художник по свету — Дамир Исмагилов
Режиссер по пластике — Игорь Качаев
Видеосценограф — Ася Мухина
Главный хормейстер —
Валерий Борисов*

Фото: Дамир Юсупов





*Князь Мышкин — Богдан Волков,
Станислав Мостовой
Рогожин — Петр Мигунов,
Николай Казанский
Настасья Филипповна —
Екатерина Морозова, Мария Лобанова
Лебедев — Константин Шушаков,
Константин Сучков
Генерал Епанчин — Валерий Гильманов
Епанчина, его жена — Евгения Сегенюк,
Елена Манистина
Аглая — Юлия Мазурова,
Виктория Каркачёва
Ганя Иволгин — Иван Максимейко
Тоцкий — Алексей Дедов
Точильщики — Вадим Бабичук,
Марат Гали, Олесь Парицкий*



В БОЛЬШОМ

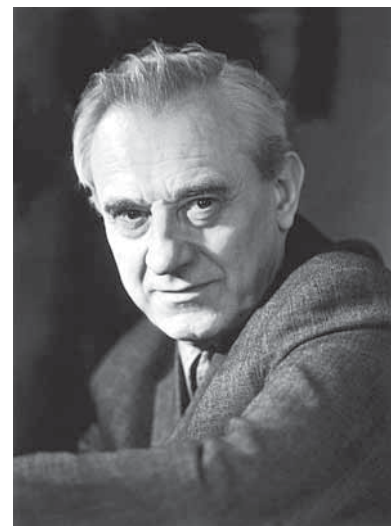
Как читали

В январе 2017 года исполнилось 105 лет со дня рождения выдающегося оперного режиссера Бориса Александровича Покровского. Среди его постановок — не только оперы классического наследия, но и десятки премьер сочинений современных композиторов, в том числе произведения, которые сегодня признаны классикой XX века.

Текст: Ирина Горбунова

*Сцена из спектакля
«Игрок», 1974.
Фото: Музей ГАБТ*

*Борис Покровский.
Музей ГАБТ.
Фото: Георгий
Соловьев*



КЛАССИЖОВ

В самом начале 1970-х главный режиссер Большого театра Борис Покровский создал маленький творческий коллектив — Камерный музыкальный театр, с первых шагов оказавшийся на переднем плане московской театральной жизни. Подвал на Соколе, где театр обосновался в 1974 году, превратился в оперную Мекку для всех, кто верил, что опера — живой вид театрального искусства, в котором возможно экспериментировать, искать новые способы существования певцов-актеров, новые образы и интонации, выстраивать диалог между сценой и зрительным залом. А сам Покровский был уверен, что опере дано быть современной не только в полуподвальном пространстве Камерного, но и в золотом зале Большого.

И вот уже внутри цитадели императорских колоссов появился другой театр: с новыми идеями, новым языком. Этот театр не возник ниоткуда, он впитал лучшее из исторического опыта самого же Большого театра, но в нем словно шире были открыты двери и окна, через которые в старинные стены проникал воздух XX века. Справедливости ради нужно сказать, что попытки ответить на «вызовы времени» Большой предпринимал с той или иной степенью успешности и прежде. В 1970-е эта целеустремленность дала свой блистательный результат: 1974 год — премьера оперы «Игрок» Сергея Прокофьева по роману Достоевского (вторая редакция 1927 года), 1977 — «Мертвые души» Родиона Щедрина по поэме Гоголя, 1980 — «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича по повести Лескова.

Эти спектакли ясно и, казалось, навсегда утвердили на «императорской» сцене театр, говорить о котором в привычных для оперы категориях невозможно. Невозможно просто восхищаться (или не восхищаться) красотой голосов, живописностью, правдоподобностью и масштабом декораций или выразительностью игры оркестра. Спектакли неизбежно провоцировали говорить

о концептуальном театре, об интерпретации классической литературы в опере, об интонационном и актерском решении образов. Наконец, о том, как все компоненты видимого и слышимого производят нечто новое: современный оперный спектакль. Такое было не впервые в истории музыкального театра, достаточно назвать спектакли Немировича-Данченко, Таирова или Мейерхольда. Но то была первая треть XX века, а теперь шла последняя. Покровский, который еще студентом видел спектакли своих великих предшественников, запомнил их навсегда и в своей работе опирался на их опыт.

В «Игроке», «Мертвых душах» и «Катерине Измайловой» в триаде дирижер — режиссер — художник менялась только одна составляющая: дирижер. Музыкальное воплощение партитуры «Игрока» было доверено молодому дирижеру Александру Лазареву. «Игрок» стал его первой подготовленной самостоятельно премьерой в Большом театре. Сегодня лазаревские интерпретации сочинений Прокофьева называют эталонными. Музыкальным руководителем «Мертвых душ» был Юрий Темирканов, «Катерины Измайловой» — Геннадий Рождественский, единомышленник и соратник Покровского в спектаклях Большого и Камерного театров. Всех трех дирижеров объединяло главное и очень важное для Покровского качество — для них сценическое решение никогда не рассматривалось отдельно от музыкальной интерпретации. Они мыслили театр как безусловное единство всех образующих его компонентов, текст музыкальный воспринимали как основу для текста сценического.

Пара режиссер — сценограф была неизменной: Борис Покровский и Валерий Левенталь. Именно они определяли сценический облик спектаклей, предлагая вместо красивой иллюстрации, подпорки к сюжету — смысловое решение пространства. Для каждой из трех опер был найден свой доминирующий сценический

образ: рулетка в «Игроке», дорога в «Мертвых душах», купеческий двор с его главной принадлежностью — огромным забором — в «Катерине Измайловой». Ни в одном спектакле этот главный образ не существовал сам по себе, как некий отвлеченный знак, а всегда был включен в жизнь спектакля. В «Игроке» на круге происходило почти все действие. На этом круге была и гостиница Рулетенбурга, и игорный дом, здесь суетились Генерал, Бланш, Маркиз, Астлей, ожидая известий о смерти богатой русской Бабуленьки, здесь встречали эту самую Бабуленьку, приехавшую из России, чтобы сразиться с рулеткой, здесь же вместе с лицами оперы стояли манекены — гости Рулетенбурга, так что порой было не различить, где живые люди, а где куклы. И это было принципиально важно для режиссера, предъявлявшего важнейшую для него тему — мира живого и неживого, тех, кто существует в замкнутом кругу, принимая все правила игры, и тех, кто стремится вырваться из круга прочь.

В «Мертвых душах» дорога разделяла сцену по горизонтали. Внизу, под дорогой, происходили все помещичьи сцены. На фурках, словно куклы, выезжали маниловы, собакевичи, ноздревы, плюшкины, губернаторы, дамы приятные и приятные во всех отношениях. Здесь, внизу, под дорогой, будто в норах, происходила вся их мышиная возня. А на верхнем плане, на бесконечной дороге — бескрайние серые поля,

«Мертвые души».
Фото: Музей ГАБТ



покосившиеся избы и крестьяне со своими протяжными запевками.

В «Катерине Измайловой» доминантой было замкнутое, тяжелое пространство купеческого двора. Кажется, не вырваться отсюда. Ощущение почти клаустрофобии. Это пространство исчезнет только в последнем акте — каторге; простором и свободой окажется озеро с его «черной водой», в котором героиня найдет избавление смертью. И снова в этом пространстве — живое и неживое, та же тема, что и в первых двух спектаклях. Реплика Старого каторжника «И отчего это жизнь наша такая мрачная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?» смыслово скрепляла все спектакли «трилогии».

Режиссер и художник строили действие не только на планшете сцены, но и по вертикали. В кульминационном эпизоде «Игрока» — рулетке — пока на сцене шла игра, переходящая от одного стола к другому, высоко под колосниками висела комната, где Алексея ждала Полина. «Двести тысяч выиграл» звучало не только со сцены, эти хоровые реплики неслись из динамиков в зрительном зале, и это были не возгласы восхищения или зависти. Они звучали страшным, каким-то вселенским приговором. В «Катерине Измайловой» взлетала вверх на цепях бочка с Аксиньей, дворовые мужики водили под этой бочкой свой дикий хоровод.

Во всех трех спектаклях чередование сцен было построено по принципу монтажа, сценическое действие не прерывалось. Но если в «Игроке» этот принцип заложен в самой партитуре, то в «Мертвых душах» и особенно в «Катерине Измайловой» так простираивал спектакль именно режиссер. В «Катерине» Покровский для этого инсценировал антракты, связывающие картины оперы, и эти антракты становились действительно решенными сценами (исключением был лишь антракт между четвертой и пятой картинами — пассакалия, разработанная в другом ключе).

Принципиально важным и даже ключевым в музыкально-режиссерском решении спектаклей была интонация. Сегодня мы привыкли к тому, что есть моцартовские певцы, россиниевские, есть мастера бельканто, есть певцы, голос которых рожден для опер Верди или Вагнера. Склад репертуара тогдашнего Большого был таков, что певцы были ориентированы на оперу XIX века — русскую и итальянскую. Именно она составляла основу репертуара. Гендель, Глюк

или Моцарт исполнялись далеко не «аутентично». Прокофьев, Шостакович, Щедрин, по убеждению Покровского, требовали своей, новой интонации. И вся работа режиссера и дирижеров с певцами сопровождалась в первую очередь поисками интонационного решения образа.

Самым решительным и трудным шагом стала постановка «Игрока». Покровский считал, что взяться за «Игрока» можно только после «Войны и мира» и «Семена Котко», что только постепенное погружение в прокофьевскую оперную лексику позволит освоить неповторимый стиль автора. Вслед за постановкой «Игрока» подбирать ключи к партитурам Щедрина и Шостаковича уже казалось само собой разумеющимся.

Из постижения композиторского языка рождались пластические и внутренние характеристики героев. Алексей в «Игроке» — сотни психологических нюансов от иронии до сумасшествия, рваный, нервный психологический и пластический рисунок, ни одной случайной, не прожитой, не «присвоенной» ноты. Единственным исполнителем этой роли был Алексей Масленников. Полина Маквалы Касрашвили (первой исполнительницей партии была Галина Вишневская, но вскоре после премьеры артистка была вынуждена покинуть театр и Советский Союз) — решительность и нежность, ненависть и трагическое разочарование.

Статная красавица Катерина Измайлова в исполнении Людмилы Сергиенко являлась сперва неспешной, вальяжной, потом все быстрее и быстрее, с какой-то бешеной энергией мчалась к собственной гибели. Когда приходила полиция на их с Сергеем свадьбу, ее «Вяжите, вяжите!» звучало так требовательно, точно она наконец-то придет к избавлению от всех своих грехов. И в ее последней арии «В лесу, в самой чаще есть озеро» была не бессильная обреченность, а твердость, которая приходит к человеку, осознанно принявшему последнее в своей жизни решение. Ее Катерина так жаждала вырваться за стену страшного купеческого забора, что не видела, не хотела видеть агрессивного, почти животного напора Сергея, каким его точно и ярко предъявлял публике Владислав Пьявко.

«Мертвые души» стали целой драгоценной россыпью актерских работ. Солисты Большого, казалось, легко присвоили себе приемы гротеска, не боясь острой характерности, столь далекой обычно от партий примадонн



и премьеров: Александр Ворошило и Игорь Морозов — Чичиков, Евгений Райков и Владислав Пьявко — Ноздрев, Елена Образцова, потом Галина Борисова — Плюшкин, Борис Морозов — Собакевич, Лариса Авдеева — Коробочка.

Сегодня 70–80-е годы XX века часто называют золотым веком Большого театра. О чем вспоминают? О великолепных певцах, чей расцвет пришелся на эти годы, о могучих колоссах Леонида Баратова, созданных им с Федором Федоровским в предыдущие десятилетия. Связывают ли понятие «золотой век Большого театра» с Покровским? Да, имея в виду его постановки русской и западной классики. С Покровским — постановщиком современной оперы? Гораздо реже.

«Игрок», «Мертвые души», «Катерина Измайлова» трудно пробивались в репертуар сквозь идеологический официоз времени. «Игрок» был разрешен только после постановки Покровским этой оперы в Лейпциге в 1972 году. Более того, именно эти спектакли послужили причиной увольнения режиссера. Вместе с ним был «уволен» и выстроенный им на территории Большого «другой театр», где кроме «Игрока», «Мертвых душ» и «Катерины Измайловой» еще жили «Семен Котко», «Война и мир», «Обручение в монастыре» и даже классика — «Руслан и Людмила», «Отелло»... Театр, не просто «приятный во всех отношениях», но интересный, современный, живой. 🇷🇺

«Катерина Измайлова».
Катерина — Людмила Сергиенко,
Сергей — Владислав Пьявко. Музей ГАБТ.
Фото: Георгий Соловьев

В МОСКВЕ

Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко



Фото: Олег Чиряков

Первой премьерой сезона стала опера П. И. Чайковского «Пиковая дама». Этой постановкой театр отметил 25-летие работы Александра Тителя во главе оперной труппы Музыкального театра. Действие постановки перенесено в начало XX столетия, в предреволюционную эпоху — канун великих потрясений в истории России. Визуальный образ спектакля рожден архитектурой Петербурга и эстетикой Серебряного века русской культуры.

Помимо юбилея над спектаклем работали дирижер Александр Лазарев, художник Сергей Бархин, художник по костюмам Мария Данилова, главный хормейстер Станислав Лыков, художник по свету Дамир Исмагилов. Все они неоднократно сотрудничали с Большим театром, а Александру Тителю предстоит вернуться в него в ближайшем будущем: в июне 2017-го он поставит на Исторической сцене оперу Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».



Фото: Agathe Pompaey / PhotoScene

С января 2017 года балетную труппу театра возглавил знаменитый французский танцовщик Лоран Илер. Один из самых ярких премьеров «эпохи Нуреева» стал первым после Мариуса Петипа французом, возглавившим российскую балетную труппу. Лоран Илер пополнил список выходцев из Парижской оперы, возглавляющих крупнейшие балетные компании Европы: Орели Дюпон работает в Париже, Мануль Легри — в Вене, Шарль Жюд — в Бордо, Кадер Беларби — в Тулузе, Элеонора Абаньято — в Риме, Бруно Буш — в Рейнском балете.

Первой премьерой, которую покажет балетная труппа Музыкального театра под руководством Лорана Илера, станет вечер одноактных балетов, в который войдут «Сюита в белом» Сержа Лифаря, «Маленькая смерть» Иржи Килиана и «Вторая деталь» Уильяма Форсайта.



Фото: Дамир Колесков

Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова

Премьера оперы М. Вайнберга «Пассажирка» состоялась 27 января 2017 года — в день памяти жертв Холокоста. Именно в этот день в 1945 году советские войска освободили узников концентрационного лагеря Освенцим (Аушвиц). Сюжет оперы непосредственно связан с Освенцимом, действие нескольких сцен оперы происходит в лагере смерти.

Премьера прошла под управлением главного дирижера «Новой оперы» Яна Латама-Кенига. Для телевизионного режиссера Сергея Широкова постановка «Пассажирки» стала дебютом в опере. В постановочную группу также вошли сценограф Лариса Ломакина, художник по костюмам Игорь Чапурин, хормейстер Юлия Сеньюкова, художник по свету Айвар Салихов.



Фото: Дамир Колесков

«Геликон-опера»

Владимир Федосеев стал музыкальным руководителем премьеры оперы Дж. Пуччини «Турандот». Композитор умер в 1924 году, оставив свою последнюю оперу неоконченной. Финал «Турандот» написал по эскизам Пуччини его ученик Франко Алфано. Уже в XXI веке свой вариант финала создал Лучано Берлио. Для своей постановки режиссер Дмитрий Бертман использовал только ту музыку, автором которой является Пуччини. Спектакль «Геликон-опера» заканчивается смертью Лиу и не содержит финального дуэта Турандот и Калафа.



Фото: Анна Мозянова © Геликон опера



«Пять Истин». «Five Truths». «Передвижная инсталляция из Музея Виктории и Альберта». Фото: Gareth Fry

Электротheater «Станиславский»

В фойе театра открылась выставка Кэти Митчелл «Пять истин». Эта мультимедийная инсталляция была создана в 2011 году по заказу лондонского Музея Виктории и Альберта и за прошедшее время экспонировалась в Лондоне, Париже, Вене, Амстердаме и Вашингтоне.

На десяти экранах одновременно проецируется видеозапись сцены сумасшествия Офелии, сыгранной актрисой Мишель Терри в соответствии с режиссерскими стилями пяти крупнейших теоретиков и практиков мирового театра XX столетия: Константина Сергеевича Станиславского, Антонена Арто, Бертольта Брехта, Ежи Гротовского и Питера Брука. Выставка будет работать до 26 апреля и закончится одновременно с показом на Новой сцене Большого театра двух постановок Кэти Митчелл — оперы Джорджа Бенджамина «Написано на коже» и спектакля «Траурная ночь», сценического прочтения кантат И. С. Баха.

Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац

На Малой сцене театра появились два детских спектакля на музыку композиторов XX века. Оперу Б. Бриттена «Ноев ковчег» поставили режиссеры и художники Мария Литвинова и Вячеслав Игнатов — актеры театра «Тень» и создатели театра «Трикстер». Музыкальный руководитель постановки — Сергей Михеев. В спектакле принимают участие солисты Детского музыкального театра и Детская оперная студия театра под руководством Надежды Твердохлебовой.

Камерный одноактный балет «Лавка чудес» поставила хореограф Нина Мадан. Партитура итальянского композитора О. Респиги (на основе фортепианных пьес Дж. Россини) была написана в 1919 году для дягилевских «Русских сезонов». Для постановки Детского музыкального театра музыка балета была дополнена фрагментами из произведений Л. Эйнауди, Л. Делиба, Э. Грига, В. Подгорецкого и Й. Гайдна.



Фото: Елена Лапина

Новая царица Мариинского

10 февраля в Мариинском театре состоялась премьера новой постановки «Саломеи». Опера не звучала в театре с 2004 года.

Текст: Екатерина Бабурина



Сцена из спектакля. Фото: Наташа Разина (с) Мариинский театр

Постановка стала оперным дебютом драматического режиссера Марата Гацалова. Остальная часть команды не имела отношения к Новой сцене Александринского театра, откуда Гацалова привел в Мариинский драматург спектакля Дмитрий Ренанский, — а также была более искушена в музыкальном театре. Их работа в спектакле заметна лучше, чем режиссура: на сцене доминируют объемные девятиметровые буквы декораций (художник-постановщик Моника Пормале), Танец семи покрывал решен за счет видеопроекций (художник-видеографик Катрина Нейбурга), а за появление и исчезновение действующих лиц в основном отвечает свет (художник по свету Александр Наумов).

Постановка стерильно-целомудренна, обходится палитрой из трех цветов и многозначна до той степени, когда установить, что именно имелось в виду, становится очень сложно — как сложно было многим зрителям отличать друг от друга второстепенных персонажей

в одинаковых белых костюмах на белом фоне (художники по костюмам Марите Мастина-Петеркопа и Роландс Петеркопс). Черный Иоканаан на черном фоне (Вадим Кравец, заменивший заболевшего Евгения Никитина) звучал глухо, даже когда пел лицом в зал. Зато подкупающе безоглядной была работа Андрея Попова и Ларисы Гоголевской в ролях склочных, трусливых и капризных Ирода и Иродиады.

Однако главным событием премьеры стало открытие нового имени: Елена Стихина, исполнительница Саломеи. Солистка Приморского филиала Мариинского на петербургской сцене театра выступала впервые. Она молода и хороша собой, но в голосе юности и красоты еще больше, а силы хватает, чтобы перекрыть оркестр Валерия Гергиева, далекого от игры в поддавки с вокалистами. Из-за царицы Саломеи положено терять голову — так или иначе — и Петербург теперь с нетерпением ждет, когда имя Стихиной снова появится на афише. **✎**

«Золушка» в пермском контексте

В конце декабря 2016 года в Пермском театре оперы и балета была показана новая сценическая версия балета Сергея Прокофьева «Золушка» в постановке главного балетмейстера театра Алексея Мирошниченко. Премьера была посвящена 125-летию со дня рождения композитора.

Идея поместить действие балета в театральную среду 1950-х годов принадлежит художественному руководителю Пермского театра оперы и балета Теодору Курентзису — музыкальному руководителю постановки.

Прием «театр в театре» позволяет воплощать действие и в советских реалиях, и в пространстве волшебной сказки. Главной героиней спектакля стала юная балерина Вера Надеждина, которая готовит партию Золушки в новом балете. На ее руку и сердце претендуют сразу два принца — звезда Парижской оперы Франсуа Ренар и начинающий советский балетмейстер Юрий Звездочкин. Выбор за героиню делает само время.

Главный балетмейстер Пермского театра оперы и балета Алексей Мирошниченко говорит:

«Когда мы говорим о «пермском контексте», то подразумеваем постановки, которые, помимо классических отечественных и зарубежных балетов, пополняют репертуар нашей труппы. Это те уникальные, идущие только у нас спектакли, с которыми ассоциируется Пермь. Таков, например, «Шут» того же Прокофьева, которого мы в 2011 году открыли России, или «Условно убитый» и «Оранго» Шостаковича, явленные миру в 2015-м. Пермский балет в 2016 году отметил 90-летие, и, если оглянуться назад в историю, видно, что наша труппа всегда придерживалась такой стратегии, чем и выделялась на общем фоне.

Наша новая «Золушка» — это действительно не сказка в привычном понимании слова, а драма, через призму которой мы рефлекслируем над собственной жизнью и историей балетного мира и страны в целом.

Интерес к «советскому проекту» не ослабевает. Очевидно, что осознание этого коллективного опыта еще не завершено, и, пока это не будет сделано, невозможно движение вперед».



Фото: Антон Завьялов



Фото: Антон Завьялов

Фото: Антон Завьялов



*Фестиваль
современной
хореографии
в Тбилиси*



Держаться корнями и страстей

Третий фестиваль современной хореографии, который состоялся в Тбилиси в 2016 году, доказал: у современного танца на Южном Кавказе есть будущее. В этом году спектакли были отобраны художественным руководителем фестиваля — хореографом, педагогом и танцовщицей Мариам Алексидзе, дочерью известного балетмейстера-неоклассика Георгия Алексидзе, который много сделал для развития свободных форм танца в Советском Союзе и для сохранения и развития грузинского балета

Текст: Екатерина Васенина

Фотографии предоставлены
пресс-службой Тбилисского фестиваля современной хореографии



Георгий Алексидзе учился танцу у Асафа Мессерера в Московском хореографическом училище, потом балетмейстерскому делу у Федора Лопухова в Ленинградской консерватории. В 1966 году поставил в Ленинграде серию новаторских миниатюр по «Метаморфозам» Овидия, в 1974 — «Балетный дивертисмент» на музыку Моцарта для творческого вечера Михаила Барышникова. Руководил балетом тбилисского Театра имени Палиашвили в 1973—1979 и 1985—2004 годах, сохранил труппу в период гражданской войны 1990-х. С 1985 был художественным руководителем Тбилисского хореографического училища, с 2000 по 2008 год заведовал балетмейстерской кафедрой в Академии русского балета имени Вагановой.

Шесть лет назад семья Алексидзе создала Фонд развития современной хореографии имени Георгия Алексидзе, а его дочь Мариам Алексидзе начала постановку серии спектаклей, посвященных различным грузинским регионам и историческим персонажам, под общим названием «Фантазии на темы Грузии». Многие проекты Мариам Алексидзе, в том числе фестиваль современной хореографии, поддерживает тбилисская мэрия. В 2016 году в Тбилиси был организован Камерный муниципальный современный балет имени Георгия Алексидзе, который возглавила Мариам.

Сцены из
спектакля
Vertigo 20



В спектре возможностей современного танца Мариам Алексидзе, мудро и достойно сохраняющая наследие отца, выбирает спектакли, которые сочетают знакомство с классической базой, интерес к музыкальному или танцевальному фольклору, вкус к импровизации и стилизации. В международную программу собранного ею тбилисского фестиваля современного танца-2016 попали «Равнина» португальского хореографа Нелиа Пинеиру (Evora Contemporary Dance Company) и «Vertigo 20» (хореограф Ноа Вертхайм, Vertigo Dance Company, Израиль), сделанный в копродукции с итальянским театральным фестивалем.

Португальская «Равнина» полна эмоций: испепеляемые влечением пары словно изобретают на наших глазах поддержки и кульбиты, порожденные страстью и вольным ветром с океанического побережья. Песок, выстилающий в начале спектакля сцену, оказывается в пальцах и волосах танцовщиков, ложится скрипучим слоем на влажную кожу, на разломившийся арбуз, на мокрые от пота сиденья перевернутых стульев. Темперамент португальцев оказался понятен кавказскому зрителю, открытая страстность непривычного танцевального языка привлекла тбилисскую публику.

Изобретательность израильской компании Vertigo в осовременивании ближневосточных пластических кодов, яркой театрализации танца, мощной и в то же время деликатной работе со светом, с пространством сцены также была близка грузинскому зрителю, генетически знакомому с именами Марджанишвили, Туманишвили, Стураа... Авторский синтез выразительных средств, яркость метафоры-приправы, индивидуальный стиль, уходящий корнями в традицию, — на Кавказе это понимают и приветствуют.

Три работы молодых хореографов составили региональный шоукейс — ярмарку спектаклей, поставленных хореографами стран Южного Кавказа в минувшем сезоне. Азербайджан был представлен спектаклем «Последний» в постановке Акифа Каримли и Сабины Хаджиевой. Пластическое мышление танцевального театра Азербайджана тяготеет к разработанным формам классического и народного танца или пантомимы. Акиф Каримли окончил Бакинское хореографическое училище и преподает там классику, Сабина Хаджиева работает

в Бакинском государственном театре пантомимы. Их поиски определены рамками их опыта и художественного контекста. «Последний» — пластический спектакль о старике-ветеране, пережившем Великую Отечественную войну. Он погружен в одиночество, воспоминания, пишет мемуары, потомки его любят, чувствуют, окружают заботой, но не понимают. Смерть ожидает его в образе девушки (Сабина Хаджиева) с длинными, до колен, волосами, похожими на живой театральный занавес, за которым скрыто сообщение о последнем часе героя.

Бакинцы стараются играть понятно: действенное, реалистичное движение, читаемый сюжет, декорации, завязка, кульминация, развязка. Их спектакль принадлежит к жанру театральной пантомимы, озвученной азербайджанским джазом Исфара Сарабски и Шахрияра Иманова. Сегодня пантомима — единственная легитимная ниша пластического эксперимента в Азербайджане, но участники тбилисского фестиваля очевидно готовы ее покинуть ради новых поисков. Для расширения кругозора молодых танцовщиков и хореографов Мариам Алексидзе при поддержке Швейцарского офиса по сотрудничеству на Южном Кавказе ежегодно проводит под Батуми летнюю школу. Сюда бесплатно могут приехать все молодые кавказские танцовщики. Мастер-классы для них проводят педагоги ведущих мировых академий современной хореографии. Пантомима, как и классический танец — бессмертные формы, и в создании спектаклей свободных форм танца



▲
Сцена из спектакля
«Часы прозрения»


Сцена из спектакля
«Зигзаг плюс»
▼

они могут стать инструментами авторского высказывания. Этому летняя батумская школа может научить пытливых учеников.

Грузинский спектакль «Зигзаг плюс» на музыку Альфреда Шнитке и Арво Пярта создан





Наибольшее впечатление среди трех работ произвел спектакль армянской команды хореографов «Часы прозрения». Рима Пипоян, Тома Айдинян, Карен Хачатрян, Ара Асатурян сделали четыре миниатюры, которые сложились в яркое танцевальное высказывание, техничное, выразительное, увлекающее энергией движения. Большинство участников спектакля имеет балетное образование, часть из них продолжает работать в классических труппах, но все они страстно стремятся к самовыражению, к созданию авторского пластического текста. Как и многие их ровесники, армянские современные танцовщики и хореографы не получают поддержки от старших коллег, государства и финансовых организаций. Свои спектакли они ставят в свободное от основной работы время. Трудные постсоветские двадцать пять лет выработали в них умение делать свое дело в любых обстоятельствах, и нет никаких сомнений, что танец на Кавказе будет развиваться. 

учеником Георгия Алексидзе Иракли Шенгелия. Некогда солист театра оперы и балета имени Палиашвили на гастролях откололся от труппы и остался в Америке, платное обучение современной хореографии в Нью-йоркской академии искусств сочетал с небольшим бизнесом. Сегодня Иракли живет и работает в США, а также в Китае. Его спектакль сделан с соратниками Мариам Алексидзе: солисткой ее новой труппы современного танца имени Георгия Алексидзе Натией Бунтури и солистом государственного театра оперы и балета Анталы (Турция) Бураком Озбеком. Он не получился полностью самостоятельным и ярким произведением, но дал понять, что Иракли усвоил уроки своих учителей. У него есть несомненный вкус к музыке, который Георгий Алексидзе прививал своим ученикам. Спектакль ценен самим фактом своего рождения — «Зигзаг плюс» стал первой работой Иракли Шенгелия на родине после эмиграции. Доверие со стороны организаторов фестиваля было оплачено энергией постановки и желанием продолжать работать в Грузии.



Сцена из спектакля
«Последний» ►



Сцена из спектакля. Платон Кузьмич Ковалёв – Мартин Винклер. Фото: Bill Cooper/© ROH

Это что растёт у вас между глаз?

*Как
Барри Коски
оставил всех с носом*

Кордебалет Носов. Фото: Bill Cooper/© ROH

Текст:
Екатерина
Бабурина

В октябре 2016 Лондонский Королевский театр Ковент-Гарден впервые поставил у себя оперу Шостаковича «Нос». Продолжая разбавлять консервативный репертуар неоднозначными постановками, театр пригласил для работы над спектаклем режиссера Барри Коски — яркого и зтейливого провокатора.



«Нос» Шостаковича, законченный в 1928 году — вещь для оперной сцены по сей день экзотическая. Композитор и когорта либреттистов (Александр Прейс, Георгий Ионин и сам Шостакович, а одну сцену написал Евгений Замятин) создали абсурдистское произведение, используя не только текст из разных повестей Гоголя (вот кто был виртуозом стилистической эклектики!), но и цитаты из «Братьев Карамазовых» Достоевского; в партитуре русские слушатели находят аллюзии на оперы Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова, а иностранцы — пародию на Вагнера и привет Альбану Бергу.

Австралиец Барри Коски, руководитель берлинского театра «Комише опер», мечтал поставить «Нос» еще будучи студентом. Теперь он получил возможность на самом благодатном материале в очередной раз продемонстрировать свое кредо: опера должна быть нереалистичной, в этом ее правда.

Нереалистичность не подразумевает картонности. Майор Ковалёв в исполнении специально приглашенного Коски австрийского баритона Мартина Винклера — грустный русский клоун; он неопрятен и неприятен, но не понять его потерю и страх нельзя. Они чувствуются сквозь все шуточки, которыми до предела насыщена постановка. Лондонский «Нос» исполняется в английском переводе Дэвида Паунтни и содержит ненормативную лексику, которой в русском либретто нет. Слово на букву «f» идет у галерки на ура, как и остальной юмор ниже пояса, и почти все без исключения зрители в восторге от кордебалета Носов (хореограф Отто Пихлер) — ростовых кукол, которые отплясывают чечетку лихо и синхронно, хотя костюм едва позволяет им видеть сцену, не то что друг друга.

Дирижер Инго Метцмахер, кажется, никак не взаимодействует со сценой. Пока Паунтни и Коски делают историю телесной, связывая с плотью в самом прямом смысле, Метцмахер дирижирует воздушной и неплотной партитурой. Это расхождение видимого и слышимого (увы, нередкое для оперного театра) мешает целостному впечатлению от постановки, но не противоречит имманентной эклектике «Носа». В соответствии с ней же Коски использует



костюмы XIX века (художник Буки Шифф), декорации XX века (художник Клаус Грюнберг), а в качестве оммажа 1920-м с их цирковыми ревью выкатывает на сцену столы-велосипеды.

Чтобы подчеркнуть безносость Ковалёва, каждый персонаж помимо него носит внушительный накладной нос — режиссер заявляет, что еврейский, и шутка, будто это знаменитый нос Барбры Стрейзанд, звучит очень правдоподобно. Так Коски одновременно и выпячивает свою этническую идентичность (он зовет себя «гей, еврей, кенгуру»), и делает ее объектом смеха.

Геи в спектакле тоже есть, и это тоже смешно, но куда более важна тема травестийности — травестийный кордебалет появляется на сцене не раз, а из-за накладных носов и грубого грима женских персонажей легко принять за переодетых мужчин. Ведь по словам самого Коски отсутствующий нос, отверстие на месте выступления, создает двойственный образ мужчины-женщины, и эта кастрационная амбивалентность интереснее, чем лежащие на поверхности фаллические аллюзии.

Раскрыв перед премьерой все эти карты, Коски отходит в сторону: он не собирается ничего диктовать зрителю. Не собирается он и вчитывать смыслы в музыку Шостаковича, которую, по его словам, невозможно понять — но когда он это говорит, у него горят глаза, и не меньше глаза горят у артистов: они сами наслаждаются атмосферой абсурда и площадного юмора. Тем из отечественных зрителей, кто привык воспринимать классиков как священную корову, такой атмосферой насладиться труднее, но увы — Гоголь и Шостакович в заговоре с Коски. Увидеть у него в глазу бревно можно, но сперва надо посмотреть в зеркало и проверить, на месте ли нос. ♪

*Платон Кузьмич
Ковалёв — Мартин
Винклер.
Фото:
Bill Cooper © ROH*

Сумерки купцов

Опера Шостаковича — гостя на европейской оперной сцене не редкая, однако на главной баварской сцене ее ставили всего один раз — в 1993 году немецкий кинорежиссер Фолькер Шлёндорф с блестящей вагнеровской певицей Хильдегард Беренс в титульной партии. Спустя 23 года театр вновь решил обратиться к знаковому для всей мировой оперы и роковому для Шостаковича произведению. В главных партиях — Аня Кампе, Анатолий Кочерга, Сергей Скороходов и Миша Дидык. За музыкальную часть премьерного спектакля отвечал главный дирижер Баварской оперы Кирилл Петренко (с 2019 года — шеф Берлинских филармоников), за сценическую, взяв оригинальный текст 1932 года, — патриарх немецкой оперной режиссуры Гарри Купфер. Сценографом был приглашен постоянный соавтор Купфера Ханс Шавернох, художником по свету — Юрген Хоффман.

Текст: Константин Черкасов

Тема сезона 2016/2017 в Баварской опере, провозглашенная интендантом Николаусом Бахлером — «Что дальше?» / «Was folgt?». Что происходит после смерти. Как рождается человек. В каком направлении движется (или не движется) человечество. Куда и к чему мы идем, что нами движет. Таково тематическое «соединение» названий, выбранных для постановки в этом сезоне. «Леди Макбет Мценского уезда», безусловно, вписывается в этот ряд фундаментальных вопросов.



«Леди Макбет Мценского уезда». Сцена из третьего действия
Фото: Wilfried Hösli

Старая разрушающаяся фабрика. Грязные лестницы, запущенные площадки, ржавые подъемные краны, к которым прикреплена желтая клетка-коробка с одиноким матрасом, в которой существует Катерина Львовна. Окна, в которые проникает только серый безжизненный свет. Сумрачно-свинцовое и плоское безвоздушное небо третьего акта за пределами тюрьмы-фабрики, под которым новобрачная чета Катерина-Сергей будут танцевать, лихо проносясь в галопе над крышкой погреба, в котором лежит Зиновий. Черное, герхард-рихтеровских тонов озеро (видеохудожник Томас Раймер), в котором потерявшаяся в своих чувствах Катерина утопит Сонетку. Любимое детище Бориса Тимофеевича пришло в упадок, жизненные силы уходят, сынок вырос так себе, да невестка родить наследника, который взял бы на себя дело жизни купца Измайлова, не может. Всему надо всех учить — и делопроизводству, и как надо плакать пред иконами. Однако время купцов уже ушло. Гарри Купфер помещает спектакль в пространство предреволюционной эпохи, когда старые порядки ветшают и умирают в медленной и мучительной агонии. Трагедией в спектакле становится не участь Катерины, а судьба Бориса



Борис Тимофеевич — Анатолий Кочерга,
Катерина — Аня Кампе.
Фото: Wilfried Hösl

Тимофеевича. Анатолий Кочерга показывает нам крах человека, переживающего гибель своего дела и собственное дряхление (что, впрочем, совсем не относится к голосу украинского баса — певец находится в очень достойной вокальной форме). Смакующий каждое слово желчный старик с тросточкой, с бравадой проводящий разудалый монолог «Что значит старость» — таков Борис Тимофеевич в версии Гарри Купфера. Но сохранять эту напускную элегантность ему с каждым днем все труднее.



Шостакович писал: «Я стараюсь трактовать Екатерину Львовну как лицо положительное и заслуживающее сочувствия зрителя. Екатерина Львовна — женщина умная, талантливая и интересная; благодаря тяжелым и кошмарным условиям, в которые ее поставила жизнь <...> ее жизнь делается печальной, неинтересной, грустной. <...> Екатерина Львовна в своей любви к Сергею жертвует себя всю. Кроме любви к Сергею для нее ничего не существует».

Спектакль Купфера ставит иные акценты на истории, рассказанной Шостаковичем и его

либреттистом Александром Прейсом: печальна, неинтересна и грустна не жизнь Катерины, но она сама. Полюбите меня — единственное ее отчаянное желание. Слова «целуй меня» приобретают навязчиво-истеричный тон, который пройдет через весь спектакль.

Миша Дидык в партии Сергея в точности соответствует описанию Соллертинского — «вкрадчивый обольститель с «чувствительной» душой». Нахрапистостью и обаянием он возьмет Катерину, и она примет его.

«Так произошло» — эти слова становятся объяснением всех ледящих душу событий, происходящих в опере. Сергей придушил Зиновия Борисовича, в то время как Катерина с полными ужаса глазами безмолвно стояла на ступеньке. Убийства совершаются не столько от бурляще-клокочущей ненависти, сколько от бессилия и запуганности.

Катерина в исполнении Ани Кампе (дебютировавшей в этой партии и показавшей очень хороший уровень владения фонетикой русского




языка), отнюдь не «бой-баба» с прямой спиной и стальным характером из очерка Лескова, но и не «луч света», мечта о котором не оставляла Шостаковича, несмотря на явные противоречия между Катеринами Островского и Лескова. Выдающимся в интерпретации Кампе становится исполнение арии IV акта «В лесу, в самой чаще». Вы слышите боль душевного и чувственного унижения женщины, и эта боль затягивает слушателя в глубокое, подернутое ледком страха. Лирико-драматическое сопрано певицы легко справляется с динамическими перепадами и драматически-экспрессивными гармониями Шостаковича.



Кирилл Петренко продолжает линию бесилия, заданную Купфером в постановке. В его прочтении партитуры нет оглушающих фортиссимо, резко-звучащих ударных, остро-металлических уколов духовых, разве что в разудалом «вальсе» Бориса Тимофеевича. Здесь все направлено на сияющее лирическое звучание, отождествленное с главной героиней, теплыми волнами исходящее из оркестровой ямы. Каждый инструмент слышен, нет ни одной «замаскированной» или заглушенной ноты, однако по вполне определенной оркестровой «разухабистости» и размашистости звучания первой редакции Шостаковича здесь все же прошлись

дорогим европейским утюгом. В результате в выигрыше оказались все сольные фрагменты Катерины, но в проигрыше — гротескные и сатирические эпизоды — и если Попу в исполнении Горана Юрича хватает собственной харизмы, бутылки водки (которую из горла хлещут все, кому не лень, даже тихая Катерина) и глубокого баса на занимательную реплику о Николае Васильиче Гоголе, то Полицейскому в исполнении Александра Цымбалюка не хватает надутой многозначительности и ядовито-насмешливых интонаций. Хороша Сонетка в исполнении молодой белорусской певицы Анны Лапковской — бойкая, харизматичная и хваткая, с полнзвучными нижними и уверенными верхними нотами, и совершенно бесцветен в вокальном отношении Старый каторжник (Александр Цымбалюк), в потрепанных одеждах которого проглядывают атрибуты полицейской формы.

Утюгом того же производства прошлись и по мрачной масштабности хоровых сцен. Не оспаривая монолитности звучания хора Баварской оперы (хормейстер — Сёрен Экхофф), скорбные хоры каторжан достигают не уровня масштабной трагедии, но удовлетворительной драмы. Резко и быстро сбрасывает Катерина в черные холодные воды Сонетку, медленно со сцены уходят каторжане и только один Старый каторжник, хромающий и теряющий силы, остается на месте, рядом с тремя умершими. Под свинцовым небом рядом с черным озером. 

*Катерина —
Аня Кампе, Борис
Тимофеевич —
Анатолий Кочерга.
Фото: Wilfried Hösl*



В 2016 году молодые певцы Большого театра стали лауреатами престижных международных вокальных конкурсов

Текст: Елизавета Дюкина

Выпускники Молодежной оперной программы, ныне солисты Большого театра сопрано Ольга Кульчинская и тенор Богдан Волков в июле прошлого года отправились за океан в Мексику на очень серьезный международный вокальный конкурс Пласидо Доминго «Опералия» и стали его лауреатами. Богдан Волков получил вторую премию, Ольга Кульчинская — третью. Конкурс, организованный в 1993 году, не имеет постоянного места своего проведения. Каждый год организаторы «Опералии» выбирают столицу или крупный город какой-нибудь новой страны. На этот раз конкурсантов принимала мексиканская Гвадалахара и ее театр Деголло.

Ольга

КУЛЬЧИНСКАЯ:

«Для участия в конкурсе надо было подготовить четыре арии из классических опер. В первом туре я пела болеро Елены из «Сицилийской вечерни» Верди и арию Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки», во втором — финальную арию своей любимой героини Марфы из «Царской невесты» Римского-Корсакова, в третьем — вальс Джульетты из оперы Гуно «Ромео и Джульетта». Самым напряженным для меня оказался третий тур, когда за дирижерским пультом стоял сам Пласидо Доминго. Атмосфера на конкурсе была очень теплой, светлой,



Фото: Дамир Юсупов



Сцена из спектакля

«Царская невеста».

Марфа — Ольга Кульчинская,

Лыков — Богдан Волков.

Фото: Дамир Юсупов

располагающей к занятиям и репетициям, к общению. Замечательные концертмейстеры, настоящие музыканты и профессионалы, доброжелательные и внимательные».

Фото: Дамир Юсупов



Богдан ВОЛКОВ:

«На конкурс приехало много отличных певцов, в результате на второй тур вместо двадцати конкурсантов прошло 28. Самые сильные волнения для меня начались

на втором туре. Я пел своего Вертера часов в одиннадцать вечера, хотя в театр пришел утром. Выступал последним. Долго ждали результатов. Наконец назвали 10 финалистов, нас с Ольгой среди них не было. Вдруг объявляют, что в связи с высоким уровнем конкурса жюри решило пропустить в финал 12 певцов, и зачитали наши с Олей фамилии. На третий тур Пласидо Доминго, удивительно доброжелательный человек, посоветовал мне взять арию Ленского, ведь Лыкова-то из «Царской невесты» на Западе мало кто знает. Тщательно со мной репетировал, учитывая все мои пожелания».

2017 год начался для молодых солистов с премьер. Ольга Кульчинская в конце января спела партию Коринны в концертном исполнении оперы Дж. Россини «Путешествие в Реймс». Богдан Волков исполнил роль князя Мышкина в февральской премьере оперы М. Вайнберга «Идиот».

В конце октября в Москве прошел IV Международный конкурс вокалистов им. М. Магомаева. Конкурс уникальный во всех отношениях. Он идет всего два дня, за которые молодые певцы должны показать умение исполнять оперные арии, оперетту, мюзикл и классические эстрадные песни. Из огромного числа заявок для участия в первом туре было отобрано 19 человек, в финал жюри, возглавляемое Тamarой Синявской, пропустило 11 вокалистов. Обладательницей Гран-при конкурса стала артистка Молодежной оперной программы Большого театра Василиса Бержанская.



Василиса

БЕРЖАНСКАЯ:

«Атмосфера была дружелюбная, но чувствовалось, что каждый приехал за победой. Сложным был выбор программы, которую мне по-

мог составить мой педагог Дмитрий Юрьевич Вдовин. Помогла очень серьезная подготовка с концертмейстерами Молодежной программы. Было очень волнительно петь перед Tamarой Ильиничной Синявской. В судейскую команду входила замечательная эстрадная певица Лариса Долина, строгий и справедливый член жюри. Мне было приятно получать от нее высокие баллы».



A Legend of Love. Photo by Damir Yusupov

Choreographer of Great Ideas

*The
Grigorovich Era
at the Bolshoi
Theatre*

January and February were marked by a grandiose jubilee of Yuri Grigorovich. On January 2, the choreographer, whose name becomes synonymous with the Bolshoi Theatre of the second half of the XX century, turns 90. In honor of the maître Bolshoi launched a colossal festival which included eight original ballets by Grigorovich and his versions of the classics.



Svetlana ZAKHAROVA, *Principal Dancer*

Today it's difficult to remember exactly when I met Yuri Grigorovich. It seems I've known him all my life. Every first-grader who came to study ballet is obliged to know his name. I did, too. And for me, Bolshoi Theatre and Grigorovich have always been and remain the one.

The first performance of Yuri Grigorovich that I danced at the Bolshoi Theatre was ***Swan Lake***. Even though I danced more than a dozen productions of this ballet, I had to learn choreographic version by Grigorovich almost from the very beginning. This was especially related to Odile. Later there were ***Giselle***, ***La Bayadere***,

The Sleeping Beauty, ***Raymonda***, ***Spartacus*** and ***A Legend of Love***.

Once I came to the tremendously famous ballet ***Spartacus***. At the first musical phrase, at the first action I just fell in love with all that I was seeing on the stage. And I desperately desired to be a part of this masterpiece. A new Aegina was born inside of me back at that time. I started preparing the role. It wasn't easy. I even had got a play, but understood: as long as our maestro didn't see me, I wouldn't have a dead certainty that I was doing right.

And here he came. Such a friendly person. That was our first meeting in the rehearsal hall. It was a day off, there were no artists in the theatre, and because of this silence I thought I heard my heart beating in the excitement.



Spartacus. Photo by Damir Yusupov

Svetlana Zakharova as Anastasia in Ivan The Terrible. Photo by Damir Yusupov

I danced the first act. He turned to Lyudmila Semenyaka, my coach-repetiteur, and said: „You’re on target, well done. Just, Lyudochka, chase her around, otherwise she’ll be out of the depth” (at the time of my premiere, I realized the truth of his words).

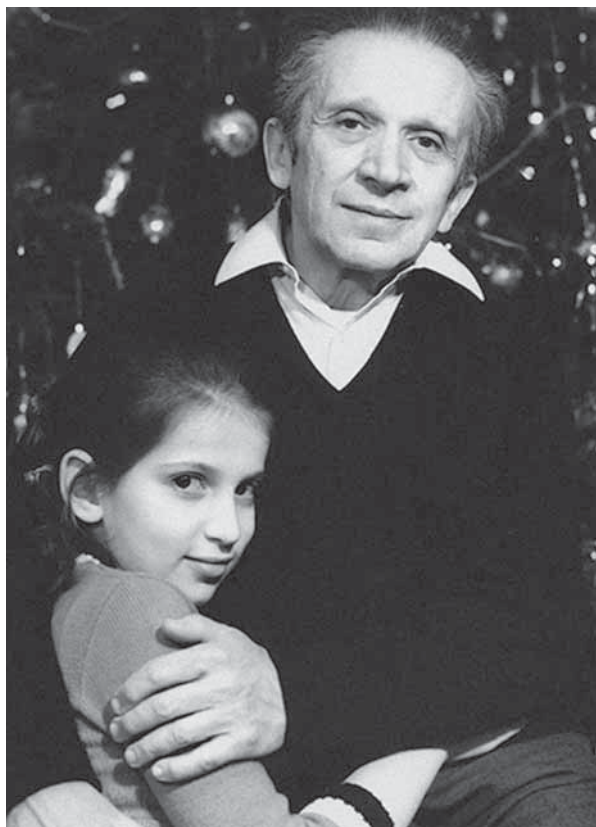
Generally, to receive praise from Yuri Grigorovich is worth much. I may dance at the best stages of the world, get great applause and hear the rave reviews. The most sophisticated audience, colleagues, balletomanes who are always ready to rip you to shreds without pity sat out there in the auditorium, but no one thrilled and grabbed me the way he did. I become a pupil again once Yuri Grigorovich appears on the horizon. And I am reverently waiting for what he will tell me after a rehearsal or a performance. He might come to a rehearsal, shout and yell at everyone. You stretch yourself to to change his heart, and it seems he is not looking in your direction. But later he comes closer, pats your head and says: „Attagirl, I yelled at them only, but you’ve done it right. Or, I remember, there was a run of *The Sleeping Beauty*, one of the last rehearsals before the premiere on the Historic Stage. He was again dissatisfied with something. The dancers danced the first act, the second, and during the third he suddenly stopped the rehearsal, chased everyone off the stage and apologized to us, saying: „Take rest, you are all well done. And I have to fix the light, nothing goes right, all wrong.” And then he was working with lighting designers till morning, lighting up new scenery, searching for tones and paints. Where does he just take strength? That way every detail matters to him the play.

That’s just who he is, our Grig. Our unique, ingenious Yuri Grigorovich. 📖



Weinberg. From the family album

Recently in the international music community the spotlight was turned on the art of Mieczysław Weinberg. The Bolshoi Theatre has staged *The Idiot*, the last of his operas. In Yekaterinburg and in Moscow was performed *The Passenger*. The International Forum “Mieczysław Weinberg (1919–1996). A Re-Discovery” was held. His works are heard not only in Russia, but also abroad. We can finally say that Weinberg’s art has finally come back to the audience.



Photos from the personal archive of Mieczysław Weinberg, the late 1960's

Our magazine publishes the photos from his family album and reminiscences of his daughter Anna Weinberg.

Dad used to invite his friends when he finished a work on the next music piece. They listened to the music and talked at length. Dad’s best friends were Yuri Levitin and Veniamin Basner, their friendship lasted for a lifetime. Revol Bunin and his wife Larisa often visited us, they lived in the same apartment block. Irina Shostakovich also visited us, as Dad was a friend of Dmitry Shostakovich, and our families kept friendship after his death.



At the end of his life, Dad was seriously ill. But he stood up anyway, my Mom and I helped him to get to the piano, and he worked to exhaustion. He was the only one from his family who survived through the Second World War, so he was convinced that it was his absolute obligation to serve to the music.

It was a very difficult time for us. I remember, once Dad said: “Well, fine, we are in need now, but someday they would hold festivals of my music.” And now, when it came true in Bregenz, Warsaw, and Moscow, I often remember his words. 🇷🇺

With daughter Anna, 1980–1981

МАГАЗИН

БОЛЬШОЙ

Историческая сцена, подъезд 9а
- I этаж, левая сторона,
Возле Бетховенского зала
Открыт ежедневно
С 11:00 до 17:00
С 18 часов до окончания спектакля
Работает для зрителей

BOLSHOI SHOP

Historic Stage, Entrance 9a
- I floor, left side,
near the Beethoven Hall
Opening hours
11 a.m to 5 p.m.
open for audience from 6 p.m.
till the end of performance





Большой театр рядом

www.media.bolshoi.ru

Официальный видеоканал Большого театра

Спешите видеть!

экслюзивные
видеотрансляции

премьерные
и фестивальные показы

архивные записи спектаклей
и выдающихся исполнителей

Доступ для любых устройств



Персональные
компьютеры



Ноутбуки
и планшеты



Смартфоны



Е-mail

Пароль

Подтвердите пароль

ЗАРЕГИСТРИРОВАТЬСЯ

У Вас уже есть аккаунт? [Войти](#)