

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

246

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2021/2022

№ 1 (27)

Апрель 2022

*Золотой век
Григоровича*

*Лоэнгрин всегда
возвращается*

*Квартирный вопрос
Булгакова*



ИНГОССТРАХ

Просто быть уверенным



Больше о мире балета
в специальном проекте

INGODANCE



Подписывайтесь на наши аккаунты
в социальных сетях и начните
большое путешествие в балет!

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 60449
Тираж 10 000 экземпляров.
Распространяется бесплатно

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

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

На первой обложке: Сцена из оперы «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера. Премьера 2022 года.
Фото © Дамир Юсупов.

На последней обложке: «Спартак» Арама Хачатуряна. Хореография Юрия Григорovichа.
Игорь Цвирко – Спартак. Фото © Батыр Анандурдыев.

12+



СЛОВО РЕДАКТОРА EDITOR'S LETTER

В новом выпуске журнала немало черно-белых фотографий, бережно сохраняемых рядом с эскизами, клавирами и партитурами, костюмами и бутафорией в Музее Большого театра. Целый мир – величественный и прекрасный: мир запечатленной в великих постановках, ролях, интерпретациях истории. Но спектакль рождается с открытием занавеса и с закрытием его уходит в прошлое. Какое-то время живет в эмоциональной памяти зрителей, потом становится достоянием высоких легенд.

Заглядывать туда, на вершины, право слово, стоит не только тогда, когда поводы очевидны. Можно и нужно чаще. Дабы не терять преемственности, не нарушать связей, не впадать ни в художественную, ни в нравственную, ни в профессиональную глухоту. История награждает нас абсолютным слухом и зорким зрением. Архивы – учат. Иконография – дает примеры. Без интереса к ним не обрести совершенства и не понять себя. Так устроен не только театр. Так устроена жизнь.

Собрание статей под обложкой первого в 2022 году номера журнала – об этом.

The new issue contains many black-and-white photographs, carefully preserved next to sketches, claviers and scores, costumes and props in the Bolshoi Theater Museum. The whole world is majestic and beautiful: the world captured in great productions, roles, interpretations of history. But the performance is born with the opening of the curtain and its closing is a thing of the past. For some time it lives in the emotional memory of the audience, then it becomes a legend.

It's worth glancing there not only for obvious reasons. You can and should do it more often. To keep the continuity, not falling into either artistic, moral, or professional deafness. History rewards us with absolute hearing and sharp eyesight. Archives are the best teachers. Iconography gives us best examples. Lacking interest, one cannot achieve perfection and understand himself. It's not just the theatre. That's how life works.

The collection of articles under the cover of the first issue of our magazine in 2022 is about this.

4 Юрий Григорович:
«Не надо заводить архивов...»

6 Борис Покровский:
«Театр – это сотворчество!»

10 Новостная лента
Конкурсы, посвящения, юбилеи

Премьера

12 «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера

22 «Фальстаф, или Три шутки»

Антонио Сальери



18 Духи –
та же симфония...
Беседа с мэтром-парфюмером
Дома Guerlain Тьерри Вассером

24 «Возьмем
хоть тенором!»
О четырех либретто
Булгакова и не только



26 Касьян Голейзовский:
хореограф-импрессионист

29 Ступени к трону
«Борис Годунов» – 500!

Попечительский совет
Большого театра



Привилегированный
спонсор
Большого театра*



Привилегированный
партнер
Большого театра



Официальный
спонсор балета
Большого театра



30

Балет на каблуках

К 85-летию Ансамбля Игоря Моисеева



40

«Долго будет Карелия сниться...»

Оперный фестиваль в Петрозаводске



34

Главное о главном

Жизнь и судьба Александра Ведерникова



42

Людмила Семеняка и ее ангелы-хранители

Полвека в Большом

45

«Я помню вальса звук прелестный...»

Музыкальный мир Сергея Баневича

36

Филармонический век

К юбилею Московской филармонии

46

Этюды к опере и очерки психологии

Книжные новинки



38

Призрачный бал на Большой Дмитровке

Вспоминая Дмитрия Брянцева

48 Summary

Официальные спонсоры
Большого театра

Audemars Piguet
Le Brassus



GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Van Cleef & Arpels

Спонсоры
Большого театра



o.properties



Информационные партнеры
Большого театра

РОССИЯ СЕГОДНЯ



МАЯК



Место силы

«Легенда о любви» Арифа Меликова.
Владислав Лантратов – Ферхад,
Евгения Образцова – Ширин.

Фото © Батыр Анандурдыев.

Юрию Григоровичу – 95. Его идеи не уходят в архив, его балеты не сдают позиций, его имя несменяемо значится в первых рядах театральных таблоидов. Историки утверждают, что совокупную зрительскую аудиторию спектаклей Григоровича никто и никогда не сможет подсчитать: она растет год от года и умножается неубывающим интересом новых поколений.

Имя «Григорович» похоже на нотную гамму, из которой вырастают балетные симфонии, и на каллиграфическую пропись, какой пишутся театральные романы. Сам он – убежденный апологет традиций и их неистовый ниспровергатель – на художника Ферхада, персонажа



Юрий Григорович.

Фото © Музей Большого театра.

балета «Легенда о любви», впервые поставленного в 1961-м и в новом веке воспринимаемого законченным и совершенным портретом своего создателя.

Подобно Ферхаду, искавшему воду, Григорович прорубил железную гору и освободил от преграды два русла – классического и современного балета. Соединил их, дал им живительную силу, наполнил энергией созидания.



Юрий Григорович.

Фото © Музей Большого театра.

С Екатериной Максимовой и Владимиром Васильевым.

Фото © Музей Большого театра.



Григорович воплотил в своих балетах две нераздельные темы – тему художника и тему века. Его герои – искатели счастья, манящего и ускользающего, близкого и недоступного. Их рефлексии и смятения укрощаются волей, затихают под натиском борьбы, но не дают обстоятельствам себя убить. Герои Григоровича – непобеждаемые поэты, меняющие мир в видениях и преображающие его в воображении. Мир реальный, ими овеванный, рано или поздно становится лучше и совершеннее.

Место силы Григоровича – Большой театр, которому он служит с 1965 года, где – по Александру Блоку – «И невозможное возможно / Дорога долгая легка».

«Театр» и «жизнь» для Григоровича понятия столь же сопоставимые, сколь и противоположные. В их скрещении и противоречии он находит содержание своих балетных романов, прищуриваясь со страниц-подмостков взглядом скептика и идеалиста, аборигена и эмигранта, алхимика и философа. Театр для Григоровича – больше жизни, выставившей на долгой дороге творчества преграды, барьеры и ограждения,

С Майей Плисецкой.

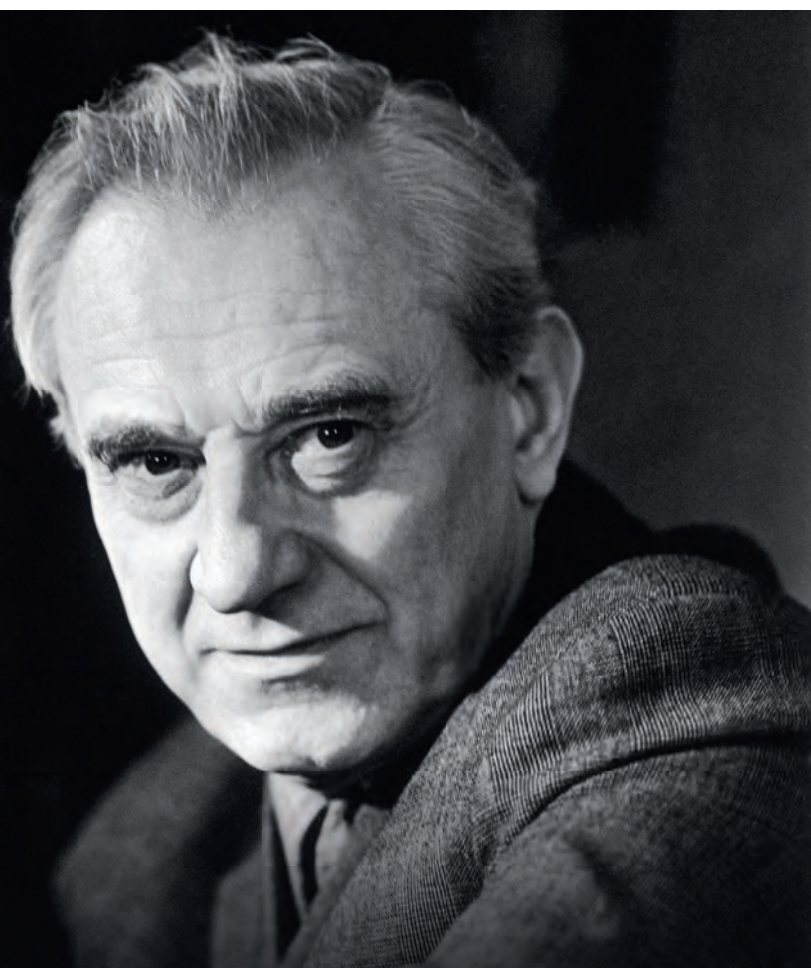
Фото © Музей Большого театра.



но и наполнявшей его самого как хореографа и режиссера рефлексиями и сомнениями, закалявшего его гражданскую и артистическую волю. В этом единоборстве Григорович побеждал и будет побеждать своим хореографическим словом. Им во многом составлены понятия «Большой балет» и его «Золотой век». Век Григоровича. 🇷🇺

Борис Покровский: ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ!

К 110-летию со дня рождения Бориса Покровского и 50-летию
Камерного музыкального театра (Камерная сцена имени Б.А. Покровского)



Из чего рождается оперная режиссура? «Из музыки!» – скажут, не задумываясь, девять человек из десяти. А тот, кто имеет отношение к театру, скорее всего, уточнит: в музыку непременно нужно «вслушиваться». Борис Покровский это «вслушиваться в музыку» считал пустой, ничего не объясняющей фразой. «...Музыка шаловлива и коварна, – предупреждал он, – легко запутывает простаков, препятствуя их намерениям ее иллюстрировать, не любит подхалимов, чурается тех, кто слишком часто клянется ею». В трех строчках – самый точный портрет этого удивительного человека. Можно ничего не добавлять, но все-таки попытаемся...

«СИСТЕМА» ИЗ ПЕРВЫХ РУК

Георгий Товстоногов учился с Покровским на одном курсе. Наблюдая за тем, как однокашник репетирует «Пиковую даму» Чайковского, поражаюсь целеустремленности коллеги: «Он твердо знал, чего хочет, – вспоминал Георгий Александрович, – и, казалось, торопился поскорее обрести профессиональные навыки, которые помогут осуществить уже тогда ясную для него цель». Между тем, сам Покровский считал, что ни особой пылкостью, ни «сверхсознательностью» в молодые годы не отличался. Наоборот, был и нелюбопытен, и ленив, и «малоактивен»: многое из того, что стоило бы усвоить, не заметил или не осилил. Парадокс? Нет – требовательное и строгое отношение к себе, без чего подлинный талант реализоваться не может.

Самой заветной мечтой студента Покровского была... встреча со Станиславским. Юноша попросился на практику в оперный театр, уже тогда носивший имя своего создателя, но к тому времени мэтр появлялся там все реже. Мечта, как обычно бывает, сбылась по воле случая: Константин Сергеевич позвонил в театр узнать новости, ему сообщили о практикантах из ГИТИСа, и он вытребовал их к себе домой на репетицию. На следующий день неопитые на негнущихся ногах вступили в белый зал с колоннами, где обычно репетировал Станиславский.

В тот раз ему показывали артистов, вводящихся в «Кармен». Некто, исполнявший роль Моралеса, провел свою сцену в каскаде каких-то замысловатых телодвижений, чем привел Бориса в неопишумый восторг – он бы так ни за что не смог. Комментариев мэтра не расслышал, поскольку стоял слишком далеко. Вдруг Станиславский встал и сам показал эту сцену, да так, что перед зрителями возник не вертлявый паец, а предельно пошлый циник-солдафон, способный несколькими словами унижить самое возвышенное чувство. Покровский изумился: сцена обрела совсем

иной, гораздо более глубокий смысл, как же он мог купиться на пустышку!

После репетиции Константин Сергеевич подозвал практикантов и завел с ними разговор о профессии. Разумеется, поинтересовался, учат ли их «Системе». Покровский, заикаясь от волнения, ответил, что да, учат: они разбивают пьесу на куски и задачи, и сейчас им задали проштудировать монолог Чацкого. Станиславский спросил, сколько же кусков у него получилось. Десять, – ответил Борис, и устыдился своей никчемности, – у одного из его сокурсников получилось семнадцать. Тогда создатель «Системы» доверительным тоном сообщил, что у Сальвини в «Отелло» был всего один кусок: он ревновал!

Единственный разговор со Станиславским Борис Александрович Покровский всегда ставил «выше всех школ режиссуры вместе взятых». Выйдя из особняка в Леонтьевском переулке, он почувствовал, что не может, не хочет идти в институт, где, как ему казалось, их обучали сотне ненужных предметов и совсем не готовили к творчеству. Критичное отношение к alma mater можно списать на юношеский максимализм. К тому же будущий главный режиссер Большого театра попал в ГИТИС по весьма замысловатой траектории.

ЛЮБОВНАЯ ЖАЖДА

Кому-то подобное выражение применительно к ребенку покажется неоправданно взрослым, но именно так определял Покровский свое чувство к опере. Она томила его с раннего детства. Откуда в маленьком мальчике возникла непреодолимая тяга к «театру странному, многоликому, не до конца понятному»? По словам самого Бориса Александровича, родители толкнули его в этот мир «без всякого труда и расчетов», просто потому, что сами в нем обитали. Папа с мамой не пели и не музицировали, но абонемент в Большой – на 4-й ярус – у них был. А еще – внушительная коллекция пластинок. Слушая их, Боря «получал удовольствие не от музыки, не от пения, а от того, что происходит в музыке и пении <...> Я видел героя, его костюм, копье, шпагу, раздвигающийся занавес...».

Большой театр завладел мальчиком с первой же встречи. Однажды отец (он заведовал школой) взял его на концерт. В переполненном зале публика сидела в верхней одежде – тулупы соседствовали с солдатскими шинелями и матросскими бушлатами – а кое-кто и с оружием. Рассаживались кто где хотел, зачастую

прямо на барьерах лож, громко переговаривались, курили, лузгали семечки. Но когда медленно-медленно стали гаснуть люстры и музыканты начали настраивать инструменты, шум и гам стихли, как по мановению волшебной палочки. Появление дирижера во фраке публика встретила бурными аплодисментами. «Мне иногда кажется, – вспоминал впоследствии Борис Александрович, – что именно в тот день я и породнился с Большим театром, породнился, еще ничего не понимая в его искусстве».

После школы Борис отправился на биржу труда, где его снарядили в фабрично-заводское училище «с химическим уклоном». За полтора года из Покровского сделали аппаратчика V разряда и направили на Дорогомиловский химический завод имени Фрунзе. Тяжелее всего было работать в ночные смены, и однажды все кончилось аварией – с автоклава сорвало крышку и Бориса обдало потоком горячих химикалий. В таких случаях говорят – выжил чудом. А вскоре молодого рабочего без экзаменов приняли в Химический институт им. Менделеева. Двух дней Борису хватило, чтобы понять – химика из него не получится ни при каких условиях. А зов оперы звучал в душе все явственнее.

На решительный шаг в сторону оперной режиссуры его спровоцировал... «Золотой петушок». В 1932 году оперу Римского-Корсакова почти одновременно выпустили в Большом театре и Оперном театре Станиславского. Спектакль Большого был, как ни странно, весьма авангарден, постановка Станиславского показалась несколько тяжеловесной и скучноватой. И юноша принялся сочинять свой спектакль. Итоги трудов он заносил в толстую тетрадь, с ней и пришел в приемную комиссию театрального техникума. Небрежно пролистав несколько страниц, Юрий Завадский изрек: «Ну, его надо брать без всякого конкурса». Через полгода группу, в которой учился Покровский, расформировали и, отобрав из 48 человек 14, создали первый курс режиссерского факультета ГИТИСа.



Борис Покровский на репетиции.

Фото © Музей Большого театра.

ОТ МУЗЫКИ ИЛИ К МУЗЫКЕ?

Дипломный спектакль Покровский ставил в Горьком. В оперном театре к молодому специалисту отнеслись на удивление доброжелательно. Театр и постановщик нашли друг друга – он был нужен, ему доверяли, в него верили: вчерашний дипломник стал штатным режиссером, а вскоре и художественным руководителем. Впрочем, Борис Александрович признавался, что никем он, в сущности, не руководил – для этого не хватало ни опыта, ни амбиций, но в коллективе возникла «рабочая и более или менее чистая атмосфера». Из ничего такая атмосфера, как известно, не возникает. Ее создание и является, в сущности, высшим пилотажем в искусстве руководства чем бы то ни было.

В Горьковском оперном появился ряд хороших спектаклей, один из них – оперу Александра Серова «Юдифь» – выдвинули на соискание Государственной премии. Высокая комиссия, собравшаяся после спектакля в кабинете директора, встретила молодого постановщика громкими аплодисментами: «Такой радости у меня уже никогда не было. Сколько ни ждал этого – нет, не повторилось... Это было ощущение первого в жизни крупного признания». Никакой премии спектакль, конечно, не получил, но один из членов комиссии – Павел Александрович Марков – рассказал о перспективном режиссере Самуилу Абрамовичу Самосуду, главному дирижеру Большого.

Первый театр страны встретил провинциала холодно и неприветливо. Разговор с Самосудом

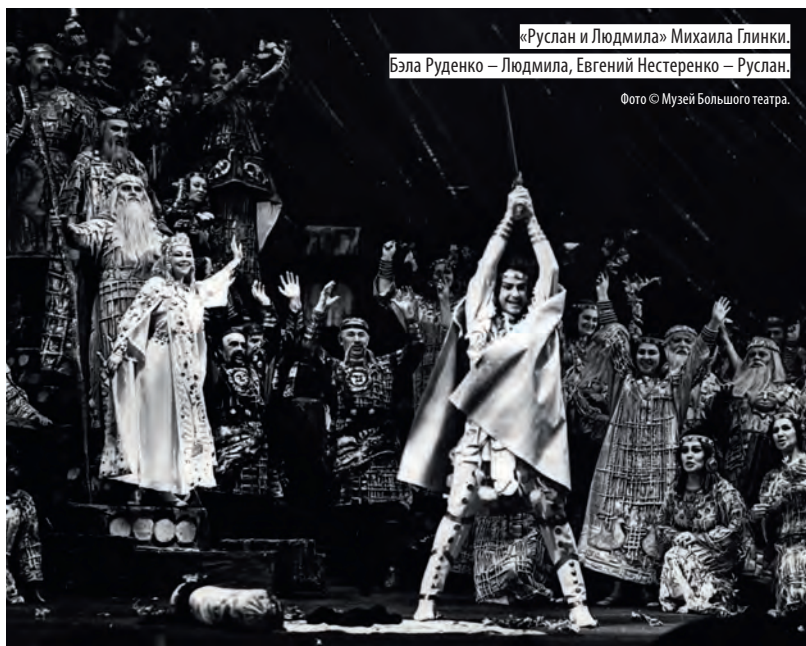
надежд не внушает, но внезапно Самуил Абрамович спрашивает: «Идете ли вы в своей работе от музыки?» Покровский, уже прикидывавший, как ему раздобыть билет обратно в Горький (на дворе 43-й год, железная дорога работает с перебоями) решительно отвечает, что нет, и его собеседник заливается счастливым смехом: «Правильно, дорогой мой, а то все объявляют, что идут от музыки, и действительно ушли от нее очень далеко!» С этой фразы, по словам Бориса Александровича, началось его «воспитание Самосудом».

Именно дирижеров – Самосуда, Голованова, Пазовского, Мелик-Пашаева – таких разных, но сходных в желании «управлять спектаклем, а не костюмированным концертом», выдающийся режиссер считал своими главными университетами в профессии.

ТОЧКА, МНОГОТОЧИЕ, ВОПРОС...

Борис Покровский принадлежал к плеяде режиссеров, убежденных в том, что без публики театр состояться не может: «пусть артист выходит на сцену, играет, поет... театра нет». Пока репетируется новый спектакль, театр существует как административная единица, как художественное явление он рождается на премьере, когда публика ставит в финале тот знак препинания, который считает нужным. И предугадать, что это будет, невозможно, потому что «публика – живое существо со своим характером, мудростью, капризами, жестокостью и фантастической расположенностью к искусству».

Для Бориса Покровского процесс сотворчества артистов и публики являлся основополагающей характеристикой любого спектакля. Он не раз наблюдал, как в крошечном пространстве Учебного театра ГИТИСа, где исполнитель и зритель буквально смотрят в глаза друг другу, между сценой и залом возникала вольтова дуга высочайшего духовного напряжения. Во имя этого единения публика прощала актерам-студентам их неопытность, а иногда и неталантливость. В классическом – масштабном и пышном – оперном театре достичь его достаточно сложно: в Большом, даже если артист стоит на авансцене, между ним и первым рядом партера порядка десяти метров. Что говорить о зрителях, занимающих менее выгодные места, а таких, не будем забывать, в любом зале большинство. Из стремления достичь недостижимого и родился в Москве Камерный музыкальный театр.



«Руслан и Людмила» Михаила Глинки.
Бэла Руденко – Людмила, Евгений Нестеренко – Руслан.

Фото © Музей Большого театра.



«Война и мир» Сергея Прокофьева.

Юрий Мазурок – Андрей Болконский, Галина Вишневская – Наташа Ростова.

Фото © Музей Большого театра.

К НЕВЕДОМЫМ БЕРЕГАМ

Свой театр Покровский создавал «для души». «Показ Станиславского, – вспоминал Борис Александрович много лет спустя, – стал моей несбыточной мечтой. Может быть, эта мечта и привела меня через сорок лет к организации камерного музыкального театра?» В начале 1970-х было решено реформировать небольшую гастрольную оперную труппу, из артистов, отобранных Покровским, вполне можно было создать камерный ансамбль. В 1972 году он дал первую премьеру – оперу Родиона Щедрина «Не только любовь». И театр родился. «Все может быть маленьким, лишь бы искусство было большим», – этому принципу Борис Александрович оставался верен до конца своих дней.

Маленькая труппа, вдохновляемая своим отважным капитаном, отправилась к неведомым берегам, осваивая, как выразился один из критиков, «крайние полюса музыки» и взяв курс на редко исполняемые оперы и произведения современных композиторов-новаторов. Трудности самого «плавания» умножились отсутствием полноценного диалога с публикой, привыкшей к совершенно иным ликам оперы.

Крышу над головой молодой театр получил только в 74-м: Покровскому удалось отбить у некоей могущественной торговой организации подвал в доме на Ленинградском проспекте, где планировалось открыть пивной бар. Помещение, ценой невероятных усилий превращенное в подобие театра, не имело ни сцены, ни кулис, ни оркестровой ямы. Примерок было две – мужская и женская, где артисты готовились по очереди, а выходили на площадку они оттуда, откуда зрители входили в зал. Оркестр из полутора десятков музыкантов вызывал у многих композиторов

лишь презрительную усмешку – «Я для такого и писать бы не стал!». Чиновники от культуры стояли стеной: в таком, с позволения сказать, театре играть нельзя, на том простом основании, что театров в подвалах не бывает!

Но буквально с первых же дней это странное, непривычное, фантастическое пространство наполнилось азартом и вдохновением – труппа готовила премьеру оперы Дмитрия Шостаковича «Нос». Покровский предлагал ее Большому, но там на подобный шаг не отважились. Дмитрий Дмитриевич присутствовал на репетициях, и для молодого театра это было и праздником, и школой, и, конечно же, признанием права на существование. Путь к успеху, который для Покровского заключался не в цветах и овациях, а в искреннем сопереживании зрителя происходящему на сцене, был долгим и трудным. Не в последнюю очередь потому, что режиссер добивался от меломанов не столько восхищения вокальным мастерством артиста, сколько сочувствия его персонажу.

В 1997 году театр, созданный одним из самых преданных последователей Станиславского, обосновался на Никольской, в здании, некогда занимаемом легендарным «Славянским базаром». С 2018 года Камерный музыкальный театр существует под крылом ГАБТ как Камерная сцена имени Бориса Покровского, и речь идет не о механическом «присоединении», но об органичном внедрении в такую сложно устроенную творческую мастерскую, как Большой, уникальной экспериментальной лаборатории. Противоположности притягиваются? В конечном итоге – да. 🇷🇺

Ева Сергеенкова в балете «Лебединое озеро».

Фото © Дамир Юсупов.



Ева Сергеенкова возведена в ранг первой солистки. В январе 18-летняя артистка дебютировала в партии Одетты-Одиллии. <#>

«Ингосстрах» объявлен официальным генеральным партнером Большого.

Договор о сотрудничестве подписали генеральный директор «Ингосстраха» Андрей Ларкин и генеральный директор Большого театра Владимир Урин. Партнерство позволит реализовывать совместные просветительские и культурные проекты на совершенно новом, более качественном и масштабном уровне. «Ингосстрах» и Большой театр предлагают всем «Просто быть в искусстве». <#>

Конкурс Competizione dell'Opera –

одно из крупнейших вокальных

состояний мира, чьи участники исполняют исключительно италоязычный оперный репертуар. Южнокорейский баритон Гёнмин Гвон удостоен первой премии XXV международного конкурса вокалистов-исполнителей итальянской оперы Competizione dell'Opera, финал которого состоялся на Новой сцене Большого театра. Обладателем второй премии стала Александра Шмид (сопрано) из Польши, третьей – Ольга Маслова (сопрано) из России. В прослушиваниях конкурса по всему миру приняли участие более 600 вокалистов. К полуфиналу в Москве были допущены 120 певцов из 35 стран, к финалу – 12. <#>

Памяти Сергея Вихарева,

которому в феврале

исполнилось бы шестьдесят

лет, посвятили балет Лео Делиба

«Коппелия» 13 февраля –

спектакль, восстановленный

в редакции балетмейстера-

реставратора. <#>

Первые гастроли Большого

театра в Калининграде

состоялись в рамках фестиваля

искусств «Балтийские сезоны»

в августе 2004-го. В нынешнем году Большой выступил там уже в шестой раз с оперным Гала на сцене местного драматического театра. Известные артисты – солисты ГАБТ – 25 марта исполнили фрагменты из классических опер русских и зарубежных композиторов, дирижировал maestro Павел Клиничев. <#>

Артист Молодежной оперной

программы Алексей Кулагин

стал лауреатом IV премии

и обладателем специального приза

за лучшее исполнение русской

музыки на 59-м Международном

конкурсе вокалистов имени

Франсиско Виньяса в Барселоне. <#>



Маквала Касрашвили в опере «Война и мир».

Фото © Александр Невежин.

13 марта отметила юбилей

народная артистка СССР

Маквала Касрашвили –

примадонна главной сцены

страны, всемирно известная

певица. В Экспозиционном

фойе Исторической сцены

развернута выставка, посвященная

творчеству артистки. В экспозиции

представлены афиши

и фотографии сцен из спектаклей

с ее участием, а также сценические

костюмы. Выставка работает до 26

мая.

О творческом пути Маквалы

Касрашвили рассказывает

на страницах журнала «Большой

театр» (№ 2, 2021, С. 20-22)

музыкавед Сергей Буланов.



Юрий Григорович
и Юрий Владимиров на репетиции.

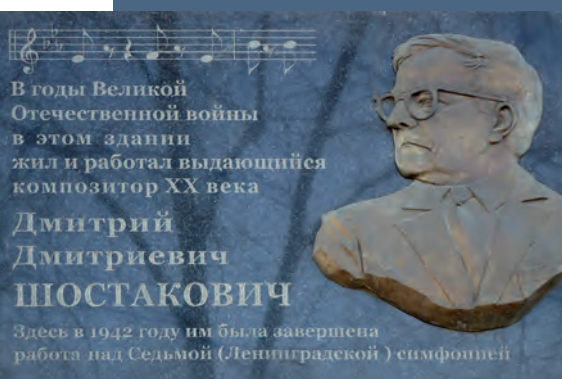
Фото © Евгений Умнов.

Юрию Владимирову – народному артисту СССР, яркой звезде Большого, педагогу-репетитору – 1 января, на пороге года, исполнилось восемьдесят лет.

Владимирову не пришлось доказывать право на роли и продвигаться по иерархической лестнице – он почти сразу оказался в «золотой плеяде» театра, на сцене которого танцевал четверть века, с 1962 года. Был из тех, с чьим именем связана эволюция мужского исполнительства. Его танец – энергичный, взрывной, стремительный, подчас яростный – сочетал в себе героический пафос и ранимость, маскулинность и рефлексю. Главной ролью для Владимирова стал Иван Грозный в одноименном балете Юрия Григоровича. Юрий

Владимиров и его постоянная незабываемая партнерша Нина Сорокина ошеломляли невероятной виртуозностью, не заслоняющей трепетных чувств. В 1966-м – I премия Второго Международного конкурса артистов балета в болгарской Варне. 1969-й – безоговорочная золотая победа на Первом международном конкурсе артистов балета в Москве. 1970-й – Премия Вацлава Нижинского в Париже. Там же дуэт Сорокина-Владимиров получает Золотую звезду «Лучшей балетной паре» на Международном фестивале танца.

Юбилею Юрия Владимирова Большой театр посвятил представление балета «Иван Грозный» 9 марта. В честь своего педагога титульную партию танцевал Иван Васильев. 📄



Мемориальная доска
в Самаре.

управлением Самуила Самосуда. Нынешний концерт посвятили 80-летию юбилею этого важного исторического события. 📄

В театре оперы и балета Самары 5 марта прозвучала Седьмая («Ленинградская») симфония

Дмитрия Шостаковича в исполнении оркестра Большого театра под руководством Тугана Сохиева. Мировая премьера великого произведения состоялась 5 марта 1942 года в Самаре – тогда Куйбышеве – в исполнении оркестра Большого театра под



Федор Федоровский. Эскиз декорации
к опере «Лоэнгрин», 1923.

Фото © Музей Большого театра.

В Хоровом фойе исторического здания открылась выставка «Оперы Рихарда Вагнера на сцене Большого театра», приуроченная к премьере «Лоэнгрина».

К творчеству Вагнера Большой обращался с 1877 года. Здесь состоялись российские премьеры опер «Зигфрид» (1894) и «Летучий голландец» (1902). За дирижерский пульт вставали выдающиеся дирижеры, среди них – Вячеслав Сук, Эмиль Купер, Василий Небольсин, Арий Пазовский, Борис Хайкин, Александр Ведерников. Оформляли постановки вагнеровских опер знаменитые художники Константин Коровин, Николай Клодт, основатель музея Большого театра, завпост и главный художник Большого (1927-29 и 1947-53) Федор Федоровский, новатор в области декорационного искусства Петр Вильямс и другие мастера. Легендарным стал спектакль «Валькирия» Сергея Эйзенштейна (1940). В экспозиции – редкие фотографии сцен из спектаклей и портреты знаменитых исполнителей, эскизы декораций и костюмы. Выставка продолжает работу до 28 апреля. 📄

«Золото Рейна», постановка 1979 г. Ирина Архипова – Фриikka,
Георгий Селезнев – Вотан, Александр Ломоносов – Логе.

Фото © Георгий Соловьев.





ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Премьера 24 февраля 2022 года

Рихард Вагнер

Опера в трех действиях

ЛОЭНГРИН

Дирижер-постановщик – **Эван Роджистер**

Режиссер-постановщик – **Франсуа Жирар**

Консультант – **Серж Ламот**

Режиссер по пластике – **Максим Петров**

Сценограф и художник по костюмам – **Тим Йип**

Художник по свету – **Дэвид Финн**

Видеопроекция – **Питер Флаерти**

Главный хормейстер – **Валерий Борисов**

Совместная постановка с театром

Метрополитен-опера.

Исполняется на немецком языке с русскими
супратитрами.

Франсуа Жирар,
режиссер-постановщик:

«Нужен свет!»

Мои взаимоотношения с «Лоэнгрином» начались еще с «Парсифаля» – другой оперы Рихарда Вагнера – лет 15-20 назад. Образы, созданные Вагнером, тяготеют к абстрактным и, как кажется, исключают конкретику, историзм. Такой путь возможен, но меня он, в конечном счете, не удовлетворил. Захотелось выстроить концепцию, и она получилась такой: Лоэнгрин – сын Парсифаля, его мир – волшебный Монсальват, где находится Грааль; значит, развивая эту историю, следует относиться к «Лоэнгрину» как к продолжению «Парсифаля».

Получается, что Лоэнгрин отчасти родом из моей постановки «Парсифаля», а ее я делал о сегодняшнем дне, в ней – наше время. Поэтому если певцу, ведущему главную партию, сейчас 40, мы должны продвинуться на столько же лет дальше. Тут обнаруживаются определенные возможности: открывается поэтическое окно в наше собственное будущее, и мы говорим о том, что возможно на Земле в 2060 году.

Я не пытаюсь подменить своими собственными представлениями и взглядами партитуру – я ей служу и хочу помочь произведению войти в диалог с публикой. Мне кажется, что мы переживаем очень сильные изменения и будем их переживать в те годы, которые наступают.

В спектакле представлен довольно мрачный мир, куда приходит Лоэнгрин – сверхъестественное существо, обладающее сверхчеловеческой силой. Что он приносит с собой в реальность? Свет Грааля, духовность. Если смотреть на «Лоэнгрина» как на метафору, то легко увидеть: люди страдают, люди попадают в нечеловеческие условия, людям нужен свет.

Гюнтер Гройссбек – Генрих Птицелов.

Фото © Дамир Юсупов.

Судьба избранника

В трилогии 1840-х о судьбе романтического индивидуума («Летучий Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин») Рихард Вагнер инициирует идею нового человека. Нужна революция духа: она даст новичку силу, а искусство – красоту.

Э тот наследник эллина и есть у Вагнера артистический тип (творец, художник), а значит, свободный, целостный и любящий человек. Только благодаря ему на новом уровне рождается вместо оперы подлинная драма, наследница великой греческой трагедии. Одновременно у раннего Вагнера после «Летучего Голландца» и «Тангейзера» ситуация «художник – мир» все более драматична. В «Лоэнгрине» идея искупительной женской любви окажется исчерпанной, а сам герой навсегда пронзенным отчуждением и одиночеством. Нарастающий трагизм дает предчувствие катастрофы, что и произойдет в поздних творениях композитора-философа о судьбе европейца.

«Лоэнгрин» венчает не только трилогию, но и немецкую рыцарскую оперу, идущую от «Эврианты» (1823). Правда, история Вебера о верной любви с испытаниями и чудесным избавлением (конфликт напоминает «Лоэнгрину») далека от психологизации мифа Вагнера о трагической «любви поэта» (лейтмотив романтизма), одиночестве, духовных странствиях и невозможности обрести мечту. В отличие от судьбы Голландца и Тангейзера, подвиг Лоэнгриня обречен: крушение иллюзий – одна из главных тем в XIX веке, а рассказ героя в финале – легенда-исповедь сына века: «Здесь я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни, к тому самому элементу, которому в разработке сюжета “Лоэнгриня” я придал художественно-аристократическую форму» (Вагнер). Знакомый по предыдущим операм конфликт духа и обыденного сознания, артиста и обывателей усилен агрессией (Ортруда и Тельрамунд). Отрицая метафизику «чистой человечности» (Вагнер), они творят зло, проникающее в Эльзу и разрушающее ее. Крушение Эльзы – только внешняя аналогия с судьбой Сенты и Елизаветы.

В подруге Лоэнгриня нет ни подвижничества Елизаветы, ни тем более беззаветной силы Сенты. Заражаясь противоречиями мира, вагнеровская артистическая женщина (такой была Сента!) уже не способна подняться с художником на вершины духа. Она теряет идеальность, и тому способствует – горький парадокс – сам Лоэнгрин. Его условие – запрет – так



Сергей Скороходов – Лоэнгрин,
Анна Нечаева – Эльза.

Фото © Дамир Юсупов.

Антонина Нежданова – Эльза, Иван Козловский – Лоэнгрин.

Постановка Большого театра 1923 года.

Фото © Музей Большого театра.



хрупко, что изначально нежизненно: боясь не достичь идеальности, небесный рыцарь обречен на ее потерю. В отличие от «Голландца» и «Тангейзера», разрыв между идеальным и реальным здесь уже непреодолим. Вторжение Тельрамунда в спальню новобрачных лишь метафора этой дистанции. Искупление теряет смысл, и финал оперы окрашен невыразимой печалью по исчезающей красоте мечты – люди не поняли ее.

«Лоэнгрин» неизбежно подводит Вагнера к рождению психологической музыкальной драмы. Поэтическое обобщение «Лоэнгрин» – «бесподобная мистическая прелюдия со своим эфирным колоритом» (Серов). Ее текучесть намечает сквозной характер действия, где в больших сценах (Ортруда – Тельрамунд, Ортруда – Эльза, финал II акта, Лоэнгрин – Эльза в III акте) Вагнер преодолевает структурную замкнутость. Для цельности вокально-оркестровой ткани он убирает границы речитативных и ариозных эпизодов. Впечатляет разработка лейтмотива запрета и ползущих хроматических тем Ортруды и Тельрамунда, разрушающих интонационную чистоту Эльзы (сцена с Лоэнгрином в III акте), а также обрамляющей оперу темы Лоэнгрин, посланца Грааля. Среди трех ранних реформаторских опер в «Лоэнгрине» наиболее стройно и полно сочетаются принципы симметрии и развития, отражающие связь мифа и психологии. В исследовании судьбы европейского человека «Лоэнгрин» остро ставит вопрос о необходимости нового хода, который был найден в «Тристане и Изольде» (1865).

Участие в Дрезденском восстании (1849), побег под угрозой смертной казни в Веймар к Листу и эмиграция в Швейцарию (1850–1858) резко меняют не только жизнь Вагнера, но и его систему взглядов: опера как устаревшее явление нуждается в исторической реформе, направленной к музыкальной драме нового типа.

Впервые в России «Лоэнгрин» появился в Мариинском театре (1868, дирижер Константин Лядов; Лоэнгрин – Никольский, Эльза – Платонова). Событием стал спектакль Большого в советское время (1923): новаторское – в духе конструктивизма – архитектурно-пространственное решение сцены режиссера Лосского и художника Федоровского сочеталось с выдающимся музыкальным уровнем (Сук; Собинов, Нежданова). В общей истории «Лоэнгрин» поиск Вагнера усиливают постановки 2-й половины XX века, особенно спектакли Виланда Вагнера с их вневременным объемом: Байройт (1958, Клюитенс; Конья, Ризанек), Берлин (1961; Томас, Силья). В 1970-е заметна режиссура Гётца Фридриха (1979, Байройт; незабываемый Петер Хофман), который противопоставляет мечтательности Лоэнгрин разрушающие невроты Эльзы. Поиски ведут Джордж Стрелер (1981, Ла Скала, Аббадо; Хофман, Томова-Синтов) и Вернер Херцог (1987, Байройт): кинорежиссер сводит потрясенных Эльзу и Ортруду – они не умирают – в «заснеженном» финале. В конце века заметны Рут Бергхаус (1990, Грац) и Роберт Уилсон (1991, Цюрих), чья пластическая символика своеобразно напоминает и об исканиях Виланда Вагнера. С этим дискутирует экстремальное решение Петера Конвичного (1998, Гамбург, Метцмахер), разыгравшего действие в школьном классе времен кайзера Вильгельма II. Недетские игры детей, легко меняющих мечту на агрессию – острающийся ход в истории «Лоэнгрин».

В начале XXI века выделяются лишь перенос акцента Конвичного в Барселону (2005), спектакли Николауса Ленхофа (2006, Баден-Баден, Нагано) и Стефана Херхайма (2009, Берлин, Штаатсопера, Баренбойм). Укол обычно острого Ричарда Джонса (2009, Баварская Опера, Нагано) оказался поверхностной историей о разрыве идеальности и реальности. Ключ решения – выложенная камнями перед домом известная надпись Вагнера с фронтона виллы Wahnfried о его прибежище и успокоении в Байройте. Признание художника о счастье гармонии,

союзе духовных исканий, заблуждений и покоя в спектакле приобретает горький смысл. Герои так и не могут – в прямом и переносном смысле – построить (сначала Эльза одна, потом – вместе с Лоэнгрином) дом, свой *Wahnfried*: мечты не обретают мир, а окружающие вместе с Ортрудой заканчивают спектакль коллективным самоубийством. С плакатным решением спорит высокий уровень певцов (Кауфман, Хартерос): он позволяет насладиться непривычным сегодня бельканто раннего Вагнера. Сложность трактовки «Лоэнгрин» иллюстрируют неровные спектакли последнего периода: Ла Скала (2012, Баренбойм, Гут), Брюсселя (2018, Альтиноглу, Пи), Берлина (2020, Штаатсопер, Биейто) и др. Лидирует «Крысиный Лоэнгрин» в неожиданной оптике Ханса Нойенфельса (2010, Байройт). Действие разворачивается в лаборатории. Испытанию подвергаются обыватели-крысы (порождающие зло Ортруды и Тельрамунда) и подавленные страшным опытом Лоэнгрин (Кlaus-Florian Vogt) с Эльзой (Анетте Даш). Спектакль пронизан мощной драматургией двух образных начал. Тема крыс взаимодействует с вариациями лебединой

темы. Ее кульминации дают финалы действий: оципанный лебедь в первом акте и эффектное противопоставление белого и черного лебедей (Эльза и Ортруда) во втором. Венец научного эксперимента по улучшению людей – шокирующее рождение отвратительного Готфрида из лебединого яйца в финале оперы (химера Нойенфельса по аналогии с рождением уродца-мышонка в его «Летучей мыши», Зальцбург–2001). Критика – с оттенком трагической иронии – современной цивилизации не отвергает ДНК автора, но дает акцент безнадежности. Трагический исход ясен: уже на вступлении Лоэнгрин, посланец-спаситель, отчаянно пытается открыть дверь лаборатории. Судьба вагнеровского человека духа предопределена. Сегодня иллюзий нет! Таков скепсис Нойенфельса, резко звучащий на фоне печально-чистого музицирования дирижера Андриса Нельсона и высокой лирической интонации Лоэнгрин-Фогта.

Отрезвляющий анализ Нойенфельса итожит Вагнера: он закрывает не только поиск артистического человека, но также любимую немцами тему посла-избранника человечества. 🇩🇪



Фото © Дамир Юсупов.

Тьерри Вассер: Музыка между черным и белым

Тьерри Вассер – мэтр-парфюмер Дома Guerlain, партнера Большого, знаток и ценитель музыкального театра, рассказывает о тайнах искусства и таинствах ароматов.

Сочинительство – дар, который, как правило, проявляется в самом раннем возрасте и по-разному – в разных профессиях. В такой редкой, как ваша, – тоже. Как он открылся у вас? Все – случай. Ты растешь и встречаешь новых людей. Сквозь всю мою жизнь проходят такие особые встречи. Знаете, меня выгнали из школы в 15 лет.



Почему?

Потому что мне было неинтересно. Сегодня очень многие родители, особенно мамы, так переживают, что их дети в школе не демонстрируют успехов. И вот теперь, когда я вырос, когда у меня есть награды Французской республики – Кавалер Почетного Легиона, Орден литературы и искусства и так далее – иными словами, уже признано, что я что-то из себя представляю, – всем этим ребятам, которые «проваливают» школу, я – мощный адвокат. Говорю им: «Вы совсем не дураки, как вам говорят, и я тоже не дурак. Если вам не интересно в системе, это еще не значит, что вы идиоты».

Я рос в Швейцарии рядом с лесом и интересовался литературой о лечебных свойствах растений, научился различать травы и цветы, что меня окружали. Находил их, собирал, сушил и складывал. В восемь-десять лет отдавал этим занятиям больше времени, чем школе. А в 15 меня уже выгнали. И вот тогда произошла встреча с одним травником, переменявшая мою жизнь. Учился у него четыре года, узнал про ароматерапию с маслами, чаями и лечебными растениями. Потом узнал, что в Женеве работают две компании – Givaudan и Firmenich, и они создают ароматы. Написал им, и директор Givaudan пригласил меня на встречу. От Монтре до Женевы 100 километров, мне оплатили билет на поезд в первом классе, я встретился с пожилым человеком, как мне казалось (сейчас я его ровесник), – парфюмером. Мы провели час, разговаривая про музыку, живопись и искусство. С детства я слушал только классическую музыку.



Классическую?

Да. В моем окружении классическую музыку никто не слушал. Моя мама была итальянка и любила итальянскую попсу.

А как же вы узнали классику?

Тогда были в ходу большие виниловые пластинки. На обложке одной красовалась сиамская серая кошка с голубыми глазами, она привлекла мое внимание. Я вытащил пластинку и поставил. Это было как Божьявение: Первый фортепианный концерт Чайковского. Можете себе представить? Мне лет десять, у меня случился шок. Подумал: кто же этот Чайковский? Пошел в магазин пластинок, поговорил там с парнем – страстным меломаном, и он рассказал мне о Чайковском. Если тебе, говорит, нравится его Первый концерт, то надо бы послушать и Пятую симфонию, попробуй. Я попробовал.

И получилось?

Пришел в такой же восторг, начал собирать Чайковского: Скрипичный концерт, и, конечно, всю его балетную и камерную музыку. Как будто попал на другую планету, в другое измерение. Сейчас поймете, к чему я веду. Когда тебе 60 лет, ты смотришь на жизнь в зеркало заднего вида и все приобретает смысл. Встреча с Чайковским имеет глубокий смысл, как и встречи с травником и пожилым парфюмером из Givaudan. Я начал с Чайковского и к двадцати годам уже порядочно «обрусел»: до настоящего времени люблю Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Но люблю и современное искусство – абстрактное – Марка Ротко, например.

Оказывается, что симфоническая музыка, абстрактное искусство и ароматы имеют нечто общее: все это особый язык. Чувства заложены, и нет необходимости в каких-то пирамидах, чтобы объяснить аромат, или Пятую симфонию Чайковского, или Третью симфонию Бетховена. Хотя это и программные произведения, но никаких комментариев к ним не нужно. Все в твоём воображении. Поэтому я терпеть не могу, когда меня спрашивают: а что же в этом запахе: бергамот, роза, жасмин? Какое это имеет значение? Важно – нравится вам это? Открывается ли это вам?

Я слышу от вас, что духи могут стимулировать воображение и помочь увидеть свой внутренний мир, так?

Конечно. Нередко приходится объяснять, что такое духи и как они появились, что стало источником вдохновения, хотя я всегда говорю – как только флакон покидает мою фабрику, мне уже это больше не принадлежит. Ты покупаешь аромат из коллекции L'Art & La Matiere или Aqua Allegoria или «маленькое черное платье» La Petite Robe Noire потому, что тебе это нравится. Почему ты пользуешься духами? Чтобы хорошо себя чувствовать. Думаю, все связанное с красотой – помада, тушь, тон – что бы то ни было – все для того, чтобы хорошо выглядеть в зеркале. Когда ты хорошо выглядишь, уверено себя чувствуешь, ты лучше сражаешься. Красота нужна для повышения



самооценки. Каждый день бросает нам вызовы. Помню, каким я становился невидимкой, слушая Шуберта: он окружал меня миром, где не было опасности. В 13 лет стал пользоваться духами Habit Rouge по той же причине. Они стали мне щитом, моим шаром безопасности. Я превращался в настоящего мужчину, становился взрослым и сильным. К ароматам надо относиться, как к любым проявлениям художественного – это ваше внутреннее путешествие.

Сколько ароматов в год вам необходимо придумать и в чем вы черпаете вдохновение?

Ежегодно, начиная с 1999-го, я создаю один аромат в коллекции Aqua Allegoria. Один аромат – одна встреча в год. Если успех – то он становится частью ароматов Дома, если нет – незаметно исчезает. Совсем не все, что я делаю, обретает признание. Помню, одним ароматом я так гордился, он мне очень нравился, шел от сердца – Idylle. Idylle, как ни странно, стал успешен только в России. Почему так? Хотелось бы знать... С другой стороны, незнание – лучше, а то бы я делал коммерческие ароматы для каждой страны. Но эти духи мне правда дороги, и единственными, кто их понял, оказались русские.

А вдохновение? Чайковский, например, во время работы над «Пиковой дамой» писал каждый день по много часов подряд – было у него вдохновение или нет – вставал, садился и писал.

Тут уже индивидуальность творца. Моцарт сочинял быстро, Бетховен постоянно переписывал и менял что-то: даже во Втором фортепианном концерте – писал его чуть ли не три года подряд. Какой бы техника ни была, считается результат.

Вы начали с трав. В современных духах сколько природы, а сколько химии, трудно сказать?

Баланс зависит от аромата. Часто публика считает, что природные ингредиенты – это хорошо, а синтетика – плохо. Поверхностный взгляд. У многих это в голове.

Молекула появилась с конца XIX века и стала частью концепции Дома Guerlain...

На самом деле, все природные ингредиенты и молекулы – это как слова. Есть словарь, и в нем много слов, научиться делать ароматы – все равно, что выучить еще один язык. Надо иметь обширный

словарный запас, чтобы получить возможность себя выразить. Про слова же мы не думаем – естественные они или синтетические? Guerlain использовали натуральные ингредиенты до 1880-х годов, пока не были открыты молекулы, у которых обнаружился удивительный эффект. Тут я возвращаюсь к абстракции. Если я скажу «лаванда» или «роза», вы закроете глаза и представите себе эти цветы, даже вообразите их запах. А если я скажу «азулен», «боразол» – не возникнет ни образа, ни запаха. Когда ни образа, ни запаха не существует в твоей голове, в твоей памяти, ты находишься в полной абстракции. Когда же ты чувствуешь запах этой странно названной молекулы, то получаешь только эмоцию, которая к тебе и адресуется – это чистая абстракция. А вот получить такую молекулу можно разными способами. Я упоминал аромат Jicky – это XIX век, а мы сейчас в XXI – мы эволюционируем, невозможно отрицать то, что сделано до тебя, даже если это и не было так «чисто» изначально. Было такое время. Такой процесс – не догма, не концепция, не орудие маркетинга или коммуникации, а состояние ума. Мне кажется, у Guerlain подобное состояние ума существовало уже за четыре поколения до меня, иначе мы бы не оказались там, где есть.

Что скажете о моде в вашей сфере?

В мире ароматов она меняется не быстро, как, скажем, в коллекциях одежды. Например, в 70-80 годы после весны 68-го – хиппи и всех подобных движений – вдруг на первый план вышел запах пачули, когда женщины захотели освободиться от многовековой зависимости от мужчин, стали феминистками. Помните, как Сен Лоран одевал женщин в смокинги, например? И ароматы были такие сильные, такие мощные – как жесткие заявления. А после этого «Бeverли Хиллс», «Пуазон» – как четкие феминистские высказывания. Получалось, что как будто женщины превращались в мужчин, но это не очень сработало. После, в конце 80-х, в 90-е – все было «чистое», секс просто забыли из-за СПИДа. «Pleasure» от Estee Lauder – молодые девочки с собачками, все такие невинные, чистые... Фактически – пол исчезал, пришел унисекс. Потом вдруг «Ангел» Тьерри Мюглера – сахарный, приторный аромат. Его очень медленно принимали. А в конце 90-х – начале 2000-х вдруг все стало «сладеньким-сладеньким». Карамельные, сладкие запахи.

Можете сказать несколько слов о последнем вашем аромате? Мы знаем «Neroli Outrenoir» – в переводе «чернее черного», вы сейчас сделали «белую» версию этих духов. Похоже на Одиллию и Одетту в «Лебедином озере»...

Neroli Outrenoir вдохновлены работами художника Пьера Сулажа. Не все его знают, но во Франции он известен. Живопись Пьера Сулажа очень текстурная, только черного цвета. Когда свет попадает на его картины, все преобразуется, начинают проявляться разные оттенки. Мой аромат – движение между черным и белым. Нероли – померанец – такой белый цветок, и вместе с ним черный чай: как игра между черным и белым. Как свет, высвечивающий цвет. Как внутреннее движение. Вы сейчас забавно сказали про Одетту и Одиллию.

Интересный новый аромат в коллекции L'Art & La Matière – Musc Outreblanc. Баланс на грани нежности и чувственности. Ноты белого мускуса в основе ласкают кожу своим чистым бархатистым прикосновением. Пудровый аромат сливается с ароматом кожи и раскрывается интимным и стойким шлейфом.

Люблю, когда в ароматах есть определенное движение, возникающее из столкновения противоположностей. Берешь два магнита, плюсы и минусы, и между ними возникает сила: универсальный закон.

Вы знаете, что Чайковский, оказывается, тоже пользовался духами Guerlain. В его доме-музее в Клину хранится флакон Shore's Caprice.

С ума сойти. Несколько лет назад я был в Москве и посетил музей Чайковского, тогда же зашел в Большой театр и смог заглянуть в оркестровую яму, где Чайковский когда-то дирижировал. Столько эмоций! Но в Клину я никогда не был. Конечно, духи Guerlain пользовались большой популярностью в России конца XIX века. Знаете, даже форма нового флакона коллекции L'Art & La Matière восходит к флакону 1870 года, который назывался «Московская слава». Эти бутылочки делались на экспорт для России. Среди наших клиентов был и Александр II. 🇷🇺



ПРЕМЬЕРА

КАМЕРНАЯ СЦЕНА ИМЕНИ БОРИСА ПОКРОВСКОГО

Премьера 10 марта 2022 года

Антонио Сальери

ФАЛЬСТАФ, ИЛИ ТРИ ШУТКИ

Опера в двух действиях

Либретто Карло Просперо Дефранчески

по комедии Уильяма Шекспира

«Виндзорские насмешницы»

Дирижер-постановщик – **Иван Великанов**

Режиссер-постановщик – **Александр Хухлин**

Художник-постановщик – **Анастасия Бугаева**

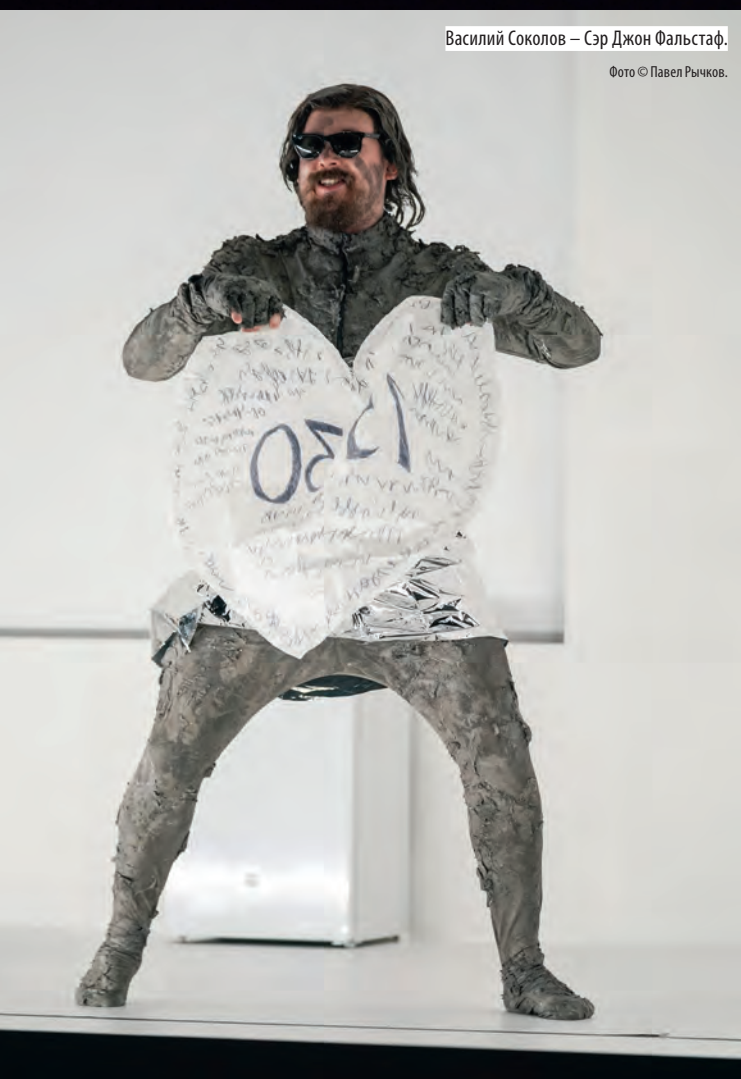
Художник по свету – **Андрей Абрамов**

Режиссер по пластике – **Михаил Колегов**

Хормейстеры – **Александр Критский, Павел Сучков**

Исполняется на итальянском языке

с русскими супратитрами.



Василий Соколов – Сэр Джон Фальстаф.

Фото © Павел Рычков.



Валерий Макаров – Мистер Форд,
Василий Соколов – Сэр Джон Фальстаф.

Фото © Павел Рычков.



Александра Наношкина –
Миссис Алиса Форд.

Фото © Павел Рычков.



Михаил Булгаков: роман с оперой

Бесценные булгаковские раритеты заняли свои места в новом музейном пространстве на Большой Пироговской в Москве.



«Н ехороших» квартир в жизни Михаила Афанасьевича было множество – шесть лет он снимал углы в покосившихся флигельках и перенаселенных коммуналках, пока наконец на гонорары от «Дней Турбиных» и «Зойкиной квартиры» не приобрел свое первое жилище. Оно мало напоминало те «семь полных и пыльных комнат, вырастивших молодых Турбиных», но это была своя, отдельная квартира из трех комнат на первом этаже уютного особняка, до революции принадлежавшего купцам Решетниковым. В августе 1927 года Михаил Афанасьевич обосновался здесь со своей второй женой – Любовью Белозерской. Здесь будут написаны «Кабала святош» и биография Мольера для серии «Жизнь замечательных людей», «Театральный роман», «Бег» и «Иван Васильевич». А главное – две

редакции «Мастера и Маргариты». Рукопись первой Михаил Афанасьевич разделит и одну половину предаст огню. В феврале 1934-го Мастер уедет отсюда уже со своей Маргаритой.

В начале 1960-х особнячок основательно перестроили, но, удивительное дело, кабинет писателя уцелел в первоизданном виде. Долгое время помещение занимал местный ДЭЗ, в 2016 году его передали музею Булгакова, в чьем распоряжении теперь находятся оба сохранившихся до наших дней обиталища Мастера. На ремонт и создание экспозиции в новом пространстве ушло почти пять лет. К большому сожалению музейщиков, воспоминаний о том, как выглядела эта квартира, сохранилось немного.

Самым достоверным свидетельством является единственная фотография, сделанная в 1932 году по просьбе Любови Евгеньевны незадолго до расставания с мужем. На фото запечатлена часть кабинета Михаила Афанасьевича: письменный стол, стоящий торцом к окну, и книжные полки за ним – стройные ряды «Брокгауза и Ефрона», русская и европейская классика в старинных переплетках, собрания пьес, сочинения по истории театра. Тома, которые удалось идентифицировать, заняли свои «прежние» места.

Мемориальных вещей в экспозиции мало, но разве количество решает дело? Медная «походная» чернильница в виде глобуса, перьевые ручки, метелочка для сметания песка с рукописей, толстые цветные карандаши – синий и красный – ими писатель вносил правки в корректуры. Главный же экспонат – письмо Правительству СССР, отправленное отсюда 28 марта 1930 года. Писатель, которого не печатали, драматург, которого не ставили, просил разрешения покинуть страну, где он оказался не нужен. Спустя три недели, 18 апреля, в квартире зазвонил телефон (номер 2-03-27 был указан в письме), и лучший друг всех советских литераторов несколькими фразами разрешил терзания товарища Булгакова, да еще и выразил желание встретиться.

Встреча, как известно, не состоялась, а терзания вскоре возобновились. Оригинал письма навсегда сгинул в недрах лубяных архивов, но кто-то умудрился снять с него копию. Неизвестный «переписчик» изъясил из текста все личные подробности и переправил его в самиздат, и текст стал своего рода манифестом творческой свободы. В конце 1970-х эти, уже достаточно потрепанные, листочки оказались у Любови Евгеньевны Белозерской. Центром постоянной экспозиции сделали кабинет Михаила Афанасьевича. Письменных столов в нем – целых пять. Один превращен в своеобразный «телефонный узел» – переключая штекеры, можно разобраться, кто изображен на фотографиях из семейного архива Булгаковых. Другой работает как «машина времени», показывая места действия в произведениях писателя. В «Московский стол» встроена карта города с маршрутами булгаковских героев. Устроившись за «столом текстолога», получаешь возможность проследить, как напряженно Мастер работал над текстом своего «закатного романа».

Труднее всего, пожалуй, оторваться от «музыкального стола» – стоит надеть наушники, и можно услышать и каватину Валентина из «Фауста», чьи ноты разложены на рояле в доме Турбиных, и джаз «Аллилуйя», гремевший в ресторане «Грибоедова», когда туда ввалился ополумевший Бездомный. В крышку стола вмонтирована витрина. Под стеклом клавиш балета Чайковского «Щелкунчик» – переложение для фортепиано в четыре руки. Старое немецкое издание, явно приобретенное у букиниста – Михаил Афанасьевич мимо таких раритетов пройти никогда не мог. В 1920-м некая учительница музыки подарила клавишасцуг своей питомице. Булгаков «аннулировал» дарственную к той надписи и вывел свою, весьма лаконичную: «Александр Шамильевичу Мелик-Пашаеву. М. Булгаков. 10. XI. 1935 г. Москва». В этот день Булгаковы слушали в Большом «Кармен», а после спектакля пригласили Александра Шамильевича к себе на ужин.

Жизнь распорядилась так, что большинство друзей Михаила Афанасьевича принадлежали не к писательскому, а к музыкально-художественному кругу, и Мелик-Пашаев оставался одним из самых близких. Большой театр стал для писателя если и не тихой гаванью, то во всяком случае пристанищем, где он мог быть самим собой в кругу близких по духу

людей. Булгаков ушел туда из МХАТа после того, как там не захотели вступить за своего драматурга и сняли с репертуара шедшего при неизменных аншлагах «Мольера». Первая драматическая сцена страны не посмела ослушаться властного окрика «свыше» – редакционная статья в «Правде» под названием «Внешний блеск и фальшивое содержание» стала для Булгакова-драматурга смертным приговором. Большой – спасением.

Михаил Афанасьевич с юности любил оперу, обладал приятным баритоном, так что предложение главного дирижера театра Самуила Самосуда («Хотите, возьмем вас на любую должность, хоть тенором!») выглядело шуткой лишь отчасти. Булгакова приняли на должность консультанта и либреттиста с условием писать одно либретто в год. Всего он успел сделать четыре – «Минин и Пожарский» и «Петр Великий» – для Бориса Асафьева; «Черное море» – для Сергея Потоцкого и «Рашель» для Исаака Дунаевского. По словам Елены Сергеевны, мечтал о большем – о режиссерской работе над своими любимыми операми – «Фаустом» и «Аидой». Увы, не осуществились не только эти смелые замыслы, но и ни одно из написанных им либретто не превратилось в оперу. Однако теплая радушная атмосфера и приличное жалование дали писателю возможность продолжить работу над самым важным своим сочинением. Тем, что в русской литературе существует роман «Мастер и Маргарита», мы во многом обязаны и Большому театру. 📖



Поэт отражений

К 130-летию Касьяна Голейзовского

Касьян Голейзовский (1892–1970) – классик, великий хореограф, художник ренессансного взгляда на мир, обладавший безграничной пластической фантазией. Отлично рисовал, сочинял стихи, блестяще знал музыку и литературу. В советскую эпоху, когда ему выпало жить, создал свою художественную планету.

В записях Голейзовского есть пометка о том, что противостоять времени – бессмысленно. Он и не противостоял, хотя страдал от его своеволия, и создавал спектакли, которые сложились в целое наследие: без малого тридцать оригинальных многоактных и одноактных спектаклей («Пьеро и Колумбина» и «Фавн», «Саломея» и «Иосиф Прекрасный», «Смерч» и «Половецкие пляски», «Скрябиниана» и «Лейли и Меджнун») и сотни хореографических миниатюр. Все поразительно разнообразно и во всех – разные формы и виды танца: академическая классика и современная хореография, народный танец, эстрадный стиль и цирковые трюки.

Голейзовский верил в безграничные возможности пластического искусства и любил людей, в коих видел не столько типажи, сколько индивидуальности. Его искусство повлияло на хореографов-последователей: среди тех, кому посчастливилось работать с Касьяном Ярославичем, нет равнодушных. К 130-летию со дня рождения хореографа «Большой театр» публикует фрагменты воспоминаний о Мастере.

Екатерина Максимова:

Период, когда Голейзовского никуда не пускали и не разрешали ставить, тем более в столичных театрах, сменился годами, когда он пришел в балетную школу. Нам, детям, общение с ним казалось безумно интересным. Потом необыкновенные отношения продолжились в театре. Несмотря на трудную жизнь и гонения, Касьян Ярославич оставался человеком поразительного жизнелюбия, открытым и искренним. Не то, что он ничего не видел вокруг. Видел и понимал. Но считал, что в жизни нужно искать красоту. Осталась в памяти одна встреча осенью, на репетиции.

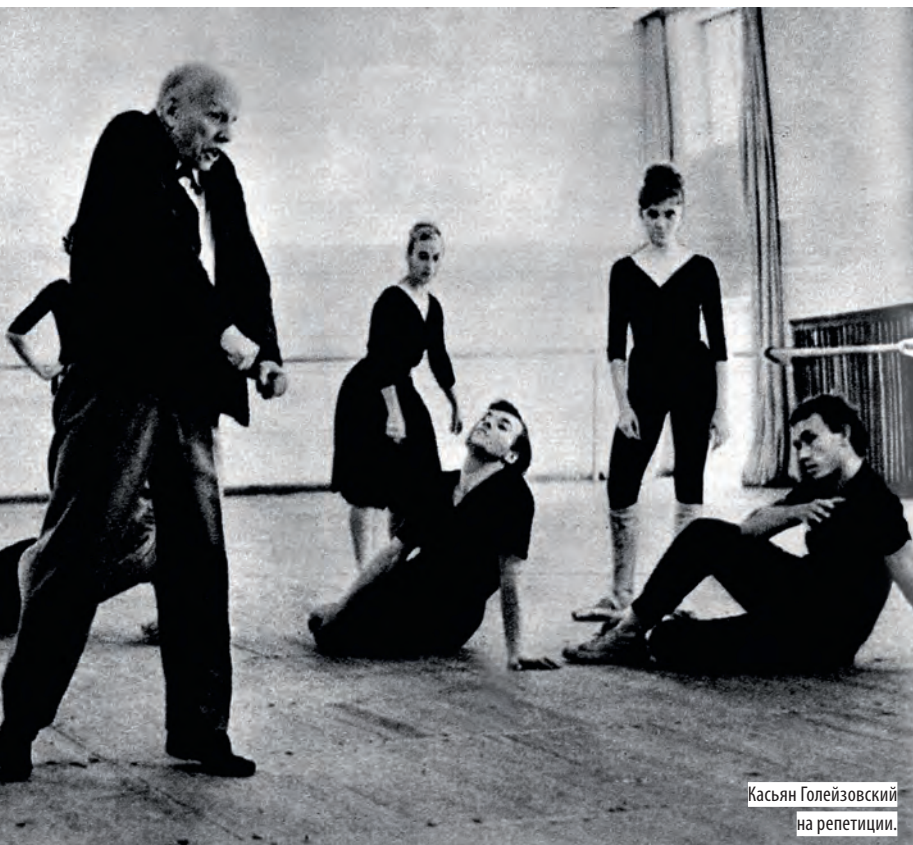
– Ну что ты такая кислая?

– Настроение плохое. Погода ужасная.

– Выгляни в окошко – какой тихий дождик и лужицы его дразнят отражениями...

На репетициях он не употреблял балетные термины – не говорил: встань в первый арабеск или в аттитюд, сделай баланс, баллоне или плие. Он показывал, приговаривая: здесь нарисуй солнышко, а здесь загляни в лужицу, собери цветочки, раздвинь облачка, проплыви лебедушкой. Касьян Ярославич лепил из конкретного человека, из той фактуры, которая есть. Потому при повторении движений другими артистами ничего не складывалось.

То, что Голейзовский был в нашей жизни – это счастье.



Касьян Голейзовский на репетиции.

Михаил Лавровский:

Голейзовский, как никто другой, был «актерским балетмейстером», умел предугадать индивидуальность, увидеть в учащих (так было с нами) потенциал, определить будущий цветок в тугом бутоне и помочь ему раскрыться. По его собственному признанию, самые счастливые минуты – работа с актером, причем именно с юным, восприимчивым, эмоционально открытым. Многие из тех, кому посчастливилось в юности встретиться с ним, стали впоследствии замечательными актерами. Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Елена Рябинкина, Елена Черкасская, Шамиль Ягудин... Сотворчество с Касьяном Ярославичем становилось откровением, волшебством.

Владимир Васильев был одним из самых любимых танцовщиков Голейзовского, на мой взгляд, его идеальным актером. Он, как скульптор, «лепил» из него свои композиции, и Володя в руках мастера становился послушной и податливой «глиной». Их индивидуальности, Голейзовского и Васильева, учителя и ученика, сливались воедино, и результат всегда оказывался потрясающим. Они подходили друг другу по темпераменту, доверчивости, воодушевленности. «Нарцисс» в исполнении Васильева – непревзойденная вершина.



Владимир Васильев – Нарцисс, 1964.

Фото © Архив Владимира Васильева.



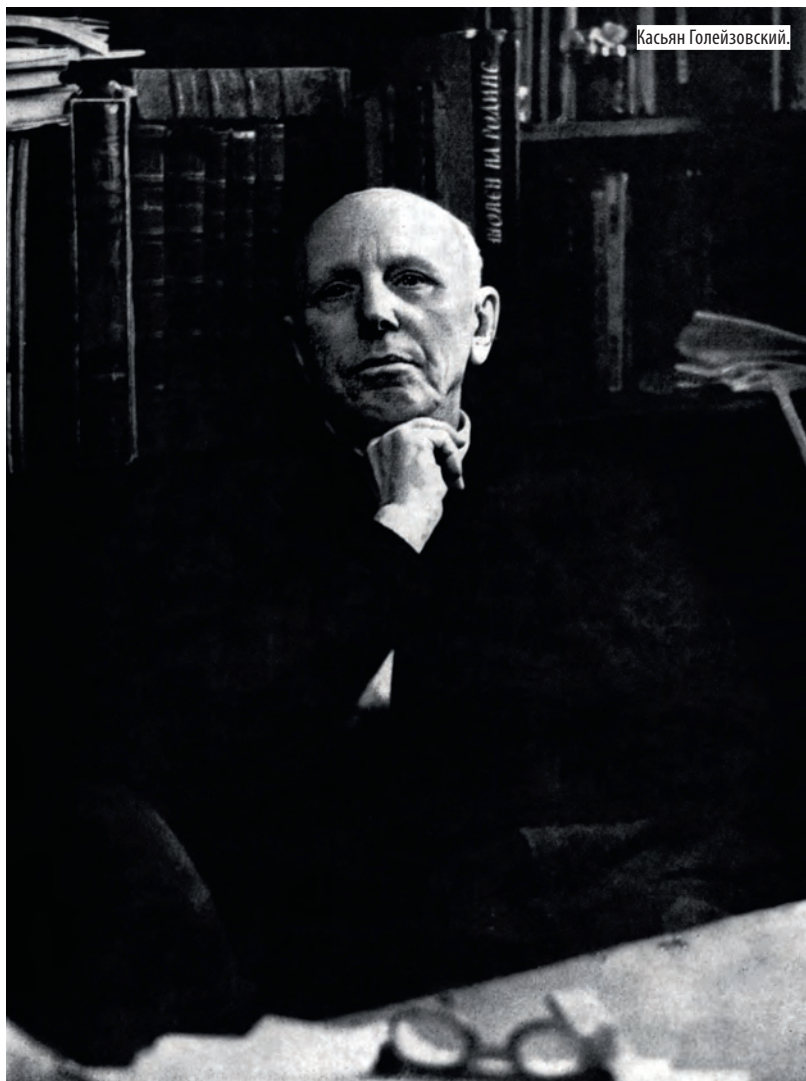
Касьян Голейзовский
и Михаил Лавровский
на репетиции.

В том, что Касьян Голейзовский прежде всего хореограф-импрессионист, убеждают и его живописные работы – в них столько непосредственного ощущения жизни, живого впечатления. Все его хореографическое творчество объединено темой весны, пробуждения природы, его миниатюры напоены запахами весенних трав и цветов, рассказывают о прекрасной поре – юности, первой влюбленности, пробуждении чувственности...

Елена Рябинкина:

В пятом классе нашим педагогом стала Вера Васильева. Касьян Ярославич приходил на уроки и ставил для нас небольшие танцы. В «Забывтом вальсе» Листа участвовали три девочки, среди них была и я. Потом для нас с Александром Лавренюком Голейзовский придумал «Мелодию» Дворжака.

Несколько лет спустя, уже закончив школу, собирались в нашей квартире: мы – молодые артисты, моя сестра Ксаночка – еще ученица (Ксения Рябинкина), наша мама (Цабель Александра Сергеевна – в театре ее звали Аллой – характерная танцовщица Большого театра, позже служила заведующей балетной труппой) – и решали, как создать концерт из танцевальных миниатюр Голейзовского. Если говорить сегодняшним языком, то это было такое маленькое предприятие, которое нуждалось в серьезной подготовке. Договаривались с Игорем



Александровичем Моисеевым о дневных репетициях в Зале Чайковского, приглашали солистов, доставали костюмы. Так родились «Вечера балета» Голейзовского.

Геннадий Ледях:

В 1948-м я, уже взрослый, поступил в хореографическое училище. Первый год в Москве ночевал в балетном училище на лавке, и год этот мне дал очень много. Вечером залы оказывались в моем распоряжении – я крутился, вертелся, прыгал. Мне, конечно, сочувствовали педагоги, а обслуживающий персонал меня полюбил: все подкармливали и называли «сыном полка». Работники училища договорились с Касьяном Голейзовским, что я проживу в его квартире, а он в то время обосновался у своей замечательной жены Верочки Васильевой, отсюда ездил в свой дом в село Бехово – место уединения и умиротворения.

На меня он поставил «Героический этюд», потом его великолепно танцевали Владимир Васильев и Леонид Лавровский. Так получилось, что я стал последним исполнителем главной мужской партии в балете «Лейли и Меджнун», рожденного из увлечения хореографа персидской поэзией, и мои страстность, экспрессию, эмоциональный подъем оценил автор. Ему нравилось, как я «люблю» на сцене.

Ядвига Сангович:

У Голейзовского было необыкновенное чутье. Когда он сталкивался с танцовщиком, то видел его насквозь, понимал, что можно вытащить из его пяток, рук, тела. Если он чувствовал в человеке хотя бы крупицу, что можно использовать, то раскрывал танцовщика на все сто. Потому трудно следующим поколениям повторять его номера. Голейзовский работал не с абстрактными идеями, а с индивидуальностями.

Ольга Тарасова:

Один из самых ярких эпизодов учебы – репетиции Касьяна Ярославича. Я училась в средних классах, когда он для выпускников ставил хореографическую миниатюру «Вальс-фантазия» на музыку Михаила Глинки. Вместе со сверстницами я изображала осенние листья. Мое участие в постановке ограничивалось лишь массовым танцем, но то, как Голейзовский образно и поэтично рассказывал об осени – запомнила на всю жизнь! Иногда, обрисовав лишь в двух словах свою мысль, он предлагал нам самим поискать нужные движения. После всеобщей импровизации, выбирал одного «солиста» и предлагал всем взять за образец его танец. Как-то раз таким «избранным» посчастливилось стать мне...

Виталий Вульф:

Голейзовский был гениален по-своему, он пытался создать свою хореографическую систему, и многое из того, что он создал, получило свое развитие. Поэтика Голейзовского нашла свое продолжение и у Баланчина, и у Бежара, и у Килиана. 📖

Без архаики

Текст: Елена Омеличкина

В конце января на Исторической сцене состоялся юбилейный пятисотый показ «Бориса Годунова». Великая опера Мусоргского, конгениальная трагедии Пушкина, не сходила со сцены Большого театра с 1948 года, не считая перерыва в шесть лет, связанного с реконструкцией исторической сцены. Эталон советского «большого стиля», удостоенный Сталинской премии первой степени, выразитель народного духа, спектакль режиссера Леонида Баратова и художника Федора Федоровского оказался созвучным изломам любой эпохи.

Фото © Музей Большого театра.

«**П**рошедшее в настоящем – вот моя задача» – такую установку дал себе Мусоргский при создании оперы. Возобновленная в 2011 году легендарная постановка Леонида Баратова и Николая Голованова сохраняет исторический стиль, монументальность, однако не превращается в музейный артефакт. Безусловно, сейчас, как и прежде, поражают своей живописностью и детальностью исполнения бережно восстановленные панорамы Федора Федоровского: златоглавые соборы и терема, фонтан в саду Сандомирского замка... Полна торжественности сцена венчания Бориса Годунова на царство у белой стены Успенского собора – с шествием бояр в парадных одеяниях и священнослужителей с иконами. Сверкающее золотом и драгоценными камнями облачение Годунова – образчик высокохудожественной работы театральных мастеров. И вместе с тем в трагической, пророческой картине «Площадь перед собором Василия Блаженного» юродивый (Ярослав Абаимов) на правах почитаемого на Руси блаженного может говорить правду «царю Ироду». Он – выразитель совести народа, его мольбы о помощи, что откликается в Борисе глубокими нравственными страданиями, предощущением собственной кончины.

Центром притяжения пушкинского труда, гением Карамзина вдохновленного и ему посвященного, и постановки Баратова является тень умерщвленного Дмитрия, незримо управляющая ходом всех событий. Она толкает Лжедмитрия (Олег Долгов) на путь самозванства, а царя Бориса – ко внутренней

раздвоенности. Годунов (в юбилейном спектакле его партию исполнил Станислав Трофимов) – волевой, умный, рефлексиирующий царь, который к концу своего недолгого правления глубоко несчастен, терзается сомнениями, бичует себя. Достижение высшей власти для него сродни наказанию Сизифа. Признание своей греховности и неотвратимости финала делает образ Бориса Годунова объемным, противоречивым. Взошедший на престол несправедливым путем, он, тем не менее, остается человеком – заботливым семьянином, радеющим за свою страну, но не принятым народом правителем. Его время безжалостно уходит, а история не забудет его грехов. Только наедине с собой он оказывается способен к абсолютной правде – свойство личности сложного, высокого душевного склада. В последней мизансцене спектакля Станислав Трофимов, мощнейший бас, большой артист, мастерски передает агонию Годунова. Ступени к трону кажутся теперь слишком высокими – Борис тяжело падает навзничь, рука ищет и не находит опоры. В его уходе из жизни есть величественность, гордость – он царь еще. Царевич Федор (Алина Черташ) нерешительно подходит к престолу, но Шуйский (Михаил Губский) опережает его. Борьба за власть разгорится с новой силой.

Великие спектакли избегают налета архаичности, потому что в центре их стоит человек со всеми своими слабостями, страстями, порой преступными, и с присущей ему силой духа, борьбой с самим собой, способностью к раскаянию. Не это ли делает «Бориса Годунова» таким современным? **И**

Танцуют все! Танцуют все!

На Исторической сцене состоялся юбилейный вечер, посвященный 85-летию Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. Свой творческий путь выдающийся хореограф XX века начинал в Большом театре.

«ВСЕ ВСТРЕЧИ ГОТОВИЛИ МЕНЯ К ГЛАВНОМУ»

Александр Моисеев был юристом по призванию, то есть человеком, превыше всего ценившим порядок. Революция поставила крест на его карьере, и Александр Михайлович больше всего на свете стал бояться, как бы воцарившийся хаос не повредил единственному сыну Игорю. Однажды, возвращаясь с урока – Александр Михайлович зарабатывал на жизнь уроками французского языка, которым владел в совершенстве – он сделался свидетелем жестокой уличной драки между подростками. Потрясение оказалось столь велико, что буквально на следующий день Моисеев-старший отвел Игоря в частную балетную школу артистки Большого театра Веры Мосоловой. Наследнику было четырнадцать.

Возможно, эпизод с дракой всего лишь «легенда», но она нисколько не умаляет родительской мудрости Александра Михайловича, по всей видимости, уже разглядевшего в сыне бунтарский дух. Однако вместо репрессий или нудных нотаций, к каким в подобных случаях прибегают девять отцов из десяти, он выбрал средство куда более эффективное – обучение классической хореографии, которая немыслима без порядка и дисциплины. Первая наставница Моисеева-младшего быстро поняла, с каким алмазом ей придется иметь дело. Такое дарование нуждалось в особой огранке. Убедившись, что ее ученик обладает и упорством, и целеустремленностью – без этих качеств в мире танца делать нечего – Вера Ильинична отвела питомца в балетный техникум при Большом театре. В 1924 году восемнадцатилетнего Игоря Моисеева приняли в труппу.



Из кордебалета в солисты молодого танцовщика вывел Касьян Голейзовский. Выдающийся балетмейстер-новатор нашел в нем родственную душу (прав, прав был Моисеев-старший относительно характера сына!). Им обоим оказалось тесно в жестких рамках классического танца, и, собрав вокруг себя группу единомышленников, Голейзовский начал искать новый пластический стиль, позволяющий говорить на одном языке со временем. Поручил Моисееву главные партии в балете «Легенда об Иосифе Прекрасном» композитора Сергея Василенко и в «Теолинде» на музыку Франца Шуберта. Бастион традиции вскоре поставил заслон экспериментаторам, Моисееву указали на дверь, но благодаря заступничеству Луначарского вернули. А в неугомонном танцовщике-искателе проснулся балетмейстер-новатор.

В 24 года (!) Игорь Моисеев становится постановщиком Большого – такого никому не удавалось. Не удалось бы и ему, если бы театр с треском не провалил «госказака» – первый советский балет на спортивную тематику. Именно Моисеев спас от неминуемого провала балет «Футболист» на музыку Виктора Оранского, повествовавший о трудных буднях советских спортсменов. За «Футболистом» последуют «Саламбо» Андрея Арендса, «Тщетная предосторожность» Петера Гертеля, «Три толстяка» того же Оранского. Бог весть, как сложилась бы судьба молодого постановщика дальше, если бы его не командировали в Душанбе в качестве члена жюри фольклорного фестиваля. В письме жене (Нине Подгорецкой – балерине Большого) Игорь Александрович признавался, что «только сейчас понял психологическую и физиологическую потребность человека в танце», и обещал показать ей разницу «между нагим рафинированным, неволнующим искусством и здешним стихийным, пожирающим эмоционально всего человека – подлинно народным». То, что выглядело как опала, стало путевкой в новую жизнь. «Все встречи, происходившие в моей жизни, и особенно в молодости, – признавался впоследствии Игорь Александрович, – готовили меня к главному – к созданию Ансамбля <...> Всей этой цепью неожиданных и стремительно обрывавшихся эпизодов руководил Его Величество Случай, подаривший мне встречи с людьми, которые помогли мне состояться не только в профессии».



«ПРЕДЛОЖЕНИЕ ХОРОШЕЕ. ПОРУЧИТЬ АВТОРУ ЕГО РЕАЛИЗОВАТЬ»

Такой оказалась резолюция Председателя Совнаркома Вячеслава Молотова на письме Моисеева, где тот излагал идею создания профессионального ансамбля народного танца. Того, что задумал Игорь Александрович, никогда не существовало: «Я вышел из Большого театра, воспитанный на классических образцах. Мне же предстояло выстроить новую систему танца, отличную от классического балета, создать ансамбль, имеющий другую природу». И вот в январе 1937 года в «Вечерней Москве» появляется объявление о том, что Государственный ансамбль народного танца объявляет конкурс на замещение вакантных должностей артистов балета. Вскоре 38 новобранцев начнут осваивать искусство, рождающееся прямо у них на глазах.

К мощному стволу классической школы Игорь Моисеев привил молодой побег – народный танец не противопоставлялся академическому балету, а вбирал все самое ценное из накопленных им сокровищ. День артистов начинался с неизменного станка – идеальная форма и выучка танцовщиков стала законом жизни. Нелегко приходилось и профессиональным танцовщикам, и любителям, коих среди первых учеников Моисеева оказалось большинство. Тем, у кого не было за плечами классической школы, приходилось ее осваивать, тем, у кого была – овладевать движениями, им неизвестными. Создать танцевальный ансамбль из людей, которые еще вчера стояли у заводских станков, шли за плугом или скрипели перьями в конторах? Тут надобны энергия и созидательный талант, умение слышать время...



Игорь Моисеев и Елена Щербакова –
ныне художественный руководитель-директор
ГААНТ имени Игоря Моисеева.

Когда спустя годы Игоря Моисеева спрашивали, мог ли его ансамбль появиться на свет в иные времена, тот убежденно отвечал: «Только в 1937 году, несмотря на то, что этот год – один из самых трагических. И все-таки ансамбль возник. Как следствие, он полностью возник из той политики, которая велась. Но меня нельзя упрекнуть, что я его создал по велению партии. Я это сделал, так как жизнь столкнула меня с фольклором». Ни тогда, в начале пути, ни тем более потом Моисеев ничего не ставил «по заказу» свыше – он был убежден, что в искусстве это просто невозможно, тогда это не искусство. Надо отдать должное властям предрежащим – те никогда не вмешивались в его творчество.

Через полгода тяжелейших репетиций состоялся первый концерт в театре сада Эрмитаж. До официальной премьеры в Колонном зале Дома Союзов (в двух шагах от Большого!), назначенной на 17 октября 1937 года, программу следовало обкатать на зрителе. Не мудрствуя лукаво, назвали ее «Танцы народов СССР». Всего тринадцать номеров, но каждый, пусть и длился всего несколько минут, превращался в спектакль, выстроенный по законам настоящей драматургии. А все вместе они составляли яркий и темпераментный рассказ о счастье, которого достоин каждый человек.

«НАРИСОВАТЬ ПОРТРЕТ НАРОДА»

Труппа ансамбля с самого начала получилась многонациональной – русские и белорусы, азербайджанцы и украинцы, армяне и осетины, евреи и грузины. Не случайно практически сразу их стали называть государством в государстве. Артисты обучали друг друга тонкостям танцевального языка своих народов, помогали понять национальный характер, и каждый танец, ограниченный Моисеевым, становился историей, рассказанной понятно человеку «непосвященному», обычному зрителю. Так, чтобы он радовался и огорчался, смеялся и грустил вместе с персонажами. Чтобы он им искренне сочувствовал.

Зимой 1945-го Моисеев начал репетировать новую грандиозную программу «Танцы славянских народов», и ей суждено было стать вестницей мира. Тогда же, в феврале, состоялись и первые зарубежные гастроли – в Финляндию, с которой СССР никак не удавалось наладить отношения. Перед ансамблем поставили задачу государственной важности – «растопить лед между нашими странами». Моисеевцы справились лучше дипломатов. В сентябре руководителя ансамбля вызвал к себе Председатель Верховного Совета РСФСР Андрей Жданов: «Поезжайте теперь завоевывать Европу своим искусством, как вам это удалось в Финляндии». Австрия, Болгария, Румыния, Чехословакия... Артистам аплодировали стоя, засыпали цветами и каждый раз признавались – нам



«Светлый ручей» Дмитрия Шостаковича.
Спектакль Большого театра, 1935.
Игорь Моисеев – Узбек.



Сюита «День на корабле» – «Яблочко».

жаль с вами расставаться, вы навсегда останетесь в наших сердцах.

В 1953 году родилась программа под названием «Мир и дружба», включавшая как европейские танцы, так и хореографические миниатюры по мотивам танцев восточных народов. Создавалась она для поездки в Китай – ансамбль пригласили для участия в большой концертной программе по случаю грандиозной Всекитайской выставки. В 1965-м – класс-концерт «Дорога к танцу» – рассказ о том, как преобразуется народный танец от репетиции к спектаклю.

«Мы, по существу, – признавался Моисеев, – восприняли уроки великих художников прошлого, таких, как Пушкин, Глинка, Римский-Корсаков – они вернули народу его же образы, но в высокопрофессиональной интерпретации». В Америке ансамбль выступал на прославленной сцене Метрополитен-оперы. «Рецензенты, – вспоминал Моисеев, – после премьеры затеяли по поводу нас спор. Некоторые из них писали: “Они были вынуждены так хорошо танцевать, потому, что если бы они танцевали плохо, то по возвращении в Россию их бы сослали на соляные копи”. Или: “Эти артисты, несомненно, работники КГБ, натренированные для того, чтобы иметь такой успех”. Им отвечали: “Ну, если чекисты так танцуют, то как же должны танцевать настоящие артисты?”»

Постепенно в репертуаре ансамбля стали появляться хореографические сюиты и одноактные балеты – «Половецкие пляски» Александра Бородина, «Ночь на Лысой горе» на музыку Модеста Мусоргского, «Испанская баллада» на мелодии Пабло де Луны, «Сиртаки» Микиса Теодоракиса. В 1984-м уникальная коллекция танцев, собранных ансамблем по всему миру и доведенных Мастером до хореографического идеала, составила программу «В гостях и дома. По гастрольным маршрутам».



Адыгский танец «Гляпатет».

СЕГОДНЯ ГАМЛЕТ – ЗАВТРА СТАТИСТ...

...но и в качестве статиста ты должен оставаться артистом. Принцип, «позаимствованный» Мастером у Станиславского, чью Систему Игорь Александрович изучал очень внимательно, действует в ансамбле до сих пор. Потому что ансамбль – значит «вместе». Только так можно достичь гармонии – взаимного соответствия частей целому. И только так можно прийти от ансамбля к театру, где высокая иллюзия и правда жизни воплощены в образах подлинного искусства. «Танцовщик моего театра, – утверждал Моисеев, – должен быть артистом и танцором одновременно. Исполнять народные танцы, не выражая стиля и характера народа – все равно, что говорить на иностранном языке с рязанским акцентом. Здесь требуется особый универсализм, умение перевоплощаться. Танцы кавказские – это одна школа, танцы восточные – это другая школа, танцы славянские – третья... Все это требовало большой и сложной работы. И исполнителей отличало страстное желание все это выполнить, воплотить».

Как и 85 лет назад для артистов каждое утро начинается со станка, у которого все равны. Затем репетиция, а порой и две – дневная и вечерняя. Много гастролей, концертов... И каким бы триумфальным ни было выступление, какими громкими – оvationи, пышными – букеты, на следующий день все начинается с начала. Восемь месяцев в году они в дороге. А дорога к танцу бесконечна, как Вселенная. ...

Главный дирижер в тишине

В декабре 2021 года в пресс-центре Большого театра состоялась презентация книги «Александр Ведерников. Главный дирижер», изданной Ассоциацией исследователей российского общества АИРО-XXI.

С 2001 по 2009 год Александр Ведерников был главным дирижером – музыкальным руководителем Большого театра. Его внезапная трагическая смерть от ковида в октябре 2020 стала огромным ударом для его родных, друзей и коллег. В ситуации распространения инфекции было даже невозможно организовать прощание. Книга-альбом, собранная в очень сжатые сроки Петром Черёмушкиным – школьным товарищем Александра Александровича Ведерникова – это дар дружбы и памяти.

Петр Черёмушкин открывает альбом такими словами: «Эта книга никогда не могла появиться при жизни Александра Александровича Ведерникова, потому что он не любил саморекламы и шумихи в прессе». Действительно, это так. Но можно сказать, что волю Ведерникова во многом удалось исполнить. Автор-составитель сумел собрать очень живой, не гляцевый альбом.

В книге семь глав. Все начинается с детства и кончается тишиной. Вехи жизненного пути Ведерникова: Московская филармония, Большой театр и то, что было потом. Успехи за рубежом, воспоминания коллег. Петр Черёмушкин встречался с Ведерниковым и в школе, и на даче – их пути пересекались все эти годы. Какое-то время Черёмушкин даже работал советником Ведерникова по связям со средствами массовой информации. Горечь его текста связана с тем, что, по его мнению, Ведерников был недооценен как музыкант, а может быть, и как реформатор русского оперного театра.



Продолжает воспоминания дочь композитора Владимира Рубина Екатерина, рассказывая о разных музыкальных шутках и розыгрышах из детства. Из коммунальной квартиры наш герой постепенно перемещается в элитный дом с такими соседями, как Арам Хачатурян и Дмитрий Кабалевский. Ведерников не оставил воспоминаний, и Петр Черёмушкин находит фразы из его интервью, чтобы через эти небольшие фрагменты от первого лица рассказать о семье Александра Ведерникова, о его отце – выдающемся басы Большого театра Александре Филипповиче. Рядом возникает фигура Георгия Васильевича Свиридова. Через общение с ним Ведерников многое понял о Шостаковиче, Прокофьеве, Малере, Дебюсси. Семейные детские и юношеские фотографии Ведерникова дополняют рисунки – портреты Саши Ведерникова художника Геннадия Мосина и кисти его отца Александра Филипповича; гуляющий Свиридов на детском рисунке Черёмушкина, фотографии здания школы №31 и «Дома композиторов». Пожалуй, именно такой визуальный ряд не дает книге «скатиться» в официоз. О Ведерникове вспоминают Николай Луганский, Андрей Борейко, Марина Бауэр, Елена Белкина, Владимир Сорокин.

Ангажементы за рубежом и создание собственного оркестра Русской филармонии приводят Александра Ведерникова к кульминационному моменту его судьбы – Большому театру России. Назначение Ведерникова на пост главного дирижера представлено в книге сканом статьи Марии Бабаловой в «Новых известиях» за 29 июня 2001 года. Сомнения Ведерникова развеял его отец. Несмотря на свойственную Александру Александровичу, как он сам говорил, «приватность», решил рискнуть. Вместе с генеральным директором Анатолием Иксановым им многое удалось осуществить. Может быть, основные вехи – «Летучий голландец» в постановке Петера Конвичного, «Евгений Онегин» Дмитрия Чернякова, приглашение таких режиссеров, как Роберт Уилсон, Франческа Замбелло, Грэм Вик, Дэвид Паунтни. Заказ новой оперы «Дети Розенталя» Леониду Десятникову и Владимиру Сорокину.

Наконец, триумф хора и оркестра Большого театра в Италии в 2008 году и спустя несколько месяцев там же, в день открытия гастролей в Ла Скала летом 2009 года решение покинуть свой



пост. Конечно, такое решение не принимается легко. Но рядом с интервью в журналах «Эксперт» и «Итоги» мы видим фотографии Ведерникова на пресс-конференции с Анатолием Иксановым, кадры с директором оркестра Александром Шаниным, с Еленой Манистиной, с Николаем Луганским и веселый портрет дирижера после концерта. Трагедии нет – жизнь продолжается.

Восторженные отклики датской прессы, новые планы в Михайловском театре дополняет последняя глава «Главный дирижер в тишине»: леса, озера, снег, рыбы, собаки. Ведерников с мамой и на разных сценах; с рюкзаком на мосту в Париже и на концерте с Пинхасом Цукерманом. Кажется, что надо листать дальше... Но все кончается короткими текстами на английском, датском, немецком и итальянском языках: «Книга-альбом посвящена жизни и творчеству выдающегося российского музыканта, дирижера Александра Александровича Ведерникова (1964-2020)». **И**



Текст: Елена Федоренко

Музыка века

Московская государственная академическая филармония – одна из крупнейших мировых концертных организаций – отмечает вековой юбилей. Ее столетний путь наполнен яркими событиями, украшен звездными именами. Тысячи премьер и концертов, сотни престижных конкурсов и фестивалей, поколения благодарных слушателей.



Московская филармония основана в 1921 году по инициативе наркома просвещения РСФСР, идеалиста и мечтателя Анатолия Луначарского. Днем рождения общества принято считать дату первого концерта, состоявшегося 29 января 1922-го в Большом зале консерватории. Своей сцены у новой институции тогда не было. Спустя столетие для открытия юбилейных торжеств выбрали красивую рифму, выдержав единство времени, места, содержания. Снежным январским днем 2022-го в БЗК прозвучала программа-реконструкция: Девятая симфония Людвиг ван Бетховена, Второй концерт Сергея Рахманинова, два хора а cappella – Сергея Танеева и Михаила Ипполитова-Иванова и «Поэма экстаза» Александра Скрябина. В зале – современная публика, на сцене – сегодняшнее поколение музыкантов. Век назад последней философской симфонией Бетховена дирижировал Александр Хессин, а в Концерте Рахманинова солировал Константин Игумнов, сегодня за пульт встал маэстро Юрий Симонов, партию фортепиано исполнил Денис Мацуев, вместо Антонины Неждановой и Полины Доберт – Хибла Герзмава и Агунда Кулаева.

Поначалу новорожденная концертная организация меняла имена (Госфил, Росфил, Софил) и попутчиков, нуждалась в собственном зале и собственном симфоническом оркестре. Оркестр появился в 1928-м, но еще долгих 12 лет концерты бездомного объединения проводились на самых разных площадках – консерватория, Дом союзов, Дом ученых, Бетховенский зал Большого театра, Политехнический музей, Центральный Дом Красной Армии, дворцы культуры, клубы, парки, заводские цеха.

Дом – Концертный зал имени Петра Чайковского – филармония обрела осенью 1940-го, и он сразу сделался одним из ее символов. Здание – памятник советской архитектуры, хотя фасад и напоминает венецианский Дворец дождей, – строилось для театра Всеволода Мейерхольда, от первоначального замысла остались полукружия сцены (не отгороженной от зрительного зала ни порталами, ни оркестровой ямой) и амфитеатр зрительских мест.

Филармония была готова к строительству новой жизни, отрывала от повседневности, наполняла жизнь новыми смыслами.



В 20-е в советскую столицу пригласили Белу Бартока с сольной авторской программой; устраивали премьеры новых сочинений Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Георгия Свиридова. В 30-е солистами филармонии стали Давид Ойстрах, Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Генрих Нейгауз, Григорий Гинзбург, Святослав Кнушевицкий, Эмиль Гилельс, Вера Дулова, Мирон Полякин, Михаил Фихтенгольц – и это далеко не полный перечень великих имен. В годы Великой Отечественной войны проводили шефские концерты для тех, кто уходил на фронт, артисты в составе концертных бригад выезжали в действующую армию, а в День Победы выступили на Тверской. В 40-е солистами становятся молодые Святослав Рихтер, Леонид Коган, Мстислав Ростропович, Виктор Мержанов, Юлиан Ситковецкий. В 1958 году Филармония выступила одним из организаторов Первого конкурса имени Чайковского, и его золотой лауреат Ван Клиберн, которого москвичи сразу переименовали в «Ванюшу», играл с ее оркестром. В 60-е после почти полувекового перерыва в Москву с четырьмя концертами приезжает Игорь Стравинский. Перечислить приглашенных звезд планетарного масштаба и даже вскользь упомянуть все направления творческой деятельности Филармонии невозможно – что-то да потеряется – столь обширны интересы организации.

МГАФ всегда шла в ногу с событиями страны: участие в культурной программе XX летних Олимпийских игр в Москве – лишь один пример из 80-х. В 90-е организацию накрыл серьезный кризис, и в нем тоже отразилась история России, уже периода перестройки. В начале тысячелетия на менеджерский прорыв, в успех какого мало верилось, направили Алексея Шалашова. Он, руководитель Московской филармонии по сей день, рассказывал, что тогда на некоторых фортепианных «сольниках» посещаемость не превышала 12 процентов. Деятельность его команды вернула музыкальному обществу ведущие позиции и преумножила его славу. В репертуарной политике выровняли баланс спроса и предложения, ориентировались прежде всего на академические жанры, стремились к сотрудничеству исключительно с выдающимися солистами и коллективами, в то же время открывали мир новейшей актуальной музыки, обратились к операм в концертном исполнении, среди которых нашли немало раритетов. Соединили правильный гармоничный мир классической музыки с азартной театральной стихией – получилось целое поле детских проектов, и они не только радовали малышей и школьников, но и растили будущих зрителей и формировали культурную среду.




Попробовали новый тип просветительских концертов – путешествий в мир музыки с комментариями дирижера и участием выдающихся солистов и актеров-чтецов. Усовершенствовали систему абонементов, в 2019-й допандемийный год их число перешло за две сотни.

На протяжении целого века Московская филармония и Большой театр – союз живой, деятельный, творческий. Одним из главных дирижеров первого симфонического оркестра Филармонии был Николай Голованов. С первых концертов программы украшали солисты Большого, среди них – Фаина Петрова, Валерия Барсова, Надежда Обухова, Сергей Юдин, Сергей Лемешев, позже – Тамара Милашкина, Елена Образцова, Маквала Касрашвили, Зураб Сотклива, Владимир Атлантов. Победителями первого Всесоюзного конкурса дирижеров, в организации которого Филармония принимала непосредственное участие, стали будущие маэстро Большого – Александр Мелик-Пашаев и Кирилл Кондрашин. В 1960-м Кондрашин возглавил Академический симфонический оркестр Московской филармонии, подхватив эстафету Самуила Самосуда. В последние годы родился абонемент оркестра Большого театра и маэстро Тугана Сохиева.

В канун 2008 года Московская филармония открыла уютный Камерный зал в КЗЧ. А в 2014-м получила здание, где в 1980-м обосновался Культурный центр Олимпийской деревни. Так на юго-западе Москвы появился огромный комплекс «Филармония-2» с несколькими сценами и большим концертным залом имени Сергея Рахманинова. В центре и на «окраине» столицы за сезон проходит более тысячи концертов.

Новейший проект – Национальный молодежный симфонический оркестр: 108 музыкантов, чей возраст не превышает 30 лет, из 28 городов России.

Цикл мероприятий к 100-летию МГАФ продолжается. Праздничные программы проходят на протяжении всего сезона: исторические концерты с участием крупнейших музыкантов России и выдающихся мастеров мира; запущен интернет-проект, посвященный истории организации – в нем афиши, фотографии, программки, документы из архивов, история и современность. 



Дмитрий Брянцев.

Фото © Вадим Лалин.

Текст: Элла Генина

Романс о Брянцеве

Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко вспомнил выдающегося хореографа, народного артиста РСФСР Дмитрия Брянцева, руководившего балетной труппой без малого два десятилетия, с 1985 года. 18 февраля ему исполнилось бы 75. Но летом 2004-го 57-летний балетмейстер погиб.

Дмитрий Брянцев пришел в театр на Большой Дмитровке, когда ему не было еще сорока. В багаже – два образования: ленинградское (танцовщик) и московское (хореограф). Своими самыми важными учителями он считал Леонида Якобсона и Касьяна Голейзовского, быть может, потому что его тоже манила «малая форма», он чувствовал ее фантастически. К нему рано пришла известность – студенты и артисты, готовившиеся к конкурсам, экзаменам или концертам, выстраивались в очередь к молодому хореографу за миниатюрами – емкими по смыслу и выразительными по форме.

Брянцев, как никто из его поколения, умел передавать природу танцевального юмора и направлять эмоции от души к душе. Знаменитые телебалеты «Галатhea» и «Старое танго» с великой Екатериной Максимовой сделали имя балетмейстера известным на всю страну. Его настойчиво приглашали

ставить знаменитые театры. В Театре имени Кирова он создал «Гусарскую балладу» Тихона Хренникова, и почти сразу балет повторили в Большом.

Прима театра, сейчас – педагог-репетитор Галина Крапивина рассказала, как солисты Театра Станиславского совершали набеги в Ленинград, чтобы своими глазами увидеть брянцевские хореографические новеллы. Коллектив мечтал о приходе Дмитрия Александровича, которого и по имени-отчеству еще не величали. Искали связи, выходы на авторитетных чиновников, от которых зависели назначение Брянцева в труппу. Дерзкий жизнелюб и темпераментный фантазер, уже знаменитый, он, наконец, появился в театре как худрук балета. Здесь он создал свой мир: «Конек-Горбунок», «Браво, Фигаро!», «Девять танго и... Бах», «Оптимистическая трагедия», «Корсар», «Одинокий голос человека», «Отелло», «Призрачный бал», «Укрощение строптивой», «Суламифь», «Саломея», «Дама с камелиями», «Цирк приехал». Эти спектакли поставил уже «новый» Брянцев, добавивший к остроумному пластическому почерку из эксцентрики и иронии – страсть и трепет, бурю и натиск, открытость и исповедальность. Труппа полюбила его и не забывает до сих пор.

Инициатор памятной встречи завлит театра Дмитрий Абаулин положил в основу сценария

идею, связанную с номером Брянцева «Старая фотография» – мгновения воспоминаний стали лейтмотивом, перед зрителями оживали образы минувшего, участники словно перелистывали старый альбом: «Этот вечер родился в результате дружных совместных усилий. Музейно-выставочный отдел во главе с Анной Смириной подготовил прекрасную выставку, необычную по организации пространства. Его сотрудники помогли подобрать фотографический ряд для вечера. В результате возник эффект живого присутствия Дмитрия Александровича, как будто он где-то рядом». «Очень хотелось, – продолжает Абаулин, – чтобы на несколько часов вернулась атмосфера того театра, куда я пришел работать двадцать с лишним лет назад. Мы все прекрасно понимаем, что жизнь за прошедшие годы сильно изменилась. Это объективный процесс, и его нельзя отменить. Такая бесшабашная близость между людьми, какая была, сегодня, наверное, невозможна. Но это не значит, что мы должны о ней забывать. Дмитрий Брянцев и его эпоха – часть нашей истории, и очень хорошо, что многие с благодарностью помнят замечательного хореографа».

Микрофон брали знаменитые коллеги Дмитрия Александровича: худрук оперной труппы Александр Титель благодарно восстанавливал эпизоды счастливой молодости («он был незабываемым, а его увлечения непредсказуемыми – охотник, рыбовод, любитель подводного плавания, игрок – в нем кипела жажда жизни, его интересовало все»); Владимир Кириллов («при всей внешней яркости и уверенности, он оставался очень ранимым художником»); Наталья Ледовская («энергетически потрясающий человек, он умел слушать и слышать, театр сделал для нас домом – мы здесь жили»).

Екатерина Белова, автор книги «Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева», рассказала о победном участии Брянцева во II Всесоюзном конкурсе (его номер «Трудный характер» тогда безоговорочно признали лучшим), вспомнила о съемках «Галатеи», создававшейся в атмосфере всеобщего счастья.

Дмитрий Брянцев ушел из жизни в период грандиозной реконструкции театра. Гендиректор ГАБТ Владимир Урин, с середины 90-х по 2013-й возглавлявший Музтеатр Станиславского, заметил, что «этого театрального дома не было бы, если бы не Дмитрий Александрович», напомнил о смелых



«Романс». Анастасия Винокур и Денис Савин.

Фото © Сергей Родионов.

идеях хореографа, которые тот неизменно воплощал. О взаимоотношениях худрука с артистами в труппе, ставшей театром-домом, об общих праздниках и поездках говорила Ирина Черномурова, руководившая в годы работы Брянцева отделом международных и общественных связей Музтеатра.

Педагог-репетитор труппы и ее неповторимая прима Маргарита Дроздова поведала о том, как почти налету, интуитивно молодой руководитель подхватил и продолжил традиции предшественников: «Брянцев сразу понял эксклюзивность нашего театра. Со времен Владимира Бурмейстера афишу украшали спектакли, которые шли только здесь. И он ставил авторские балеты, многие из них опережали время, входили только в наш репертуар наряду с «золотым фондом», попавшим под опеку Дмитрия Александровича».

Накануне вечера в Театре на Большой Дмитровке открыли мемориальную табличку на дверях балетного класса №3, теперь это мемориальный зал Дмитрия Брянцева. В музыкальной гостиной подготовили выставку, показывали видеохронику, записи репетиций, фрагменты спектаклей.

Взволнованно и с любовью исполнили романтические дуэты из «Призрачного бала» (на этот спектакль, вдохновленный музыкальными образами Шопена, слетались балетоманы не только Москвы) Наталья Сомова и Георги Смилевски, Оксана Кардаш и Иван Михалев. Солисты Большого театра Анастасия Винокур и Денис Савин станцевали знаменитый «Романс» на музыку Георгия Свиридова. 📖

Карельская честь

На Третьем международном фестивале молодых звезд оперы Opera vita в Музыкальном театре Петрозаводска впервые выступили участники Молодежной программы Большого театра Виктория Каркачева, Мария Мотолыгина и Алексей Кулагин.

Музыкальный театр республики Карелия – существующее дитя рядом с великовозрастными оперными домами России и мира. Его ближайшему соседу Мариинскому театру – 239 лет. Опера Петрозаводска ведет свою историю с ноября 1955-го, когда театр в суровом краю озер и лесов открылся опереттой «Вольный ветер» Исаака Дунаевского. Шестьдесят с небольшим лет для нее сопоставимы даже не юностью, а с отрочеством, после чего начинается постепенное вступление в сознательную жизнь. В этот период мы и застаем театр сейчас.

В латинском названии «Opera vita» кроется слово «витальность», напоминающее, что опера – сама жизнь. В нынешнем году фестивальные вечера выдались

морозными и метельными, зато в Музтеатре кипели жаркие итальянские страсти. Импульс зададо открытие феста, показавшее молодых звезд на старте карьеры. Из Москвы пожаловали меццо-сопрано Виктория Каркачева, удостоенная недавно первой премии и приза Биргит Нильсон на «Опералии» Пласидо Доминго, бас Алексей Кулагин – он берет первые места едва ли не на всех ристалищах подряд, включая конкурсы Елены Образцовой и Галины Вишневской, сопрано Мария Мотолыгина, лауреат последнего Конкурса имени Чайковского, прилетела в столицу Карелии сразу после победы на Конкурсе королевы Сони в Норвегии.

Алексей Кулагин.

Фото © Михаил Никитин.



Программа открытия получилась такой, какую нечасто встретишь в концертных залах больших столиц: арии, дуэты и ансамбли из опер Моцарта, Вебера, Беллини, Каталани, Берлиоза, Верди и Чайковского. Музыкальный руководитель «Opera Vita» Михаил Синькевич вопреки укоренившейся традиции начал концерт без увертюры – с дуэта Фьордиллиджи и Дорабеллы из «Cosi fun tutte» Моцарта. Мария Мотолыгина и Виктория Каркачева сумели показать квинтэссенцию оперы об интригах и полярностях любви. Интонационно богатая палитра, помноженная на тембральную красоту голосов обеих певиц, дала понять, из чего вырастает оперная драматургия: основа успеха – в высочайшем качестве вокала. Алексей Кулагин наряду с ариозо короля Рене из «Иоланты» Чайковского исполнил абсолютный для фестивальной сцены раритет – арию Каспара из «Вольного стрелка» Вебера и вместе с Владиславом Сулимским выступил в дуэте Фиеско и Бокканегры из «Симона Бокканегры» Верди. Квартет из «Дон Карлоса», где Мария Мотолыгина (Елизавета), Виктория Каркачева (Эболи), Владислав Сулимский (ди Поза) и Кулагин (Филипп II) явили «ансамбль мечты», вышел примером настоящей фестивальной команды.

Татьяна Сержан впервые выступила на сцене родного города в партии Сантуццы в «Сельской чести» Масканы. В зале собрались не только поклонники, полюбившие за певицей из Петербурга, но и многочисленные родственники, однокурсники, педагоги. За несколько репетиций Сержан освоила прихотливый сценический рисунок роли, намеченный режиссером Линасом Мариусом Зайкаускасом – автором одной из любопытных постановочных версий веристского шедевра. В индивидуальности певицы неукротимая стихийная сила непостижимым образом сплавлена с беззащитностью, что позволяет



Виктория Каркачева и Мария Мотолыгина.

Фото © Михаил Никитин.

увидеть и услышать идеальное воплощение вечной женственности. Под власть этих чар подпали два главных партнера Сержан – Ахмед Агади в партии Туридду и маэстро Михаил Синькевич, впечатливший интерпретацией партитуры.

Примадонна Музыкального театра Карелии Эльвина Муллина (лирико-колоратурное сопрано) в сольном концерте напомнила ни много ни мало об искусстве безвременно покинувшей мир королевы бельканто Эдиты Груберовой. Благодаря эксклюзивной программе вечер получил изысканный камерный ракурс. Слушатели разместились в арьерсцене, певица с инструментальным ансамблем – на авансцене, благодаря чему естественной декорацией оказалось убранство большого зала театра. «Эволюция сопрано» – так назвали концерт – позволила аудитории совершить путешествие во времени: от барокко до XX века, от Вивальди, Генделя и Баха через Моцарта, Беллини и Доницетти до Бернштейна и Бриттена. Шелковый флер тембра и хрустальные верха Муллиной раскрыли суть того, что организаторы фестиваля вложили в его название: «Опера vita». 🎭



Татьяна Сержан – Сантуцца.

«Сельская честь» Пьетро Масканы.

Фото © Виталий Голубев и Илья Тимин.



Эльвина Муллина.

«Эволюция сопрано».

Фото © Виталий Голубев.



Людмила Семеняка: «Театр определил мою судьбу!»

Людмила Семеняка – прима-балерина и педагог-репетитор Большого театра, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР и премии Ленинского комсомола – отмечает важные даты: полвека служения сцене и личный юбилей.

Вы – ленинградка и выпускница Вагановского училища – целенаправленно стремились в Большой театр?

Думала, что останусь в родном Ленинграде, и мечтала танцевать на сцене Кировского – Мариинского театра. Когда мне исполнилось 17 лет и до выпуска оставалось больше года, приехала в Москву на Международный конкурс артистов балета. Меня заметил Юрий Григорович и пригласил в труппу Большого. Уехала доучиваться в вагановскую школу, зная, что

по окончании отправлюсь в Москву. Но Ленинград меня не отпустил – я должна была отработать в Кировском театре и без колебаний, даже с радостью осталась в любимом городе. В 1972-м уже как артистка участвовала еще в одном конкурсе – Всесоюзном, и вновь получила приглашение от Юрия Николаевича. По его просьбе приказом министра культуры меня перевели в Большой. Я еще плохо себе представляла, на какой Олимп попала и какая честь оказаться рядом с великими.

Москва сильно повлияла на юную танцовщицу?

Конечно, но не только город. Сейчас мне много лет, и с высоты прожитого могу сказать, что останься я в Ленинграде, жизнь окутала бы сложившимися законами и правилами – там все было знакомо. Москва же удивляла неведомым. Появился любимый человек, я вышла замуж и попала в удивительную семью Лавровских-Чикваидзе. Общение с новыми родственниками вывело меня на иной уровень духовного развития и понимания искусства. Не сомневаюсь, что никогда и нигде я бы такого репертуара не получила. Мне просто повезло.

Как балет вошел в вашу жизнь?

Сколько себя помню, все время танцевала, пела, учила стихи и хотела этим делиться. Влекло на сцену, ее я никогда не боялась. Словно чувствовала, что на подмостках у меня все сложится гармонично. Мама отвела меня в ленинградский дворец пионеров имени Жданова. Рядом – символы Петербурга: Невский проспект, Фонтанка, Аничков мост, знаменитые скульптуры Клодта. Дворец располагался в большом здании, построенном в форме каре, хореографическая студия располагалась в части царских конюшен. Занималась с нами Нина Николаевна Базыкина, много лет спустя я узнала, что она – ученица Агриппины Вагановой. Представляете, в какие руки я сразу попала?

Английский критик Клемент Крисп – его вы называете крестным отцом – говорил, что у вас чистая балетная родословная.

Действительно, все мои педагоги – знаменитые мастера. В вагановской академии – Аглая Чернова, Надежда Базарова, Лидия Тютютина. Выпускалась я по классу замечательной Нины Викторовны Беликовой. Вообще, мое взросление проходило гармонично – всегда была абсолютно свободна и занималась тем, без чего жить не могла. Если уставала – никогда не жаловалась. Педагоги сами чувствовали мое состояние.

Детские годы вспоминаю светло и с благодарностью. Дружба, пионерские лагеря, поездки на море. Мы не сомневались, что тотальное человеческое счастье не за горами. Помню, бегали во дворе, играли и... спорили о том, когда наступит коммунизм. Одни говорили: через 10 лет, другие уточняли: надо подождать лет 15.

Многие радостно вспоминают о своих ранних годах, но почти обязательно отмечают товарный дефицит и коммунальные трудности.

Мы жили в небольшой комнате коммунальной квартиры – вчетвером, с бабушкой и родителями. Меня окружали удивительной любовью и заботой. Папа брал на дом дополнительную работу, выполнял ее ночами, чтобы я ни в чем не нуждалась, даже пианино купил. Но однажды, когда мне исполнилось 16 лет, забил тревогу, решил, что мне надо получать серьезное образование. Тогда я несколько дней проплакала от его слов: «Учеба для тебя становится не главной». Мне стало страшно, как жить без балета – не знала. Училась хорошо, но грезил танцем. Папа пришел к Нине Викторовне и сказал, что хочет меня забрать из училища. Беликовой удалось его переубедить и успокоить: «Не торопитесь и поверьте, ваша дочь будет танцевать в театре и не в последних рядах». Спустя годы я узнала об их разговоре.

В балете «Золотой век» Дмитрия Шостаковича.
С Андрисом Лиепой.




Вашим дебютом в Большом театре стала Одетта-Одиллия?

Думаю, определенную роль сыграло мое выступление на конкурсе – я исполняла Черное па де де, которое со мной готовила Ирина Колпакова. «Лебединое озеро» в Большом станцевала, когда часть труппы отправилась на гастроли в Париж. Я только вышла замуж и мне предлагали поехать вместе с мужем, но я отказалась. Как напутствие услышала ответ: «Оставайтесь, привыкайте, может быть, кого-нибудь заменить придется». И пришлось! После двух концертов, где мы выступали в дуэте с Сашей Богатыревым, вызвал меня замечательный педагог-репетитор Алексей Варламов и спросил, знаю ли я «Лебединое озеро». Услышав, что да, попросил нас с Сашей, его учеником, станцевать. Прошли спектакль от начала до конца – нас не останавливали. Знаменитая балерина, моя свекровь Елена Чикваидзе, мама Миши Лавровского, и Алексей Варламов пошептались и вынесли вердикт: наше «Лебединое» состоится через день. Саша был богом поддержки, и я, попав в его удивительные руки, сумела станцевать благополучно. Труппа меня приняла, после спектакля артисты на сцене аплодировали – думаю, это было признание великой ленинградской школы. В конце первого своего сезона в Большом станцевала девять «Лебединых» с разными партнерами, одним из них был Александр Годунов, который показывался в театр.

Уже через несколько лет все главные роли в балетах Большого стали вашими...

Юрий Николаевич начал поручать мне вести репертуар. Появился сказочный «Щелкунчик», где я дебютировала со Славой Гордеевым, вскоре станцевала Жизель, Китри, очень близка мне «Спящая красавица» – ажурная, слегка затемненная, какая-то греза. Так получилось, что роли шли подряд. Как щедрые подарки воспринимаю партии в сложных и прекрасных балетах Григоровича. «Легенду о любви» готовили с Мариной Леоновой, нас вводил в этот спектакль Марис Лиєпа. Дальше – «Спартак», «Иван Грозный», четвертый сезон памятен «Ангарой». В свою Валентину я вложила душу. Балет шел с большим успехом, все мы его любили. Юрий Николаевич, конечно, человек-эпоха, личность особенная. Он создавал такие спектакли, такие партии для балерин – и для величайшей лирико-драматической танцовщицы Наташи Бессмертной, и для Нины Сорокиной с ее пылкой техникой, и для Нины Тимофеевой – артистки ярких страстей! Добивался исполнительского максимума.

Вы любите мысленно возвращаться в прошлое, вспоминать, рефлексировать?

Все, что ты сделал и чего добился, – придает силы. Прожитое не сгорает, оно остается с тобой навсегда. У меня дома стоит ночничок, похожий на ковидные рисунки, из его ядра возникают невероятные голограммы. Так и жизнь состоит из разных «голограмм». Разве не счастье, что я попала в Большой и танцевала с великими мастерами? Театр подарил мне судьбу. Я получила признание публики. У меня за плечами до сих пор два ангела-хранителя – мои педагоги Галина Уланова и Марина Семенова. Еще один подарок – педагогический путь. Настя Меськова, Виктория Якушева, Настя Горячева, Лена Андреевко, Аня Никулина, Дарья Хохлова, Юлия Степанова – все мне дороги. Особая творческая встреча со Светланой Захаровой, с ней связан долгий период. Сейчас работаю со Станиславой Постновой, Марией Шуваловой, Кристиной Петровой и с совсем юными танцовщицами. Когда вспоминаешь, то словно рассматриваешь драгоценный шар – собственную жизнь. 

Аврора в балете «Спящая красавица» Петра Чайковского.



Вальс Баневича

К 80-летию композитора Сергея Баневича

В Санкт-Петербургском государственном детском музыкальном театре «Зазеркалье» состоялся концерт, посвященный юбилею известного композитора, чье творчество неизменно привлекает внимание широкой зрительской аудитории.



Сергей Баневич.

Начали, удивив: на сцене оказались не профессиональные артисты, а дети – оркестр Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории имени Николая Римского-Корсакова под управлением Аркадия Штейнлухта.

Отличный подарок автору музыки для детей, хотя возникло чувство тревоги: сумеют ли юнцы передать суть самой музыки Баневича – глубокой и проникновенной? Музицировали не хуже взрослых.

Оркестр знаменитой школы-десятилетки вывел гамму нежности, какая не может не родиться от встречи с творчеством Сергея Баневича.

В первом отделении звучали сцены из фирменной постановки «Зазеркалья» «Сверчок на печи» в исполнении ведущих солистов Виталия Гордиенко, Елены Заставной, Екатерины Ефимовой и Ивана Васильева, фрагменты Сюиты к фильму Веры Глаголевой «Две женщины», Вальс и Ария Валика из фантастической оперы «Городок в табакерке» – одного из самых ранних спектаклей театра (1988). Арию спел солист Мариинского театра Евгений Акимов – первый исполнитель Валика. В Вальсе солировали юные оркестранты: плач романтической скрипки – Полина Гримайло, жалобы преданного кларнета – Семен Ушаков: печаль музыки Баневича светла, потому что наполнена душевной теплотой, любовью и сочувствием ко всему живому.

Перед номерами маэстро Штейнлухт произносил несколько слов, к месту вспомнил мысль замечательного петербургского театрального деятеля Александра Белинского о том, что «о любом композиторе можно все понять по его вальсам». Мне посчастливилось услышать Вальс из фильма «Две женщины» (по пьесе Ивана Тургенева «Месяц в деревне») в исполнении автора на следующий день после написания. «Этот вальс, – сказал Сергей Петрович, – про лишних, праздных людей: они никому не нужны, даже самим себе...» Есть в его, вальса, кружевах невыносимая легкость бытия, жизни на один день, полета бабочки...

Во втором отделении представили Вальс из музыки к кинофильму «Агитбригада “Бей врага!”» (соло на баяне – Арсений Кирюхин) и фрагменты из оперы «История Кая и Герды», идущей на крупнейших сценах страны – Интродукция, Северная полька, Вальс на площади, Ария Герды (Екатерина Ефимова), Интермедия, Песня фонарщика (Иван Васильев). Завершали – восхитительным «Полетом на Северном олене».

Музыка Сергея Баневича не только прекрасна – она по-детски добрая и по-царски великодушная – способна лечить душевные раны, изживать тоску и вселять надежду. 🇷🇺



Михаил Мугинштейн. Этюды к истории оперы.
Москва, Digital Art, 2020

Текст: Андрей Бородин

Опера Non Finito

Можно ли поставить точку в научном поиске? Для тех, кто самозабвенно увлечен предметом исследования, это невысказано. Музыковед, критик, историк и теоретик оперы Михаил Мугинштейн – как раз из их числа. Стоит ли удивляться, что вслед за монументальным трудом – трехтомной «Хроникой мировой оперы. 1600 – 2000», вышедшей в свет в течение десяти лет (2005–2015) – с минимальным временным отрывом последовала новая книга?



«Этюды к истории оперы» можно рассматривать и как послесловие к «Хронике», и как расширение ее поистине энциклопедического пространства. Новое исследование мэтра существует одновременно и вне, и внутри границ, очерченных предыдущим. Мало кому удастся подобное совмещение.

Как и «Хроника», «Этюды» преследуют единственную цель – «понять загадочную природу этой неподражаемой причуды...» Без этого магического голоса оперы не услышать. Но если масштабный трехтомник в полном соответствии с названием представляет собой летопись, то есть скрупулезную фиксацию фактов, касающихся четырехсот опер, отобранных исследователем из всего, что было создано за четыре века существования

жанра (сюжет, история создания, важнейшие постановки), то новая работа предстает собранием набросков к истории оперного искусства, которая, как надеется автор, когда-нибудь будет написана.

Михаил Мугинштейн характеризует «Этюды» как «том... призванный хотя бы пунктиром прочертить историю оперы в ее драматургических узлах, выразительных, решающих точках эволюции – историческое движение оперы как произведения: эпохи, страны, школы, направления, жанры, персоналии». Траектория этого «пунктира» разворачивается по законам оперного спектакля: увертюра, пролог, четыре акта, два интермеццо и финал, многозначительно обозначенный как Non Finito. Действующими лицами более чем полусотни очерков-этидов становятся композиторы, чье творчество не просто становилось событием в мире музыки, но обозначало новую, ни на одну из прежних не похожую грань бесценного бриллианта оперного искусства: Чайковский и Верди, Гуно и Прокофьев, Дворжак и Пуленк, Вагнер и Оффенбах, Шостакович и Хиндемит, Барток и Глинка, Стравинский и Беллини...

Прервем перечисление, поскольку дело все-таки не в конкретных персоналиях, а в послании, которое с их помощью автор стремится донести до читателя, кто бы тот ни был – профессионал, для кого опера – хлеб насущный, или аматор, связанный с ней исключительно узами любви. Видя в читателе собеседника, открытого к диалогу, Мугинштейн словно стремится напомнить ему о том, кем на самом деле для оперы является композитор. Желающих воскликнуть «Это же очевидно!» Михаил Львович просит не торопиться. Страстность, угадываемая под строгим тоном научного изложения, питается тревогой за судьбу оперного искусства. И речь не о «конце истории» жанра, а о метаморфозах, с ним происходящих под

натиском всевластного, почитающего себя совершенно самодостаточным режиссерского театра.

В драматическом театре режиссер уже заслонил своей персоной фигуру драматурга, низведя пьесу до положения горничной, которой ничего, кроме реплики «Кушать подано!» произносить не дозволено. В опере, пусть и с некоторым опозданием, происходит то же, только в жертву приносится композитор: «Постмодернистская замена интерпретатора на автора-постановщика нивелирует роль творца сочинения (особенно классики) по ошибочной схеме: текст автора-композитора давно исчерпан и нуждается в принципиальной смене точки

зрения с вторжением в первоисточник. Произведение нередко отодвигается, бытует где-то на периферии сознания не только зрителей, но даже театроведов, критиков и режиссеров – так проще! Известное мнение, что опус композитора только информационный повод для послания режиссера (иная точка зрения безнадежно устарела!) – печальный факт».

Горечь автора понятна. И он в этом чувстве не одинок – ряды тех, кто разделяет его символ веры, многочисленны. Для них, как и для Михаила Мугинштейна, «опера – картина души, всемирный театр человечества, таинственная модель мира». ▣

Текст: Илья Метельский

Зазыкин В.Г., Предеина Т.Б. Очерки психологии балетного творчества. Челябинск, ЧГИК, 2021.

Учёные записки

Балетное творчество как одно из сложных и прекрасных видов творческой деятельности издавна привлекает внимание представителей разных наук. Известны искусствоведческие и культурологические исследования в этой области, а с недавнего времени к изучению проблемы стала активно подключаться психология.

Авторы «Очерков психологии балетного творчества» заслуженный деятель науки РФ, доктор психологических наук, профессор Владимир Зазыкин и народная артистка России, кандидат искусствоведения Татьяна Предеина уделяют внимание психологическому изучению балетного творчества, психологическим особенностям артистов балета, их способностям, особенностям творческой активности, мотивации деятельности, периодизации развития, творческим и пост-творческим психическим состояниям. Едва ли ни впервые проведен психологический анализ деятельности балетмейстера-репетитора, показано, что ее психологическим содержанием

является не одна техническая подготовка артиста к спектаклю, а организация сотворчества всех его участников.

Один из разделов монографии связан с акмеологическим изучением исполнительского творчества – исследованием вершинных достижений в балете. В таком ракурсе проанализировано творчество великого дуэта – Екатерины Максимовой и Владимира Васильева.

Книга адресована практикам: хореографам, педагогам, артистам. Выдвинутые гипотезы и концепции заинтересуют ученых-психологов, будут полезны студентам профильных учебных заведений и всем, кто увлечен искусством танца. ▣



Summary

The issue opens with an essay about the choreographer Yuri Grigorovich. Sergei Korobkov, the editor-in-chief, writes: "Yuri Grigorovich is 95 now. His ideas are not archived, his ballets do not lose ground, his name is permanently listed in the forefront of theatrical tabloids. Historians argue that no one will ever be able to calculate the total audience of Grigorovich's performances: it is growing year by year and multiplied by the favor of new generations. <...> Grigorovich embodied two inseparable themes – the artist and the century. His heroes are seekers of happiness, alluring and elusive, close and inaccessible. Their reflections and confusions are tamed by the will, subside under the onslaught of the struggle, but do not let circumstances kill them. His heroes are invincible poets who change the world in their visions and transform it in their imagination. The real world sooner or later becomes better and more perfect".

The 110th anniversary of the outstanding director Boris Pokrovsky and the 50th anniversary of the Chamber Stage of the Bolshoi Theatre, opened by him in 1972 as the Moscow Chamber Musical Theatre, is reflected in Victoria Peshkova's essay «Boris Pokrovsky: only love!» Describing the stages of the director's creative path, the author writes: "Pokrovsky created his theater "for the soul" ... In the early 1970s, it was decided to reform a small touring opera troupe. And it was quite possible to create a chamber ensemble from the artists selected by Pokrovsky. In 1972 he gave the first premiere of Rodion Shchedrin's opera Not Only Love. And the theater was born. "Everything can be small, as long as the art is big," Boris Alexandrovich remained true to this principle until the end of his days."

The magazine informs about two new performances. Richard Wagner's Lohengrin (co-production with the Metropolitan Opera) premiered on the Historic Stage on February (stage conductor – Evan Rogister, stage director – Francois Girard, set and costume designer – David Finn, choirmaster – Valery Borisov). The premiere of Falstaff, or Three Jokes by Antonio Salieri (conductor – Ivan Velikanov, stage director – Alexander Khukhlin, production designer – Anastasia Bugaeva, choirmasters – Alexander Kritsky, Pavel Suchkov) took place on March, 10 at the Chamber Stage.

A new museum space dedicated to Mikhail Bulgakov opened in Moscow recently. Victoria Rogozinskaya emphasizes that the last years of Bulgakov's life were associated with the Bolshoi Theater, where he was accepted as a consultant librettist and where he created the libretto of 4 operas: Minin and Pozharsky and Peter the Great by Boris Asafiev, The Black Sea by Sergei Pototsky and Rachel by Isaac Dunayevsky.

In the «Legend» section, the editors collected the memoirs of outstanding artists who were lucky enough to work with one of the greatest choreographers of the 20th century, Kasyan Goleizovsky. The article is dedicated to the 130th anniversary of the birth of the Master.

Another grandiose figure of the 20th century – Igor Moiseev – the creator of the world's first professional Folk Dance Ensemble – began his career at the Bolshoi Theater as a dancer, then got interested in folklore and discovered a new genre in ballet: folk stage dance. During the 85 years of its existence, the Igor Moiseev Ballet, as the Ensemble is called in the world, has repeatedly visited 5 continents, was the first to build cultural bridges between many countries, performed on the stages of the Paris Opera, the Alla Scala Theater, the Met and other major venues. The reader will learn the history of this legendary troupe.

Katerina Novikova remembers Alexander Vedernikov (1964-2020), who was the chief conductor and musical director of the Bolshoi Theatre in 2001-2009.

In the «White Foyer» section, readers will meet Lyudmila Semenyaka, a prima ballerina and teacher-repetiteur of the Bolshoi Theater, who celebrates important dates: half a century of service to the stage and a personal anniversary.

This issue also tells about the 100th anniversary of the Moscow State Philharmonic Society, the Opera vita musical theater festival in Petrozavodsk (Karelia), and new books «Etudes for Opera» and «Essays on the Psychology of Ballet Art».





РЕКЛАМА

ИМПЕРАТОРСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР
съ. Рыжова
БОЛЬШОЙ
ЛЕВОНТИНОВ

Юрий Григорович
путь
русского
хореографа

МЕЛОДИЯ
16+
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
ACTS I, II
Disc 1
© 2011 Capitol Music Group, Inc.

Большой театр России
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Большой театр

интернет-магазин
с доставкой по всему миру

shop.bolshoi.ru

online shop
worldwide shipping

BCD

Ведущий исполнитель

Соборный
ЛЕМЕСИ

ЛЕМЕСИ

SOUVENIR

