

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

246

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2021/2022

№ 2 (28)

Июль 2022

*Анна Нечаева:
сила любви и рока*

*Лауреаты
«Золотой маски»*

*Билет
на балет*



ИНГОССТРАХ

Просто быть уверенным



Ингосстрах — генеральный партнер
Большого театра



ИНГОССТРАХ

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

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

Главный редактор:
Сергей Николаевич Коробков

Координатор проекта:
Олег Овчинников

Корректор:
Катерина Рыжова

Перевод:
Татьяна Авдеева

Арт-директор:
Василий Ярошенко

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

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»,
г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3.
Номер заказа 60464
Тираж 10 000 экземпляров.
Распространяется бесплатно

youtube.com/bolshoi
t.me/bolshoi_theatre
vk.com/bolshoi_theatre
Twitter: BolshoiOfficial
media.bolshoi.ru

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

На первой обложке: сцена из оперы «Линда ди Шамуни» Гаэтано Доницетти.
Фото © Павел Рычков.

На последней обложке: Сергей Лемешев – Граф Альмавива в опере «Севильский цирюльник».
Джоаккино Россини. Фото © Музей Большого театра.



СЛОВО РЕДАКТОРА EDITOR'S LETTER

Мзыка... «Que me veut cette musique?» – спрашивал себя Лев Николаевич Толстой, подпадая под власть искусства, какое почитал выше других, – музыки.

«Чего хочет от меня эта музыка?» (вот перевод с французского) – этим вопросом задаются не только те, кто оказывается в филармонических залах, на концертах и в театрах, где дают оперу или балет, но и профессионалы – режиссеры, дирижеры, художники, исполнители.

Со времен высокой Античности, когда искусства не делились на виды, а существовали слитно, формируя ключевую роль древнегреческого театра в развитии общества, каждого, кто причастен к таинствам сцены, волнует тема: музыка в спектакле и ее неоспоримо таинственная власть.

Без музыки невозможно представить сегодня ни одну постановку в драматическом театре. О музыке и музыкантах драматический театр говорит все чаще и все охотнее. Мы идем смотреть пьесу, а выходим с вопросом: «Que me veut cette musique?»...

В новом номере журнала попытаемся поразмышлять и понять: чего.

Que me veut cette musique?, Lev Tolstoy asked himself, falling under the power of the art that he revered above others: music.

What does this music want from me? (here is a translation from French) – this question is asked not only by spectators in philharmonic halls and theaters, but also by professionals – directors, conductors, performers...

Since the time of high Antiquity, when the arts were not divided into types, but existed together, forming the key role of the ancient Greek theater in the development of society, everyone involved in the mysteries of the stage has been concerned about the mysterious power of music.

You can't even imagine a theater performance without music. Drama theater talks about music and musicians more and more often. You come to watch the play, but leave with the question: Que me veut cette musique?...

Let's try to reflect and understand why.

Музыка в драматическом театре: гостья или хозяйка?

- 4 «Одной любви музыка уступает...»
16 «Не оставляйте стараний, маэстро...»



14, 30, 32 Панорама событий

Новостная лента весны и лета



20 Арабески в Перми и Москве

Пробы пера молодых артистов балета



10 Петр Вильямс: чувство меры, смелость, размах



24 Учитель победителей Михаил Шарков



Попечительский совет
Большого театра



Привилегированный партнер
Большого театра



Официальный спонсор балета
Большого театра



Новые спектакли в афише

27 ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ

31 АНИЮТА

33 ЛИНДА ДИ ШАМУНИ



36 «Ася» возвращается:
на сцене Большого зала
консерватории



38 Как во городе было
во Казани:
XXXV фестиваль имени Рудольфа Нуреева

42 Красноярский
«Дон Жуан»:
гастроли Театра имени Дмитрия
Хворостовского



28 Анна Нечаева:
от Настасьи по прозвищу «Кума»
до Принцессы Брабантской



34 «Нано-опера»:
режиссеры будущего
соревнуются

45 Искатель счастья:
к 100-летию со дня рождения
мага оперетты

48 Summary

Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Спонсоры
Большого театра



o.properties



Информационные партнеры
Большого театра

РОССИЯ СЕГОДНЯ



МАЯК

«Одной любви музыка уступает...»

Чтобы насладиться оперной арией или современной хореографией, сегодня совсем не обязательно отправляться в музыкальный театр. Равно как и симфоническую музыку можно услышать не только в филармоническом зале. Жанры сугубо музыкальные все уверенней чувствуют себя на драматических подмостках. Одни видят в этом очередной модный тренд, другие – закономерность. Третьи – вызов времени. Вынужденные продвигаться на ощупь по виртуальным трясинам интернета, где правду не просто отличить от лжи, мы и в обычной (хочется сказать: в реальной) жизни все меньше доверяем словам и все чаще обращаемся к музыке, которая лгать не умеет. Драматический театр, испокон веков опиравшийся на силу слова, чувствуя, что сила эта слабеет, зовет на помощь музыку, когда речь идет о сильных страстях и ненадуманных чувствах.

АРТИСТ – ЭТО НАВСЕГДА

Драматические режиссеры в оперных театрах частые гости. Драматические актеры, осваивающие оперный репертуар, пока – редкость. Впрочем, лиха беда начало. А оно положено – в Театре имени Евгения Вахтангова режиссер Сергей Яшин поставил пьесу «Мастер-класс» американского драматурга Терренса Макнелли, чьей главной героиней стала Мария Каллас.

Идея постановки принадлежала Людмиле Максаковой. Судьба оперной дивы близка актрисе: ее мама – Мария Петровна Максакова – блистала в Большом и Кировском, прожила яркую, полную драматических коллизий жизнь. Спектакль вышел оммажем обеим: Каллас, ушедшей из жизни 45 лет назад, и Максаковой, чье 120-летие со дня рождения тоже приходится на 2022-й.

«Арбенин. Маскарад без слов»,
Московский театр Сатиры.



В 1971-72 годах Терренс Макнелли, знаток оперы и горячий поклонник Каллас, побывал на ее мастер-классах в Джульярдской школе Нью-Йорка. Уроки дивы произвели сильное впечатление, однако пьеса появилась на свет только в 1995-м, и неукротимый темперамент примадонны представлен в ней с размахом. Плюс пленительная музыка – Беллини, Верди, Пуччини. Успех на Бродвее был обеспечен. Но у русского психологического театра, приверженцами которого остаются и Яшин, и Максакова, требования к драматургии куда выше, чем у бродвейских шоуменов. В Вахтанговском сочли «Мастер-класс» слишком иллюстративным, не забыв, что Каллас всегда стремилась не только к вокальной безупречности, но и к тому, чтобы полно раскрыть душевное состояние своих героинь. Поэтому в ткань макнеллиевского сюжета режиссер и актриса встроили воспоминания, письма Каллас, отрывки из книги Марии Варденги «Когда вернется бабочка».

Минут через десять после начала действия публика начинает сознавать, что присутствует не на одном, а сразу на двух мастер-классах: героиня Людмила Максаковой учит уму-разуму своих подопечных, а сама Максакова – молодых партнеров, а заодно и зрителей. Тем и другим остается мотать на ус, усваивая не всегда приятные истины: «Внешность – выражение вашей личности. Если у вас нет внешности, значит, нет и личности», «Люди разучились слышать. Им хочется, чтобы вокруг них все грохотало. И если вам меня не слышно – это ваша проблема», «У меня глаза на затылке, чтобы не получить нож в спину. Без них карьеры в театре не сделаешь». Последнее, как известно, справедливо не только в мире театра.

Во всем мире пьесу Макнелли либо ставят с профессиональными оперными певцами, либо используют фонограмму. В Вахтанговском в записи звучит только голос Каллас. С ариями, которые по сюжету пьесы выбрали для показа пришедшие на мастер-класс ученики, драматические артисты справляются самостоятельно, и справляются неплохо. Во всяком случае, в достоверности происходящего на сцене сомневаться не приходится – артистам по ходу репетиций пришлось влезть в шкуру своих персонажей, осваивая секреты оперного пения под руководством заведующей музыкальной частью театра профессора Татьяны Агаевой.

Молодые дарования хотят, чтобы Каллас научила их петь, а она хочет научить их жить на сцене страстями своих персонажей. Приходит в неистовство, узнав, что Шэрон (Мария Волкова) собирается петь арию леди Макбет «La luce langue» из вердиевского «Макбета», не потрудившись перечитать пьесу Шекспира! Девушка выходит на сцену, стараясь выглядеть как можно эффектнее и совершенно не думая о том, что должна сейчас прочесть письмо, которое решит ее судьбу. В ответ на строгую нотацию примадонны Шэрон взрывается: «Я не актриса – я певица! Вы хотите, чтобы мы пели так же безрассудно, как вы, и в конце концов растратили голос! Вы хотите показать нам мир страшным, потому что он таким был для вас!» Стропивица отчасти права: мир, где живет Каллас, действительно страшен, и петь «рассудительно» в нем она не могла даже под угрозой потери голоса. Не зря же всегда отвечала журналистам, что лучше год петь, как Каллас, чем 25 – как все остальные.

Авантажная Софи (Евгения Ивашова) тоже не понимает, чего от нее требует суровая наставница. Выбрав арию Амины «Ah! non credea mirarti» из «Сомнамбулы» Беллини, изо всех сил пытается достоверно изобразить лунатичку. А ведь дело не в том, что несчастная бродит по ночам – у нее вдребезги разбито коварным наветом сердце. Пылающая праведным гневом Каллас начинает проходить с Софи арию без музыки, проговаривая каждое слово так, чтобы та почувствовала боль Амины: она больше не увидит любимого, он поведет к алтарю другую, свадебные колокола зазвонят не для нее.



Напористый Тони Кандолино (Алексей Петров) пускает в ход все обаяние, чтобы поразить Марию арией Каварадосси «Recondita armonia» из «Тоски». Но она мгновенно сбивает с него лоск парой простых вопросов: в какой церкви находится его герой, чей портрет пишет? Тони тцится взять реванш: «Какая разница? Я же хорошо пою и хочу, чтобы вы откликнулись!» Но неумолимая дива («На что я, по-твоему, должна откликнуться?») начинает рассказывать ему и про церковь Сант-Андреа-делла-Валле, и про портрет, где изображена другая женщина, а не Тоска, с которой художник провел ночь. Потрясенный юноша, не сознавая, как вдруг у него получается, начинает петь, как требует Каллас.

Свой урок получает от примадонны даже скромный концертмейстер Мэнни (Евгений Кравченко): она приоткрывает перед ним и секрет вечной женственности, и тайну самоотвержения во имя искусства: «Я никогда не была молодой. Я просто не могла себе этого позволить. Может быть, именно поэтому я стала тем, кем стала». Горькая истина. Вступив на свой путь, Мария Каллас уже не могла сойти с него по собственной воле. Единственная попытка отказаться от призвания привела к краху. Она лучше других знала, что артист – это навсегда.

«У МАСКИ НИ ДУШИ, НИ ЗВАНЬЯ НЕТ, – ЕСТЬ ТЕЛО».

Московский театр Сатиры, отныне возглавляемый Сергеем Газаровым, открыл новую страницу своей истории спектаклем хореографа Сергея Землянского «Арбенин. Маскарад без слов». Землянский известен своими опытами по переводу классики в пространство бессловесности – ему по силам лишить голоса и Хлестакова с Подколесиным, и Макбета, и Германна. Настал черед Арбенина и иже с ним. Причем идею режиссер явно «подсмотрел» у самого Лермонтова – маске ведь и в самом деле ничего, кроме тела, не нужно.

Жанр, в котором работает, постановщик называет новой пластической драмой или wordless-drama. Если отбросить англицизм, то окажется, что «новая пластическая» не так уж и нова. Еще в середине прошлого века передать драматический сюжет языком пластики пытались и пантомима, и балет. Первую, увы, быстро обвинили в «буржуазности», чуждой советскому человеку. Эксперименты в области балета держались подольше, для них изобрели специальный термин – хореодрама, и к современному драматическому театру, вздумавшему изъясняться языком танца, он вполне подходит. «Арбенин», построенный не просто на пластике, а исключительно на хореографии, немыслимой без внятной музыкально-пластической драматургии для каждого персонажа, явное тому подтверждение.

Для работы над спектаклем Землянский пригласил давних соратников – композитора Павла Акимкина и сценографа Максима Обрезкова. Музыкальная драматургия у Акимкина получилась лаконичной и емкой. Хореограф и композитор дают зрителю своего рода билингву – двуязычный словарь, с помощью которого он может сопоставить увиденное с поэтическим текстом Лермонтова. А то, что остается за текстом, делает зримым художник-сценограф. Жизнь, лишённая цели и смысла, оборачивается макабрическим маскарадом среди черных колонн, больше похожих на могильные обелиски, чем на убранство бальной залы.

Землянский рационально использует возможности исполнителей, не забывая, что перед ним не танцовщики, а драматические артисты. Пластический текст каждой роли логичен, последователен и психологически обоснован настолько, что даже те, кто не знает содержания лермонтовской пьесы,



не запутаются в происходящем. В рядах большинства коллег, стремящихся перещегоолять друг друга по части замысловатости и эффектности «трюков», назначенных для выполнения актерам, Землянский выглядит едва ли не академистом, чему, по правде говоря, можно только радоваться. Ибо в драматическом театре все решает не техника, как в современном балете (увы и ах!), а душа.

В надежде преодолеть цензурные рогатки, Лермонтов трижды переделывал свою романтическую драму. Многие из того, что хотел донести до публики, безжалостно вымарывалось. Землянский, стремясь представить историю Арбенина во всей полноте и неприглаженности, использовал черновики и ранние редакции пьесы. Поэтому действие разворачивается и в настоящем, и в прошлом семилетней давности. Неизвестный (Артем Минин) – это убитый на дуэли друг молодого Арбенина (Артемий Соколов-Савостьянов), которого до беспамьяства любила еще не очерстевшая душой юная баронесса Штраль (Валерия Моисеева). Со смертью возлюбленного что-то важное умрет в ее душе, и семь лет спустя перед нынешним Евгением (Максим Аверин) предстанет уже совсем иная Штраль (Любовь Козий), не дорожащая ни своей, ни чужой репутацией и мстящая, кажется, целому свету. Злополучный Звездич (Максим Демченко) для баронессы лишь орудие в той опасной игре, какую она затеяла. Только Нина (Моряна Анттонен-Шестакова) отказывается променять душу на маску. Ее мечта любить и быть любимой по прихоти гордеца и ревнивца расколется, как голова фарфоровой куклы, но в отличие от баронессы «агнец божий» не захочет превратиться в демона. Вот этого-то Арбенин вынести не сможет.

«РУССКИЕ ЖЕНЩИНЫ БЫЛИ ТОГДА БЕСПОДОБНЫ!»

Пушкинская «Метель», обрамленная сюзитой Георгия Свиридова, на концертных эстрадах гостя частая. В преддверии 220-летия со дня рождения Александра Сергеевича в Малом театре решили раздвинуть рамки жанра – режиссер Алексей Дубровский поставил спектакль-концерт, благо оркестр под управлением Александра Мещерякова, несмотря на все трудности, неизбежные в жизни «музыкантов при театре», держит высокую профессиональную форму. Предполагалось, что по окончании празднеств «Метель» истаеет, но публика не захотела с ней расставаться. Сложилось все: мелодичный, летящий пушкинский текст, проникновенная и страстная музыка

Георгия Свиридова, ансамбль артистов, воспитанных в классической школе, а значит, тонко чувствующих природу эпохи. С благословения худрука Малого Юрия Мефодьевича Соломина «датский» литературно-музыкальный вечер превратился в спектакль, пять лет не сходящий с афиши.

Когда слушаешь сюиту Свиридова, кажется, что написанное им существовало всегда. Как минимум столько, сколько и повесть г-на Белкина. А ведь она могла и вовсе не появиться на свет. Музыка к фильму Владимира Басова должен был писать Вениамин Баснер. Однако к началу съемочного периода у него не было ни одной ноты, и режиссеру пришлось нарушить незыблемую традицию – сначала музыкальная тема, потом съемка. «И получилось, – рассказывал автору этих строк сын режиссера Александр Басов, – что все эти дивные пейзажи, поездки троек, проходы полков снимались отцом по вдохновению, придумывались чуть ли не на ходу, в такт какой-то его собственной внутренней музыке. Все могло провалиться – ну, ходят brave воюки, ну, речка подо льдом блестит. Раз блестит, два блестит, сколько можно! Со слов моей мамы (актрисы Валентины Титовой – **В.П.**), отснятый материал смонтировали без музыки и принесли Баснеру, и тот ответил отцу: «Что-то у меня нет сил, давай Свиридова попросим: Пушкин – его стихия». Никакого энтузиазма это предложение у Георгия Александровича не вызвало: как писать музыку на уже снятый фильм? Но Басову удалось уговорить композитора посмотреть отснятый материал. Произошло чудо...



«Арбенин. Маскарад без слов».
Максим Аверин – Арбенин,
Моряна Анттонен-Шестакова – Нина.

В спектакле Малого театра чудо тоже есть. Невесомая сценография Марии Утробинной – все эти занавеси, «сотканные» из листов пушкинских рукописей, романтические домики, занесенные снегом, уходящая вдаль «дорога», соединяющая прошлое с будущим. И как центр происходящего – подиум для парящего над сценой оркестра, непосредственного участника событий. Звуки, льющиеся оттуда, непостижимым образом переплетаются с происходящим. Не создают фон и даже не сопровождают действие, а как бы договаривают то, что ни автор, ни персонажи не в силах выразить словами. Ощущаешь себя не зрителем в театральном зале, а участником изящной литературно-музыкальной игры, чьим магистром является мудрый, все знающий и все понимающий Издатель.



«Арбенин. Маскарад без слов».
Моряна Антонен-Шестакова – Нина.

Роль Издателя в очередь играют замечательные артисты – Василий Бочкарёв и Василий Дахненко. У первого персонаж – мудрец и философ, которого мало что может удивить в жизни, даже такая невероятная история, что попала ему в руки по милости г-на Белкина. У Дахненко Издатель ироничен и лукав: кажется, что сам автор затеял с нами шутку в старинном вкусе. Несказанно хороша Варвара Шаталова в роли Марьи Гавриловны: сегодня мало сыщется молодых актрис, способных в полной мере отразить чистоту и благородство пушкинских героинь – «опытность» обительниц XXI века обычно просвечивает в них слишком сильно. А Шаталова будто сошла со страниц пушкинской рукописи.

Без малейшего нажима превращает Владимира в байронического страдальца Александр Дривень. Ему вообще удаются сильные и страстные натуры. А главное, актер точно транслирует замысел автора. Любому, кто внимательно читает текст «Метели», уже с первой страницы становится ясно – влюбленные вполне могли добиться счастья и не прибегая к такой рискованной для репутации девушки затее, как побег. Но обуянный гордыней Владимир вместо того, чтобы искать пути к сердцам «добрых ненародовских помещиков», толкает любимую к поступку, могущему нанести непоправимый урон в свете. Значит, не достоин ни ее любви, ни семейного счастья.

Полковник Бурмин стал первой ролью Игорь Петренко после возвращения в alma mater. В свое время он, щепкинец, покинул труппу ради кинематографа. Возврат на драматическую сцену стоил актеру немалых усилий – киношные привычки прилипают быстро, искореняются – медленно. Но Петренко справился. Помогла школа? Скорее всего. Во всяком случае, он ведет роль так, что все, выглядящее романтическим преувеличением, воспринимается единственно возможной правдой жизни. Для его Бурмина, с достоинством сносящего кару за свою «непростительную ветреность», чувство к Марье Гавриловне – как любовь стойкая, отрешившегося от разгульной вольности и научившегося ценить и самое малое, что может ему дать истинное чувство.

В финале, когда гремит победный свиридовский марш – гимн чести и доблести, верности и красоте – остается только пожалеть, что на голове нет чепчика, который хочется подбросить в воздух. . .

Фото © Пресс-службы Театра Сатиры и Театра имени Евгения Вахтангова.

Продолжение темы – в статье Андрея Бородина «Не оставляйте стараний, маэстро...» на стр. 16



ЗОЛОТАЯ МАСКА

российская
национальная
театральная
премия и фестиваль

Екатерина Воронцова – Ариодант.

Фото © Дамир Юсупов.



«Саломея». Асмик Григорян – Саломея (в центре).

Фото © Дамир Юсупов.



Национальная театральная премия «Золотая маска»

назвала лауреатов. Две премьеры Большого театра

2021 года стали победителями. Лучший оперный

спектакль – «Саломея» Рихарда Штрауса (дирижер-

постановщик Туган Сохиев, режиссер-постановщик Клаус


Гут), балетный – «Чайка» Ильи Демуцко (хореография

Юрия Посохова, режиссер Александр Молочников). Приз

за лучшую женскую роль получила Екатерина Воронцова

(заглавная партия в «Ариоданте» Генделя). В номинации

«Лучшая мужская роль» жюри отметило Владислава

Лантратова за образ Тригорина в «Чайке». 

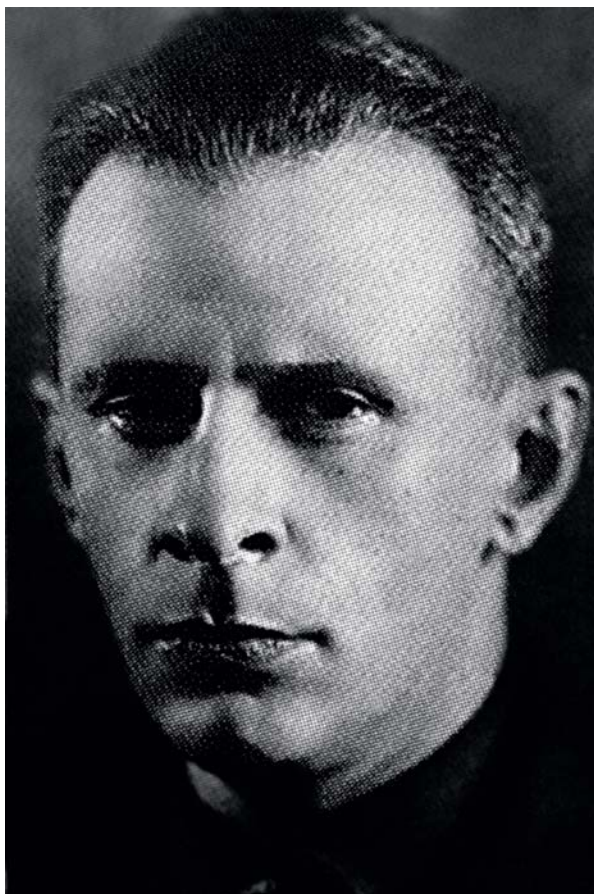
«Чайка». Сцена из спектакля.

Фото © Елена Фетисова.



«Эффектная» живопись Петра Вильямса

К 120-летию со дня рождения художника



Среди блестящих художников, служивших в Большом театре в XX веке, фигура Петра Владимировича Вильямса (17 (30) апреля 1902 – 01 декабря 1947), предстает в особом свете, освещающем его уникальный талант театрального живописца и личную биографию.

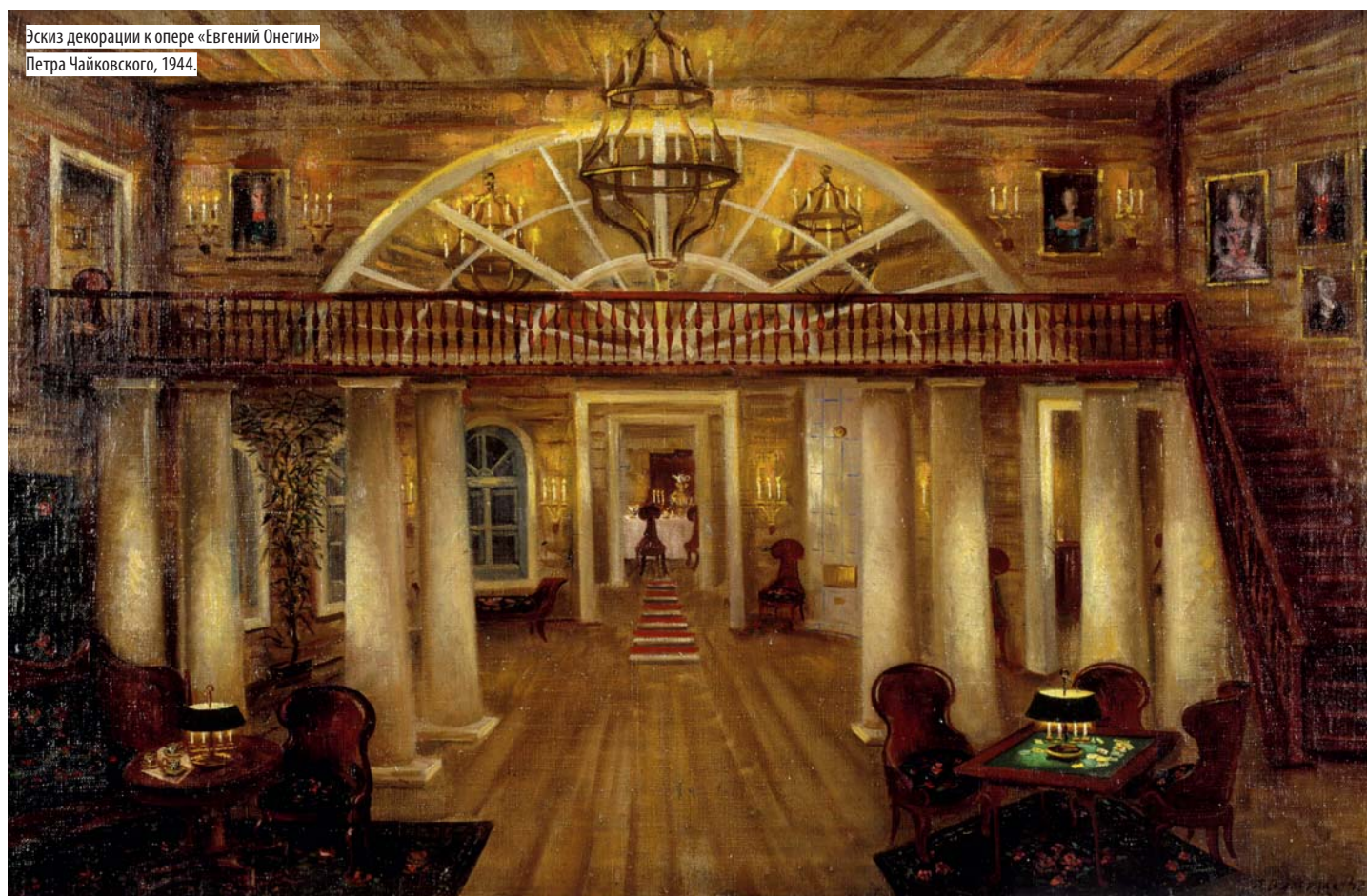
Сын американского инженера Владимира Робертовича Вильямса, совсем молодым приехавшего в 1852 году в Россию, да так и оставшегося в ней до конца жизни, Петр Вильямс выбрал с юных лет путь художника, учился во ВХУТЕМАСе у Василия Кандинского, Ильи Машкова, Константина Коровина, Давида Штеренберга. Из всех мастеров был ближе к Коровину, да и в целом к художественным

устремлениям «мирискусников», но мирискуснические притяжения обнаружились в творчестве Вильямса позже, когда он начал работать в театре – в особой яркости его работ для Большого.

Александр Лабас вспоминал о встрече с молодым Вильямсом: «Вероятно, ему было 18-19 лет, когда я с ним опять встретился. Высокий, худой, стройный, подтянутый юноша. Своеобразно красивый, с выразительным движением рук – во всем чувствовалась артистическая натура. При внешне холодноватой внешности он был человеком горячим. Вильямс имел хорошую подготовку по живописи и рисунку, чувство меры, смелость, размах».

Энергия молодого художника требовала выхода, и Вильямс в 1925 году становится вместе с несколькими выпускниками ВХУТЕМАСа одним из основателей и активных членов группы ОСТ – Общества художников-станковистов во главе с Давидом Штеренбергом.

Хотя Устав ОСТа официально приняли только в 1929-м, положения его Манифеста на практике воплощались участниками с самого начала. Основное из них гласило: «В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры». Среди программных принципов: отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; отказ от псевдосезаннизма как явления, разлагающего дисциплину рисунка и цвета; революционная современность и ясность в выборе сюжета; стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; стремление



Эскиз декорации к опере «Евгений Онегин»
Петра Чайковского, 1944.

к законченной картине; ориентация на художественную молодежь. Художники ОСТА внесли важный вклад в развитие советской станковой живописи, книжной графики, плаката, театрально-декорационного и монументального искусства, оказали серьезное влияние на творчество множества художников.

Вильямс принимал деятельное участие в выставочной деятельности ОСТА. Для живописных полотен Вильямса характерны динамизм реалистической композиции, графическая ясность, лаконичный колорит и мастерство в создании световоздушной атмосферы. Среди работ ОСТовского периода широко известны его «Акробатка» (1926) (портрет жены – актрисы Анны Ахманицкой), «Человек в лодке» (1927), «Автопробег» (1930), портрет В. Э. Мейерхольда (1925), позже, после закрытия ОСТА в 1931 году, появятся его портреты К. С. Станиславского (1933), Г. В. Александрова (1933), Д. Д. Шостаковича (1946) и др.

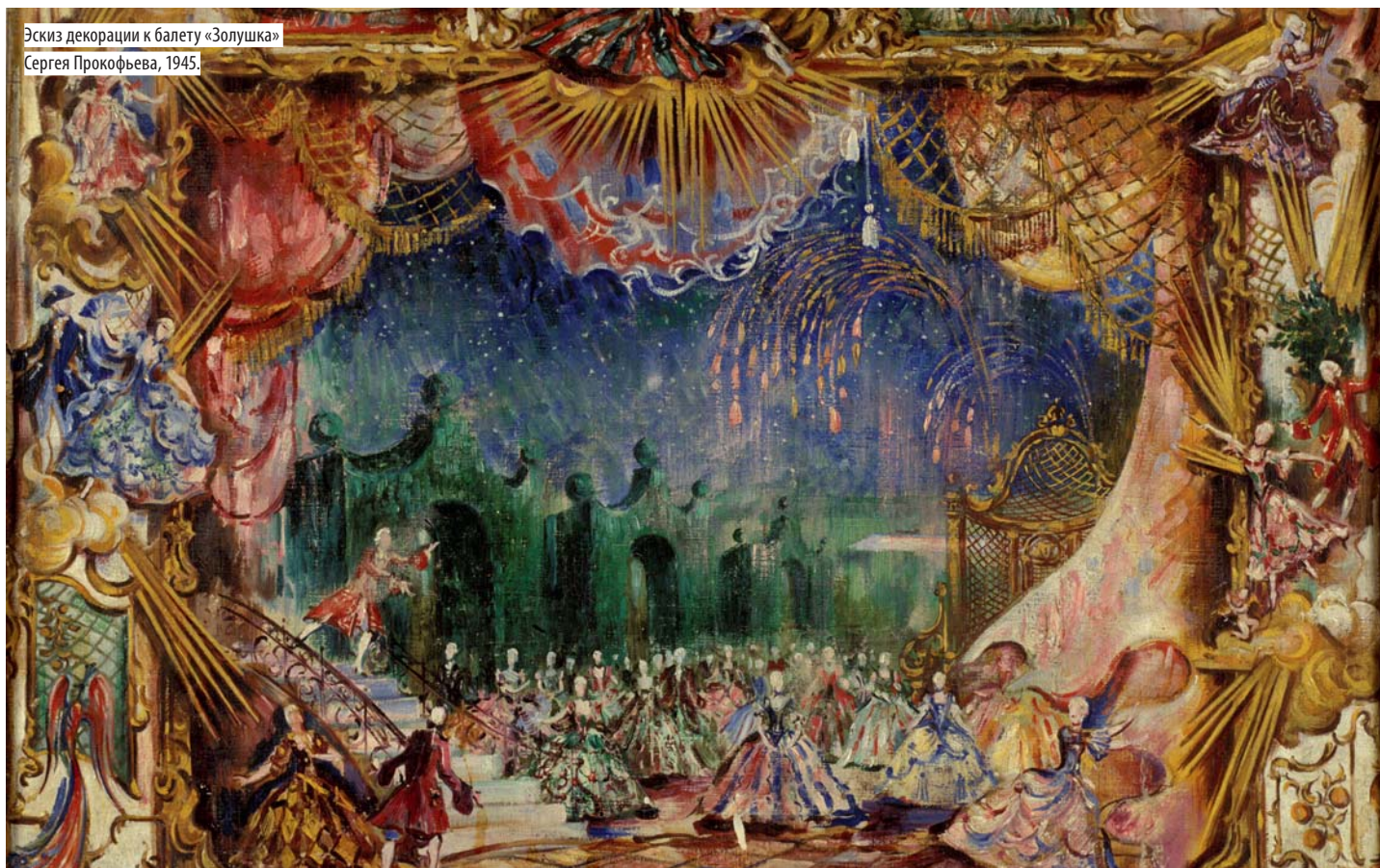
Артистизм Вильямса не мог не привести его в театр, где он стремился внедрить принцип станковой изобразительности, создавая огромные панно-задники пейзажного, сюжетного или портретного характера,

активно применял тюль, транспаранты и аппликацию, обращая таким образом к, казалось бы, ушедшим традициям живописной декорации XIX века и художественной образности «Мира искусства». Свое творческое кредо как театрального художника Вильямс определял так: «дать не географическое представление о месте происходящих событий, а образное – об их сущности».

Этот принцип он последовательно воплощал на протяжении всей своей театральной деятельности.



Портрет Константина Станиславского, 1933.



Эскиз декорации к балету «Золушка»
Сергея Прокофьева, 1945.

Широкая известность к Вильямсу как художнику театра пришла после спектакля в Московском Художественном театре «Пиквикский клуб» Наталии Венкстерн по Чарльзу Диккенсу (1934, режиссер Василий Станицын; Михаил Булгаков играл Президента суда): «Заменявшие традиционные задники живописные панно Вильямса в «Пиквикском клубе», ироничные, смелые, свободные, во многом определили стиль спектакля, в том числе и манеру актерского поведения» (Алла Михайлова); «В стиле диккенсовской прозы он нашел для себя новый принцип оформления классического произведения. Фантазии художника, вероятно, многое подсказывала и его многолетняя дружба с Булгаковым. Смелые декорационные панно, занавесы, модернизированные в духе «старой Англии», и конструкции Вильямса органически сочетались с элементами гротеска в режиссерских мизансценах Станицына и в мастерском исполнении многих ролей... «Пиквикский клуб» был одним из самых целостных и ярких по ансамблю спектаклей МХАТ 30-х годов, созданных вторым поколением актеров, режиссеров и художников театра» (Виталий Виленкин).

В 1930-е Вильямс практически полностью посвящает себя театру, и, хотя продолжает заниматься

станковой живописью (пишет, например, громадное панно «Танцы народов мира» для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже, 1937), работа в театрах занимает основное его время.

В 1941 году Вильямс становится главным художником Большого театра, где его станковые картины обретают масштаб гигантских живописных полотен, переносивших зрителей в различные исторические эпохи и страны, открывавших мир природы, архитектуры, материальной и художественной культуры этих эпох и стран: «Вильямс использовал не только средства живописной и графической изобразительности (писанные задники и другие аналогичные элементы), но и ткани разнообразных фактур, создававшие – вместе с вещами, предметами мебели, произведениями материальной культуры и искусства – декорационный образ той или иной картины, а также предназначенные для сугубо сценических эффектов... Станковую природу своих декораций Вильямс подчеркивал также и тем, что любил подавать их в обрамлении «рамы» – театрального портала, каждый раз специально сочиненного и воплощавшего самую суть изобразительной стилистики данного спектакля» (Виктор Березкин).

В великолепных декорациях Вильямс воссоздавал эпоху итальянского Возрождения – «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева (Большой театр), французский XVII век – «Мольер» Булгакова, «Тартюф» Жана-Батиста Мольера (МХАТ), поэтические образы русской природы и архитектуры – «Евгений Онегин» Петра Чайковского (Большой театр), Испанского театра «золотого века» – «Дама-невидимка» Педро Кальдерона, «Дон Кихот» по Мигелю Сервантесу (Театр имени Евгения Вахтангова), Англии XVII века – «Мария Стюарт» Фридриха Шиллера, средневековой Швейцарии – «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини (Большой театр): «тем самым выполняя в советском театре 30-40-х годов мирискусническую миссию возвращения на современную сцену художественной культуры минувших эпох и демонстрации ее зрителям в форме декорационных картин... откровенно стремился увести зрителей в совершенно иной, далекий от современной действительности мир прошлого, в котором могли происходить драматичнейшие и даже трагические события, но который сам оставался при этом прекрасным произведением искусства» (Виктор Березкин).

Подлинным торжеством живописного театрально-декорационного искусства Вильямса стал балет «Золушка» Сергея Прокофьева, поставленный в Большом театре в 1945 году (балетмейстер Ростислав Захаров, Ольга Лепешинская – Золушка и Михаил Габович – Принц, затем Галина Уланова и Раиса Стручкова – Золушка). Портал сцены художник оформил специальной «рамой» – с лепниной, рокайлем, позолотой и фарфоровыми фигурками танцующих дам и кавалеров: мир барочного великолепия дворцовой и парковой архитектуры. Так же были великолепны живописные



Эскиз декорации к спектаклю «Тартюф» по пьесе Жана-Батиста Мольера, МХАТ, 1939.

картины всех актов балета, такой роскошной и пышной красоты русская сцена не видела со времен Коровина и Александра Головина. Творческий энтузиазм художника, воплотившийся в торжестве живописной красоты на главной сцене страны, стал выражением всеобщего общественного подъема в результате Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

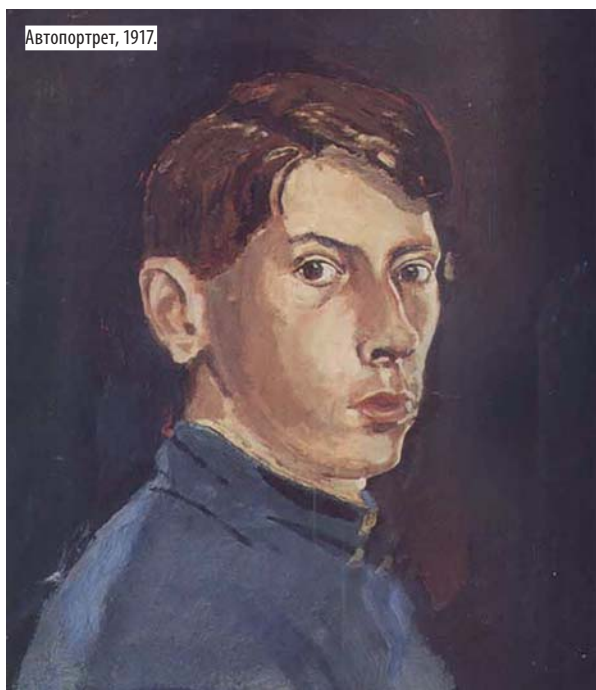
Такое же мощное и сильное эстетическое впечатление произвели декорации Вильямса к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Леонида Лавровского, ставшей легендарной не только для Большого театра, но и для истории мирового балетного искусства. Великолепие и красота итальянского Возрождения создавали неповторимое и аутентичное пространство жизни шекспировских персонажей.

За оформление спектаклей Большого театра «Вильгельм Телль» (1942), «Золушка», «Ромео и Джульетта» Вильямс получил три Сталинские премии первой степени.

1 декабря 1947 года жизнь художника безвременно оборвалась: не выдержало сердце.

Некоторые советские искусствоведы к концу XX века стали считать, что стремление Вильямса к «эффектной» декорации выглядело отказом от самого себя и авангардных устремлений периода ОСТА, и рассматривали это как трагическую страницу его биографии, но, оглядываясь на историю страны уже из сегодняшнего дня, можно смело утверждать, что «эффектная» театральная живопись Петра Вильямса вошла мощным аккордом в подлинные традиции русского театра и продолжает звучать в современной художественной культуре. 🇷🇺

Автопортрет, 1917.



На Исторической сцене

2 апреля балетом Арама

Хачатуряна – Юрия Григоровича

«Спартак» стартовала

масштабная благотворительная

акция «Открытый

занавес», организованная

Министерством культуры

России. Сбор от спектакля

Большой направил в помощь

семьям воинов, погибших в ходе

проведения специальной военной

операции РФ. Композитор,

начавший работу над балетом

в разгар трагических боев Великой

Отечественной войны – в декабре

1941 года – писал: «Нужно, чтобы

народы знали и вспоминали имена

тех, кто еще на заре человеческой

истории смело подымался против

поработителей за свою свободу

и независимость». Главные партии

на благотворительном показе

исполнили: Денис Родькин

(Спартак), Артем Овчаренко (Красс),

Элеонора Севенард (Эгина), Мария

Виноградова (Фригия). <#>



Своих победителей объявила

Casta Diva – первая в России оперная

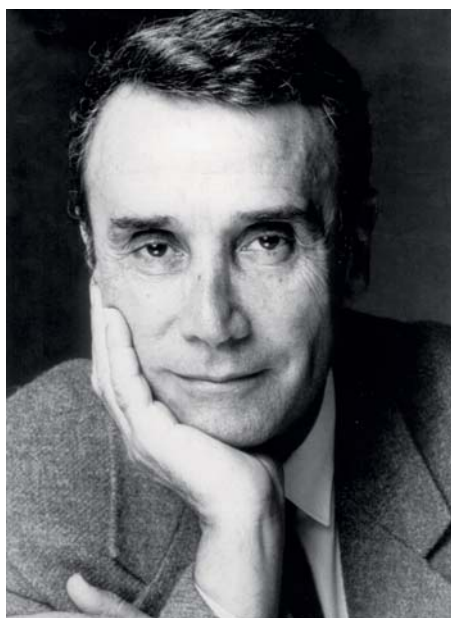
премия. Награда досталась опере

«Саломея», названной спектаклем года.

«Кавалером оперы» признан руководитель

Молодежной оперной программы

Большого театра Дмитрий Вдовин. <#>



Большой театр поздравил с 90-летием

Пьера Лакотта, чье творчество всегда

служило укреплению культурных

связей между Россией и Францией.

Лакотт танцевал и преподавал, ставил

оригинальные балеты, реставрировал

спектакли хореографов XX века, но главная

его страсть – балетные раритеты. Мастер

по восстановлению утраченных танцев,

Лакотт занимается стилизацией старинных

шедевров, чем известен всему миру. Россия

восторгалась его спектаклями: «Натали,

или Швейцарская молочница», «Сильфида»,

«Ундина», «Пахита». В Большом в разные

годы шли его знаменитые реконструкции:

«Дочь фараона» по балету Мариуса Петипа

и «Марко Спада» по хореографии Жозефа

Мазилье. Юбилюру Большой театр посвятил

спектакль «Дочь фараона» 30 апреля

с Анной Никулиной и Семеном Чудиным

в главных ролях. <#>

19 апреля в память народной

артистки РСФСР Риммы

Карельской показали балет

«Дон Кихот» с Маргаритой

Шрайнер и Денисом Родькиным

в партиях Китри и Базиля. Римма

Клавдиевна блистала на сцене

в 50–60-е годы прошлого столетия.

Ее коронные образы – неземная

Мирта в «Жизели» и трагическая

Одетта в «Лебедином озере».

В «Дон Кихоте» Карельская

исполняла партии Повелительницы

дриады и Уличной танцовщицы.

Балетоманы со стажем помнят

неподражаемую Персидку

в «Хованщине» (постановка

Сергея Кореня). Преданная

ученица Марины Семеновой,

она рано начала преподавать

и применяла семеновский метод,

каким владела безукоризненно,

в занятиях с молодыми артистами

Большого, где репетировала более

трех десятилетий. <#>



В фойе Новой сцены развернута выставка, посвященная 100-летию со дня рождения режиссера и педагога, народного артиста СССР Георгия Ансимова.

В экспозицию вошли редкие фотографии из спектаклей мастера, поставленных

в разные годы второй половины XX века на главной сцене страны: «Фра-Дьяволо»,

«Свадьба Фигаро», «Богема», «Сказка о царе Салтане», «Русалка», «Золотой петушок»,

«Иоланта». Борис Покровский пригласил своего ученика Георгия Ансимова в Большой

на постановку, когда тот еще был студентом. С далекого 1954-го с Большим связана

театральная судьба режиссера, чья книга «Звездные годы Большого» – признание

в любви родному театру. В послужном списке Георгия Ансимова не только

западноевропейская и русская классика, но и сочинения, написанные в XX столетии:

«Укрощение строптивой» Виссариона Шебалина и «Не только любовь» Родиона

Щедрина, особая гордость режиссера – мировая премьера оперы «Повесть

о настоящем человеке» Сергея Прокофьева, состоявшаяся в 1960-м. <#>



Леонид Собинов в опере
«Ромео и Джульетта» Шарля Гуно.

Музей ГАБТ подготовил уникальную выставку «К 150-летию со дня рождения Леонида Собинова» в Хоровом фойе Исторического здания. Собинов – эпоха оперного искусства. Он прошел путь от солиста Его Императорского Величества до народного артиста РСФСР. На сцене Большого артист создал 35 ролей, и каждая становилась эталоном. Среди самых известных образов: Ленский в «Евгении Онегине» Петра Чайковского, титульные герои в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера и «Вертере» Жюлья Массне, Ромео в «Ромео и Джульетте» Шарля Гуно. В экспозиции представлены фотографии певца, эскизы костюмов и афиши. Молчаливые экспонаты

не в силах передать особенный тембр голоса, который слушатели называли «лучезарным» и «золотым».

Юбилею великого тенора посвящена и выставка «Собинов. Парадный выход», открытая в Мемориальном доме-музее на его родине в Ярославле. Музей Большого театра украсил экспозицию уникальным раритетом – костюмом артиста, в котором он пел партию разбойника-аристократа Фра-Дьяволо в одноименной опере Даниэля Обера. Костюм выполнен по эскизам известного итальянского художника Луиджи Сапелли и сшит в Милане. В нем Собинов впервые вышел на подмостки театра Ла Скала в 1905-м. 📄



Памяти великого тенора, любимца публики, народного артиста СССР Зураба Соткилавы

Большой театр посвятил представление оперы «Тоска» 22 апреля. Оркестр вел маэстро Антон Гришанин, в главных партиях – Динара Алиева, Нажмиддин Мавлянов, Эльчин Азизов. Зураб Лаврентьевич до конца земного пути сохранил не только редкий по красоте голос, но и характер – открытый, жизнерадостный, неуспокоенный. Он часто встречался со слушателями, принимал участие в популярном телепроекте, вел класс сольного пения в Московской консерватории. Из всех многочисленных наград и званий самая дорогая для него – любовь публики. Зураб Соткилава пел партии Каварадосси («Тоска»), Манрико («Трубадур»), Радамеса («Аида»), Риккардо («Бал-маскарад»), Туридду («Сельская честь»), Водемона («Иоланта»), Самозванца («Борис Годунов»), Голицына («Хованщина»), Индийского гостя («Садко»), а лучшей своей ролью считал Отелло в одноименной опере Джузеппе Верди. 📄

Лауреатами приза «Душа танца» журнала «Балет» в номинации «Звезда»

стали прима-балерина Большого балета Анна Никулина и премьер ГАБТа Артемий Беляков. Статуэтки, символизирующие «Душу танца», они получили на Церемонии награждения, которая состоялась на сцене Музыкального театра имени Константина Станиславского и Владимира Немировича-Данченко. 📄



Анна Никулина
и Артемий Беляков в балете
«Сильфида» Хермана Левенскольда.

«Не оставляйте стараний, маэстро...»

Музыка в амплу «драматической актрисы» – модный эксперимент или новое направление в театральном искусстве?

Начиналось все, конечно же, как эксперимент. Точкой отсчета, пожалуй, можно считать «Роман в письмах» – концерт-спектакль Марины Брусникиной на основе переписки Надежды Филаретовны фон Мекк и Петра Ильича Чайковского с участием Ксении Раппопорт, Евгения Миронова и Национального филармонического оркестра России под управлением Владимира Спивакова. Проект родился как дань памяти выдающемуся композитору: в 2013-м исполнялось 120 лет со дня его ухода из жизни. Разумеется, музыкально-драматические композиции не есть изобретение XXI века, но Марина Брусникина постаралась превратить музыку из «служанки» в госпожу, точнее в равноправного партнера драматических артистов.

Однако в жанровом определении первым не случайно стоит слово «концерт». Для «Романа в письмах» подходит обычный филармонический зал – ни костюмов, ни декораций, ни спецэффектов в нем не предусмотрено. Но сюжет, интрига и структура, присущая пьесе – «завязка – кульминация – развязка» – в наличии. Так что по аналогии с концертным исполнением оперы это можно назвать концертным исполнением драмы. Впрочем, теоретизирование оставим музыковедам. Публике действие явно пришлось по вкусу. «Датские» поводы давно не актуальны, а «Роман в письмах», не будучи привязанным к конкретной площадке, живет почти десять лет и достаточно регулярно звучит не только в обеих столицах, но и во многих городах страны.

Столь удачный первый опыт не мог не повлечь за собой последующие. На общем счету Марины Брусникиной и Евгения Миронова, не считая «Романа в письмах», еще четыре постановки. Появлялись они с завидной регулярностью: «Посвящение» по пьесе Хайнера Мюллера «Волоколамское шоссе» (2015), «Ван Гог. Письма к брату» (2018), «Онегин. Лирические отступления» (2019) «Гамлет. Шекспир. Шостакович» (2021). И в каждой

непременным соучастником действия становились Юрий Башмет и созданные им коллективы – оркестр «Новая Россия» и камерный ансамбль «Солисты Москвы».

«Посвящение» сейчас существует только в телезаписи. Создавалось оно к 70-летию Победы по пьесе, написанной немецким драматургом Хайнером Мюллером по мотивам романа Александра Бека «Волоколамское шоссе» в середине 90-х. В постановке были задействованы студенты мастерской Дмитрия Брусникина в Школе-студии МХАТ. Юрий Башмет использовал музыку 30-40-х годов, но диалог слова и музыки вышел несколько нутужным. Что не удивительно – драматургический материал (пьеса написана белым стихом) оказался уж слишком тяжеловесным. Большой удачей этот проект ни для актера, ни для оркестра «Новая Россия», за чьим пультом стоял маэстро, не стал.

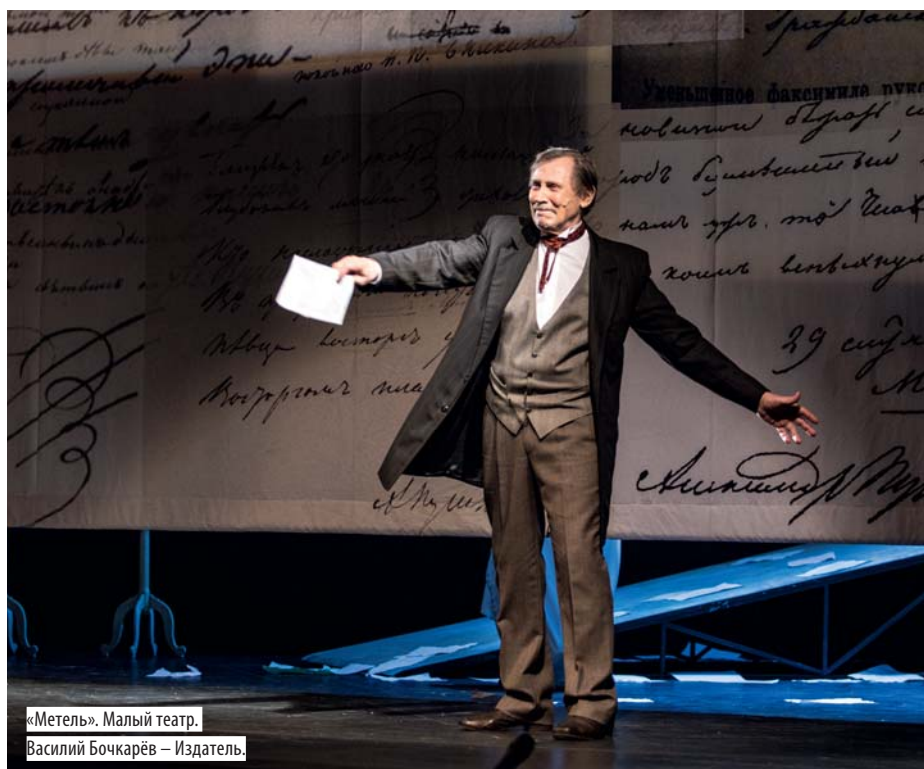


«Кроткая». Малый театр.
Сергей Гармаш.

«Ван Гог. Письма к брату» основан на письмах художника к горячо любимому брату Тео. Выбор музыкального материала был обоснован их настроением – Брамс, Шнитке, Малер, Бетховен. «Солисты Москвы» прекрасно с ним справились. Режиссер же сделала важный шаг от концерта к спектаклю, использовав видеоинсталляции полотен гениального живописца. Концерт-моноспектакль остается в репертуаре Башмета и Миронова. А вот услышать их «Онегина» на данный момент невозможно. Можно только сожалеть, ведь там звучал не один Чайковский (и, кстати, помимо лирических сцен еще и «Пиковая дама», и «Лебединое озеро»), но и Рахманинов, и Мусоргский, и даже Хачатурян. Постановка просуществовала меньше двух лет. Виной ли тому пандемия или плотный съемочный график Елизаветы Боярской, второй скрипки в этом дуэте, судить не станем. Очевидно, моноспектакли, решенные по принципам антрепризы, в таком формате приживаются лучше. А может быть, публика просто не приняла режиссерское решение Брусникиной, поручившей Миронову Автора и Онегина, а Боярской – всех остальных персонажей романа в стихах, включая Ленского.

Самая свежая постановка триумвирата «Брусникина – Башмет – Миронов» – «Гамлет. Шекспир. Шостакович», созданная в рамках XIV Международного зимнего фестиваля искусств в Сочи. Идея принадлежала Евгению Миронову. Для него это третье обращение к легендарной шекспировской пьесе – он успел сыграть Гамлета у Петера Штайна и всех персонажей разом в «Гамлет|Коллаже» Робера Лепаж. В постановке Брусникиной Миронов, если можно так выразиться, рассказчик, а втиснуть всю пьесу в полтора часа (стандартный формат для подобных музыкально-драматических действий) невозможно.

Юрий Башмет выбрал музыку, написанную Дмитрием Шостаковичем специально для фильма Григория Козинцева, снятого в 1967 году, и для спектакля Николая Акимова, который тот в 1932-м поставил в Вахтанговском театре. Любопытный штрих: Брусникина (или все-таки Миронов, ведь интонации Смоктуновского до сих пор на слуху продвинутого зрителя?), по всей видимости, не рискнула прибегнуть к переводу Бориса Пастернака, взятому в свое время Козинцевым, и из полусотни переводов «Гамлета» на русский язык, существующих на сегодняшний



«Метель». Малый театр.
Василий Бочкарёв – Издатель.

день, предпочла вариант Михаила Лозинского. Опус режиссера оказался ближе к спектаклю в привычном нам виде. Не в последнюю очередь благодаря работе молодого художника-сценографа Ксении Перетрухиной.

По всей видимости, эксперименты по синтезу музыки и драмы в равных пропорциях всерьез занимают маэстро. Юрий Абрамович не скрывает увлеченности теми возможностями, какие открывает дирижеру и музыкантам союз буквы и ноты: «Тут должен быть не просто диалог музыки и слова, – признается он, – а вчувствование музыкантов и артистов друг в друга. То есть высочайший уровень импровизации, ведь сегодня текст звучит так, а завтра, может быть, совсем иначе». Башмету явно хочется открыть секрет гармоничного сосуществования двух стихий не на концертной, а на театральной территории. В этом стремлении у него нет недостатка в соратниках.

В 2016 году под эгидой все того же сочинского фестиваля, тогда девятого по счету, режиссер Виктор Крамер поставил для Константина Хабенского моноспектакль по «Маленькому принцу» Антуана де Сент-Экзюпери. «Не покидай свою планету», в отличие от постановок Брусникиной, практически полноценный спектакль. Для своих постановок Крамер сам выстраивает сценографию, разрабатывает световую партитуру и придумывает костюмы.

Партитуру написал давний соратник режиссера композитор Кузьма Бодров. Помимо оригинальной музыки в спектакле звучат сделанные им аранжировки произведений Густава Малера и Иоганнеса Брамса. Московскую премьеру сыграли на сцене «Современника», и после фестиваля постановка осталась на афише театра, показывают ее примерно два раза в месяц. «Не покидай свою планету», собственно, не входит в репертуар «Современника», так что смена руководства театра на его судьбе не сказалась: билеты всегда нарасхват, ведь у родителей есть прекрасная возможность убить сразу двух зайцев – познакомить своих чад и с великой литературой, и с высокой музыкой.

Мысль поработать с триумvirатом «Башмет – Крамер – Бодров» пришла к Сергею Гармашу, когда тот еще служил в «Современнике». С выбором автора актер не колебался – Достоевский, которого Сергей Леонидович считает одним из самых важных писателей в своей жизни. Тема же вызревала довольно долго. В итоге на афише III Зимнего международного фестиваля искусств в Москве появилась «Кроткая». Повесть, написанная Федором Михайловичем в 1878 году,

за полтора века своего существования только «добавила» актуальности: человек с мертвой душой пытается втиснуть в прокрустово ложе собственных идеалов душу живую, тем самым убивая ее. Дворянин, изгнанный из полка, опустившийся до презираемого обществом ремесла ростовщика, раскладывает по бесчисленным каталожным ящичкам осколки чужого благополучия. Он могильщик и другим, и себе – не от того ли так похожи на могильные памятники (в едкости метафоры режиссеру не откажешь) набитые жалкими сокровищами его шкафы?

Кузьма Бодров, с уважением относящийся к классике, в музыке шел от текста Достоевского. Автор лишил свою героиню не только имени, но и голоса. Композитор и «Солисты Москвы» дали возможность зазвучать ее душе. Когда в финале Юрий Башмет, отложив дирижерскую палочку, берет в руки альт, кажется, что на так и не раскаявшегося грешника нисходит милосердие, вымоленное у Всевышнего несчастной жертвой для своего палача. Непростая задача одухотворить и воплотить Кроткую выпала студенткам театрального училища имени Михаила Щепкина при Малом театре. Театр выступил



«Метель». Игорь Петренко – Бурмин,
Мари Марк – Марья Гавриловна.

полноправным партнером постановки – декорации и костюмы изготавливались в его мастерских, сценография рассчитывалась на Историческую сцену на Театральной площади, где и идет спектакль, включенный в репертуар.

Малый театр еще раз доказал, что «оплот академизма» отнюдь не чужд новациям. Первой пробой на этом пути стала «Метель» – спектакль-концерт с музыкой Георгия Свиридова, пользующийся неизменной любовью публики. Второй опыт получился куда более смелым – «1900. Легенда о пианисте» Алессандро Баррико. Драматург определил жанр как «монолог для театра», однако режиссер Ирина Леонова отважилась на диалог, звучащий в двух измерениях – пианист Борис Березовский не произносит ни единого слова, Трубоч, чью роль ведет Александр Дривень, не берет ни единой ноты. Оба прекрасно понимают друг друга, а их понимает зритель. В отличие от спектакля, поставленного Олегом Меньшиковым в Театре имени Марии Ермоловой еще в 2008-м, здесь музыка – «актриса», ну, или, если хотите, актер, как и ее партнер из плоти и крови.


Трубоч рассказывает историю своего друга – гениального пианиста-самоучки, появившегося на свет на палубе океанского лайнера в первый день 1900 года. Всю жизнь Дэнни Будмэн Т.Д. Лемон Тысяча Девятысотый (по-итальянски – Novescento) провел между берегом европейским и берегом американским, ни разу не ступив ни на тот, ни на другой. Борис Березовский, пианист от бога, рассказывает о собрате по профессии по-своему и не менее драматично. Желание музыканта окунуться в стихию драмы и стало решающим для его участия в спектакле. В ключевой сцене музыкальной дуэли Дэнни с «изобретателем джаза» Джелли Мортон Березовский попеременно перевоплощается в каждого из «дуэлянтов» и, кажется, превосходит сам себя. В обычном концерте такое «раздвоение личности» абсолютно немислимо, а в душе каждого подлинного музыканта живет стремление пройти по лучу меж двумя безднами.

Музыкальное решение спектакля принадлежит Роману Мартынову (второму исполнителю роли Пианиста), проходившему стажировку у Березовского в Гнесинке. Мартынов не пошел по очевидному пути использования музыки соответствующей эпохи, которая правдоподобно звучала бы в музыкальном салоне трансатлантического лайнера. Выбрал



классику XX века: на одном конце этой радуги Скрябин, на другом – Пьяццолла, основной тон задает Морис Равель.

К сожалению, сцена на Ордынке, где шел спектакль, входит в эпопею реконструкции и капитального ремонта. Когда мы снова услышим под ее сводами «Легенду о пианисте» – только гадать. Придется запастись терпением.

Постановок, возникающих на стыке музыки и драматического театра, пока не так много, но практически каждая становится заметным событием и в музыкальном, и в театральном мире. «Тираж» таким хрупким созданиям противопоставлен: служенье муз, как известно, не терпит суеты. Но сказать о том, что описанные опыты определенно начинают влиять и на оперу, и на балет, и на отечественный мюзикл, – время. 



Без гран-при...

Текст: Виолета Майнище

Престижными балетными конкурсами порадовали поклонников прекрасного весна и лето 2022 года. В Перми – биеннале артистов балета «Арабеск» имени Екатерины Максимовой посвятили 150-летию со дня рождения Сергея Дягилева, и по традиции команду арбитров возглавлял Владимир Васильев – вдохновитель и душа этого праздника молодости и танца.

В Москве состоялся XIV Международный конкурс артистов балета в честь 95-летия великого хореографа Юрия Григоровича (в состязательную программу включили отрывки из его балетов). Неизменный председатель жюри с 1973 года, Григорович, как всегда, возглавлял его работу.

Конкурсы существуют не только для демонстрации побед. Они высвечивают достижения и проблемы современного балетного театра, позволяют увидеть реальную картину жизни в царстве Терпсихоры.

...ВЕСНОЙ В ПЕРМИ

«Арабеск» в Перми открывали вечером, посвященным Сергею Дягилеву. Четыре лауреата предыдущих конкурсов под опекой и при активном участии Владимира Васильева показали премьеру одноактных балетов под названием «Дягилев. Hommage», куда вошли «Сады Аранхуэса» петербурженки Юлии Бачевой, «Кикимора» москвича Александра Могилёва,

«Игры» Юлии Репициной из Челябинска и «Павильон Армиды» пермяка Алексея Расторгуева. Разные по стилю и лексике, все одноактовки созданы на музыку композиторов «эпохи Дягилева» – Мориса Равеля, Анатолия Лядова, Клода Дебюсси, Николая Черепнина. Праздничная увертюра к «Руслану и Людмиле» Михаила Глинки своими солнечными лучами озарила этот вечер.

Сохранение шедевров и развитие актуальной хореографии – два направления «Арабеска». С первым все относительно благополучно. Со вторым – проблематично.

Нынешнюю встречу по праву можно назвать «пермской» – не только по месту проведения. Пермь была активно представлена театральной молодежью и учениками школы. Участники выступали в двух возрастных группах. Среди соискателей наград преобладали артисты российских театров и учащиеся хореографических училищ. Но прибыли и зарубежные гости из Франции, Турции, Греции и очень «балетной» Японии.

Начинающие хореографы (часть из них – студенты вузов) показали 55 новых постановок. Количество, однако, не перешло в качество. Претенциозные по названиям, мрачные, депрессивные номера зачастую оказывались напрочь лишеными сколько бы внятной драматургии и представляли по сути бессмысленный набор комбинаций с непременными падениями, ползаниями, валяниями, нарочитой деформацией движений. Миниатюры, поставленные для конкурсантов, редко раскрывали их индивидуальности. При этом оказалось, что сами исполнители лучше чувствуют современную пластику, чем постановщики.





Генрих Райник.

В третьем – итоговом – туре соревновались 32 конкурсанта, показавшие особенности современного исполнительства, его сильные и слабые стороны. Сильно вырос общий уровень технической оснащенности. Большинство имеют отличные профессиональные данные (длинные руки и ноги, хорошие пропорции, стопы с большим подъемом, огромный шаг). Пермские юноши мощно прыгают, отлично владеют воздушными турами, менее уверенны в партерных вращениях. Девушки до небес поднимают ноги, летают, принимают красивые позы. Но стремление к рекордам убивает музыкальность, артистизм, сам танец. Исчезли танцевальные переходы, утрачены смысловые акценты. Многие не знают, вариацию какого персонажа танцуют, в чем особенности стиля. В выступлениях многих мало что эмоционально располагает.

Есть счастливые исключения. Одно из них – юная пермячка Валерия Кузнецова. Ее Одетта из «Лебединого озера» Петра Чайковского – заявка на балеринское будущее.

К сожалению, другие балетные барышни «Арабеска-2022» лишены женственности, изящества, грации, чем отличались балерины времен Петипа, для кого он сочинял свои балеты. Тут, увы, общая беда современного исполнительства.

Что же приводит к победе? Конечно, владение супертехникой, что дано немногим (танцовщиков высочайшего класса на конкурсе не было). Или темперамент, яркая индивидуальность – таковых тоже

единицы. Настоящие артисты балета сегодня на вес золота. Среди виртуозов выделялся мужественный, яркий пермяк Георгий Еналдиев. Удачный репертуар, чувство сцены, артистизм позволили демиклассическому танцовщику завоевать высшую награду.

Артистична турчанка Акташ Дога Су, немного сдавшая на последнем туре. Изящно и уверенно танцевали японки Мория Михиро и Фукуока Рино. Хорошо в жанровых и гротесковых партиях выступил напористый Генрих Райник из трупп Пермского театра. Лучшие качества французской школы (четкость поз и фразировки, бисерную мелкую технику, стабильное партерное вращение) показал француз Гийом Клеман. Уверенно, но однообразно показала петербурженка Ангелина Карамышева.

Многие конкурсанты, не сомневаюсь, станут хорошими солистами, премьерами и примами. При желании каждый может найти свою нишу, свое место в мире балета. Если у них будут умные, чуткие наставники, шлифующие технику и всесторонне раскрывающие талант.

Мечтаю, чтобы балет снова стал великим искусством танца, как во времена «золотого века» Большого, когда на его сцене блистали Екатерина Максимова и Владимир Васильев, чей чарующий дуэт до сих пор помнят счастливые очевидцы их выступлений. Тогда в парад виртуозности и неподдельного артистизма превращались рядовые спектакли, а зал, стоя, кричал «bravo», с ярусов на сцену сыпались цветы. Есть на кого равняться, к чему стремиться. Да и Дягилев превыше всего ценил ярких личностей – Анну Павлову, Тамару Карсавину, Вацлава Нижинского...



Клеман Гийом.



...ЛЕТОМ В МОСКВЕ

11 июня в Москве завершился XIV Международный конкурс артистов балета. Распределены призы, награждены лауреаты. На исторической сцене Большого театра прошел гала-концерт победителей. Гран-при не присудили, как и на «Арабеске» в Перми: суперзвезд среди участников не оказалось.

Московская встреча вышла многочисленной и интернациональной. В итоге отбора кандидатов по видеоматериалам к участию допустили треть из подавших заявление (112 участников из 33 стран). Щедро представили российские нестоличные театры, чьи представители показали, как выросли, какой интересной жизнью живут многие труппы. К сожалению, не выступали ранее заявленные петербурженка Мария Хорева и москвичка Елизавета Кокорева – явные претенденты на призовые места, что сильно изменило расстановку сил.



Малочисленной оказалась младшая группа – всего 30 участников. Очевидно, в условиях пандемии многие не сумели как следует подготовиться, а руководители и педагоги школ предпочли не рисковать.

Зато в старшей группе выступило 76 претендентов – мастера сцены и начинающие артисты, к коим сложно применять общие критерии оценки. Более строгим мог быть и предварительный отбор: среди участников I тура замечено немало слабых танцовщиков.

Необыкновенно толерантными оказались условия по выбору репертуара. Танцуй, что хочешь, чем и пользовались участники. У солистов и пар особым успехом предсказуемо пользовались герои «Корсара», «Дон Кихота», «Пламени Парижа», «Эсмеральды». В техническом плане участники были на высоте, уровень виртуозности порой зашкаливал. Сногшибательной техникой (в прямом и переносном смысле) щеголяло огромное количество конкурсантов. Какие только фокусы и трюки они не демонстрировали – тройные со де баски, немыслимые фуэте...

Уважаю одержимость и трудолюбие молодежи в достижении технических рекордов, но при чем тут балет?! Московский конкурс – не спортивная олимпиада прыжков и вращений, а соревнование артистов балета, дефицит которых очевиден. Огорчала немзыкальность: для многих музыка – звуковой фон, аккомпанемент – не больше. Часть не могла попасть в абсолютно дансанные композиции Цезаря Пуни, Людвиг Минкуса, Рикардо Дриго, специально сочинявших для балета. Нещадно искажался (усложнялся или упрощался) хореографический текст. Отсутствовал стиль. Клонов напоминали многие конкурсные базили, рабы, принцы – не отличить!

Сожалею, что среди победителей не оказалось ни Георгия Еналдиева из Перми, ни Алессандро Каггеджи из Казани (только диплом). Запомнился Армен из «Гаянэ» первого, артистичная «Арлекинада»





Валерия Кузнецова.

второго. В младшей группе юношеским азартом неофита покорял одержимый танцем представитель Великобритании Тайга Кодама-Помфрет (2 премия).

В III туре конкурсанты обратились к вариациям и дуэтам из постановок Юрия Григоровича. Психологически тонкие, они требуют высочайшего танцевального и актерского мастерства, но будучи «извлеченными» из контекста спектаклей многое теряют. Необходимым художественным багажом владели немногие финалисты. Эмоционально и выразительно прощальный дуэт Фригии и Спартака станцевали работающие в Казани бразильцы Аманда Гомес (2 премия) и Вагнер де Карвалхо (1 премия), их дуэт вышел таким трогательным, любовным, драматичным. С первого тура балерина выделялась музыкальностью, артистизмом. По-разному выглядели чуткая, излучающая свет ее принцесса Маша из «Щелкунчика», смелая напористая богиня Диана (па-де-де «Диана и Актеон» в хореографии Агриппины Вагановой) – танцевала Аманда с луком в руке, с серпом Луны на диадеме, как положено богине-охотнице. Авансом жюри присудило золото ее партнеру.

Образно, с пониманием дуэт Хозяйки Медной горы и Данилы преподнесла пара из Красноярска – Елена Свинко (2 премия) и итальянец Марчелло Пелиццони (диплом). Свинко – самобытная, умная, виртуозная балерина, лидировавшая с начала конкурса – поражала апломбом, балеринской брио в па-де-де из «Катарины, дочери разбойника».

Страстное адажио Мехмене Бану и Ферхада из «Легенды о любви» Арифа Меликова неудачно провели петербуржцы из Мариинки – Мария Ильюшкина (1 премия) и Никита Корнеев (3 премия). Сорвали труднейшую верхнюю поддержку, дробили хореографию на отдельные позы. Ильюшкина – не Мехмене Бану и не Одиллия из «Лебединого озера»: у старательной балерины нет нужного темперамента, женского обаяния. Царственно и благородно она смотрелась

только в адажио и фортепианной вариации Раймонды. Ошибочно, без учета индивидуальности оказалась собрана ее конкурсная программа. Благоклонное жюри, однако, наградило ее высоким отличием...

Мягкой манерой, чувством позы, деликатной кантиленой движений выделялась одаренная ученица предвыпускного класса Пермского хореографического училища Валерия Кузнецова (2 премия) в па-де-де из «Жизели» Адольфа Адана, в белом адажио «Лебединого озера». Ее дар надо осторожно огранять и беречь. Гибкостью девичьего стана она поразила в современном номере «Все тропы на вершине сходятся». Уверенно, профессионально танцевала одноклассница Кузнецовой Дарья Чугунова (3 премия). Мастерски конкурсную программу преподнесла ученица Мария Кошкарёва (1 премия) из Вагановки. В старшей группе солистов элегантностью, высочайшим, легким прыжком, балетным «чистописанием» блистал Дмитрий Смилевски (1 премия) из Большого.

Щедрое жюри пропустило на второй тур 60 участников старшей группы. Все выступили в один день. Показы продолжались по 5 часов утром и вечером и завершались далеко за полночь. Подобный марафон выдержали не все. Зрители уходили с показа однообразных, неинтересных современных номеров. Часть из них сочинена наспех, часть – примитивно поставлена конкурсантами-хореографами. На сцене – мрак, инстинкты, необузданные страсти с редкими проблесками юмора. Новые краски в сценические портреты выступавших они не внесли. Балетная молодежь любит и чувствует современную пластику. У всех гибкие, податливые тела, подготовленные к любым экспериментам. А с сочинителями – проблема. ♪



Мария Ильюшкина и Никита Корнеев.

Михаил Шарков: «Как заставить детей слушать себя...»

На XIV Международном конкурсе артистов балета в Москве золото в номинации «Юноши – соло» получил студент Макар Михалкин, во взрослой сольной категории победил солист Большого театра Дмитрий Смилевски, серебро завоевал Дмитрий Выскубенко из Баварской оперы. Все – воспитанники Московской государственной академии хореографии по классу педагога Михаила Шаркова. Сам Шарков, заслуженный артист России, замечательный танцовщик, тоже окончил Московскую балетную школу у легендарного педагога Петра Антоновича Пестова. В течение двух десятилетий (1979 – 1999) Михаил Шарков был солистом, а впоследствии ведущим мастером сцены Большого театра. «Учитель победителей» ответил на вопросы корреспондента журнала «Большой театр».

Макар Михалкин, Александра Леонова, Михаил Шарков,
Дмитрий Смилевски, Дмитрий Выскубенко после III ура
Международного конкурса в Москве.



Вы целенаправленно осваивали педагогику?

Никогда не думал, что буду этим заниматься, тем более с детьми.

Закончил свою карьеру в Большом, получил приглашение от Театра «Кремлевский балет» на должность заведующего труппой – там и столкнулся впервые с педагогией: на гастролях немного репетировал с солистами. Когда ушел из Балета Кремля, то Марина Викторовна Кондратьева, узнав, что я свободен от службы, предложила поехать в Сеул. Я тогда сидел на бобах и согласился. В Сеуле двадцать лет назад все и началось.

В частной школе?

Нет, в Национальном театре Кореи я давал класс солистам и репетировал с ними. Работал два года с недолгими отлучками в Москву. В 2005-м пришел в Московскую академию. Мой сын готовился к выпуску – хотел быть рядом. Дали мне сразу первый курс – очень сомневался, что получится: опыта работы в школе никакого, да и рвения тоже. Вышло, что называется, самотеком: сама жизнь привела в Академию. Поначалу ходил на классы коллег и наблюдал за тем, как преподают. Такой опыт

оказался полезен. Тогда в школе работали Дорохов, Васюченко, Бондаренко, Коваленко, Укусников, Жданов. Коля Дорохов делился тем, как вести урок, распределять время, куда его направить, что и на каком курсе нужно пройти. Леонид Тимофеевич Жданов часто появлялся на моих занятиях и много подсказывал, тепло ко мне относился. Вообще мое преподавание в школе – его идея. А потом все пошло-поехало.

В первые годы вспоминали уроки своего выдающегося педагога Петра Антоновича Пестова?

Рассчитывал только на собственные силы. Когда же посмотрел экзамены других педагогов – понял, что ничего роднее уроков Петра Антоновича, нет. Почувствовал, что это мое, что я на них воспитан. Пересматривал записи и удивлялся: как он мог составлять комбинации, чтобы в них «укладывалась» вся программа данного курса целиком.

И поняли, что педагогика – ваше дело?..

Ничего я не понял. Прошел первый выпуск, и мне сразу дали на последний год следующий класс – тот, где учились братья Гайнутдиновы, Дима Ефремов, Миша Кеменов, они и сейчас служат в Большом. В работе с ними отталкивался от материала Пестова, брал его комбинации и учился придумывать свои. И сейчас я трачу на это немало времени – придумываю порядок движений – тех, что соответствуют программе, и таких, чтобы они мне понравились...

Сочиняете дома, в тиши кабинета?

Дома, но кабинета у меня нет. Утром думается лучше, люблю раннее время, днем и вечером уже все по-другому. Курс мне дали на один год – класс из 12 человек следовало подготовить к выпуску. Не уверен, что принял бы сейчас такое предложение – вряд ли. Тогда согласился: просят – значит, наверное, надо. И получилось.

Дважды бывала на ваших уроках и удивлялась вашему умению снимать напряжение шуткой...

Без эмоций, а они часто переполняют педагога, обучение, думаю, невозможно. Я веду себя так, как чувствую. Иногда кричу и даже ору, поверьте.



Говорят, Пестов не кричал...

Пестов не кричал, он хихикал, язвил, подтрунивал. Но мне не дано быть Пестовым, он – небожитель, Пестов – один. В школе мы расстались довольно холодно. Детство в училище вообще вспоминается мне вспышками. По отношению к строгому Петру Антоновичу мы испытывали страх и уважение. Помню, как на втором курсе, за два месяца до экзамена, я получил сильное растяжение голеностопной связки. Потом восстанавливался, и мне казалось, что учитель практически не обращал на меня внимания. Было обидно, хотелось большей поддержки с его стороны.

Восхищение от того, как Петр Антонович ведет урок и достигает результатов, я испытал позже, когда начал преподавать и изучать новую профессию. Почувствовал: все, что делал Пестов, – подлинное искусство. Я успел ему об этом сказать – мы пообщались, потом, в декабре, я поздравлял его с днем рождения, бесконечно благодарил... А через полгода он ушел.

Педагоги говорят о том, как важно чувствовать индивидуальность ученика, выстраивать с каждым особые отношения. Так?

Честно? Считаю, что тут немножко от лукавого. Все, кто учился, знакомы с методикой, но как донести смысл каждого движения – зависит от личности и воли педагога. Как заставить детей слушать себя? Трудно объяснить словами. Иногда вспоминается нужное выражение, какой-то пример, сравнение. Я пытаюсь не терять чувства юмора на каждом уроке.



Как налаживаете контакт?

Когда беру пятый класс, сразу говорю: «Работать с детьми – не моя профессия, мне с ними не интересно. Я работаю со взрослыми». Глаза мальчишек расширяются от удивления. Моя основная задача в том и состоит, чтобы «свернуть» им головы, заставить думать: зачем они пришли, что делают, и – почувствовать ответственность. Когда получается – запускается общий процесс обучения. Да, они могут прийти невыспавшимися, с плохим настроением или после болезни, но в основной своей массе понимают, почему я что-то требую и что надо делать. Это – главное.

Педагогическая работа – творческая?

Еще какая творческая! Видишь, как на протяжении года ученик меняется, проходит еще год – и вновь метаморфозы, потом начинает преодолевать, казалось бы, непреодолимое – в технике и, наконец, понимает, что такое жест, сделанный всей рукой, что такое длинные красивые правильные линии. Разве это не творчество?



Вы думали о победе ваших учеников на прошедшем Московском конкурсе?

Совсем не думал. Снимем пафос. Если честно, мы с Макаром Михалкиным практически не готовились. Так сложилось. Макар два месяца назад перенес операцию, потом – восстановление и подготовка партии Люсьена в балете «Пахита» к выпускным концертам в Большом театре. Нам надо было не подвести Академию и Марину Константиновну Леонову – нашего ректора. Признаюсь, говорил Макару: «Подумай, ты хорошо себя показал на концерте, тебя все заметили. Результат конкурса – непредсказуем, большое колено не дает возможности полноценно подготовиться, я бы на твоём месте отказался от участия». Он ответил: «Я готов бороться». Я: «Тогда я тебя поддержу». Мальчик принял мужское решение, настоял на своем. Инициатива в данном случае шла от него – ученика.

Не появится ли корона на голове у Макара, ему же целый год учиться?

У него есть осмысленный подход к тому, что делает, он умеет анализировать свои ошибки, промахи и исправлять их, я ему доверяю. Он мог бы, на мой взгляд, уже сейчас готовить роли. А корону, если что, мы собьем.

Расскажите о двух других своих воспитанниках.

В классе 2016 года выпуска Дима Выскубенко являлся лидером, самым талантливым учеником, мы поднялись с ним на хорошую высоту. Дима – фанат, танцовщик с отличной координацией и блестящей техникой.

Дима Смилевски – из балетной династии. Я благодарен его семье, что никто ни разу не вмешался в процесс обучения. Контакт с учениками – тонкая штука, и она зависит от человеческих качеств. Можно все знать, правильно говорить, доходчиво объяснять, и дети могут понимать, но не идти за тобой, а просто выполнять требования. Так может продолжаться долго, пока ты не «заберешься» в их головы и души. Не всегда это получается и, к сожалению, зависит не только от педагога, но и от детей, от их таланта. Сейчас без лишней скромности могу сказать – что-то получается. Когда же берешь новый класс, то не знаешь, чего ждать – понятия не имеешь. Но надежда на результат всегда остается. 🇷🇺

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Премьера 3 мая 2022 года

Иоганн Штраус

ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ

Оперетта в 3 действиях

Театрализованное
концертное исполнение

Исполняется на немецком языке
с русскими диалогами.

Либретто **Карла Хаффнера** и **Рихарда Жене**

Русский текст диалогов **Алексея Олейникова**

Дирижер-постановщик – **Иван Великанов**

Режиссер-постановщик – **Алексей Золотовицкий**

Художник-постановщик – **София Егорова**

Главный хормейстер – **Валерий Борисов**

Художник по свету – **Антон Поморев**

Ассистент режиссера-постановщика – **Артем Тульчинский**



Дирижер Иван Великанов.

Фото © Дамир Юсупов.

Анна Нечаева

Ведущая солистка оперной труппы Большого театра Анна Нечаева исполняет практически все главные партии репертуара для сопрано. Рассказываем об этапах ее первого десятилетия творческой жизни на главной сцене страны.



Настасья. «Чародейка»
Петра Чайковского.

«С тарожилы подходили ко мне и говорили: “Осторожно, ничего не ешь, ни от кого ничего не принимай”, – первые воспоминания о Большом театре у Анны Нечаевой сродни остросюжетным байкам прошлых столетий, когда конкуренция внутри главного театра страны обострялась до предела. «Меня пригласили на постановку “Чародейки”, – рассказывает певица, – и совершенно неожиданно я получила почти все спектакли. Перед премьерой ко мне подошел человек и подарил какую-то шоколадку, у меня руки задрожали, но я ее все же съела, и все прошло хорошо».

Дебют в партии Настасьи из оперы Чайковского «Чародейка» в постановке Александра Тителя и дирижера Александра Лазарева стал судьбоносным для Анны. Выпускнице Саратовской консерватории повезло выйти на одну сцену с уже известными артистами – Владимиром Маториным, Еленой Манистиной, Татьяной Ерастовой, Владиславом Сулимским. Критика назвала Нечаеву главным приобретением театра: «И как певица, и как актриса она оказалась абсолютно на своем месте, – писали в прессе, – снискав после спектакля самые искренние и заслуженные овации зала. Молода, красива,

выразительна, эмоционально правдива; голос яркий, свежий, владение им достойное, пение вдохновенное – все это в совокупности позволило Анне Нечаевой стать центром оперы не в силу либретто, а абсолютно естественно». Естественность и природная органика как голоса, так и актерской манеры, заметим, – суть творческого облика певицы.

До прихода в Большой Нечаева выступала на двух других ведущих сценах страны. С 2003 года Анна – в Театре «Санкт-Петербург Опера», где в ее репертуар входили главные партии в операх «Евгений Онегин» Петра Чайковского, «Мадам Баттерфляй», «Джанни Скикки» и «Сестра Анжелика» Джакомо Пуччини, «Травиата» Джузеппе Верди, «Поругание Лукреции» Бенджамина Бриттена. В 2008–2011 годах служила солисткой Михайловского театра, где дебютировала в опере Руджеро Леонкавалло «Паяцы» и там же, уже будучи солисткой Большого, впервые спела главную партию в опере Пуччини «Манон Леско», впоследствии продолжив работу над образом героини в знаменитом спектакле режиссера Адольфа Шапиро и дирижера Ядера Биньямини – в Москве. Для Анны Нечаевой этот спектакль, первоначально задуманный под Анну Нетребко, оказался сложнейшей проверкой на прочность: необходимо было найти и доказать свое собственное творческое решение.

Важно, что в партии Манон Леско Нечаева выступила в знаковом спектакле, когда в 2020 году впервые за дирижерский пульт Большого встал Пласидо Доминго. Всего две репетиции, оркестровую и сценическую, провели певица и дирижер, но сколько они дали молодой певице: «У маэстро свое видение, свое ощущение музыки, его интерпретация оперы Пуччини отличается своеобразием, но насколько это интересно!»

Неоспоримые успехи Анны Нечаевой критики и слушатели связывают с тремя партиями в культовых операх Чайковского: Татьяна из «Евгения Онегина», Лиза из «Пиковой дамы» и титульная из «Иоланты». «Татьяна Анны Нечаевой – цельный и незаурядный

характер, в котором сочетаются наивность и ум, застенчивость и решительность, яркая искренность и чувство собственного достоинства. Вообще у Нечаевой на сцене всегда такое слияние с образом, что я даже не могу выделить какие-то отдельные компоненты ее вокала, поэтому обычно, когда рассказываю о ее героинях, меня потом спрашивают: «А пела-то как?» Так как всегда – настолько естественно, что не улавливаешь, как», – читаем отклик критика на портале «Голос публики». Другой рецензент считает, что «Анна Нечаева-Лиза обладает сильным, ярким и объемным сопрано очень красивого тембра и создает драматически насыщенный образ своей героини».

Партии в операх Чайковского определили признание певицы и за рубежом. Нечаева исполняла Иоланту на Оперном фестивале в Савонлинне, в партии Лизы дебютировала в неаполитанском театре Сан-Карло, в «Онегине» выступила на сцене Вашингтонской национальной оперы и на Фестивале Сейджи Озавы в Мацумото. В качестве приглашенной солистки пела в Латвийской национальной опере (Леонора, «Трубадур» Верди), театре «Ла Монне» в Брюсселе (главные партии в операх Сергея Рахманинова «Франческа да Римини» и «Алеко»), Фландрской опере (Полина, «Игрок» Сергея Прокофьева). Среди запланированных на ближайшее будущее контрактов – «Аида» в Дании и Израиле, «Пиковая дама» в Париже.

Безусловно, за десятилетие в Большом театре дар Анны Нечаевой развивается интенсивно: она осваивает интересный репертуар, сотрудничает с выдающимися музыкантами. На таких редких артистах, наделенных темпераментом и работоспособностью, держатся раритетные оперные труппы.

Последние по времени заметные премьеры Анны Нечаевой – главная партия в опере Антонина Дворжака «Русалка» и Эльза в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера. Популярная ария Русалки «Měsíčku na nebi hlubokém» стала для певицы чуть ли не визитной карточкой, многие вспоминают ее проникновенное исполнение на гала-концерте российской оперной премии «Casta diva»: «Глубокий, обволакивающий голос звучал с уязвимой страстностью, положенной героине оперы Дворжака».

В партии Эльзы Анна Нечаева впервые вышла на сцену Большого театра в день премьеры совместной



Купава. «Снегурочка» Николая Римского-Корсакова.
Мизгирь – Эльчин Азизов.

постановки «Лоэнгрина» с театром Метрополитен-опера (дирижер Эван Роджистер, режиссер Франсуа Жирар). «Лиричность и беззащитность главной героини уступили место экстаичности и роковой порывистости, – замечает обозреватель портала «Belcanto», – а выносливости певицы можно было просто позавидовать: выставленный ею мощный уровень звучания поражал устойчивым постоянством, и в третьем акте, когда иные сопрано вокальный потенциал уже исчерпывают, казалось, что первых двух актов у певицы как будто и не было».

В одном из интервью Анна Нечаева признается: «Если, например, я не пою премьеру – ничего страшного, мы не ради этого живем». Не кроется ли в таком отношении к своей профессии рецепт успеха? Несомненно! 📌



Татьяна. «Евгений Онегин» Петра Чайковского.
Онегин – Игорь Головатенко.

Юбилею народной артистки СССР Маквалы Касрашвили посвятили Гала-концерт

на Исторической сцене. В честь героини, чье имя давно вписано в историю оперного театра, выступили Хибла Герзмава, Ксения Дудникова, Василий Ладюк, Эльчин Азизов, Липарит Аветисян, Олег Долгов, Анна Аглатова, Юлия Мазурова, Альбина Латипова, Анастасия Сорокина, Бехзод Давронов, Светлана Лачина и артисты Молодежной оперной программы.

За дирижерский пульт оркестра Большого театра встал маэстро Владимир Спиваков. <#>

2 июля состоялся концерт солистов оперной труппы и оркестра Большого в городе Владимирской области – Доброграде,

где артисты главного театра страны выступили уже в третий раз. По сути Доброград – небольшой молодой поселок с уникальной сценической площадкой, расположенной на озере. Сцена спроектирована таким образом, что три тысячи человек могут наблюдать за происходящим, одновременно любуясь прекрасными лесными пейзажами. Оркестр вел маэстро Павел Клиничев, солировали Анастасия Сорокина, Анна Шаповалова, Анастасия Щеголева (сопрано), Юлия Мазурова (меццо-сопрано), Валерий Макаров, Илья Селиванов (тенора), Андрей Потатурин (баритон), Михаил Казаков (бас). <#>



8 июня на Исторической сцене показ балета «Лебединое озеро»

посвятили солисту (1962–83) и педагогу (с 1996) ГАБТа, заслуженному артисту России Валерию Лагунову.

2022 год соединил две важные даты в жизни танцовщика: 80-летие и 60-летие работы в Большом. Любители балета хорошо помнят его Злого гения – олицетворение зловещего рока и мрачной силы. В спектакле-посвящении эту партию вел Денис Захаров. Владислав Лантратов – талантливый ученик Лагунова – станцевал Принца Зигфрида, Одетту-Одиллию – Екатерина Крысанова.

Партии Лагунова – танцовщика идеальных пропорций, звучащих жестов и высоких, замирающих в воздухе прыжков – остались в памяти навсегда: околдованный властью Архонт в «Икаре», самобытный Альберт в «Жизели», а Принц Фортюне в «Спящей красавице», Пастушок в «Щелкунчике», Станционный мужик в «Анне Карениной» – яркие примеры того, каким незабываемым можно сделать образ, даже если роль эпизодическая. Валерий Лагунов – автор книги «Шипы и розы Большого балета». <#>

На Исторической сцене состоялся балетный Гала-концерт в честь юбилея приза «Бенуа де ла данс».

Завершен 30-летний этап его жизни – создатель Программы Юрий Григорович оставляет художественное руководство и становится ее президентом. Художественное руководство «Бенуа де ла данс» мэтр передал мировой звезде Светлане Захаровой. В концерте выступили представители ведущих балетных трупп России, представили две мировые премьеры: «Метель» на музыку Георгия Свиридова (хореография Артема Овчаренко) и «Энигма. Страницы» на музыку Эдуарда Элгара (хореография Артемия Белякова). <#>

Представление оперы «Ариадна на Наксосе» Рихарда Штрауса

19 мая Большой посвятил солистке Камерной сцены Ирине Алексеенко, в апреле она отметила круглую дату. В заглавной партии – сама юбилярша. Молодую певицу принял в свою труппу отец-основатель Борис Покровский. С тех пор пролетело более двадцати лет, за это время солистка «примерила» десятки новых ролей, доказав, что обладает не только прекрасным голосом, но и незаурядным актерским мастерством, сценическим обаянием и чувством жеста. Поток новых работ не иссякает: одна из последних – Маддалена в одноименной опере Сергея Прокофьева. <#>

НОВАЯ СЦЕНА

Капитальное возобновление балета в новой сценической редакции 14 июня 2022 года

Мировая премьера 21 января 1986 года,
Театр Сан-Карло, Неаполь

Премьера в Большом театре 31 мая 1986 года

на музыку Валерия Гаврилина

АНЮТА

Балет в двух действиях

Либретто **Александра Белинского**
и **Владимира Васильева**
по рассказу **Антон Чехова** «Анна на шее»

Хореограф-постановщик – **Владимир Васильев**

Художник-постановщик – **Белла Маневич**

Автор новой сценической редакции
(сценография и костюмы) – **Виктор Вольский**

Дирижер-постановщик – **Павел Сорокин**

Видеопроекция – **Алексей Хорошев**

Художник по свету – **Сергей Шевченко**

Анастасия Сташкевич – Анюта,
Артем Овчаренко – Студент.

Фото © Павел Рычков.



Борис Кустодиев.
Портрет Ф.И.
Шляпина, 1922.

Музей русского импрессионизма приглашает взглянуть на оперного гения, солиста Императорских театров Федора Шаляпина глазами

глазами его современников. Певец планетарной славы стал героем выставки «Точки зрения: Федор Шаляпин», где представлены произведения его друзей-художников, фотографии, сценические костюмы и автопортреты: Федор Иванович пробовал свои силы в живописи и графике, увлекался скульптурой. Артист – «гений перевоплощений» – предстает в знаменитых образах Ивана Грозного и Бориса Годунова, Демона и Фарлафа, Дона Базилио и Дон Кихота. Музей Большого театра украсил экспозицию раритетами из своих фондов: портретом Шаляпина в партии Демона кисти Александра Головина, постером Пола ван Бремпта «Шаляпин в роли Дон Кихота» и архивными фотографиями. На выставке можно увидеть работы Константина Коровина, последний прижизненный портрет «любимца муз», выполненный Василием Шухаевым, бронзовый бюст работы Паоло Трубецкого и, конечно, знакомый шляпинский облик кисти Бориса Кустодиева. [↗](#)

В фойе Исторической сцены экспонируется выставка, посвященная 120-летию со дня рождения народного артиста СССР Сергея Лемешева. Авторы представили фотографии певца в жизни, на сцене, в часы отдыха. За четверть века Лемешев исполнил множество партий в операх русской и западноевропейской классики. «Назначение лирического тенора – петь любовь. Поэтому никакие злодеи в мой репертуар не попали. Все мои оперные герои обязательно любили – и Ленский, и Альфред, и Альмавива, и Дубровский... И даже Берендей в «Снегурочке» – он весь наполнен любовью к природе, солнцу...» – вспоминал Сергей Яковлевич. Искрометный комедийный талант артиста раскрылся в партии графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Джоаккино Россини и хитроватого поповича



Сергей Лемешев
в опере «Фра-Дьяволо» Даниэля Обера.

Афанасия Ивановича в «Сорочинской ярмарке» Модеста Мусоргского. Вертер в одноименной опере Жюль Массне стал его последней партией в родном театре. Покинув сцену, Сергей Лемешев недолго занимал пост замдиректора Большого театра, преподавал в Московской консерватории. [↗](#)

В балетной труппе Большого театра произошли изменения в карьерном росте артистов: Александра Трикоз возведена в ранг солистки, Елизавета Кокорева и Ева Сергеенкова переходят на позиции ведущих солисток, Дмитрий Смилевски стал первым солистом. На высшую ступень переведены Алена Ковалева – она достигла положения балерины, Егор Герашенко – объявлен премьером. [↗](#)



Алена Ковалева.



Ева Сергеенкова.



Елизавета
Кокорева.



Дмитрий
Смилевски.



Александра Трикоз.

В дни XIV Международного конкурса артистов балета в Экспозиционном фойе Исторической сцены открылась выставка «Золотой век Юрия Григоровича: жизнь как конкурс». Коллекцию уникальных фотографий, связанных с жизнью и творчеством вдохновителя престижного московского балетного состязания, представил Государственный центральный театральный музей имени Алексея Бахрушина. [↗](#)



Фото © Павел Рычков.

**КАМЕРНАЯ СЦЕНА
ИМЕНИ БОРИСА ПОКРОВСКОГО**

Премьера 9 июня 2022 года

Гаэтано Доницетти

ЛИНДА ДИ ШАМУНИ

Опера в трех действиях

Либретто **Гаэтано Росси** по мотивам мелодрамы **Адольфа Филиппа д'Эннери** и **Гюстава Лемуана** «Божья милость»

Дирижер-постановщик – **Антон Гришанин**

Режиссер-постановщик – **Роман Феодори**

Художник-постановщик – **Даниил Ахмедов**

Режиссер по пластике – **Татьяна Баганова**

Художник по свету – **Андрей Абрамов**

Хормейстеры – **Александр Критский, Павел Сучков**

Исполняется на итальянском языке с русскими супратитрами.

Нотный материал предоставлен издательством G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

Режиссерские битвы



В Москве завершился V Международный конкурс молодых режиссеров «Нано-опера». Работы участников оценивали режиссеры и директора театров: Дмитрий Бертман, Юрий Александров, Георгий Исаакян, Александр Титель, Вячеслав Стародубцев, Павел Сорокин, Сергей Бобров, Реджеп Аййылмаз (Турция), Сандра Миланков (Сербия), Толеубек Альпиев (Казахстан), Джавид Имамвердиев (Азербайджан), Рамиз Усманов (Узбекистан). Предварительный отбор прошли десять конкурсантов из России, Казахстана и Таджикистана. Победу одержала Мария Фомичева.

Найти хорошего оперного режиссера – одна из самых трудных задач современного театрального процесса. Список требований к представителям столь узкой специальности широк: помимо нестандартного мышления и интерпретаторской фантазии нужно досконально знать музыкальный материал, понимать композиторский подтекст, зачастую не заложенный в литературном первоисточнике или идущий с ним вразрез.

Конкурс «Нано-опера», придуманный командой театра «Геликон-опера», уникален – первый в мире. Для вокалистов, инструменталистов, дирижеров создано много состязаний, а режиссеры почему-то

всегда оказывались «вне конкурса», хотя, соревнуясь, участники проверяют себя, испытывают на прочность собственное мастерство, получают возможность для яркого старта карьеры. «Если посмотреть на карту России, то многие молодые главные режиссеры – наши лауреаты разных лет», – с гордостью говорит председатель жюри Дмитрий Бертман.

«Нано-опера» позволяет режиссерам в сжатые сроки апробировать творческие методы и совершить «лабораторные» ошибки, чтобы потом избежать их в спектаклях. По условиям первого из трех этапов участники десять минут работают над постановкой арии, во втором туре ставят дуэты, в финале воплощают свои идеи относительно массовых сцен. Важно, что оценку сделанному можно получить мгновенно и с нескольких точек зрения: от профессионального жюри, музыкальных критиков и зрителей в зале. Например, некоторые, казалось бы, оригинально задуманные мизансцены при вынесении на публику оборачиваются нелепостью: смехом зал реагировал на ошейник с хлыстом у Мюзетты, «пьяную» дуэль Ленского с Онегиным, эротическую сцену хора из «Паяцев».

Гран-при в нынешнем году не присудили, почти все участники показали себя «традиционалистами» со знаком «минус», ограничивая пробы пера лишь сухой сценической разводкой – «сел-встал-пошел».

Иногда смелели: например, Фигаро из «Севильского цирюльника» становился роботом из будущего,





а Кашеевна через психоделический сон олицетворялась со сверхчеловеком. Но связано ли это с музыкой, и что нового подобные идеи открывают для нас в партитурах Россини и Римского-Корсакова?

К счастью, прогресс у некоторых конкурсантов чувствовался от тура к туру: они избавлялись от клише, искали более интересные технические приемы. Если на сцене не срабатывала заранее продуманная диспозиция актеров, то на этой ошибке учились проявлять режиссерскую решимость, экстренно «здесь и сейчас» задуманное менять, импровизировать.

Первое место жюри присудило Марии Фомичевой – выпускнице ГИТИСа, ученице Георгия Исаакяна. Она запомнилась дерзкой трактовкой образа Татьяны, которая при встрече с Онегиным в состоянии аффекта ела снег и много курила. Совершенствовать мастерство, опираться на музыку и яснее объяснять актерские задачи победительница скоро будет в Ростовском театре, куда член жюри Павел Сорокин пригласил ее на постановку, а также в Большом театре имени Алишера Навои – от Рамиза Усманова тоже последовало предложение поработать ассистентом режиссера.

Вторую премию Еренбак Тойкенов увезет в Казахстан. Его идея сделать Фигаро роботом убедила и привлекла всеобщее внимание на первом туре. В дуэте Хозе и Эскамильо из «Кармен» Еренбак придумал оригинальную роль для артиста миманса – «трупа» мужа Кармен. К сожалению, на третьем туре соискателя подвела массовая сцена с контрабандистами из той же оперы Бизе, в ней пазл «что, зачем и почему» не сложился. Тем не менее,

режиссер впечатляюще заявил о себе, получил приз зрительских симпатий и спецприз от медиажюри.

Тройку победителей замкнула Ирина Гаудасинская, продолжающая легендарную музыкальную династию. Внучка оперного режиссера и педагога Станислава Гаудасинского и певицы Ирины Богачевой поставила дуэт Айзенштайна и Фалька из «Летучей мыши» Иоганна Штрауса через «взаимодействие» между двумя «мимами» – «совестью» и «кутежом», а в Прологе из «Любви к трем апельсинам» Сергея Прокофьева устроила провокацию с появлением «голового» афроамериканца. При всей спорности этих решений работы привлекли сценической динамикой и музыкальностью.

«Очень хотелось бы нам всем увидеть и услышать в ваших опытах идею. Сейчас многое в этюдах “вытаскивают” замечательные артисты», – справедливо посетовал Александр Титель, обсуждая результаты конкурса. Действительно, солисты и артисты хора театра «Геликон-опера» оказались главным подарком для молодых режиссеров – уже в начале пути им довелось поработать с профессионалами, готовыми на любой эксперимент. Их, профессионалов, вклад на конкурсе отметили спецпризом от Музея памяти солистки Большого театра Валентины Левко: его получил баритон Максим Перебейнос за выдающиеся творческие возможности.

Все три тура и финальный гала-концерт снимал телеканал «Россия – Культура»: телезрители смогут оценить лучшее из «Нано-оперы» – 2022. <#>



«Ася». Сто лет одиночества

В начале июня в Большом зале консерватории в концертном исполнении впервые за минувшие сто с лишним лет прозвучала опера Михаила Ипполитова-Иванова «Ася».



Оркестр и хор ГМПИ
имени Михаила Ипполитова-Иванова.

Идея вернуть в музыкальную жизнь страны оперу своего отца-основателя родилась в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Михаила Ипполитова-Иванова на волне подготовки к столетнему юбилею вуза. «Возрождение оперы «Ася», – признается ректор Ипполитовки Валерий Ворона, – наша давняя мечта. Михаил Михайлович был личностью грандиозного масштаба: общественный деятель, композитор, педагог, дирижер, этнограф. Мы надеемся, что возвращение его произведений в музыкальное пространство вернет широкой публике имя не просто выдающейся личности, но одной из ключевых фигур в истории нашей музыкальной культуры».

Премьера оперы «Ася» состоялась 28 сентября 1900 года на сцене Московской частной русской оперы. За дирижерским пультом стоял автор. Главные партии – Аси и NN – исполняли ведущие певцы того времени Елена Цветкова и Александр Шубин. Декорации и костюмы создавались по эскизам Михаила Врубеля. Публика тепло встретила оперу – немногочисленным представлениям неизменно сопутствовал успех. Однако композитор не оставлял работы над своим детищем, и в 1906 году партитуру поставили в переработанной редакции.

Наследуя Чайковскому, Ипполитов-Иванов жанрово определил свое сочинение как «лирические сцены». Михаил Михайлович, будучи учеником Римского-Корсакова, тем не менее, считал себя во многом и учеником Петра Ильича. Его, как и Чайковского, волновал поиск музыкальных ключей к тайнам характера русской женщины – это роднит «Асю» с «Евгением Онегиным». По странному совпадению – совпадению ли? – либретто «Аси», как и «Онегина», не является точным следованием первоисточнику. Некоторые сюжетные линии в опере отсутствуют, и оперная Ася кажется более романтической и нежной, нежели романная. Современники не без основания полагали, что Ипполитов-Иванов видит в Асе «сестру» пушкинской Татьяны, чей образ ему ближе своенравной капризницы, написанной Тургеневым.

Ипполитова-Иванова отличала широта композиторских интересов: он автор пяти опер, двух симфоний, десятка оркестровых сюит, хоровых и камерно-инструментальных сочинений. Однако судьба распорядилась так, что тонкий лирик оказался в тени педагога-новатора. В Московскую консерваторию Ипполитова-Иванова позвал Чайковский. Среди его учеников оказались такие талантливые композиторы и пианисты, как Рейнгольд Глиэр и Александр Гольденвейзер, Константин

Игумнов и Андрей Баланчивадзе. Михаил Михайлович возглавил консерваторию в 1906 году, став первым выборным ректором в ее истории, и оставался на этом посту вплоть до 1922-го, то есть в самое сложное для отечественной культуры время. Благодаря ему консерватория продолжала работу в годы Первой мировой войны и, главное, уцелела в круговерти Октябрьского переворота.

Ипполитов-Иванов был одним из создателей современной системы музыкального образования: открытая им в 1919 году музыкальная школа, которой суждено было стать институтом его имени, предназначалась не только для детей, но и для взрослых. Такие учебные заведения его стараниями открывались во множестве. Разумеется, Михаил Михайлович понимал: подавляющее большинство учащихся не свяжет свою жизнь с музыкой, но он свято верил в то, что понимание классики приближает любого человека к пониманию красоты и гармонии мира.

Покинув консерваторские стены, Ипполитов-Иванов с головой ушел в композицию, при его жизни созданное им было достаточно хорошо известно широкой публике, хотя, конечно, в революционные реалии не вписывалось. После смерти композитора ситуация изменилась. У него не было родных, приемная дочь оказалась за границей, так что заботиться о его наследии оказалось просто некому. Оно еще ждет своих исследователей и популяризаторов.

«Ася» достойна быть представленной в одном из самых престижных концертных залов страны и на самом высоком исполнительском уровне – убежден Валерий Ворона. – Нашу идею поддержал ректор Московской консерватории Александр Соколов. К тому же консерваторцы принимали участие в первых постановках, и они, в известном смысле, тоже «ипполитовцы».



Музыкальный руководитель
и дирижер-постановщик Юрий Симонов.



Алина Яровая – Ася,
Сергей Петрищев – Гагин.

Музыкальным руководителем постановки стал народный артист СССР, художественный руководитель и главный дирижер Академического симфонического оркестра Московской филармонии, заведующий кафедрой оперно-симфонического дирижирования ГМПИ Юрий Симонов. Работая над партитурой, он опирался не только на издание 1905 года, но и на рукописные источники, хранящиеся в Московской консерватории. «Ася», – считает дирижер, – это очень чистая, душевная музыка. То, что принято называть искусством в чистом виде».

«Моя героиня – удивительно тонкая, трепетная натура, – признается солистка Большого театра Алина Яровая, исполнившая заглавную партию. – В ней есть что-то не только от пушкинской Татьяны, но и от Ассоль, живущей в ожидании чуда, и даже от Снегурочки, которую нахлынувшее чувство пробуждает к жизни. Партию NN исполнил солист «Новой оперы» Анжей Белецкий, Гагина – солист Музыкального театра имени Наталии Сац Сергей Петрищев. Проект осуществлен совместно с фондом «Русское исполнительское искусство». Среди участников премьеры – Государственный академический русский хор имени Александра Свешникова, сводный хор ГМПИ, Московский молодежный симфонический оркестр имени Михаила Ипполитова-Иванова, а также студенты и выпускники института и Московской консерватории. К осуществлению сценической версии оперы ипполитовцы приступят осенью. Из длившегося более ста лет одиночества «Ася» возвращается к публике. 📌

СНЕЖИНКИ ВМЕСТО СИРЕНИ

В мае столица Татарстана обычно утопает в сирени, но нынешней весной, на самом ее пике, над рекой Казанкой и старинным Кремлем неожиданно закружились снежинки. Они плели дивные узоры и на сцене Татарского академического театра оперы и балета имени Мусы Джалиля в день открытия XXXV Международного фестиваля классического балета имени Рудольфа Нуриева. Премьера «Щелкунчика», по-восточному красочно оформленного художником Анатолием Нежным, открыла парад хореографических шедевров театра.

Почему вопреки традициям новый «Щелкунчик» появился весной? В память о Рудольфе Нурееве, который в мае 1992-го дирижировал здесь этим балетом Петра Чайковского и подарил фестивалю свое имя. Тогда цвела сирень, но великий танцовщик уже ощущал дыхание студеной зимы и близкой смерти. В вечность он ушел в православный сочельник...

«Щелкунчика» на основе классической редакции Василия Вайнонена поставил художественный руководитель казанского балета Владимир Яковлев. К новаторству не стремился. Переосмыслил ряд сцен, придав динамизм хорошо известной постановке.

В первом акте занял воспитанников местного училища, и они радостно и с энтузиазмом исполняли детские танцы у рождественской елки, участвовали в сценах ночного боя маленьких солдатиков с большими страшными мышами (артисты театра), чьи глаза горели зловещим огнем. Зато взрослые исполняли усложненное, слегка манерное детское па-де-труа. Восхитил китайский танец. На «ура» зал принимал лихую русскую пляску. Кукольными страстями (вспомнился «Петрушка» Игоря Стравинского – Михаила Фокина) не на шутку взволновали Арлекин, Коломбина, Арапчонок (Алессандро Каггеджи, Наталья Мурзина, Фаяз Валиахметов).

Поклоны после балета «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина.
В центре – Владимир Васильев.



В сцене снежинок дивно звучали ангельские голоса хора, нарастала динамика оркестра (дирижер Ренат Салаватов). Хотя чрезмерно быстрый темп не позволил довести до совершенства сказочный бал зимних сильфид, особенно – в финале номера. Тут желательны не только снежные вихри, но и задушевная лирика, возвышенная просветленность, уводящие героев в мир фантазий и грез.

В спектакле две Маши – девочка (миловидная Анна Мельникова) и принцесса. Ее партию на премьере вела Кристина Андреева – техничная, статная, видная, но несколько нарочито подающая себя и танцевальный текст. Приму не стоит играть, ею надо быть.

Екатерина Крысанова – Аврора, Семен Чудин – Дезира.
«Спящая красавица» Петра Чайковского.



Аманда Гомес – Маша-принцесса, Вагнер де Карвальо – Щелкунчик-принц.
«Щелкунчик» Петра Чайковского.

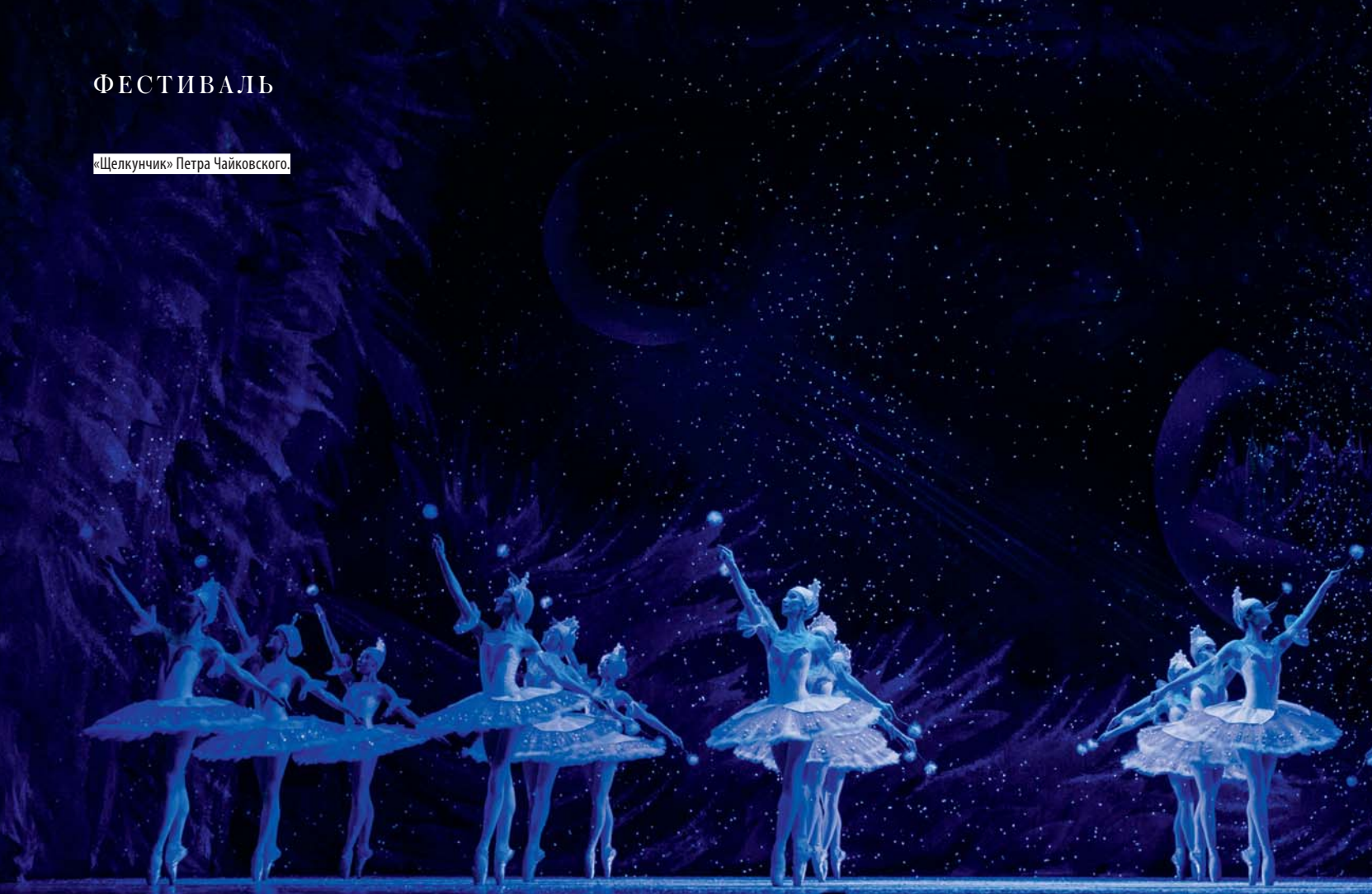
Очень музыкально, эмоционально Машу-принцессу танцует, излучая радость, Аманда Гомес. Поразительная молодая балерина! Такая разноплановая. Она – властная, неумолимая, со стремительным, напористым прыжком Мирта в «Жизели» Адольфа Адана, темпераментная Уличная танцовщица и женственная Повелительницей дриад в «Дон-Кихоте» Людвиг Минкуса. Редко кто в один вечер убеждает в полярных партиях.

Казанская труппа – профессиональная, выносливая, эмоциональная. Немыслимо трудно на фестивале танцевать подряд разные классические шедевры: «Щелкунчика», «Спящую красавицу», «Жизель», «Дон Кихота», «Баядерку», «Лебединое озеро», «Корсара».

Ксения Шевцова – Никия, Кимин Ким – Солор.
«Баядерка» Людвиг Минкуса.



«Щелкунчик» Петра Чайковского.



Центральную позицию фестивальной афиши занял национальный балет «Золотая орда» композитора Резеды Ахияровой на либретто Рената Хариса. Для Казани это хореографическое полотно балетмейстера Георгия Ковтуна – что «Спартак» Юрия Григоровича для Большого театра. Сложнейшая сольная и кордебалетная техника, накал кипучих страстей требуют жертвенной самоотдачи от мужской части труппы. Она поражает разнообразием и богатством талантов, неистовым и отточенным танцем.

Женский ансамбль особо поразил во втором акте «Жизели». Вместо привычной отрешенной

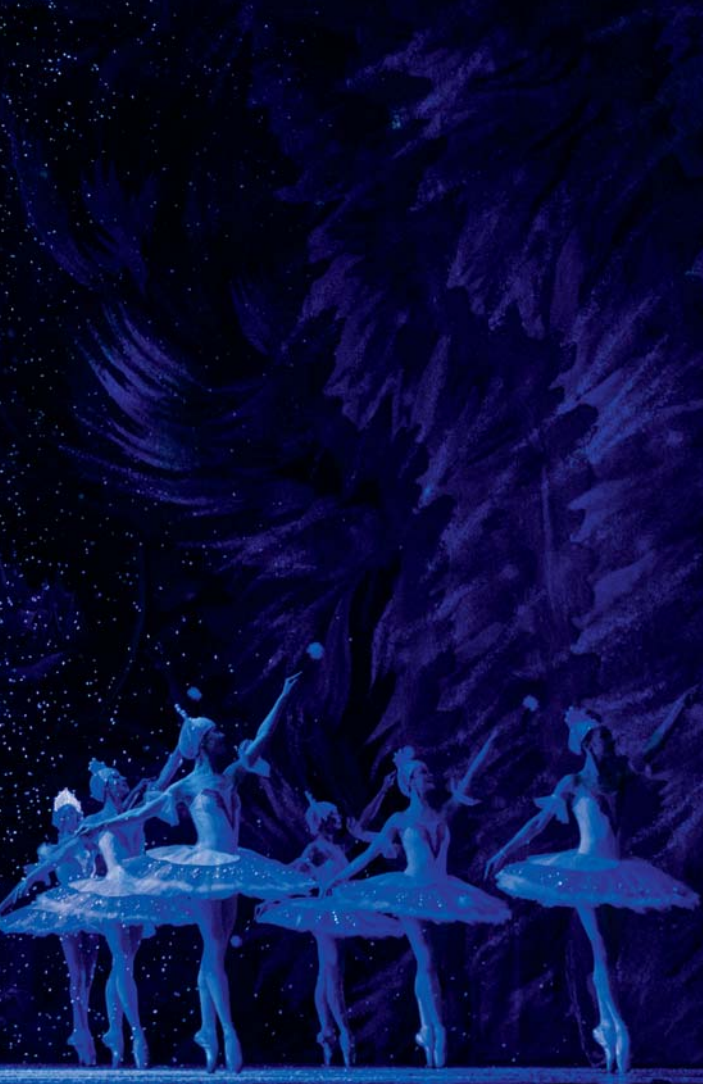
воздушности, прозрачности, кантилены движений ночных видений – на сцене активные, даже весьма агрессивные виллисы. Страстная одержимость, жажда мести держат на земле эти обреченные на губительный танец души. Они – опасные противники Жизели и Альберта. Безжалостные, не умеющие прощать.

Носителем света, мистической любви в партии Жизели предстала балерина Оксана Кардаш из Московского музыкального театра имени Константина Станиславского и Владимира Немировича-Данченко. Неожиданный контраст придал особый драматизм старинному балету, выявил его глубинный смысл. Изумительно отрепетированы танцы балерины, ее адажио с Иваном Михалёвым (премьер той же труппы) – графом Альбертом. Видна тщательная репетиторская работа, французские нюансы – в исполнении московского дуэта появились поддержки, многочисленные детали и акценты, типичные для парижской сцены. Безупречна мужская вариация, особенно ее кода. Подобные спектакли – редкость на современной сцене.

Приглашать на ведущие партии гостей – один из принципов фестиваля. Чтобы очень эмоциональная, знающая, требовательная казанская публика могла



Михаил Тимаев – Дух хана Батыя.
«Золотая орда» Резеды Ахияровой.



видеть самых интересных и лучших. Нередко визиты тех, кого особенно полюбил зритель, повторяются. Так, абсолютным хореографическим «чистописанием» покорила казанцев московский принц из Большого театра Семен Чудин. Танцевал безупречно и в «Щелкунчике», и в «Спящей красавице». Стильно, сдержанно, с хорошим вкусом принцессу Аврору исполнила прима Большого Екатерина Крысанова. С бешеной энергией, напористой экспрессией, лихим трюкачеством вел партию Базилья в «Дон-Кихоте» москвич Иван Васильев. Зал неистово рукоплескал каскадам его вращений, замысловатым прыжкам, стихийному артистизму. Очень техничной, но сдержанной оказалась Китри – москвичка Екатерина Первушина. Капризным Амуром в сцене Сна порхала танцующая в Казани японка Мана Кувабара. Ее чарующая вариация – маленький шедевр.

Особый подарок ждал в балете «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина. В партии Петра Леонтьевича – отца Анюты выступил Владимир Васильев – автор спектакля, легенда «золотого века» балета Большого. То, как он живет на сцене, как самыми простыми движениями передает характер старого, одинокого, всеми забытого учителя, дорогого стоит.

Васильев как хореограф отлично отрепетировал свой балет, восстановил многие утраченные мизансцены и детали. Рядом с ним и внешне сдержанной, деликатной Анютой (Булган Рэнцэндорж из Пермского театра оперы и балета имени Петра Чайковского) новыми красками засверкала казанская труппа. Увлекательно смотрелись даже самые маленькие партии.

Венчал фестивальную афишу насыщенный по программе Гала, где представили премьеру балета «Маленькая история большого города» на музыку Чарли Чаплина и Джорджа Гершвина. Трогательную и эмоционально насыщенную жанровую картину по идее Владимира Яковлева воплотил на сцене выступивший как хореограф и исполнитель главной партии Алессандро Каггеджи. В завершающем Нуреевский параде танца участвовали Евгения Образцова и Семен Чудин (Большой театр), Екатерина Первушина («Кремлевский балет») и Кимин Ким (Мариинский театр), Наталья Крапивина и Георги Смилевски (Музтеатр имени Станиславского и Немировича-Данченко), Сергей Гаген (Самарский академический театр оперы и балета имени Дмитрия Шостаковича), звезды Театра имени Джалиля Аманда Гомес, Кристина Андреева, Каролина Заборне, Михаил Тимаев, Вагнер Карвальо, Ильнур Гайфуллин, Антон Полодюк, Андрей Каминский (виолончель). 📌



Элеонора Севенард – Одиллия, Денис Родькин – Зигфрид.
«Лебединое озеро» Петра Чайковского.

Сэмюэль Дэйл Джонсон – Дон Жуан,

Лука Пизарони – Лепорелло.

Фото © Фрол Подлесный.



Текст: Константин Черкасов

А судьи кто?

В честь 60-летия со дня рождения Дмитрия Хворостовского в Москве выступает Красноярский театр оперы и балета, который носит имя выдающегося русского певца. Гастроли на Исторической сцене Большого театра России открывает опера Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» в постановке Михаэля Штурмингера. Музыкальный руководитель – Петер Феранец. Дирижер – Кристиан Кох.

Кому сказать, что в Красноярск на выпуск спектакля (и не просто на премьеру, а на полноценный репетиционный цикл) приехал настоящий Лука Пизарони – не поверят.

А может быть, поверят, но не сразу. Тем не менее, факт – 21 октября прошлого года на сцене Красноярского театра оперы и балета состоялась первая оперная премьера нового российского культурного форума – Фестиваля Дмитрия Хворостовского под руководством Антона Левахина. Фестиваль молод – в 2022 ему исполняется три года – и амбициозен: достаточно сказать, что в прошлые годы город на Енисее услышал и увидел Сергея Лейферкуса, Хуана Диего Флореса и даже Диану Дамрау, чей единственный

российский концерт прошел в октябре 2021-го. Что касается информационного шума в СМИ, точнее, его отсутствия – сложилось ощущение, что это задуманная руководителем концепция. Кто следит – тот приедет.

«Дон Жуан» Моцарта находится на 11-м месте списка самых исполняемых оперных сочинений в мире по рейтингу профессионального форума operabase.com: только в сезоне 2021/22 прошло 453 спектакля в 108 постановках. Из чего нетрудно сделать вывод: обращаться к «Дон Жуану» ради красивого репертуарного «словца» и/или благих намерений – дело неблагодарное. Ставить нужно во имя идеи и с теми, кто ее способен воплотить.

В случае со спектаклем Михаэля Штурмингера так и произошло. Как бы ни был неотразим сценически и убедителен вокально Лука Пизарони – Лепорелло, главный герой постановки – Дон Жуан в исполнении молодого австралийского баритона с трудовой пропиской в Немецкой опере Берлина Сэмюэля Дэйла Джонсона – подтверждает сказанное.

Конечно, автора текста, написавшего, что главным героем «Дон Жуана» является Дон Жуан, могут обвинить в трюизме, однако в современном оперном мире титульный герой часто оказывается пустым местом. Иногда – из-за невыразительности певца, его исполняющего. А часто – из-за концепции спектакля: актуальный пример – «Дон Жуан» Ромео Кастеллуччи в Зальцбурге (2021), где внешняя претенциозность не оставила от сюжета камня на камне.

Михаэль Штурмингер, не претендуя априори на создание спектакля в жанре «главный “Дон Жуан” года, десятилетия или века», предлагает зрителю качественный психологический триллер с тщательно отделанными ролями. Ему музыкально следует и Петер Феранец, вошедший в российский культурный контекст постановкой моцартовской же «Свадьбы Фигаро» в Большом театре (1995).

Пространство ночи – черной вневременной дыры, придуманное австро-немецким тандемом художников Ренатой Мартин и Андреасом Донхаузером и поддержанное автором световой партитуры американцем Эй Джей Вейссбардом, просто и функционально: двухэтажный безликий дом с лестницами и подворотнями, раскладывающийся и разъезжающийся на поворотном круге так, как того требует действие. Вот – Донна Анна (Анна Авакян), которой явно нравится ночное (внезапное ли?) свидание с Дон Жуаном. Вот – прихрамывающий отец Анны услышал любовную ночную сцену и, сунув в карман халата пистолет, вышел разбираться – в чем дело. Начавшаяся комически дуэль Дон Жуана с Командором с зонтом и тростью взамен рапир кончается плохо. Вот – та же Донна изображает перед Оттавио (романтический простак-зануда у Александра Нестеренко звучит аккуратно, естественно и скучно) скорбящую дочь, когда явно страдает по сбежавшему любовнику. Вот – Лепорелло шокирует Донну Эльвиру (Дарья Рябинко) списком любовниц хозяина, а вот и элегантно заигрывает с ней: она не возражает. Лепорелло здесь менее всего похож на стандартного

характерно-комического баса-простака, обычно отождествляемого с «зачитанной» партией.

Конечно, верховодит этой ночью блестящий молодой красавец Дон Жуан – демонически обаятельный гедонист, далекий от интеллектуального цинизма, но движимый животным интересом и желанием. Живет так, как ему хочется, и принимает обличия, требуемых игрой, какую сам сочиняет. В новелле французского писателя эпохи Просвещения Жака Казота «Влюбленный дьявол» Вельзевул является главному герою Дону Альвару в образе прекрасной девушки – как знать, возможно, Моцарт и/или его либреттист Лоренцо да Понте читали сочинение 1772 года. Дон Жуан спектакля Штурмингера сам готов принять множество обличий, носить парик и/или вызывающе ярко-красную обувь на высоком каблуке (костюмы спектакля – смешения всех стилей и эпох, в частности, высокий мужской каблук взят из моды XVII века). Штурмингер в том числе отдает своего «Дон Жуана» на откуп Театру как феномену – мелкие детали вроде парика или существенные вроде грамотно



Сэмюэль Дэйл Джонсон – Дон Жуан,
Анна Авакян – Донна Анна.

Фото © Фрол Подлесный.

собранного состава исполнителей избавляют неопита от массы вопросов, которые могут возникнуть на первом просмотре любого «Дон Жуана» – как можно этого Дон Жуана перепутать с этим Лепорелло! В темноте со спины и даже в анфас Сэмюэля Дэйла Джонсона с Лукой Пизарони перепутать легко. Разница между ними лишь вокально-техническая: если молодой, не столь опытный, но сладкоголосый Джонсон пока не столь оснащен в выпевании моцартовских фиоритур (в бравурной *Fin ch'han dal vino* ему банально не хватило дыхания), то Пизарони с чуть потертым временем голосом интонирует и расцвечивает каждую вокальную линию с редким филологическим и музыкальным вкусом.

Женским персонажам отведена роль мстительных Эриний; блуждающие по улицам города N, менее всего они хотят наставить любимого повесу на путь истинной добродетели. «Святая шлюха» Донна Анна в стилистически точном исполнении Анны Авакян с терпко-горьким голосом (костюм второго акта открыто говорит об отношении постановщика к персонажу) хочет отомстить Дон Жуану за то, что тот посмел от нее убежать, «верная» Донна Эльвира (неотразимая сценически, но слишком условно выигравшая битву с арией *Mi tradi, quell'alma ingrata*

Дарья Рябинко), флиртующая с Лепорелло, – за то, что сбежал. Собственные недостатки, отражающиеся в желанном человеке, бьют по глазам сильнее всего. Некоторое моральное право на высказывание своего недовольства получает Церлина (сладкоголосая Виолетта Гришко), но и она подбрасывает своему обиженному жениху-простаку Мазетто (обаятельный баритон Рауф Тимергазин вокальной выучки Молодежной оперной программы Большого театра) идею губительной для любой души мести.

Выкрутившись из сложнейшего для постановщика терцета и финала первого акта, Штурмингер вроде как придумывает эффектный финал: отец Донны Анны умер в начале оперы, оживших статуй не бывает, и роль «коллективного Командора» берут на себя объединившиеся «жертвы». Но вот вопрос – чего тогда так испугался наш красавец Дон Жуан? Спектакля, разыгранного якобы испуганным «Командором» Лепорелло? Безликой фигуры в плаще, поющей потусторонним голосом? Не клеится.

Дон Жуан убит. Церлина выйдет замуж за Мазетто, Эльвира обручится с покойным Жуаном, но обретет спутника жизни в лице Лепорелло. Анна обманет Оттавио и пребудет богатой дочкой покойного отца.

Кто – судьи? 🇷🇺

Анна Авакян – Донна Анна,
Александр Нестеренко – Дон Оттавио,
Дарья Рябинко – Донна Эльвира.

Фото © Александр Паниотов.





Текст: Александр Колесников

Созидатель

В Свердловском академическом театре музыкальной комедии большой исторической выставкой, премьерами спектакля «Искатель счастья» и документального фильма «Папины дети», предварявшими VIII Международный конкурс артистов оперетты и мюзикла имени народного артиста СССР Владимира Акимовича Курочкина, отметили 100-летие со дня рождения выдающегося режиссера.

Воспоминания о Владимире Акимовиче Курочкине живы. А ведь последнюю роль он сыграл на сцене Свердловской музкомедии в 1962 году, последний спектакль поставил здесь же в 1985-м, а вообще последний – через десять лет в Москве. То есть в другую эпоху. Его полувековое присутствие в театральном сознании связано не с количеством сделанного, хотя и оно впечатляет: 49 ролей, 67 постановок в оперетте и опере. Его роль – нечто более широкое, нежели репертуарный список. Курочкин

не мог осуществиться в границах чего-то одного, скажем, актерской деятельности. Любимец публики с послевоенных времен, характерный простак, он, казалось, прекрасно заместит свердловских комиков старшего поколения – Сергея Дыбчо, Александра Матковского, Анатолия Маренича. Но нет! С этого он только начал. Высший замысел насчет Курочкина был иным. В середине благополучно сложившейся карьеры артист стал режиссером, потом – главным режиссером, начал преподавать. Оказался продуктивен во всем.



Тони. «Принцесса цирка»
Имре Кальмана.

Образ весельчака оперетты заново формировался в 1940–50-х гг. во многом по идеологической рассылке. Свердловская музыкальная комедия, не споря ни с какими установками о созидательном труде, героизме народа и счастье жить одной интернациональной семьей, научились очеловечивать любой драматургический материал, стирать политические курсивы. Зритель встречался с живым современником. Ненаигранный оптимизм комиков и простаков был доминантой театра, самой философией спасенной жизни. Шуты мировой драматургии – мудрецы, иронические комментаторы несовершенств бытия. Комики и простаки советской музыкальной комедии и неовенской оперетты – своего рода социальные шуты, транслирующие в массы здоровый, народный дух.

В комическом амплу, к какому поначалу принадлежал Курочкин, предусматривались и типы, подлежащие сатирическому осмеянию. Однако артисты силой своего дара выводили на сцену не тенденцию, а живого человека, вызывая сопереживание зала.

Владимир Акимович начал в 1947-м с роли Флоридора в «Мадмуазель Нитуш» Флоримона Эрве и переиграл весь базовый стандарт классики – всех простаков и комиков от Иоганна Штрауса до Шарля Лекока. Став режиссером в другую эпоху, отодвинул их от себя на десять лет, но все же вернулся к ним, критически переосмыслив мир восторженных людей из салонов и закулисья.

Советская пьеса для музыкального театра при кажущейся широте тематики строилась на схемах не менее, чем неовенская. В ней амплу не просто давали себя знать, но проявлялись во всей красе: рабочий, колхозник, ветеран войны и труда, пограничник, ученый, студент, бюрократ, приспособленец, вредитель, индивидуалист и пр. Многолетняя борьба с неовенским каноном (графами и князьями) увенчалась рождением новых социальных масок. Курочкин в современной теме сполна познал все возможные ее направления и ракурсы. Он исполнил роли, кажется, во всех опереттах Юрия Милютина, Бориса Александрова, Алексея Рябова, Бориса Мокроусова, Константина Листова, Исаака Дунаевского, Дмитрия Кабалевского, Модеста Табачникова, Рауфа Гаджиева.

Увлекался воссозданием живых лиц и характеров, сменой их портретов, что стало основой его актерского метода и сформировало собственную индивидуальность. Его театральные университеты – студия при Свердловском драматическом театре (1945–1947), там учили разбору роли, правдивой, реалистической игре. Школа пригодилась, помогла преодолеть схемы, догружала музыкальные комедии недостающей им глубиной и достоверностью. Но прежний буффон и его юмор не могли бесконечно



Флоридор.
«Мадмуазель Нитуш»
Флоримона Эрве.

эксплуатировать сами себя. Что было смешно после войны в его актерских дебютах, перестало быть таковым в наступившие 1960-е. Чем наполнить старое амплуа, чтобы сохранить его в театре музыкальной комедии?

Новую задачу он решал уже не как актер, а как режиссер спектакля, потом как собиратель труппы и организатор работы театра. Стал разрушителем комического амплуа в его вульгарном виде. Умный и тонкий, знающий, как работать с артистом, чтобы не отнять у него его любимых приемов, но конвертировать их в богатство индивидуального мастерства, – вот, пожалуй, стартовая задача Курочкина-режиссера. Он не с голоса работал с артистами (что было проще с его опытом), а выводил каждого на собственный голос.

Шестидесятые годы – время расцвета того поколения, к которому Курочкин частично принадлежал. Курочкин, понимая как никто высокую репутацию Свердловской музкомедии и ресурсы труппы, не стал их эксплуатировать. Он осознал более сложную миссию – прирастить к театру нечто следующее и плодотворное, последовательно вписывать всех в движущиеся нормы современной эстетики. Шел непрекращающийся поиск новой театральности – с одной стороны, через оригинальные, написанные для Свердловска пьесы и музыку; с другой, через современное интонирование и понимание классики. Курочкин классику проблематизировал и психологизировал («Веселая вдова», 1971), а также травестировал ее приемы («Прекрасная Елена», 1976). Наконец, восхищался таящимися в ней сценическими возможностями. Они выплескивались в его оффенбаховских феериях «Рыцарь Синяя Борода» (1978) и «Путешествие на Луну» (1981), кроме того – в «Имре Кальмане» (1972) и «Фраските» Франца Легара (1983).

За инновационными постановками Курочкина и режиссеров, при нем работавших, стояла программная мысль – оперетта и музкомедия есть не жанр, а вид. Она крупнее, шире по наполнению и в новом времени и социальных обстоятельствах может успешно выходить из своих установок. В афишу Курочкин включает материал опережающего развития, большинство известных впоследствии сочинений впервые появляются по его инициативе: оперетты Милютина, Ваню Мурадели, Тихона Хренникова, Никиты Богословского, Станислава Пужлакова,



Алексея Флярковского. Долгосрочные отношения выстраиваются с композиторами Вениамином Баснером, Анатолием Новиковым, Владиславом Гроховским, Оскаром Фельцманом, Евгением Птичкиным. Настоящий фурор вызывают новинки свердловской сцены и отсюда идут в большой театральный мир СССР: мюзиклы «Черный дракон» Доменико Модуньо (1965) и «Хелло, Долли!» Джерри Германа (1974).

Курочкин искал синтез слова, музыки и пластики и образно сравнивал эту проблему с роялем, стоящим на трех ножках, и ни одну нельзя убрать – инструмент завалится. Ничего не завалилось. Все устояло.

Он очень органично пришел уже в зрелом возрасте к оперной режиссуре, и там словно проверяя синтез, но уже в иных соотношениях его составляющих. Впервые в стране поставил «Арабеллу» Рихарда Штрауса (Екатеринбург, 1971). Его руководство Пермской оперой совпало с переучиванием репертуара на язык автора: «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини, «Трубадур» Джузеппе Верди, «Самсон и Далила» Камила Сен-Санса. Находясь в кругу традиционных образов и еще более консервативного стиля, Курочкин, не экспериментируя грубо, подчинял старые партитуры новым интонациям и понятиям: «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта, «Фауст» Шарля Гуно, «Паяцы» Руджеро Леонкавалло, «Евгений Онегин» Петра Чайковского, «Скупой рыцарь» Сергея Рахманинова. С радостью взялся за новый материал: «Три сестры Прозоровы» Александра Чайковского (1995).

Работал много, потому и много успел в своем стремлении к главным целям жизни. Его уроки – бесценны. 🇷🇺

Summary

The features of the issue are the drama performances in Moscow about music and musicians. Music – one of the highest arts of civilization – has always had an unconditional influence on the overall artistic process. “If you want to enjoy an opera aria or modern choreography, you don’t have to go to the musical theater, writes Victoria Peshkova. – As well as symphony can be heard not only in the Philharmonic Hall. Is it the fashion trend or a pattern? The less we believe in words, the more we trust in music, which will not deceive. The author analyzes the performances of Torrance McNally’s play *Master Class* at the Vakhtangov State Theatre, *Arbenin. Masquerade without words* by Mikhail Lermontov at the Theater of Satire, *Snowstorm* by Alexander Pushkin at the Academic Maly Theater.

The theme is continued by Andrey Borodin, covering the concert-performance of the director Marina Brusnikina *Romance in Letters*, created on the basis of the correspondence between Nadezhda von Meck and Pyotr Tchaikovsky (actors Xenia Rappoport, Yevgeny Mironov and National Russian Philharmonic Orchestra conducted by Vladimir Spivakov). The author also reviews Yevgeny Mironov’s solo performance *Van Gogh. Letters to a Brother*, where the music of Brahms, Schnittke, Mahler and Beethoven is performed by the Chamber Ensemble “Moscow Soloists” conducted by Yuri Bashmet.

Art critic Dmitry Rodionov delivers an essay about Pyotr Williams, the artist, whose works on the stage of the Bolshoi Theater have become historical rarities. Violeta Mainiece tells about the ballet competitions held in the spring in Perm and in the summer in Moscow, and covers Nuriev’s XXXV International Ballet Competition named in Kazan.

You can also read about the decade of Anna Nechaeva’s career on the stage of the Bolshoi Theater in the creative portrait of the singer. The naturalness and natural organics of both the voice and the acting style – we note – are the essence of the creative image of the singer.

We offer you a quick review of main competitions and performances: V International Competition for Young Directors *Nano-Opera*, held in Moscow; a concert performance of Mikhail Ippolitov-Ivanov’s opera *Asya* based on a story by Ivan Turgenev, which has not been staged in Russia for a hundred years; premiere of Wolfgang Amadeus Mozart’s *Don Giovanni* on the stage of the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater named after Dmitri Hvorostovsky.

As always, the issue contains a lot of informational materials about the life of the Bolshoi Theater: premieres, events, creative actions and tours. [13](#)



Anna Nechaeva as Doña Anna
and Fyodor Ataskevich as Don Juan,
The Stone Guest by Alexander Dargomyzhsky.

Photo © Damir Yusupov.



РЕКЛАМА

ИМПЕРАТОРСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Съезды
БОЛЬШОЙ
ЛЕГЕНДЫ СОВРЕМЕННОСТИ И НАСТОЯЩЕГО

Юрий Григоревич
путь
русского
хореографа

МЕЛОДИЯ
16+
Disc 1
СТИМУЛ
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
ACTS I, II

Большой театр
России
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Большой театр

интернет-магазин
с доставкой по всему миру

shop.bolshoi.ru

online shop
worldwide shipping

BCD

ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ

Соборный
ЛЕГЕНДЫ

ЛЕГЕНДЫ

SOUVENIR

