

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

248 |

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2023/2024

№1(35)

АПРЕЛЬ 2024





ИНГОССТРАХ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Учредитель:

Государственный академический
Большой театр России

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-65111,
выдано Роскомнадзором 28.03.2016

Адрес редакции:

125009, г. Москва, Театральная пл., д. 1

Главный редактор:

Андрей Георгиевич Филонович

**Заместитель главного редактора -
начальник Литературно-издательского отдела
Большого театра России:**

Татьяна Белова

Редакторы:

Юлия Бедерова, Наталья Вороненко,
Варвара Вязовкина, Анна Галайда,
Анна Терлецкая, Константин Черкасов

Редакция благодарит Музейное объединение
«Музей Москвы» и лично Анну Владимировну Трапкову

Издатель:

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

Арт-директор:

Василий Ярошенко

Координатор проекта:

Олег Овчинников

Перевод:

Кей Бабурина

Корректор:

Алиса Аникст

Отпечатано в ООО ПО «Периодика» г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3
Номер заказа 60617. Тираж 5000 экземпляров. Распространяется бесплатно

www.bolshoi.ru
youtube.com/bolshoi
t.me/bolshoi_theatre
vk.com/bolshoitheatre
+7 (495) 455-55-55

На обложке: Борис Годунов - Ильдар Абдразаков. Спектакль Большого театра
на сцене Мариинского театра, 2024. Фото: Михаил Вильчук.
На контртитule: «Ромео и Джульетта», апофеоз, 1946. Из фондов Музея
Большого театра России.

СПАО «Ингосстрах». Лицензии ЦБ РФ на осуществление страхования:
СИ № 0928, СЛ № 0928, ОС № 0928-03, ОС № 0928-04, ОС № 0928-05
и на осуществление перестрахования ПС № 0928, выданные 23.09.2015
и ОС № 0928-02 от 29.03.2021, все лицензии без ограничения срока действия.

12+

«Назад к русской музыке!» – так точнее всего описать нынешний поворот в жизни Большого театра. В декабре 2023 года генеральным директором театра назначен Валерий Гергиев, а уже через два месяца, в феврале, на Исторической сцене состоялась гастроль Мариинского театра, посвященные 180-летию Николая Римского-Корсакова. В марте под управлением Валерия Гергиева солисты Большого и Мариинского вместе выступили в легендарной мариинской постановке «Хованщины» Мусоргского, восстановленной в декорациях Федора Федоровского. Наконец, в апреле будет возобновлен балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Леонида Лавровского.

Этими событиями предопределены главные темы нового выпуска. Каждая статья в нем – импульс к размышлению, новый взгляд на давно не звучавшие в Большом произведения. Сам театр тоже становится объектом внимания – его динамичная жизнь служит неотъемлемым обрамлением для хранимого им искусства. Увлекательное пространство смыслов, открывающееся читателю в этом номере, удачно расширяет разнообразный и не всегда очевидный контекст, в котором существует театр.

Behold the Bolshoi Theatre's new motto: Back to Russian music! Mere two months after Valery Gergiev was appointed General Director of the Bolshoi on the 1st of December 2023, and in February the Historical Stage hosted the Mariinsky Theatre tour in celebration of Nikolai Rimsky-Korsakov's 180th anniversary. In March, opera soloists of the Bolshoi and the Mariinsky joined forces in the legendary Mariinsky production of Mussorgsky's *Khovanshchina* revived with Fyodor Fedorovsky's sets and conducted by Valery Gergiev. Finally, in April there will be a revival of Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* choreographed by Leonid Lavrovsky.

These are the events that define this issue's agenda. Each article here provides an area for thought and shines new light upon the works long unperformed at the Bolshoi. The house itself gets in the spotlight as well: its ever-changing life is the integral envelope of the Art it enshrines. The fascinating spectrum of reasons and meanings you'll find under the cover of this magazine aptly broadens the diversified and often less-than-obvious context of today's theatre.



4 Филип Росс Буллок.
В диалоге с Пушкиным.
От Чайковского к Стравинскому
и «Похождениям повесы»

18 Элина Андрианова
Чтение
о русской опере



**21 Овеществленная
память:**
Обзор выставок
музея Большого театра



**22 Дневник
театра**



10 Денис Великжанин
Звучащая летопись
«Хованщины»
Обзор двенадцати записей
оперы Мусоргского



**14 Кей Бабурина,
Андрей Филонович**
Безупречный облик
русской музыки:
«Могучая кучка» в отзывах современников



28 Александр Трещенков
Музыка
крупного плана
О «Ромео и Джульетте»
как новой форме балетного спектакля



30 Александр Лаврухин
Рельеф и плоскость
О двух постановках
балета «Ромео и Джульетта»



38 Ая Макарова
Хроники конца звука:
Премьера «Валушки» Петера Этвёша
в Венгерской опере



40 Андрей Филонович
Драгоценности
О премьерах и гастролях
Мариинского театра



42 Александра Сергеева
Танец на длинной
дистанции
Премьера «Всё, что после»
Ольги Лабовкиной в Балете Москва



44 Анна Непша
Парадные (и не очень)
портреты
Большой театр
на иллюстрациях XIX и XX веков

«Пиковая дама». Первая картина
Спектакль Большого театра России, постановка
Леонида Баратова, декорации и костюмы
Владимира Дмитриева, 1944
Елецкий - Петр Селиванов, Томский - Петр
Медведев, Герман - Никандр Ханаев
Фото из фондов музея Большого театра России



В диалоге с Пушкиным. ОТ ЧАЙКОВСКОГО К СТРАВИНСКОМУ И «ПОХОЖДЕНИЯМ ПОВЕСЫ»

С разрешения британского издательства Taylor & Francis Group и российского журнала Versus публикуем выдержки из статьи британского музыковеда и литературоведа, профессора Оксфордского университета **Филипа Росса Буллока**.

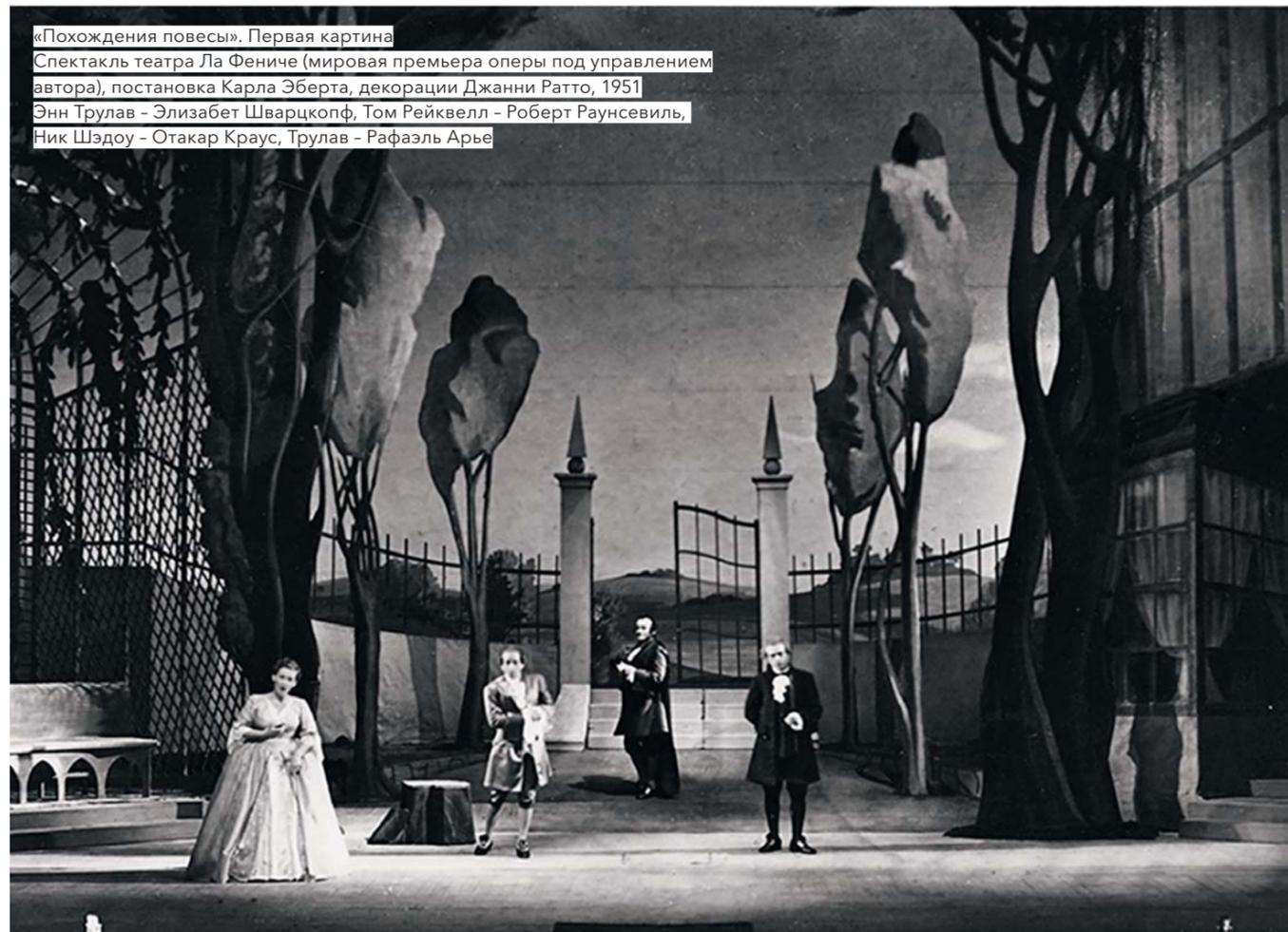
В статье он исследует отношения русских опер с их литературными первоисточниками и приходит к выводу, что «Похождения повесы» Стравинского – это почтительный ответ «Пиковой даме» Чайковского, в котором Стравинский сопоставляет элементы оперы Чайковского с элементами из повести Пушкина и обыгрывает тем самым дистанцию оперы от её литературного первоисточника.

Перевод с английского **Кей Бабуриной** по изданию: Bullock Ph. R. *Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and "The Rake's Progress"* // *The Routledge Companion to Music and Modern Literature* / R. Durkin et al. (eds). London, New York: Routledge, 2022.

На русском языке статья впервые опубликована в журнале Versus в 2022 году (том 2, № 6).

В рамках общепринятой критической парадигмы русская опера рассматривается, прежде всего, как «сценическая адаптация» классической литературы. Однако это лишь результат того, что значительное число русских опер в самом деле основано на литературных первоисточниках. Свою роль сыграл и вклад ученых-филологов, исследовавших данный предмет наравне со специалистами по истории музыки¹. В данной перспективе точкой отсчета формирования русского оперного канона можно считать «Руслана и Людмилу» Михаила Глинки, основанную на псевдоэпической поэме Александра Пушкина. За этой оперой последовали другие адаптации произведений Пушкина, такие как неоконченная опера Александра Даргомыжского «Каменный гость», две редакции «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама» Петра Чайковского, «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Николая Римского-Корсакова. В качестве источников брались пушкинские тексты всех возможных

«Похождения повесы». Первая картина
Спектакль театра Ла Фениче (мировая премьера оперы под управлением автора), постановка Карла Эберта, декорации Джанни Ратто, 1951
Энн Трулав - Элизабет Шварцкопф, Том Рейквелл - Роберт Раунсевиль,
Ник Шэдоу - Отакар Краус, Трулав - Рафаэль Арье



литературных жанров: стихи, проза, драматические сцены. Использование прозы продолжилось в операх по произведениям Николая Гоголя: «Кузнец Вакула» (во второй редакции – «Черевички») Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Пьесы Николая Островского легли в основу опер «Воевода» Чайковского и «Снегурочка» Римского-Корсакова, пьеса Льва Мея – в основу «Псковитянки» Римского-Корсакова, пьеса Ипполита Шпагинского – в основу «Чародейки» Чайковского. Литература осталась основным источником оперных сюжетов и в XX веке: композиторы обращались к Федору Достоевскому («Игрок» Сергея Прокофьева), Николаю Лескову («Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича), Льву Толстому («Война и мир» Прокофьева), Гоголю («Нос» Шостаковича и «Мертвые души» Родиона Щедрина) и даже к Владимиру Набокову («Лолита» Щедрина).

Возникает соблазн рассматривать эти работы через призму (а скорее, через уменьшительное стекло) верности исходному произведению, когда

критики и комментаторы оценивают степень точности, с которой конкретная опера передает содержание и дух оригинала. Но существует гораздо менее лобовой подход. Его предлагает Кэрил Эмерсон, по мнению которой подобные оперы находятся в диалоге с литературным первоисточником. Эмерсон предпочитает вместо понятия «адаптация» использовать понятие «переложение» и выдвигает предположение, что русская публика зачастую была способна осознанно сравнивать литературный первоисточник и его оперное переложение, выстраивая параллели между ними в процессе творческого познания, как его понимает герменевтика². Эта модель особенно эффективна тогда, когда вопрос авторства не вызывает серьезных сомнений. А поскольку либретто очень многих русских опер целиком, или как минимум в существенной части, созданы их же композиторами, то возникает возможность (или по меньшей мере соблазн) говорить об интерпретации Пушкина Мусоргским и Чайковским или о прокофьевских версиях произведений Достоевского и Толстого.



«Похождения повесы». Вторая картина
Спектакль театра Ла Фениче (мировая премьера
оперы под управлением автора), постановка
Карла Эберта, декорации Джанни Ратто, 1951

Подобный логоцентричный подход к русской опере не учитывает традицию, в рамках которой либретто создается путем куда более сложного взаимодействия между большим количеством причастных лиц, а связи литературного первоисточника с его оперной адаптацией ослаблены³. В этом плане опера Глинки «Руслан и Людмила» воплощает противоположные подходы: ее либретто – не просто версия поэмы Пушкина, а результат работы нескольких человек. Первоначальный текст был составлен Валерианом Ширковым, далее в него вносили дополнения Николай Маркевич, Нестор Кукольник, Михаил Геденов, а также сам композитор. Кроме того, большая часть музыки этой оперы была написана до завершения работы над либретто, что заставляет переосмыслить многие из аксиом, которые принимаются на веру при изучении русской оперы. То же можно сказать и о другой, более ранней, опере Глинки – «Жизнь за царя». В отличие от литературных опер, которые мы упоминали прежде, эта опера – историческая, а ее либретто скомпилировано из ряда разнородных источников опять-таки силами нескольких человек (уже упомянутого Кукольника, а также Василия Жуковского, Владимира Соллогуба и Егора Розена)⁴.

Из-за такого непростого процесса создания либретто создается впечатление, что оперы Глинки несостоятельны с драматургической точки зрения (по крайней мере такое мнение существует на Западе, где не так прочно укоренился нарратив о национальной опере, помещающий их в рамки русского культурного канона). Но если попробовать выйти за рамки этой установки, то окажется, что оперы Глинки переворачивают представления об отношении музыки и литературы в истории русской оперы: разрыв между первоисточником и адаптацией оказывается существенно больше, а роль

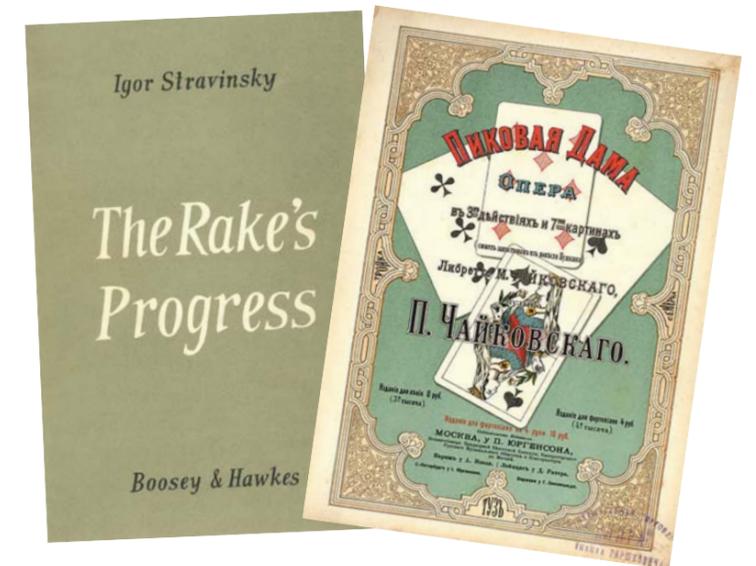
либреттиста и иных соавторов, соответственно, гораздо весомее. В данный подход хорошо вписываются такие важные для русского канона масштабные исторические оперы, как «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Александра Бородина и «Декабристы» Юрия Шапорина. Он также позволяет отдать должное сотрудничеству Римского-Корсакова с Владимиром Бельским – либреттистом «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Легенды о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и «Золотого петушка», единственной фигуре в истории русской оперы, сопоставимой по значению с Лоренцо да Понте, Арриго Бойто и Гуго фон Гофмансталем⁵.

Произведение, которое окончательно порывает с логоцентричной моделью, подчинившей себе русскую оперу, опровергает подход критиков и исследователей к рассмотрению ее как «сценической адаптации» литературы, и в котором либреттист окончательно становится полноправным соавтором, – это «Похождения повесы» Игоря Стравинского.

Стравинский наверняка держал в уме обильные и недвусмысленные аллюзии на музыку Моцарта в пасторали «Искренность пастушки» во втором акте, поскольку они же имеются и у него в «Похождениях повесы» («Если в опере найдут подражания – особенно, как я уже говорил, Моцарту, – я приму обвинения с радостью»²³). Оперу Чайковского часто критикуют за претенциозность и мелодраматичность, игнорирование пушкинской легкости и ироничности, а также за демонстрацию психических патологий композитора в ущерб утонченной литературности. Стравинский оказался более чем способен закрыть глаза на эти мнения, сосредоточившись вместо этого на том, как тонко Чайковский применяет инструменты пародии. Как отмечают исследователи, «Пиковая дама» – призрачное синкретическое произведение, в котором совмещаются антураж Екатерининской эпохи XVIII века и почти по-достоевски маниакальный психологический реализм XIX века, а также черты зарождающегося модернизма²⁴. Временная неопределенность и противоречивость, проявляющиеся как в сюжете оперы, так и в ее музыкальном языке, возникают не из-за небрежности композитора, а являются планомерным воплощением духа *fin-de-siècle* в его специфической разновидности. Это хорошо осознавал и Стравинский, и другие обитатели Петербурга на рубеже веков, для которых эта опера стала предвестием русского модернизма.

Таким образом, «Похождения повесы» – оммаж Чайковскому от почитателя его таланта, при этом оммаж аналитический, учитывающий критику, которую часто выдвигают в адрес «Пиковой дамы», – особенно по поводу вольного обращения с пушкинским первоисточником. Набоков в своем эксцентричном и обильно откомментированном переводе «Евгения Онегина» яростно нападает на то, что в одноименной опере Чайковского ему кажется нелепым, и сторонники литературного буквализма разделяют его пренебрежительное отношение³¹. Композиторы и режиссеры тоже регулярно пытаются «спасти» Пушкина от Чайковского. Так, в 1935 году авангардный советский драматический режиссер Всеволод Мейерхольд произвел тщательную «репушкинизацию» «Пиковой дамы» Чайковского, переписав либретто и частично изменив партитуру, чтобы опера больше совпадала с первоисточником³². В 1977 году Юрий Любимов и Альфред Шнитке перекроили партитуру Чайковского для столь же «репушкинизированной» постановки в Парижской опере, которая в итоге не состоялась из-за идеологических и эстетических претензий со стороны советского министерства культуры³³.

Обе эти постановки схожи с «Похождениями повесы» характерным для XX века модусом



чувствования, порождающим стремление очистить оперу от ряда условностей XIX века, однако Стравинскому, Одну и Коллману хватило мудрости осознать, что отойти на необходимую критическую дистанцию от первоисточника они могут только создав новое произведение. Их опера явно не является радикальным пересмотром прошлого, который Харольд Блум видит в творчестве истинных творцов³⁴. Скорее, она представляет собой палимпсест, где многочисленные слои музыкального, литературного и визуального материала целенаправленно нанесены один на другой ради создания нового целого. 

Библиография

1. Основные монографии, посвященные данной теме: Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana University Press, 1986; Buckler J.A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000; Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005.
 2. Emerson C. Op. cit.
 3. Этой идеей я обязан своей бывшей докторантке Маргарет Фрейньер, чья докторская диссертация посвящена мультифокальной природе русских оперных либретто XIX века. См.: Frainier M. The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century. Unpublished DPhil thesis. Oxford: University of Oxford, 2021.
 4. Hodge T.P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar" // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society / Wachtel A. (ed.) Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 3-19.
 5. Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky // Russian Opera and the Symbolist Movement. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 79-130.
- ***
23. Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1966. P. 50.
 24. Gasparov B. Op. cit. P. 132-161. Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades"; Morrison S. Tchaikovsky at the Edge // Russian Opera and the Symbolist Movement. P. 25-70.
- ***
31. Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse. N.Y.: Bollingen Foundation, 1964.
 32. Копытова Г.В. В.Э. Мейерхольд «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор, 1994.
 33. Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades // A Schnittke Reader / A. Ivashkin (ed.) Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002. P. 53-55.
 34. Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. N.Y.: Oxford University Press, 1973.

«ХОВАНЩИНА»

Легендарный спектакль Мариинского театра
на сцене Большого - в объективе Дамира Юсупова



Сцена из третьего действия.
Иван Хованский - Владимир Ванеев



Голицын - Евгений Акимов,
Марфа - Юлия Маточкина



Шакловитый - Владислав Сулимский,
Подьячий - Игорь Янулайтис



Иван Хованский - Михаил Петренко,
Андрей Хованский - Игорь Морозов,
Досифей - Геннадий Беззубенков



Персидка - Елена
Гарсия Бенитес

Марфа - Юлия Маточкина,
Андрей Хованский - Сергей Скороходов,
Досифей - Станислав Трофимов



Эмма - Анна Шаповалова,
Андрей Хованский - Константин Артемьев



Марфа - Ксения
Дудникова



Иван Хованский -
Дмитрий Ульянов

Звучащая летопись «Хованщины»

Двенадцать записей оперы Мусоргского - в обзоре музыкального критика Дениса Великжанина.

К моменту смерти Модеста Мусоргского в 1881 году «Хованщина» была приблизительно закончена в клавире, и на настоящий момент существует в трех разных редакциях: Римского-Корсакова, Равеля - Стравинского и Шостаковича. О финальном замысле композитора достоверно знать невозможно, и каждый из авторов действовал, сообразуясь со своими вкусами. Нельзя сказать, что получилось три разных произведения, скорее, три разных вида огранки одного

драгоценного камня. В любом из вариантов эта опера - модель русской жизни в период реформ и неурядиц, когда лучшие из людей хотят блага для своей страны, но их представления о нем разнятся, а провозвестником блага каждый видит именно себя. Отсюда конфликт, результат которого редко предсказуем, но всегда трагичен. Как и в жизни, здесь нет деления на чёрное и белое, однозначно хороших и однозначно дурных героев. Все они сложны, почти как живые люди. Исполнителям необходимо не только смонтировать воедино эту сложнейшую, многомерную, гениально неправильную оперу, но и найти ключи к верным трактовкам музыкальных и сценических образов - ведь любое формальное, «школьное» исполнение лишает эту музыку её волшебства.

Первая полная запись «Хованщины» была сделана в 1946 году в послевоенном Ленинграде. Большая часть её участников отказалась от эвакуации и пережила блокаду в городе. Искусство было одним из источников жизни, способом преодолеть голод и холод, трагедию смерти близких и далёких, поддерживало внутренний, духовный огонь. Оркестром руководил Борис Хайкин, великий оперный дирижер. Под его управлением эта опера записывалась три раза: в 1946, в 1968 и в 1973 годах. С первых тактов вступления слышен воздух, живое дыхание. Для каждой сцены найден верный темп, интонация, музыка почти рождает визуальные образы. Здесь очевидно влияние Станиславского, в оперном театре которого Хайкин служил с 1928 по 1935 год. Такая психологическая точность и объём практически исчезли сейчас с оперной сцены.

Партии Досифея и Марфы исполняли Марк Рейзен и Софья Преображенская. Это было поколение артистов, хорошо помнящих Россию до революции; хотя, конечно, уже не ездивших по старообрядческим сёлам, как мамонтовская труппа перед постановкой «Хованщины» в 1897 году, но бывших свидетелями живой, не прерванной ещё традиции.

Досифей Рейзена монументален, как и его голос, как и его аскетичная величественная фигура. Церковное «окание», глубокий, мощный



бас благородного оттенка, где идеально слиты бархат и металл, никогда не бывший предметом гордости сам по себе, но поставленный на службу художественным задачам, здесь звучит как голос из другого мира. Мотивации героя здесь однозначна и подчинена замыслу Мусоргского: Досифей ведом духом, где бы ни оказался, будь то толпа на площади, палаты Голицына или дикий лес. А ведь Досифея можно сделать и политиком - тогда он найдёт своё место в сцене в палатах Голицына, но в сцене с Марфой или с Марфой и Сусанной он будет выглядеть проще, чем то подразумевает музыка.

Партия Марфы написана для меццо-сопрано и требует от певицы больших вокальных умений (в ней есть и лирические, и драматические моменты, и множество неудобных переходов от грудного регистра к головному). Да и сам образ чрезвычайно сложен - в нём и духовный подвиг, и участие в государственных делах, и невозможная любовь к Андрею Хованскому - вещи, для отображения которых на сцене нужно найти прочную основу. Софью Преображенскую не называли великой актрисой, но она была великой певицей. Её голос исключительного тембрального богатства и слитности регистров всегда звучит одухотворенно. В нём нет вокального хамелеонства, множества оттенков

актёрства, но есть другое: выражение чувства в звуковом потоке, который льётся бесуильно, меняя свои грани, сверкая и верой, и гневом, и любовью. Благодаря этому Марфа Преображенская существует, как и Досифей Рейзена, в другом пространстве, как бы над миром.

Князь Иван Хованский, которого обычно рисуют деспотом, эдаким диким баринном (музыка и сюжет дают к этому повод), в исполнении баса Бориса Фрейдкова предстает благородным и аристократичным. Из-за этого контраст между ним и князем Голицыным исчезает - обычно в их дуэте можно услышать столкновение двух совершенно разных миров, а здесь они звучат как герои из одной среды, раскинутые судьбой по разным политическим партиям.

Следующая советская запись «Хованщины» была осуществлена в 1951 году силами артистов Большого театра. Из предыдущего состава в ней остался только Рейзен-Досифей. Дирижёром выступил Василий Небольсин, исключительно техничный дирижёр, в репертуаре которого были не только оперы, но и балеты, и симфоническая музыка, что нередко приводит к универсализированному исполнению. Здесь темпы взяты более медленные, а Мусоргский по звучанию приближен к Римскому-Корсакову. Интерпретации Рейзена это не помогает и не

Марфа - Софья Преображенская, 1952
Фото Эфраима Лесова из архива Мариинского театра



вредит – он сохраняет тот же контраст с остальными героями, ту же убедительность, надмирность. Марфа в исполнении Марии Максаковой более земная, чувственная, гадание кажется не духовным откровением, а хитрой интригой; стержнем роли сделана именно любовь к Андрею (эту линию позднее продолжит Образцова, а линию, обозначенную Преображенской – Архипова). Обращает на себя внимание чуткое, почти как в вокальной лирике отношение к слову. Медленный темп сцены гадания лишает музыку напряжения, но позволяет сделать из арии целый психологический театр – ни одна певица не подходила к арии Марфы с такой ювелирной тонкостью. Иван Хованский – Алексей Кривченя здесь полон властности и свирепой силы.

Из иностранных записей наиболее примечательная была сделана в 1950 году силами артистов Метрополитен-оперы под руководством Эмиля

Купера, эмигранта первой волны, родившегося в Херсоне ещё во времена Александра II. Обычно музыка Мусоргского многое теряет при переводе на другие языки, но в этом случае появляется интересный эффект – благодаря английскому она порой напоминает «Питера Граймса» Бриттена, а именно американский колорит можно услышать в танце персидок, который приобретает почти джазовое звучание, на удивление ему органичное. Это позволяет иначе взглянуть на новаторство Мусоргского и расширяет представления о пределах возможностей трактовок его музыки. Так же стоит обратить внимание на Марфу в исполнении Ризе Стивенс (великой Кармен 1940 – 1950-х) – наверное, наиболее огненно-страстную Марфу за всю историю.

Новая оркестровка Шостаковича впервые прозвучала в 1959 году в фильме-опере режиссёра Веры Строевой. Досифеем был тот же Марк Рейзен, Иваном Хованским – Алексей Кривченя, Шакловитым – Евгений Кибкало, с его совершенным баритональным звуком. Из образов наиболее ценен Досифей Рейзена – это единственная возможность увидеть его актерскую игру.

В записи 1968 года под управлением Хайкина особенно интересны Досифей в исполнении Александра Огнивцева и Марфа в исполнении Елены Образцовой. Если Иван Хованский – Алексей Кривченя – не убавил свирепости и силы, а просто стал старше по голосу по сравнению со своей же записью 1959 года, то Досифей Огнивцева в сравнении с рейзеневским, наоборот, звучит моложе. Из-за светлого, иногда напоминающего шляпинский, тембра голоса, мощного и звенящего металлом, из-за бурного, невероятной мощи темперамента, Досифей кажется не старцем, а полным сил мужчиной, фанатиком и пассионарием, за которым стоит идея несоизмеримо больше его, и именно она придаёт ему силу. Марфа Елены Образцовой раскрывается в моменты обреченности, основа здесь – земная, а финал оперы будто бы с самого начала запечатлен в её трагическом образе.

В 1970-х, в эпоху золотого века Большого театра, высшего взлёта исполнительской традиции, появилось ещё две записи «Хованщины»: аудиозапись 1974 года, сделанная под управлением Бориса Хайкина и видеозапись спектакля 1979 года под управлением Юрия Симонова. Мусоргский, пытавшийся творчески осмыслить и записать принципиально нефиксируемое – настоящую, «живую» жизнь – и пренебрегавший из-за этого рамками школ и традиций, в этих записях вдруг становится монументальным. Речь не только о постановке, сама

опера воспринята и исполнена как эпос. Действие разворачивается неторопливо, драматические повороты не слишком контрастны и хорошо подготовлены. Тем не менее, ритм этого повествования захватывает, и к финальному дуэту Марфы и Андрея наступает катарсис.

В обеих постановках Марфу исполняет Ирина Архипова. Марфа Архиповой напоминает Марфу Преображенской – тот же холодный, только чуть более светлый и металлический тембр, то же чувство, отлитое в звуке, чисто звуковая экспрессия, имеющая огромный эффект воздействия на слушателя.

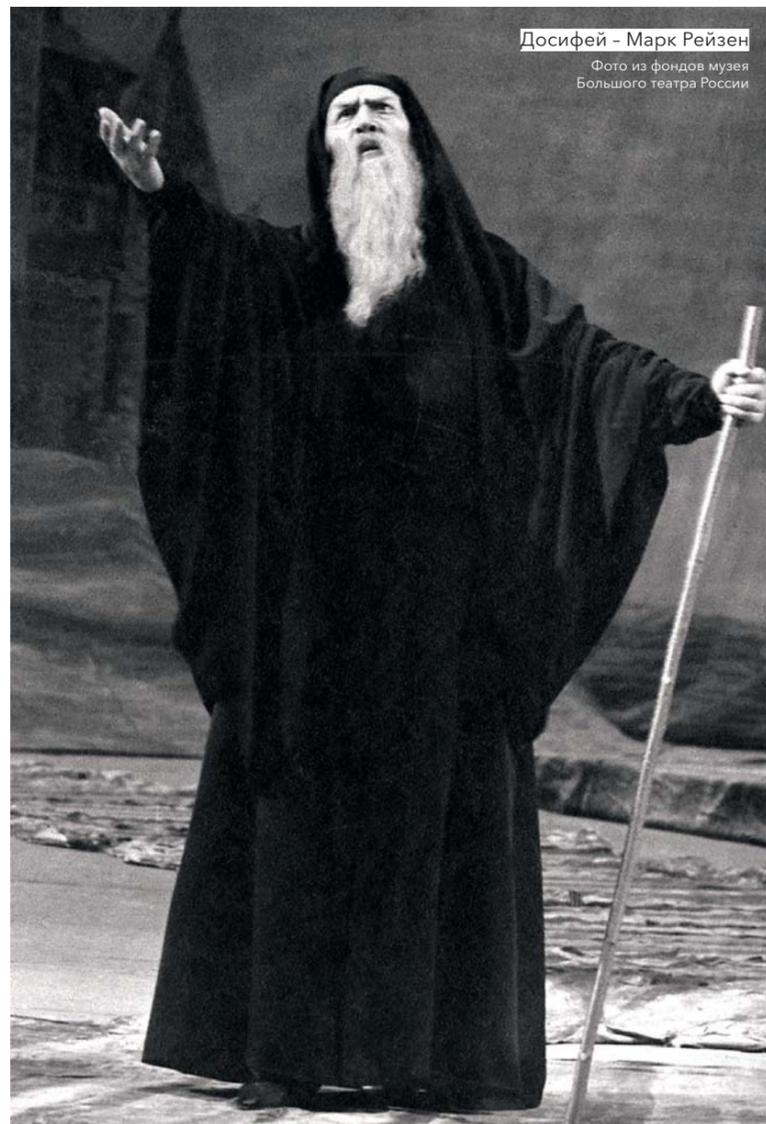
В видеозаписи 1979 года партию Досифея исполнил Евгений Нестеренко. В его трактовке было больше от политика, чем от пламенного пророка. Досифей умён, размеренно-нетороплив. К Марфе он относится с отеческой теплотой, хотя всё равно держится по отношению к ней несколько отстранённым, и даже в грозные моменты голос его звучит скорее назидательно, чем гневно. Иван Хованский в исполнении Александра Ведерникова скульптурно выразителен. Голос его здесь лишен красоты, но исполнен мощи; он служит выражению нередкого варианта русского характера – удали, темперамента, бьющего через край, приводящего к самодурству с большим размахом, но при том совершенно искреннего и с благими помыслами.

На записях 1988 года под управлением Марка Эрмлера и 1989 года под управлением Клаудио Аббадо слышен предзакатный цвет советской оперы. Елена Образцова, Артур Эйзен, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов показывают выдающееся мастерство, но само время выбивает основу из-под трактовки Эрмлера родом из золотого века. Аббадо дирижирует «Хованщиной» как некой русской музыкой вообще, поэтому специфичный, дилетантский стиль композиции Мусоргского несколько теряется в гладкой правильности интерпретации.

Записи 1991 и 1992 года под управлением Валерия Гергиева входят в резонанс со временем гораздо лучше. В них нет академического совершенства золотого века или накала чувств послевоенных лет, но есть какая-то новая нежность ко всему русскому, иной взгляд на наше наследие. И юная трогательная Марфа Ольги Бородиной, и смиренный Досифей Николая Охотникова, и лощёный Хованский-старший в исполнении Булата Минжилкиева, Хованский-младший в исполнении Владимира Галузина (1991) и Юрия Марусина (1992) – прекрасный ансамбль, где каждая артистическая

индивидуальность включалась в чудесный механизм действия.

Записи «Хованщины» позволяют с интересом погрузиться в историю, вникать в то, как воспринимали эту музыку пятьдесят, семьдесят лет назад, какова была тогда музыкальная и исполнительская культура, и в какой связи она находилась с событиями времени. Но что более важно – сквозь эти записи просвечивает дух, который был задолго до эпохи Мусоргского, есть сейчас и будет после. Он запечатлён в музыке, по-разному сияет в каждую эпоху, но особенно ярко – во времена перемен, когда разрушается привычный уклад жизни, и люди оказываются посреди неизвестности. В этом и заключено сакральное значение «Хованщины», оперы-мифа, оперы, поддерживающей во времена перемен и заставляющей с трепетом ожидать «Рассвета на Москве-реке». 



Досифей – Марк Рейзен
Фото из фондов музея
Большого театра России



Досифей – Евгений Нестеренко
Фото Георгия Соловьева из фондов
музея Большого театра России

Слався, Цезарь Кюи!
Идущие на смерть приветствуют тебя!
Карикатура Александра Раевского
по мотивам картины Жана Жерома
«Слався, Цезарь, идущие на смерть
приветствуют тебя!»



БЕЗУПРЕЧНЫЙ ОБЛИК РУССКОЙ МУЗЫКИ

«Могучая кучка» в отзывах современников

Э то сегодня оперы композиторов «Могучей кучки» – признанная классика, великое наследие, шедевры и образцы. Но создавались они не для вечности, а для современников, чей вердикт был часто безапелляционным и скорым: как в печати, так и в личной корреспонденции; порой и похвалы звучали как оскорбления.

Впрочем, под горячую руку от критиков доставалось и публике. Спустя сто с лишним лет произведения кучкистов остаются на сцене, а критические баталии о них, кажется, остались в тени истории. Но именно они дают нам сегодня возможность взглянуть на знакомые произведения глазами их современников. **Кей Бабурин** и **Андрей Филонович** собрали заметные цитаты из текстов ведущих критиков эпохи: Цезаря Кюи, Германа Лароша, Владимира Стасова, Петра Чайковского, Жака Гандшина и Эдуарда Ганслика.

Мусоргский

Мусоргский до такой степени драматический композитор, что, довольствуясь правдивым выражением слова, неукоризненной декламацией, верной передачей сценического положения, он подчас способен не обратить должного внимания на качество своей музыки.

Кюи, «Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы Мусоргского “Борис Годунов”», 1873

...правда, совершенное отсутствие техники и школьной подготовки дает себя чувствовать везде, где автор покушается писать в округленной форме, а неугомонное искание новизны и пикантности еще более ломает и коверкает эту форму <...>.

Музыка этого номера в высшей степени натянута, бессвязна, совершенно лишена грации и того праздничного блеска, который составляет главную черту истинного польского [сегодня мы говорим «полонез» – прим. ред.]; здесь, в танцевальном номере, Мусоргский обнаружил, что в инструментальной музыке у него способностей мало, а технической подготовки никакой нет.

...невольно спрашиваешь себя, отчего артист, очевидно, потративший много времени и трудов на изучение средств оркестра и правил письма для него, не употребил хоть сколько-нибудь времени на ознакомление себя с гармонией, контрапунктом и теорией форм.

Ларош, «Бенефис Г. Кондратьева в Мариинском театре (отрывки из оперы “Борис Годунов” М. Мусоргского)»

Одаренный талантом к речитативу, к характеристике, он очень слабый музыкант и не может аккомпанировать свои мелодии так, как это могут делать великие мастера оркестрового письма; сама композиция его опер отзывается дилетантизмом и неумелостью <...>.

...обилие диссонансов и неискusstvenное употребление голосов в новой опере [«Борис Годунов» – прим. ред.] доходят до того, что мы не всегда могли ручаться за намерения композитора и отличать его фальшивые ноты от фальшивых нот исполнения, которых, может быть, и совсем не было <...>.

Ларош, «Новая русская опера»

При его нехватке технической выучки, при его истинно российском «дилетантизме» композиторство, разумеется, не всегда было для Мусоргского легким; однако именно эта нехватка хранила его от лощеной демонстрации внешних достоинств.

Handschin, *Mussorgski. Versuch einer Einführung*, 1924

В «Хованщине» я нашел именно то, чего ожидал: претензию на реализм, своеобразно понимаемый и примененный, жалкую технику, бедность изобретения, от времени до времени талантливые эпизоды, но в море гармонической нескладности и манерности, свойственной кружку музыкантов, к которым Мусоргский принадлежал.

Чайковский – Надежде фон Мекк, 8-10 сентября 1884



Балакирев

Собственными оригинальными темами Балакирев не богат; мы их находим две в «Короле Лире», и то вторая нехороша <...>.

Кюи, «Музыкальная летопись Петербурга», 1864

...Балакирев до самой смерти говорил, что только то, что мы писали под его крылышком, было хорошо.

Кюи, «Ц.А. Кюи о М.А. Балакиреве», 1910

Несмотря на свою громадную даровитость, он сделал много зла. Например, он погубил Корсакова, уверив его, что учиться вредно.

Чайковский – Надежде фон Мекк, 24 декабря 1877 / 5 января 1878



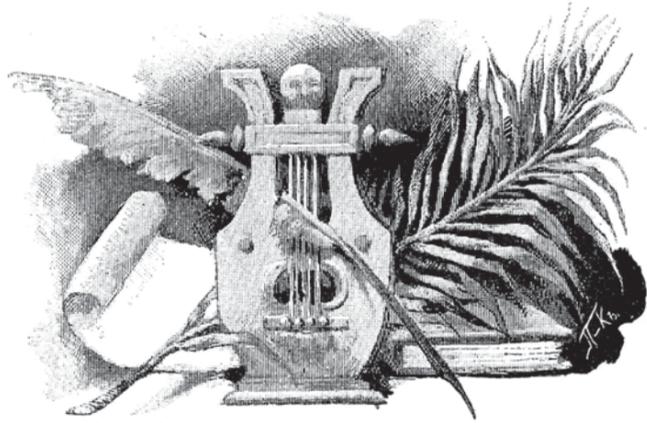
Бородин

Он написал мало и все же ему случалось повторяться: его постоянные секунды, хроматизм, частые перемены ритма становятся подчас надоедливыми <...>.

Кюи, «Второй Русский симфонический концерт (А. Бородин)», 1887

Опять-таки талант, и даже сильный, но погибший вследствие недостатка сведений, вследствие слепого фатума, приведшего его к кафедре химии вместо музыкальной живой деятельности. Зато у него меньше вкуса, чем у Кюи, и техника до того слабая, что ни одной строки он не может написать без чужой помощи.

Чайковский – Надежде фон Мекк, 24 декабря 1877 / 5 января 1878



Кюи

Сущность таланта Кюи довольно трудно определить сразу, потому что в этом композиторе, более чем в ком-нибудь, должно делать различие между натурой, несомненно даровитой и симпатичной, и нарощей на ней толстою корой тенденции и пред-рассудка.

...чрезвычайно неприятное впечатление производят религиозные места новой оперы, для которых Кюи изготовил себе строгий стиль собственного изобретения. Стиль этот состоит из оборотов старинной церковной музыки, изломанных и искаленных согласно рецепту школы, которая все классическое объявила тривиальным.

Ларош, «Анджело» Ц. Кюи»

Г. Кюи пользуется обширной известностью, особенно в Петербурге, но не столько как композитор, сколько как рецензент, в течение уже многих лет удивляющий читающую публику как резкостью своих суждений и отзывов и отсутствием в них каких бы то ни было принципов, так и самодовольною невежественностью <...>. Что касается оперы г. Кюи [«Вильям Ратклифф» - прим. ред.], то, несмотря на отсутствие вдохновенного порыва, на пестроту стиля, напоминающего то Обера, то Глинку, то Шумана, то Берлиоза, то Мендельсона, то Даргомыжского, - она обнаруживает в авторе несомненный вкус и талант, хотя и не поразительно самобытный и изящный.

Чайковский, «Музыкальная хроника. - «Дон-Жуан» и «Зора» на итальянской сцене. - Пятый концерт Русского музыкального общества»

Римский-Корсаков

Нет, у Римского-Корсакова талант был истинно великий, но только он меньше двух предыдущих своих товарищей [Глинки и Даргомыжского - прим. ред.] был смел и резок в своих новшествах и починах музыкальных и имел дар как-то меньше своих товарищей оскорблять устарелые вкусы своих русских современников.

Стасов, «Искусство XIX века»

Главный недостаток музыки «Псковитянки» заключается в некотором ее однообразии <...>, которое происходит от малого разнообразия музыкальных идей этой оперы <...>; от однообразия ритмического движения в отдельных номерах оперы; наконец, от парности фраз, к которой Корсаков очень пристрастен. Всякую музыкальную фразу он любит повторять по два раза <...>.

Здесь Ольга и Туча говорят о своей любви, о своих чувствах, и в этом месте в их устах звуки народной песни совсем неуместны. Кроме того, и разработана она Корсаковым неудачно, однообразно, сочетания голосов неэффектны, движение их неестественно <...>.

Свалка тоже неудачна в сценическом отношении: она хороша по музыке, но вся построена так правильно, размерена так аккуратно, по два такта, так ровно и хладнокровно ведена от начала до конца, как не только не дерутся, но даже не фехтуют.

Кюи, «Псковитянка», опера Римского-Корсакова», 1873

Вся музыка новой оперы слишком изысканна в гармоническом отношении, слишком полна отборных диссонансов и редкостных модуляций, слишком богата курьезами, слишком высокопарна и чопорна для драмы, взятой из исторической жизни, представляющей грубый век с простыми чувствами и страстями, с людьми, не заеденными рефлексией. В крайностях гармонии, в изображении самых острых и резких диссонансов, в неожиданных сочетаниях и оборотах аккордов Римский-Корсаков сделал значительный шаг вперед против прежних своих произведений, что сообщило опере его крайне болезненный характер. Такую музыку, кажется мне, следовало бы написать на оперу, взятую из «Преступления и наказания» Достоевского.

Ларош, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова. Бенефис Ю. Платоновой»

Обращение Ганны к Левко с просьбой рассказать ей про Панночку слишком длинно. Оно повторяется два раза, чего не требовали ни сценическое положение, ни интересы музыки. И здесь, вместо нескольких речитативных фраз, Ганна поет как бы отдельный оперный номер да вдобавок еще со скрипкой-соло, которая звучит довольно убого.

Кюи, «Майская ночь», волшебнo-комическая опера Н.А. Римского-Корсакова», 1894

Итальянская песня Веденецкого гостя совсем слаба. Она почему-то состоит из трех частей <...> и только третья часть имеет некоторое подобие с итальянской баркаролой. Кроме того, все три части не представляют никакого музыкального интереса.

Кюи, «Садко», опера-былина Римского-Корсакова», 1898

Если исполнение музыки к «Струэнзе» (давно утратившей свою новизну) было по крайней мере излишним, то выбор «Садко» Римского-Корсакова заслуживает гораздо более резкого описания. <...> Мы редко встречали такую бедность музыкальной мысли при такой смелости инструментовки. Эльфы Мендельсона, русалки Гаде, «Вальпургиева ночь» Берлиоза и «Грот Венеры» Вагнера - все это бурлит здесь в русском котле с коньяком.

Hanslick, «Rimsky-Korsakow: "Sadko"», 1872

Означительной части музыки Римского-Корсакова можно сказать, что она составляет применение листовских приемов к мелодиям русских народных песен или же сочиненным в подражание русским песням.

Ларош, «Новая опера Н. Римского-Корсакова "Ночь перед Рождеством"»

Более слаб в этой сцене и в предыдущей рассказ Купавы о своем счастье и любовные излияния Мизгиря, но мы уже знаем, что страстные, лирические порывы редко удаются Корсакову.

Дуэт Снегурочки с Мизгирем значительно слабее [чем сцена поцелуя Леля и Купавы - прим. ред.]: он недостаточно певуч; если в нем есть страсть, то в оркестре, а не у действующих лиц.

Кюи, «Снегурочка», весенняя сказка Римского-Корсакова», 1898

Но при всех этих достоинствах в «Моцарте и Сальери» нет главного - нет мелодического речитатива. Все речитативные фразы из самых обыденных <...>, нет ни одной характерной фразы, которая бы своим текстом врезалась навсегда в нашу память.

Кюи, «Московская частная русская опера. "Моцарт и Сальери" А.С. Пушкина и Н.А. Римского-Корсакова», 1898

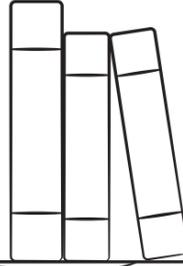
...Композитор «Шехерезады» чередует два приема: либо он утомляет нас беспрестанными повторениями одного и того же мотива, одной и той же фигуры, либо он внезапно разрывает связи неожиданными контрастами и швыряет нас туда-сюда резкими сменами размера и тональности. <...> Этому художнику фейерверков недостает внутреннего тепла и глубокого чувства; среди своей пиротехники он остается холодным - и мы вместе с ним. <...> В буйстве звуков нам не хватает творческой мысли, даже души; мы чувствуем, что нас затягивает в сферу кавалерийской музыки или, ещё хуже, в танцевальные забавы полуголых дикарей.

Hanslick, «B-dur-Concert von Brahms. „Scheherezade“ von Rimsky-Korsakow», 1898

Источники

1. Князева Ж. В. Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2012.
2. Кюи Ц. А. Избранные статьи / ред. И. Л. Гусин. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1952.
3. Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 т. Т. Выпуск 3. Опера и оперный театр / ред. А. А. Гозенпуд. Ленинград: Музыка, 1976.
4. Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953.
5. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1953.
6. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: в 3 т. / ред. А. К. Дживилегов; ред.-сост. В. А. Жданов, Н. Т. Жегин. Москва-Ленинград: Academia, 1934.
7. Hanslick E. Am Ende des Jahrhunderts (1895-1899). Musikalische Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1899.
8. Hanslick E. Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885. Kritiken. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1886.

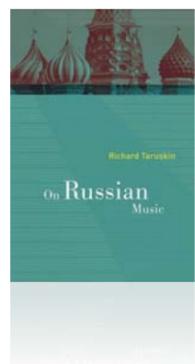




ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ ЭЛИНЫ АНДРИАНОВОЙ

Чтение о русской опере

Richard Taruskin. On Russian Music.
Berkeley: University of California Press, 2008



Музыковед-славист с фантастической эрудицией, автор революционных исследований и полемических эссе, зачинатель интеллектуальных баталий, вошедших в историю гуманитарной науки – таким запомнился Ричард Тарускин. Для западного читателя он открыл мир русской музыки, читателю в России помог увидеть себя подчас с неожиданной стороны.

Сборник «О русской музыке» вышел больше 15 лет назад, вызвав бурю по обе стороны океана. Опера – не единственный, но важный сюжет книги, охватывающий десяток произведений для музыкального театра. Берясь за «Каменного гостя» Даргомыжского, Тарускин убедительно опровергает приставшее клише «речитативной

оперы» и сравнивает его с «лучшими страницами «Бориса Годунова»». «Пиковую даму» музыковед представляет как манифест символизма и едва ли не вершину 400-летней истории жанра, а в эссе о Римском-Корсаковом прослеживает исторические и стилистические истоки его оперного творчества, чтобы вскрыть «декоративную упаковку», которая часто сбивает с толку западного зрителя.

В каждом эссе автор цепляет читателя, вызывая его на заочную интеллектуальную дуэль. Тарускин не сторонится провокационных высказываний, иронии, прямой критики спекулятивных теорий и устоявшихся мнений. Однако за полемическим куражом всегда стоит титаническая работа мысли и страсть настоящего исследователя. ■

Борис Гаспаров. Пять опер и симфония. Слово и музыка в русской культуре.
М.: Издательский дом «Классика XXI», 2009



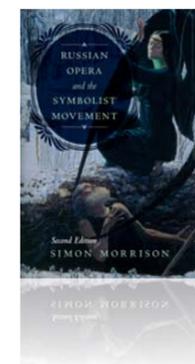
Как отразилась эпоха *fin de siècle* в «Пиковой даме»? В чем заключается казус «Руслана» Глинки, обреченного не на успех? Чем схожи творческие методы Толстого, Вагнера и Мусоргского? Этими и другими вопросами задается советско-американский ученый Борис Гаспаров в монографии «Пять опер и симфония». Коллега семиотика Юрия Лотмана, филолог и литературовед с музыковедческим дипломом – Гаспаров дрейфует между островом музыковедения и большой землей гуманитарного знания. Его труд вырос из семинаров по русской опере в Колумбийском и Мюнхенском университетах, суммировав многолетние размышления о связях музыки и литературы в контексте русской культуры.

Хрестоматийные русские оперы XIX века предстают «уникальными свидетельствами» времени,

сквозь них просвечивают обстоятельства жизни авторов, умонастроения общества и воззрения властителей. История создания «Руслан и Людмила» Глинки по одноименной пушкинской поэме иллюстрирует идеологические перемены в эпоху Николая I. «Хованщина» предстает памятником несбывшимся идеалам Мусоргского и его соратников по «Могучей кучке», а «Пиковая дама» Чайковского с обезумевшим Германом и сломанным хронотопом, – предчувствием декаданса. Некоторые музыковеды (например, Светлана Лашенко и Ричард Тарускин) считают выводы Гаспарова смелыми, отчасти надуманными, но книгу стоит читать именно ради неочевидных и парадоксальных наблюдений, проливающих новый свет на русскую оперную классику. ■



Simon Morrison. Russian Opera and the Symbolist Movement.
Berkeley: University of California Press, 2002



Как опера соприкоснулась с таким мощным эстетическим направлением рубежа XIX–XX веков, как символизм? Можно ли сказать, что существовала традиция русской символистской оперы? Чтобы ответить на эти вопросы американский музыковед Саймон Моррисон исследует три классических произведения: «Пиковую даму» Чайковского, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, «Огненного ангела» Прокофьева, а также замысел «Мистерии» и «Предварительного действия» Скрябина.

На страницах книги композиторы и их оперы предстают в окружении писателей, поэтов и философов Серебряного века. Музыкальный контекст

того времени уступил место литературному, так как именно слово было главным медиумом русского символизма. Скрябин мечтал создать теургическую утопию по книгам эзотерика Елены Блаватской. В «Китеже» Моррисон обнаруживает отпечаток религиозной философии Владимира Соловьева, а в либретто «Огненного ангела» видит пародию на поэзию символистов. Отвечая же на заглавный вопрос исследования, музыковед приходит к парадоксальному выводу: Чайковский, не успевший застать расцвет символизма в России, предсказал его в «Пиковой даме». Предпоследняя опера композитора, по мнению Моррисона, стала одновременно пророчеством нового направления и его самым совершенным оперным воплощением. ■

Путеводитель по операм Н. А. Римского-Корсакова.
М.: «Музыка», 1976



Несмотря на солидный возраст и ряд недостатков, при аккуратном применении этот сборник и сегодня может оказаться полезным, кто хочет познакомиться с репертуарными операми Римского-Корсакова. Путеводитель строится по принципу «одна глава – одно произведение». В его основу легли тексты разных авторов из брошюр, издаваемых в Советском Союзе с 1930-х годов крупными тиражами для театральной аудитории и радиослушателей. Рассчитанные на неподготовленного читателя гиды написаны простым языком (порой не лишенным штампов и клише) и содержат множество нотных примеров. Из тех самых музгизовских брошюрок сохранилась и трехчастная структура глав: 1) история создания, 2) сюжет и 3) музыкальный язык.



По мастерству письма и содержанию главы совсем не равнозначны. В путеводителе рядом с посредственными текстами стоят достойные образцы советского музыкознания – речь в первую очередь о главах «Садко» Виктора Цуккермана, «Моцарт и Сальери» Бориса Левика, «Золотой петушок» Виктора Беркова и Владимира Протопопова.

Путеводитель, охватывающий 10 опер Римского-Корсакова, и годный для самостоятельного изучения, может стать отправной точкой для изучения оперного творчества классика. Однако лишь при условии, что читатель включит «режим критика» и впоследствии уточнит полученные знания в более современных изданиях. ■

Алексей Парин. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. М.: «Аграф», 1999



В сборнике эссе оперный критик, либреттист и драматург Алексей Парин размышляет над вопросом: «что это за зверь-сфинкс по имени “русская опера”». Пытаясь разгадать ее загадки, автор обращается к философии, мифологии, истории мировой культуры и теории архетипов Карла Густава Юнга.

В семи главах-«хождениях» Парин выделяет и исследует фундаментальные для русской оперы мифологемы: Царь, Враг, Поэт, Героиня и ее окружение, образы сакрального, миф о Петербурге и его противопоставление мифу о Святой Руси. Рассматривая «оперные лики русских сфинксов», критик пытается

распознать в них неповторимые, национальные, черты. Бориса Годунова он сравнивает с другими оперными властителями – Нероном, Вотаном и Эдипом, становление русской героини и ее «женского мира» прослеживает на примере «Снегурочки», а конфликт «святюрусской сердцевины и европейской оболочки» – по партитуре «Евгения Онегина».

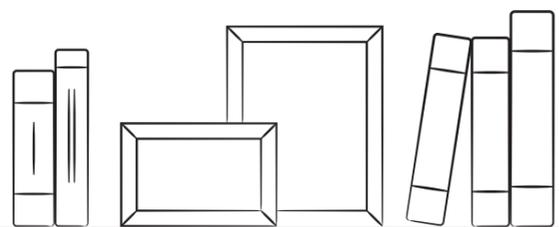
Автор «Хождения в невидимый град» обезоруживает эрудицией, подкупает мастерским слогом и легкой манерой повествования – это речь страстного любителя оперы, способного переманить на свою сторону самого скептически настроенного к этому виду искусства читателя. ■

Екатерина Ручьевская. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. СПб.: Издательство «Композитор», 1999



Книга мatriарха петербургского музыковедения Екатерины Ручьевской неизменно входит в списки обязательной литературы по русской опере. Ее герои – Руслан, Тристан и Снегурочка – совершенно непохожие друг на друга оперные шедевры. От вопросов стиля к детальному анализу речитативов, интонационных формул, музыкального языка и трактовки сюжета – исследовательница разбирает, как взаимодействуют слово и музыка на разных уровнях произведения.

Далеко не простой текст Ручьевской требует подготовленного читателя. Однако идущий этой дорогой, будь то музыкант-профессионал или просвещенный любитель, будет вознагражден. Едва ли кто-то смог с такой же отдачей и глубиной вникнуть в вопрос взаимосвязи либретто и музыки, распутав тысячи тонких и выскальзывающих из рук нитей, как это сделала Ручьевская. ■



Борис Асафьев. Об опере. Л.: «Музыка», 1976



Основоположник советского музыковедения, автор концепции русской музыки, чьи теории прошли испытание временем и стали частью постсоветской науки – сегодня Борис Асафьев имеет статус «зачинателя всех идей». В феноменально широкий круг его интересов входил и музыкальный театр, которому ученый посвятил десятки, если не сотни, статей. Малая их часть вошла в сборник музыкально-критических очерков «Об опере», изданный посмертно.

По главам о русской и советской музыке можно судить о всеядности Асафьева: от «Ивана Сусанина» Глинки до «Леди Макбет» Шостаковича – список

произведений охватывает значительную часть истории оперного жанра в России, включая совсем не репертурные вещи вроде оперы «Маккавейи» Антона Рубинштейна. Тут же угадываются герои и сюжеты монографических трудов ученого – о Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове, Танееве и Стравинском.

Современному читателю сборника наверняка бросятся в глаза политически ангажированные пассажи, характерные для советского музыковедения. Однако отделить зерна от плевел во время чтения оказывается возможным, ведь в этих текстах Асафьев-активист зачастую уступает Асафьеву-аналитику, музыканту и преданному любителю оперы. ■

Овеществленная память



стал мундир Хозе-Атлантова, была развернута с декабря по март. Костюмы двух незабываемых Кармен – Елены Образцовой и Тамары Синявской – стали центром композиции, охватывающей более чем вековую историю постановок.

Рядом, в Экспозиционном зале, на цифровых экранах, в динамике, без которой невозможно себе представить искусство балета, была развернута выставка к юбилею неподражаемой **Екатерины Максимовой** (вечер в честь этого события прошел на Исторической сцене 1 февраля).

С 4 апреля в залах Исторической сцены можно будет увидеть экспонаты, посвященные балету Сергея Прокофьева **«Ромео и Джульетта»**.

С 21 мая откроется выставка к **225-летию Александра Сергеевича Пушкина**, охватывающая историю оперных и балетных спектаклей на сюжеты его сочинений на сцене Большого театра.

В ожидании летней премьеры балета «Буря» на Новой сцене с 23 апреля можно будет изучить историю **балетных постановок на шекспировские сюжеты**. ■

Юбилейные даты своих знаменитых артистов, памятные вехи сценической истории выдающихся опер и балетов Большой театр обычно отмечает выставками в парадных фойе Исторической и Новой сцен. Фото и портреты, афиши и программки, красочные эскизы, тщательно отреставрированные костюмы – экспонаты могут быть самыми разнообразными, но всегда разворачивают перед зрителями яркий и богатый событиями и образами путь героя.

Владимиру Атлантову посвящена фотогалерея в фойе Новой сцены (до 22 апреля), а в Хоровом зале Исторической сцены можно было увидеть подлинный костюм, в котором великий тенор исполнил одну из своих эмблематических ролей – Хозе.

Экспозиция в честь **«Кармен»**, 125 лет украшающей репертуар Большого театра, частью которой

Комментарий старшего научного сотрудника музея Большого театра **Юлии Масликовой:**

Платье **Елены Образцовой** алого крепдешина с длинными рукавами было создано по эскизу Вячеслава Вавры к постановке 1953 года. Фигурный низ рукавов с резинкой. Юбка расшита рядами шифоновых оборок. Спектакль шел до 1979 года, костюм использовался в нем с 1973.

В 1981 году к новой постановке «Кармен» были сшиты и новые костюмы. В платье из ярко-красного крепдешина выходила **Тамара Синявская**. Более детализированное, чем наряд героини в предыдущей версии, платье украшено

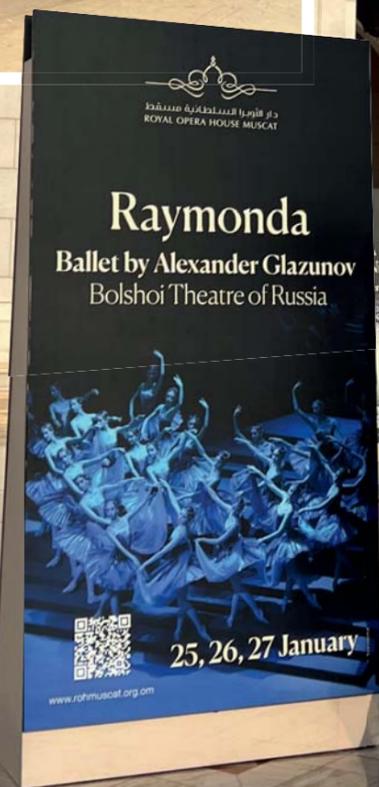


батином с цветочным рисунком, низ лифа и оборок рукавов отделаны черной тесьмой с бахромой, на рукавах – любимая художником этой версии Валерием Левенталем сетка из черного хлопчатобумажного шнура.

Мундир-фрак из бежевого сукна, придуманный Левенталем для Хозе, был призван подчеркнуть благородство героя, а не только его солдатскую судьбу. Черные шелковые шнуры в окантовке каждой значимой детали, вставки из контрастной ткани, кожаный пояс: костюм выглядит одновременно строгим и эффектным.



دار الأوبرا السلطانية مسقط
ROYAL OPERA HOUSE MUSCAT



Январь

Балет Большого театра впервые гастролировал в Омане. В Королевском театре Маската была представлена «Раймонда» Александра Глазунова в постановке Юрия Григоровича на основе хореографии Мариуса Петипа. В гастроях было задействовано 250 артистов балета и оркестра, костюмеров, гримеров, а также декорации и 200 костюмов. Специально для гастролей были сшиты трико и комбинезоны, закрывающие открытые части тела и не нарушающие визуальный облик спектакля. Атмосфера средневековых рыцарских легенд, ориентальные мотивы, изящество постановки привлекли внимание принимающей стороны ещё на этапе выбора названия, а работа коллектива Большого театра принесла «Раймонде» безусловный успех.

Фото: Катерина Новикова



10 января в Вене на 90-м году жизни умерла Тамара Милашкина. Дебютировав еще студенткой в 1958 году в партии Татьяны в опере «Евгений Онегин», Милашкина сразу стала одной из тех, кому художественный климат оттепельных лет обязан своей новизной, красотой и естественностью. Сценическое обаяние и лирическая экспрессия вкупе с неповторимым тембром голоса и превосходной школой сделали её одной из самых ярких звезд оперной труппы Большого театра трех десятилетий.



19 января представление оперы Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе» было посвящено юбилею заслуженной артистки России сопрано Татьяны Федотовой. В 2002 году она стала ведущей солисткой Камерного музыкального театра им. Бориса Покровского (с 2018 – Камерной сцены Большого театра) и с тех пор исполнила главные партии в знаковых постановках, в число которых входит и «Ариадна на Наксосе».



Фото: Павел Рычков



В январе для зрителей с нарушениями зрения впервые прошли показы спектаклей с тифлокомментированием. Тифлокомментарий – распространенное явление в драматическом театре, но специфика музыкального театра делает такую работу по-настоящему новаторской. Дебютным спектаклем серии стала опера «Кармен» Бизе (тифлокомментатор – Вера Февральских); в программу включены также «Царская невеста» Римского-Корсакова и «Травиата» Верди. Проект создан при поддержке фонда «Искусство, наука, спорт» и программы «Особый взгляд».



Фото: Екатерина Христова

Артисты Молодежной оперной программы Большого выступили в совместном проекте Новой Оперы и «Мастерской Брусникина». На открытии Крещенского фестиваля вышла полуконцертная версия оперы «Война и мир» с подзаголовком «Наташа и Андрей» – партитура Прокофьева, сокращенная фактически до первой, так называемой мирной части, к которой аккуратно добавлена финальная, «военная» сцена оперы. Заглавные партии исполнили артистка и выпускник молодежной программы Елене Гвретишвили и Илья Кутюхин.



Февраль

Впервые за почти двадцать лет в Большом театре прошли гастроли Мариинского театра. Московская публика получила возможность увидеть три петербургских спектакля: «Псковитянку» (возобновление постановки 1951 года с использованием декораций и костюмов Федора Федоровского), «Ночь перед Рождеством» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Все спектакли прошли при полном аншлаге. Дирижировал Валерий Гергиев.



Представление балета «Спартак» 2 февраля 2024 года было посвящено 90-летию выдающейся балерины и педагога, народной артистки СССР Марины Кондратьевой. В 1960-70-е годы её лирико-романтическое дарование освещало эпоху. Её Фригия поражала воображение зрителей виртуозностью исполнения и глубиной эмоциональной палитры. «Фригия – это сам протест против смерти. В «Спартаке» мне хотелось, чтобы танец звучал как гимн свободолюбивому герою».



В рамках фестиваля к 180-летию Николая Римского-Корсакова Большой театр дал на сцене Мариинского театра три представления оперы «Царская невеста» в постановке, созданной на основе спектакля 1955 года из золотого фонда Большого театра, (в 2014 году последняя работа художника Федора Федоровского была бережно восстановлена художниками Альоной Пикаловой, Еленой Зайцевой и режиссером Юлией Певзнер). Спектакль прошел под управлением Алексея Богорада.

Фото: Михаил Вильчук



Фото: Дамир Юсупов

К 150-летию первой постановки на сцену Большого театра вернулась «Снегурочка» Александра Островского с музыкой Петра Чайковского. В уникальном проекте – новой театральной транскрипции новаторского спектакля 1873 года – приняли участие артисты Малого и Большого театров. Спектакль поставили режиссер Алексей Дубровский и дирижер Иван Никифорчин.



Фото: Дамир Юсупов

Накануне премьеры «Снегурочки» Большой также возродил традицию предпремьерных встреч со зрителями, посвященных идеям, истории и деталям постановки. В новой встрече-презентации, подготовленной модератором, главой литературно-издательского отдела Большого Татьяной Беловой, приняли участие постановщики и артисты, а также театровед, ректор Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина Борис Любимов и музыковед, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания Ада Айнбиндер.



Марфа - Зинаида Царенко

Фото: Дамир Юсупов

Март

Музыкальная драма о расколе объединила артистов двух театров: «Хованщина», завершающая оперную биографию Модеста Мусоргского, представлена в Москве в постановке Мариинского театра с участием петербургских и московских солистов, оркестра и хора Большого театра под управлением Валерия Гергиева. Легендарный спектакль ведет родословную со дня премьеры на сцене Мариинки на заре XX века; версия режиссера Леонида Баратова и художника Федора Федоровского (1952) неоднократно возобновлялась, последний раз - в 2000 году.

Фото: Дамир Юсупов



Артист балета Большого театра Иван Сорочкин удостоен гран-при первого Международного молодежного конкурса балета «Гран-при надежд». Иван уже хорошо известен московской публике по партиям в балетах «Дочь Фараона», «Ромео и Джульетта», «Анна Каренина», «Пахита», «Щелкунчик», «Лебединое озеро». Кроме главного приза он получил специальный приз имени Петра Пестова «За чистоту исполнения хореографии классического танца».



Фото: Дамир Юсупов

13 марта скончалась Наталия Касаткина, народная артистка РСФСР, солистка балета (1954–1976) и балетмейстер Большого театра, руководитель Государственного академического театра классического балета. Еще продолжая танцевальную карьеру, она в паре со своим мужем Владимиром Васильевым начала ставить спектакли, обогатившие репертуар Большого. Им принадлежит первая в СССР версия «Весны священной» (1965), балеты на музыку Николая Каретникова и Иоганна Себастьяна Баха.



13–17 марта на сцене Мариинского театра представлена фондодовая постановка Большого театра «Борис Годунов» Модеста Мусоргского. Визитная карточка театра – спектакль Леонида Баратова и Федора Федоровского 1948 года, scrupulously реконструированный в 2011 году, – и одна из самых захватывающих театральных партитур XIX–XX веков. На санкт-петербургской сцене спектакль под руководством дирижера Алексея Богорада прошел с участием хора и оркестра Мариинского театра, а также солистов обоих театров.



Фото: Михаил Вильчук

В опере «Адриана Лекуврёр» Франческо Чилеа на сцене Большого театра дебютировал итальянский баритон Амброджо Маэстри. Его Мишонне – распорядитель сцены театра Комеди Франсез и преданный друг главной героини – украсил мартовские показы спектакля наравне с работой другого исполнителя этой партии Владислава Сулимского. Роль Мишонне – одна из коронных в репертуаре итальянского певца. С тех пор, как в 2001 году Маэстри спел Фальстафа в театре Ла Скала в постановке Джорджо Стрелера под управлением Риккардо Мути, вокальное мастерство и артистизм певца привлекают внимание главных мировых сцен.

Музыка крупного плана

Пианист и музыкальный критик Александр Трещенков - о «Ромео и Джульетте» Сергея Прокофьева как новой форме балетного спектакля



Сергей Прокофьев с постановщиками балета «Ромео и Джульетта» на поклонях в Большом театре после премьеры 1946 года. Фото из фондов музея Большого театра России

для бесчисленных баек (вспомним остроумные истории Мстислава Ростроповича). Но над всем этим реет пульс музыки – именно прокофьевская пульсация. Хотя большая часть композиторов XX века шла в одном и том же направлении – когда «все мелодии уже спеты», усилия должно направить в сторону ритма – Прокофьева с его «тра-та-та» не спутаешь ни со Стравинским, ни с Онеггером, ни с Бартоком.

Эта моторность, найденная еще в юности, – упрямая, упорная, неумолимая и неизменная – проходит через все его сочинения: через миниатюры Прокофьева-авангардиста начала века, через сочинения Прокофьева-соцреалиста тридцатых годов, через оперы и балеты шестикратного лауреата Сталинской премии сороковых-пятидесятых. Прокофьевская пульсация ясна и понятна, как линия, как путь по прямой.

Остинатная сила пронизывает и партитуру «Ромео и Джульетты», возвышаясь над всеми ее красотами – мелодическими и тембральными. Она становится не просто каркасом, а главным выразительным средством, поворачиваясь то своей витальной стороной – царством живого пульса (например, в эпизоде «Улица просыпается» или в зловещем *ostinato* контрабасов в «Ссоре»), то бездушной механистичностью (в «Масках» с их почти часовым заводом или знаменитом «Танце рыцарей» с устрашающе-вязким гулом формулы «бас – аккорд»). Она – повсюду. Окрашенная в разнообразные тембры, играющая в разные стили, то в низких регистрах, то выходящая на первый план, то прямолинейная, то синкопированная – прокофьевская пульсация постоянно меняет свой облик, создавая калейдоскоп разнообразных ритмов.

Кажется, что может быть лучше разнообразия, если речь идет о балете? Но, как ни странно, для балетного спектакля это может стать проблемой. Во-первых, проблемой для того, ради чего всё затевалось. «Мешала и необычность, частая смена ритмов, создававшая бесчисленные неудобства для танца», – отмечала исполнительница главной партии Галина Уланова¹. («Необычности» ритмов способствовало еще и засилье в балете

исторических вокальных жанров – мадригала, баркареры, серенады и других.) Во-вторых, ритмическое разнообразие парадоксальным образом может обернуться однообразием, а непрерывная яркость музыки – монотонностью. Случись так – и балет превратится в ряд должных запоминаться, но не запоминающихся номеров. (С мелодиями и тембральным богатством, стоит сказать, у Прокофьева происходит то же самое: в потоке ярких, быстро сменяющихся тем легко потеряться; кажется, будто звучит одно и то же. Музыка становится орнаментом.)

Но Прокофьев удерживает внимание слушателя – прибегая к приемам киномонтажа. С особой отчетливостью это проявляется в номере «Джульетта-девочка», когда из разных, порой противоположных по музыкальному языку тем, словно кадров в нужной последовательности, сплетается сложный, объемный портрет героини. В результате музыка, призванная служить танцам, становится музыкой для миманса. Точнее, музыкой крупного плана – когда, чтобы обнажить замысел композитора, необходимы средства кинематографа.

Многие музыканты начала XX века оглядывались на кинематограф, но в случае Прокофьева это особенно естественно: его тесное сотрудничество с режиссером Сергеем Эйзенштейном привело к появлению двух шедевров – «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944/45). Вполне вероятно, что именно кинематограф вдохновлял композитора и в работе над балетом «Ромео и Джульетта», написанном в промежутке между фильмами. Не исключено, что в этом кроется и часть успеха одноименного фильма-балета 1954 года с Галиной Улановой и Юрием Ждановым в заглавных партиях.

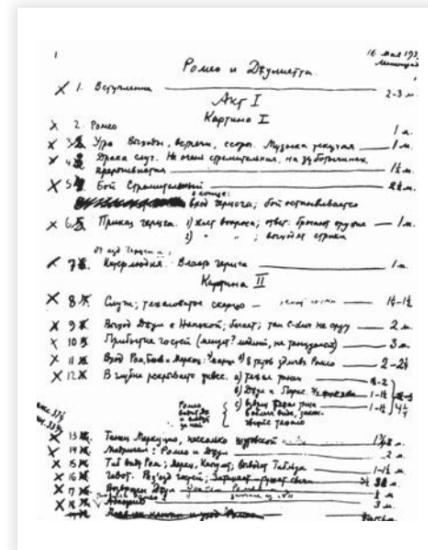
Другой прием, помогающий Прокофьеву собрать столь разнообразный материал в единую конструкцию, – чисто музыкальный. На помощь приходят лейтмотивы, которые разрастаются до целых лейтэпизодов. Этими «лейтуловками» композитор объединяет небольшие построения в более крупные.

Еще одно вспомогательное средство автор «Ромео и Джульетты» берет из литературы. Уже при первом взгляде на музыкальный план становится ясно, что названия эпизодов – это лишь точки

сюжета, но не элементы традиционной балетной структуры. Мы не увидим здесь ни вальса, ни *pas de deux*, ни *pas de trois*. Нет тут и других танцевально-музыкальных форм, вроде *pas d'action* и *grand pas*, характерных для классического балета.

Отказ от традиций старых, романтических балетов, главенство литературы, стремление создать нечто новое, понятное массовому зрителю, – всё это легко объяснимо: время и место создания партитуры говорят сами за себя. Балет балетом, а на дворе – соцреализм. К тому же, как говорит сам Прокофьев, ему не хотелось разбираться в традиционной структуре большого балетного спектакля. В его автобиографии обнаружим, чем оправдан счастливый финал первой версии «Ромео и Джульетты»: «Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа»². Композитор, однако, немного лукавит. Сцена гибели Меркуцио у него длится три минуты – непомерная продолжительность для балетного спектакля. Так что не стоит верить на слово композитору, за сарказмом которого нередко скрывается чересчур серьезное отношение к делу.

Балет «Ромео и Джульетта», таким образом, строится как произведение драматическое, а не музыкально-танцевальное. Здесь нет места традиционной балетной условности: чередованию действия (сцены миманса) и его остановки (собственно танец). В музыкальной ткани не найти диалога (в виде принятия или отрицания) с немецкой симфонической традицией, что было свойственно балетам конца предыдущего века. Вместо этого она изобилует тонкими деталями, скорее из психоэмоциональной сферы: достаточно вспомнить мотив «Утро просыпается», который появляется в балете неоднократно и каждый раз окрашивается во все более зловещие тембры, предвещающая трагическую развязку. ■



План балета. Автограф Сергея Прокофьева

Библиография

1. Уланова Г. С. Автор любимых балетов // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1956.
2. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: «Советский композитор», 1973.

Александр Ветров и Артем Овчаренко
на репетиции «Ромео и Джульетты», 2024
Фото: Дамир Юсупов



Танец с подушками. Сцена из балета
в постановке Леонида Лавровского.

Фото из фондов Музея Большого театра России

Рельеф и плоскость

О двух главных советских постановках балета
«Ромео и Джульетта» - в статье Александра Лаврухина

Жизнь прокофьевских «Ромео и Джульетты» началась тяжело. В 1936 году, через год после написания партитуры, композитор навсегда возвращается на родину после длительной эмиграции. В Советском Союзе повсюду идет пропагандистская кампания, символом которой стала статья «Сумбур вместо музыки»: оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и большинство других, хоть сколько-нибудь авангардных сочинений, клеймят фальшивыми, реакционными и антинародными.

Музыка Прокофьева признается «нетанцевальной», а запланированная постановка в Кировском театре так и не доходит до сцены. Оба соавтора либретто «Ромео и Джульетты» подвергаются репрессиям: в 1934 году режиссер Сергей Радлов вынужден уйти из Кировского театра, а три года спустя арестован и расстрелян драматург Адриан Пиотровский.

Премьера прошла только в 1938 году в Чехословакии: хореограф Иво Псота создал одноактный балет на основе двух оркестровых сюит, которые Прокофьев написал по мотивам изначальной партитуры. Настоящее признание «Ромео и Джульетта» получили в 1940-м, когда в Кировском театре спектакль поставил Леонид Лавровский. Впоследствии к партитуре Прокофьева обращались десятки самых разных хореографов. Не остался в стороне и Юрий Григорович, который предложил публике свою интерпретацию балета в 1978 году в Париже, а ещё через год с многочисленными изменениями и доработками перенес его в Большой театр.

Спектакли Лавровского (1940) и Григоровича (1979) разделяют почти сорок лет: они представляют два мира и две разные системы хореографических ценностей.

КОНТЕКСТ

Мир, в котором работал Леонид Лавровский – советская действительность начала сороковых годов: репрессии, ещё кажущаяся далекой Вторая мировая, расцвет культа личности Сталина и диктат социалистического реализма. Многие произведения предыдущих эпох объявлены порочно-буржуазными, при этом из них не брезговали брать всё, что можно было использовать идеологически правильным образом. Используя старые чертежи, нужно было построить новую реальность, сначала на сцене, а потом в жизни.

Точно так к балетному и другому культурному наследию относится Лавровский. Он хоть и называет балет XIX века «дивертисментом», бесцельным развлекательным танцеванием, но продолжает использовать язык классического танца. Он без ума от классицистского искусства, часами сидит в залах Эрмитажа и Театральной библиотеке. В «Ромео» Лавровский вместе с художником Петром Вильямсом создает на сцене огромный, кипящий жизнью город, в котором проходят шествия, балы и проливается кровь. Это не Верона из пьесы Шекспира, скорее собирательный образ из романтических представлений создателей об Италии.

Реальность Юрия Григоровича – конец 70-х, эпоха идеологической и общественной



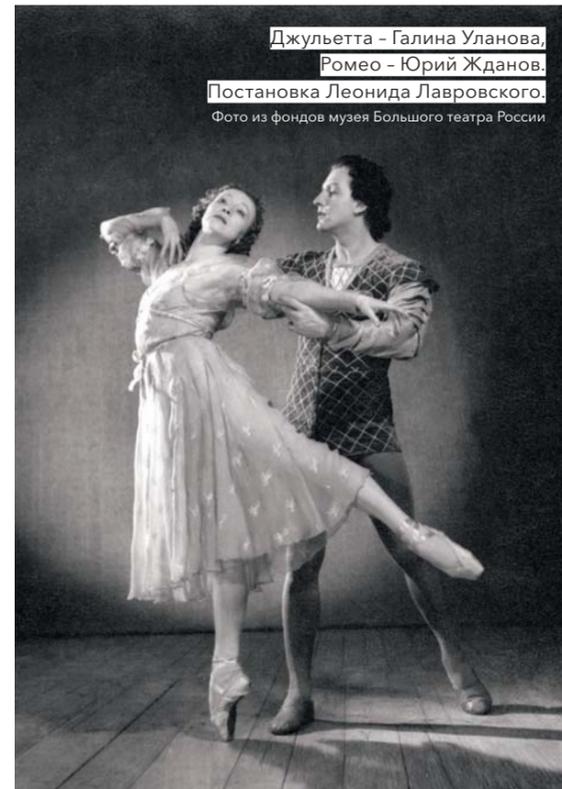
Танец рыцарей. Сцена из балета
в постановке Юрия Григоровича.

Фото: Дамир Юсупов

неопределенности. Слова о Сталине убраны из гимна СССР, в искусстве на смену масштабному единству соцреализма приходят разрозненные поиски новых путей и идей. Подвешенное состояние внешней реальности переносится на «Ромео» Григоровича: балет сфокусирован на интимных переживаниях и душевных состояниях героев. Строительство масштабного и красочного внешнего мира уступает место глубокому погружению в мир внутренний. На авансцену выходит человек, его страхи, томления и желания.



Джульетта – Нина Капцова,
Ромео – Артем Овчаренко.
Постановка Юрия Григоровича
Фото: Дамир Юсупов



Джульетта – Галина Уланова,
Ромео – Юрий Жданов.
Постановка Леонида Лавровского.
Фото из фондов музея Большого театра России

МЕТОД

Концептуальные различия между спектаклями проявляются в первой же картине. Городская улица, на которой спустя несколько минут будут плясать и драться, в спектакле у Лавровского – конкретная изобразительная декорация. В центре красуется фонтан, чуть поодаль от него стоят трактирный стол и большая лестница, ведущая не то в замок герцога, не то наружу, за городские стены. Изобилующие пантомимными диалогами, массовыми шествиями и драками на шпагах действие у Лавровского конкретно и изобразительно, точно как и пространство его балета. Верона, отретушированная северными петербургскими красками, с одной стороны каркас, помогающий организовать происходящее, а с другой – практически самостоятельный персонаж, оживающий с первых минут спектакля.

Юрий Григорович и его постоянный соавтор, художник Симон Вирсаладзе, идут радикально другим путем. В их версии сцена абсолютно плоская, из оформления – только черные ряды кулис и рдеющий темно-багровый задник. Спектакль Григоровича больше напоминает череду всплывающих из небытия образов-воспоминаний, чем последовательное разворачивающееся повествование. Поэтому пространство сцены и не нуждается в декорациях: все внимание зрителя должно быть сосредоточено на героях.

ПЛАСТИКА

Спектакль Лавровского – классический драмбалет, причем лучший из когда-либо созданных. Его хореографический язык по большей части состоит из смеси классических балетных па и пантомимы. Многие важные эпизоды пересказываются с помощью жестов, которые разбавляются редкими прыжками или танцевальными *port de bras*: визиты влюбленных к патеру Лоренцо, встреча Ромео с Кормилицей, похороны Джульетты. Время от времени в повествовательных сценах принимает активное участие кордебалет. Например, Меркуцио и Тибальд, ссорящиеся в последний, роковой для обоих раз, на сцене не одни: их окружает огромная масса горожан и слуг. Жители Вероны то все вместе продолжают и усиливают движения противников, то живут каждый своей жизнью, переговариваются, ликуют и ужасаются.

От классического танца Лавровский отнюдь не избегался. Все самые эмоциональные моменты спектакля – любовные дуэты Ромео и Джульетты и их сольские номера – отдаленно напоминают классические *pas de deux* и вариации с поддержками, прыжками и обводками. «Разъезд гостей» с бала в доме Капулетти заканчивается номером, напоминающим *grand pas classique* с танцами корифеев, вариациями пары солистов и общей кодой. Похожим образом завершается и восьмая



Декорации Симона Вирсаладзе к спектаклю Юрия Григоровича. Площадь (слева), Комната Джульетты (справа)
Фото: Дамир Юсупов



картина, когда звучат «Утренняя серенада» и «Танец девушек с лилиями» и на сцене вдруг появляются танцовщицы с цветами, к которым присоединяются кавалеры и уже знакомые безымянные солисты.

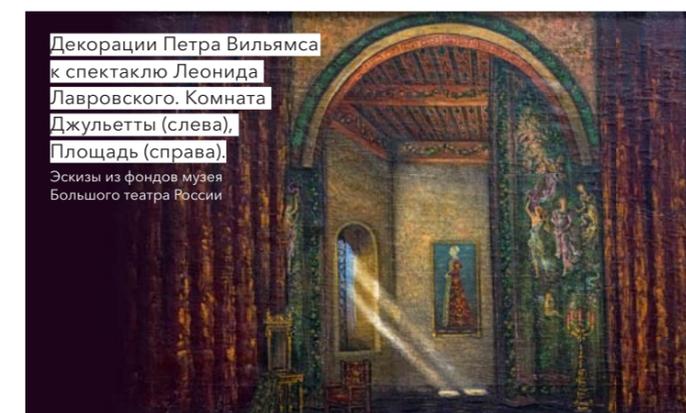
«Ромео» Юрия Григоровича – непрерывный пластический поток, в котором сцены перетекают одна в другую, иногда даже без опускания занавеса между картинами. Полностью мимических персонажей здесь практически не остается. Там, где в спектакле Лавровского герои чинно шествовали по сцене, вели продолжительные беседы или махали шпагами, у Григоровича непременно должны танцевать – будь то кормилица Джульетты, монах Лоренцо или герцог Вероны.

ДЕЙСТВИЕ

Различия приемов двух хореографов ярко проявляются в том, как они трактуют сцену сражения между Монтеки и Капулетти в первой картине. Леонид Лавровский решает эпизод прямолинейно, но от этого не менее эффектно. Огромная масса людей со шпагами носится по сцене, стоят топот и лязг металла. Лавровский работает как режиссер не меньше, чем

как хореограф: разводит по планам грозди дерущихся, помещает в центр внимания то разные пары противников, то злорадствующего Тибальда, а в финале выводит на многолюдную площадь отряд герцога Вероны, который прерывает кровавую вакханалию.

У Юрия Григоровича все гораздо академичнее: противники движутся организованными шеренгами, крутят туры, делают выпады ногами и пассы руками, отлично знакомые зрителю по «Спартаку». Вообще строгая геометрия кордебалетных построений – характерная черта этой версии «Ромео и Джульетты». Там, где у Лавровского из общей массы танцующих выделяются небольшие круги хороводов и пластичные дугообразные построения, у Григоровича властвуют прямые линии и квадраты. В битве на первый план время от времени вылетает Тибальд, только вместо размахивания шпагой и мимирования он выполняет *renversé* и большие прыжки. Масштабная кульминация картины – практически хореографическая скульптура. На сцене три острова из тел, над первым возвышается герцог Вероны, над вторым – Тибальд, а третий венчают скрещенные мечи рыцарей.



Декорации Петра Вильямса к спектаклю Леонида Лавровского. Комната Джульетты (слева), Площадь (справа).
Эскизы из фондов музея Большого театра России



ГЕРОИ

В спектакле Григоровича на первый план часто выходят отдельные персонажи, причем не только Ромео и Джульетта. Серьезно проработаны Тибальд и Меркуцио: обе партии значительно обогащены и усложнены хореографически в сравнении с версией Лавровского. Каждый из двух героев получает несколько развернутых сольных номеров. Тибальд облачен в черный костюм с алым плащом, и напоминает скорее Злого гения из «Лебединого озера»: проносится по сцене в цепочке ярких прыжков и сеет вокруг себя хаос. Меркуцио – его антипод в блестящем белозной трико, Пак, прилетевший из «Сна в летнюю ночь», бесконечно крутящий пируэты. Происшедшие с ними метаморфозы открывают еще одну важную особенность московского спектакля: все события в нем как будто превращены в эпическую легенду о вечных материях. Народные гуляния, суета в доме Капулетти, шалости юношей Монтеки – теплые, живые и знакомые в спектакле Лавровского, в то время как у Григоровича строгая организация кордебалета

(даже в моменты суматохи) и наполненная пафосом пластика постоянно поддерживают возвышенность происходящего.

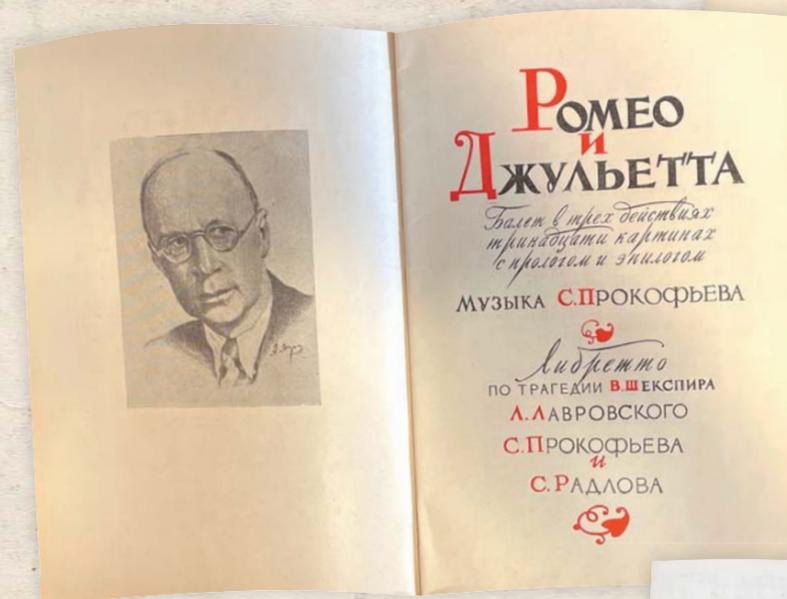
ПАРАДОКС

Спектакль Леонида Лавровского создавался в атмосфере тотального соцреализма, где повсюду звучала старая поговорка Маркса о бытии, определяющем сознание. Сталинское искусство должно было создавать картину идеального мира, к которому должен был стремиться мир реальный. Оно рисовало титанов духа, совершающих нечеловеческие подвиги, и злодеев, испорченных беспричинно и абсолютно. Но Лавровский вдруг ставит не возвышенную легенду, а дышащий, задыхающийся, местами забавный и очень живой спектакль. Обратная ситуация с Юрием Григоровичем: в эпоху неопределенности он переносится вглубь сознания, в свой внутренний микрокосм, где наблюдает за столкновениями абсолютных. Каждый из двух балетов с одной стороны во многом определяется временем, а с другой – его преодолением.



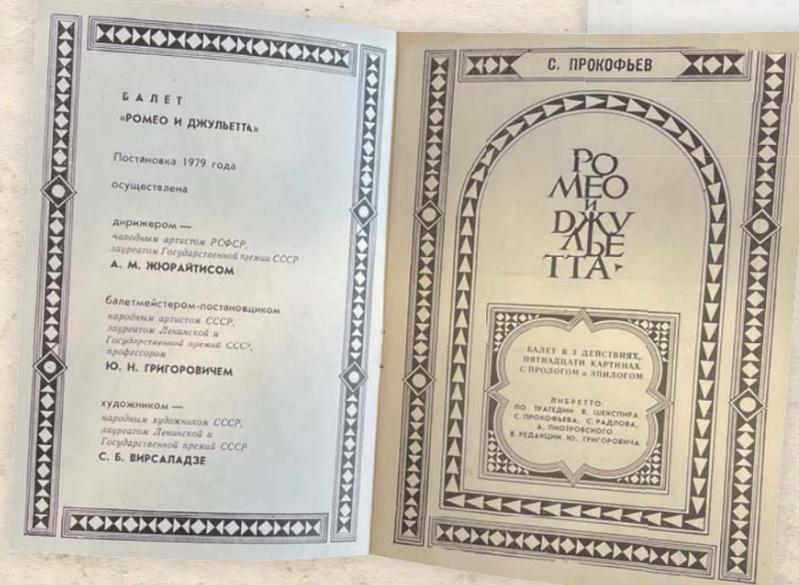
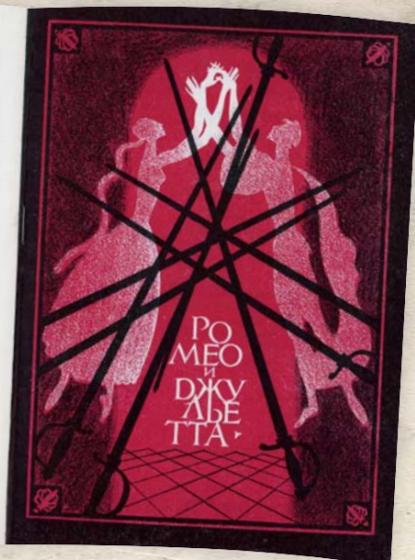
Сцена из балета в постановке Юрия Григоровича
Фото: Дамир Юсупов

Программки «Ромео и Джульетты» с комментариями культуролога и музыкального критика Анны Непши



Хронологическая и эстетическая дистанция между двумя версиями «Ромео и Джульетты» заметна не только в хореографии, декорациях и костюмах. Программка к спектаклю 1950-х годов (хореограф – Леонид Лавровский) оформлена с благородной сдержанностью: геральдические лилии (отсылающие скорее к Франции, чем к Италии), шрифт с вензелями, строгость чистых цветов, скульптурная (если не монументальная) пара танцовщиков на иллюстрации. Балет предстает возвышенным, «вечным» сюжетом с флером историзма и куртуазности.

В отличие от программки 1950-х годов обложка программки к спектаклю 1981 года (хореограф – Юрий Григорович) подчеркнута человечна, в ней преобладает лирико-драматический план шекспировской истории. Вся обложка раскрашена оттенками розового цвета. Перекрещенные мечи заслоняют и пронзают условных Ромео и Джульетту, чьи полупрозрачные фигуры напоминают Кентервильское привидение из одноименного советского мультфильма 1970 года.



Авантитул программки 1981 года стилизован под визуальный код Средневековья: упрощенный монохромный орнамент, текст под заголовком заключен в готический квадрифолий. Несмотря на внешнюю строгость и схематичность, визуальный ряд программки сохраняет динамику (в том числе за счет «указательного» узора, изогнутых линий и резких переносов в заголовке) и живо обыгрывает архетип готического собора. Необычное для печати латинизированное написание буквы «Д» в имени Джульетты также отсылает к старому готическому шрифту.

Возобновление «Ромео и Джульетты»

Фотографии Дамира Юсупова из репетиционных залов Большого театра



Елизавета Кокорева,
Даниил Потапцев



Михаил Лавровский,
Никита Капустин,
Денис Захаров



Михаил Лавровский



Евгения Образцова,
Артём Овчаренко



Екатерина Крысанова,
Владислав Лантратов



Ева Сергеенкова



Денис Савин,
Александр Ветров



Алексей Лопаревич,
Элеонора Севенард



Инна Петрова,
Элеонора Севенард,
Денис Родькин



Светлана Захарова



Светлана Захарова,
Артёмий Беляков



Профессор - Андраш Хабетлер,
Валушка - Жолт Гая.
Режиссёр спектакля - Бенце Варга
Дирижёр - Калман Сеннаи

Хроника конца звука

24 марта 2024 года не стало венгерского композитора Петра Этвёша. Совсем недавно, в январе 2024 года, ему исполнилось 80 лет, а в конце 2023 года состоялась премьера его 13-й оперы «Валушка», сочинённой по заказу Венгерской государственной оперы. Заметки о последней опере композитора - в статье музыкального критика Аи Макаровой.

Кто такой Петер Этвёш?

Композитор, дирижёр, специалист по современной музыке и автор репертуарных хитов. Российские слушатели знают Этвёша по «Трём сёстрам»: Кристофер Олден в 2019 году поставил замечательный спектакль в Урал Опере. Постоянный соавтор Этвёша, либреттистка Мари Мезей составила чеховский текст в соответствии с математически выверенным соотношением музыкальных частей. ■

Этвёша трудно слушать?

Музыка Этвёша сложно устроена, за каждым его произведением скрыто теоретическое построение. При этом естественно ложится на ухо, трогает душу. В операх Этвёш редко пишет запоминающиеся мелодии, но в памяти остаются большие периоды его построений, роскошь музыкальной ткани,

оригинальность без стремления убежать от традиции, карнавал оркестровых тембров и нетривиальные мелодичные вокальные партии. Удивительно, как в XXI веке можно найти столько красоты и гармонии, не теряя актуальности звучания. ■

На каких языках поют в операх Этвёша?

По-русски, по-немецки, по-английски... «Валушка» - дебют Этвёша в работе с венгерским либретто. ■

Что мешало ему раньше?

Сам он говорил, что не хотел соперничать с Белой Бартоком. Мешала и понятность языка - у Этвёша ушла почти вся жизнь на то, чтобы услышать родной язык как иностранный, отделить ритм, просодию и сонорику от значения слов и разыскать в них зерно будущей музыки. ■

А что с текстом?

Для «Валушки» Мари Мезей снова преобразовала в либретто сложный, изысканный, нестандартный, но на этот раз - совершенно не сценический текст: знаменитый роман Ласло Краснахоркаи «Меланхолия сопротивления» 1989 года. Краснахоркаи пишет длинными периодами, создаёт мир осязаемый и очень телесный, предельно реальный и совершенно фантазмагорический, с помощью слова творит пугающе достоверную современность на территории большой литературы. Почувствовать это можно и в великолепном русском переводе Вячеслава Середы (Corpus, 2019). Ах да: ещё это, конечно, аллегория. И сатира. ■

Что-то знакомое...

В 2000 году творческий тандем Бела Тарр и Агнеш Харницки сняли по этой книге фильм «Гармонии Веркмейстера». Это не единственная их работа с Краснахоркаи: в 2011 году, например, он стал сценаристом культовой «Туринской лошади». А сам Краснахоркаи прославился в России книгой «Сатанинское танго». ■

О чём опера?

Как и книга - о временном конце света, который случается в маленьком венгерском городке, о приезде странного цирка с чучелом кита, о молодом человеке по имени Янош Валушка, который смотрит на звёзды и чувствует своё единение с мирозданием; и, разумеется, о музыке. Пока мир подвергается «распаду», друг Валушки, преподаватель музыки Дьёрдь Эстер переживает разочарование в равномерной температуре. ■

Что за равномерная температура?

Это музыкальный строй, в котором весь звуковой диапазон делится на равные интервалы (тоны). Физическим характеристикам звука это не вполне соответствует, зато снимает множество ограничений и для композиторов, и для исполнителей, потому что избавляет от неожиданных встреч с диссонансами. ■

И в чём трагедия?

Профессор Эстер сперва понимал равномерную температуру как способ гармонизации мира, а потом разочаровался в ней, придя к выводу, что это неестественный, ложный конструкт, созданный ремесленниками в целях простого удобства, приспособа, лишаящая возможность услышать чистый консонанс. После этого он стал приучать



Петер Этвёш,
Мари Мезей.

Фото Ольги Керелюк /
Урал Опера Балет

себя слышать иначе, но музыка Иоганна Себастьяна Баха в исполнении, которое мы сегодня назвали бы исторически информированным, оказалась пыткой для его ушей. ■

То есть опера о том, что слушать музыку невозможно?

В «Валушке» действительно слышен «распад» оперного языка времён слушательской веры в равномерную температуру и спасительно тональную музыку: «Сельская честь» разбивается о числовые конструкции Веберна, Верди отступает перед Sprechstimme. Оркестр в «Валушке» - большая гитара в руках Воццека, и даже «Хорошо темперированный клавир» Баха тонет в шуме и ярости. Энергичная полифония, многослойная структура, многофигурная композиция нужны Этвёшу, чтобы показать ужас бытия, от которого не спасают ни высшие силы, ни чёрные и белые клавиши. Однако оперный жанр выдерживает эту проверку на прочность и заново оживает в жёсткой и сложно устроенной форме с настоящими оперными страстями и настоящей, а не механически произведённой гармонией. ■

**Интересно!
Это можно послушать?
И посмотреть!**

Запись оперы доступна онлайн бесплатно до 19 июля 2024.

<https://operavision.eu/performance/valuska>

Драгоценности

За три месяца Мариинский театр представил премьеры «Пуритан» и «Гугенотов», а в Москву привез «Хованщину», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Ночь перед Рождеством» и «Псковитянку». О главных событиях - в обзоре Андрея Филоновича.

К началу 2024 года в репертуаре Мариинского театра было 119 опер и 96 балетов. Среди них были оперы Вагнера от «Летучего голландца» до «Парсифаля», четырнадцать опер Верди (а также сценическая версия «Реквиема»), три масштабные оперы Рихарда Штрауса и шесть сочинений Моцарта, больше сорока русских опер от Глинки до Щедрина (включая одиннадцать опер Римского-Корсакова, семь опер Чайковского, а также почти все оперы Прокофьева и Шостаковича), одиннадцать опер композиторов-веристов, десяток французских опер, четыре оперы чешских композиторов и, наконец, две оперы Бриттена.

Массив наименований подкреплен внушительным списком оперных режиссеров: на страницах спектаклей значатся имена Дэвида Паунтни, Дмитрия Чернякова, Дэвида Маквикара, Элайджи Мошински, Пьера Луиджи Пицци, Андрея Тарковского, Джонатана Кента, Йоханнеса Шаафа и многих других. Балетная афиша состоит преимущественно из отечественных работ: помимо балетов Петипа и Фокина, активно идут постановки главных советских балетмейстеров (Григоровича и Лавровского, Вайнонена, Захарова, Якобсона), а также современных российских хореографов, недавно танцевавших в Мариинском театре.



«Пуритане». Эльвира - Альбина Шагимуратова, лорд Артур - Сон Чи Хун. Фото: Михаил Вильчук

Этот длинный список может поставить в тупик. Чем после этого можно удивить петербургскую публику? С каждым годом ответить на этот вопрос становится всё сложнее, но Мариинский, тем не менее, продолжает без усталости раскапывать очередные оперные сокровища и щедро делиться ими с другими театрами.

ИЗУМРУДЫ

В феврале этого года в Мариинском театре прошла премьера «Пуритан» Винченцо Беллини. Для шедевра бельканто Валерий Гергиев собрал блестящий состав: в спектаклях 6 и 10 февраля выступали Альбина Шагимуратова, Сон Чи Хун, Магеррам Гусейнов, Владислав Сулимский и Зинаида Царенко. Мастерству певцов соответствовал смелый подход дирижера к интерпретации партитуры: вместо прямолинейной и громкой акцентировки наиболее известных моментов звучание оркестра было подчеркнуто приглушенным и едва ли превышало форте даже во время знаменитого квартета «*Son vergin vezzosa*» («Я дева прелестная») с вплетенным в оркестровые голоса болеро.

Назвать эту оперу репертуарной сложно: по данным *Operabase* за весь 2023 год ее представили во всем мире только 11 раз, включая шесть концертных исполнений, половина из которых прошла в Мариинском. Теперь в коллекции театра есть ещё один редкий камень, сияющий на бархатной подушке под театральным светом. Распри англичан на сцене начались с казарменной цирюльни, а закончились - счастливыми объятиями, сложением оружия и всеобщим радостным хором.

РУБИНЫ

Совсем другой конец у ещё одной премьеры февраля - «Гугенотов» Джакомо Мейербера. Обращение к этой опере нетрудно объяснить: самая успешная опера XIX века, количество представлений которой в одном только Париже быстро достигло тысячи (!).

Такому успеху способствовала безупречно выстроенная драматургия. Первый акт с застольем мужчин-католиков, разнузданное веселье которых способен отрезвить только королевский

паж при помощи благородного вальсового ритма и письма для гугенота Рауля. Второй акт с пасторальной картиной двора королевы Маргариты, её белькантовыми колоратурами и соблазнительным гавотом, игривой арией пажа, а также миротворческими планами в отношении католиков и гугенотов. Третий акт, в котором католики и гугеноты сталкиваются у дверей церкви - места молитвы и покаяния, бросая тень на свадебную процессию католички Валентины, дочери графа Сен-Бри, и графа де Невера. Четвёртый акт, в котором католики решают истребить ненавистное меньшинство, закликают мечи для убийства, а Рауль и Валентина спорят о жизни и смерти. Пятый акт, начинающийся с торжественного бала гугенотов, а заканчивающийся резней Варфоломеевской ночи. Эта беглая характеристика едва ли способна описать все достоинства сочинения Мейербера: одна только фигура графа де Невера, лидера развеселой и, как окажется позже, бесчеловечной компании католиков, отказавшегося участвовать в убийстве гугенотов, не может не вызвать симпатии.

Однако в начале XX века «Гугеноты» сошли со сцены. Театры регулярно ставили новые произведения, репертуар пополнился сотнями новых опер. С появлением поездов и автомобилей темп жизни ускорился, а музыка 30-х годов XIX века стала слишком продолжительной и излишне декорированной. В довершение этого опера композитора-еврея была заслонена распространившимся в Европе фашизмом.

Появившись в Мариинском театре в XXI веке, «Гугеноты» лишились многочисленных деталей - были сокращены редчайшие даже для оперы XIX века двухтемные ритурнели; удалены вставки, создающие впечатление свободного строения музыкального материала - всё это заметно, например, в арии пажа из второго акта «*Non, non, non... vous n'avez jamais, je gage*» («Нет, нет, нет... держу пари, никогда»). Из сцены заклинания мечей купированы фрагменты в старофранцузском стиле; из дуэта Рауля и Валентины, которым восторгались Вагнер, Верди и Чайковский, вырезаны целые периоды.

Впрочем, полностью «Гугеноты» не исполняются даже в некоторых записях, поэтому решение Мариинского можно считать необходимым компромиссом. В конце концов, «Гугеноты» открывают для Мариинского широкие возможности: для одних только вокалистов здесь 16 эффектных и разнохарактерных партий. Не говоря уже о том, что французская линия репертуара пополнилась ярким образцом жанра большой оперы.



«Гугеноты». Сцена из второго действия. Фото: Михаил Вильчук

БРИЛЛИАНТЫ

Третьим заметным событием стали обменные гастроли с Большим театром. Мариинскому театру, движущемуся с масштабным репертуаром за плечами, они словно открыли второе дыхание. Эльчин Азизов дает интервью в гримёрной Мариинского о мужской и женской половине в императорских театрах, Ирина Чурилова в фойе Большого перечисляет корреспондентам полный список театров, в которых она поет. И так - десятки ведущих солистов обоих театров, вышедших перед относительно новой для них публикой. Объединенные составы солистов, исполнение спектаклей одного театра с хором и оркестром другого, общение музыкантов, новые впечатления зрителей - всё это оживляет искусство в тот момент, когда оно «сохраняется», а не развивается.

В Петербурге прошли «Царская невеста» и «Борис Годунов», в Москве - комическая «Ночь перед Рождеством» и целый ряд опер с трагическими историко-религиозными сюжетами о судьбе России: «Псковитянка», «Китеж» и «Хованщина». Большая часть этих спектаклей (как московских, так и петербургских) оформлена Фёдором Федоровским в едином стиле и составляет сокровищницу русской оперы. Только соседство афиш «Бориса Годунова» и «Хованщины» в обоих городах с предвыборными плакатами по-новому подчеркивало их непреходящую актуальность. ■

Танец на длинной дистанции

24 и 25 февраля на сцене Новой Оперы прошла первая крупная премьера Балета Москва в сезоне 2023/2024 – двухактный спектакль современного танца «Всё, что после». Об освоении современным танцем крупной сценической формы, а также о значении премьеры для труппы – искусствовед Александра Сергеева.

Балет Москва – на данный момент единственная профессиональная труппа современного танца в столице. За 30 лет существования коллектив прошел через несколько драматичных поворотов, менялись руководители и концепции. В 2022 году Балет Москва присоединился к театру Новая Опера. Труппа, доселе скитавшаяся по разным сценам, обрела, наконец, свою площадку и нового вдумчивого зрителя. Следующим логичным шагом стало обновление репертуара.

Труппа аккуратно подошла к формированию сценического материала: первой премьерой на новом месте стала тройчатка небольших спектаклей «ТанцNivo», второй – лаборатория «Ракурсы», в которой свои силы в качестве постановщиков пробовали танцовщики театра.

И вот первая большая премьера. «Всё, что после» – двухактная работа хореографа Ольги Лабовкиной. Родом из Минска, опытная танцовщица и педагог, Лабовкина за прошедшее десятилетие прошла через множество фестивалей современного танца, обучалась в магистратуре АРБ им. А. Я. Вагановой по программе «Лаборатория композиции

современных форм танца», а в прошлом сезоне поставила одноактовку «Сияние» для артистов Большого театра в рамках проекта «Лабиринт».

Задачей новой постановки было будто бы испытать жанр на новом этапе, проверить его на прочность – выдержит ли современный танец протяженный нарратив, освоит ли длинное дыхание. Естественно, два акта в современном танце – это не ноу-хау, в подобных форматах работали и зарубежные авторы, и хореографы раннего постсоветского танца, но все же для нынешнего поколения постановщиков это вызов, и Лабовкина его приняла.

В команде, помимо хореографа, сценограф Галя Солодовникова, композитор Илья Дягель, художник по костюмам Ольга Никитина. Авторы переориентировали инструменты современного танца (дробная структура композиции, микро-сюжеты в движении, драматургические арки в звуковом оформлении, формирующая действие сценография) на два больших сюжетных пласта, два действия: в первом показали всё, что было «До», а уже во втором – «После».

Первое действие предлагает обобщенный образ жизненного пространства – не то квартира, не то офис, в углу – шкаф-душевая кабина, по сторонам – диван, стол, табуреты, торшер. Все расположено на разных уровнях пола и как будто нагромождено без разбора. Ощущение неюта продолжается в движениях танцовщиков, которые постепенно заполняют все пространство декорации. Кто-то из персонажей перемещается как герой компьютерной игры, кто-то словно вывернут наизнанку, кто-то жеманный, кто-то нарочито экспрессивный, вплоть до крика, кто-то существует в вечном треморе-дрожании. Траектории движения пересекаются, индивидуальные пластические рисунки складываются в единое полотно как элементы пазла – плотно подогнанные, но все-таки разрозненные.

Музыкальной основой становится стилизованное танго, обладающее подчеркнутой ритмической опорой и игривым характером. В развитии остигательность и мелодика выпариваются; ритмическая формула передоверяется звукам голоса и тела (вздохи, хлопки, щелчки) в электронной обработке, либо же вовсе растворяется в медитативном и, одновременно, тревожном саунде.

За внешней дискретностью, прерывистостью движения и звука скрываются внутренний надлом, боль, поиск искренности и близости. Герои случайно сталкиваются и пытаются «законтачиться», бьются друг о друга и разлетаются. Столкновения постепенно оживляют пространство: в глухих поначалу стенах обнаруживаются двери и окна, за которыми всякий раз происходит нечто непонятное, пугающее, абсурдное, за которыми толпятся и копошатся руки, ноги, головы, тела, и, как в нашествии зомби, пытаются схватить, зацепить, скрутить тех, кто ещё не до конца озверел.

В итоге пространство не выдерживает и ломается, по декорации проходит огромная красная трещина. Действие замедляется, рапидные движения начинают терять «марионеточность». Солист постепенно смещается к авансцене и медленно растеивает молнии на своем бежево-синем костюме – словно кровавыми трещинами покрывается его тело. Ломается не только пространство, но и движение, и время.

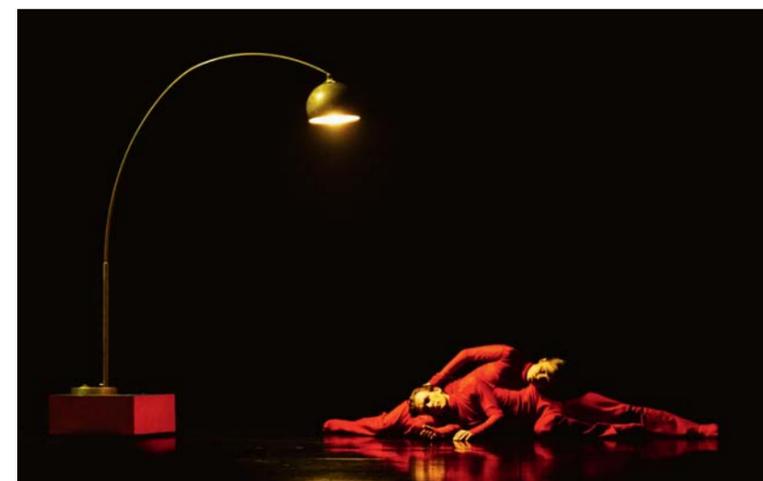
Во втором действии осколки-острова той самой квартиры становятся негостеприимным обиталищем для людей, выживших после большого разлома. Здесь уже нет гротескных марионеток, идущих по заданной траектории. Их всех теперь объединяет ликвидное, словно в слое мутной воды, плавное движение. Танцовщики, одетые полностью в красное,



будто без кожи, как отдельные клетки, стремятся воссоединиться, чтобы зародилась новая жизнь.

И это происходит. Разрозненные танцовщики-атомы формируют хаотичные, но плотные, постоянно трансформирующиеся структуры-молекулы, из которых и возникает новое. Двое отделяются от массы и зарождается новое чувство, новая жизнь, новая реальность. Финальный лирический дуэт завершается сценографическим акцентом – кактус, сопровождавший все действие спектакля, колючий и опасный, вдруг расцветает красным цветком – символом жизни и любви.

Став частью Новой Оперы, Балет Москва родился заново, как птица феникс, и в новом статусе и с новой командой наращивает новую кожу. Прожив еще одно перерождение, они смело берутся за создание сюжетных постановок на философские темы с эффектной хореографией на стыке абсурдистского танцтеатра, виртуозного физического театра и бесшовного contemporary dance. Вместе с авторами спектакля становятся заметными и новые исполнители, ярко продемонстрировавшие индивидуальность каждого в отдельности и вместе с тем – облик всей труппы, умение обращаться в единое тело танца. Мы можем лишь присоединиться к этому ощущению полноты жизни, многообразию пластических идей и предвкушению нового. ■



Парадные (и не очень) портреты

О том, каким Большой театр представляли в последнее десятилетие XIX и на протяжении XX века, - в статье сотрудницы Музея Москвы Анны Непши.

Образ «Москвы-столицы» родился в стенах оперного театра - в «Жизни за царя» Глинки, «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского¹. Он был быстро подхвачен советской культурой² и продолжает развиваться до сих пор. И поскольку история Москвы немыслима без Большого театра, то оперный театр по иронии судьбы сам стал элементом порожденного им мифа.

Читая о Большом сейчас, встречаешь уже привычные характеристики: «колыбель русской культуры», «величественный символ Москвы», «оплот культуры». Некогда императорский театр, подчиненный столичной петербургской дирекции; театр, в котором зарождается история советской музыки; театр нового времени, схлопнувшийся в фильме Дзиги Вертова; театр времен Большого террора; театр страны-победителя. Период с конца XIX и до 60-х годов XX века отмечен многими портретами Большого театра - в открытках, календарях, марках, личных фотографиях, литографиях и художественных работах, бережно сохраненных в фондах Музея Москвы.

ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ

Свой нынешний, «канонический», облик театр приобрел в 1856 году. Главный архитектор императорских театров Альберто Кавос восстановил театр после пожара в соответствии с духом времени: в середине XIX века, на пересечении идеологии Просвещения и буржуазных вкусов театры воспринимались как «храмы искусств», их здания практически напрямую цитировали античные храмы, всем им были свойственны изысканность и помпезность.

Большой театр не стал исключением: за счет увеличения высоты, использования колонн и выпирающего портика Кавос увеличил объем здания, оно стало внушительным и тяжеловесным. Два ряда фронтонов, теперь отстоящих на достаточном расстоянии и полностью обозреваемых, придали театру монументальности. Обильный декор усилил величественность облика: богато украшенные капители, барельеф летящих «гениев» с лирами, пилястры, барельефы с театральными масками над окнами, словно отвечающие колоннам, ниши



«Вид на Театральную площадь и здание Большого театра» из альбома-папки «Виды Москвы». Фотография А. Рейнбот и Ко. Фабрика бристолевских карт и литография «Иосиф Скамони», Москва, 1895-1897. Из фондов ГБУК города Москвы «Музейное объединение «Музей Москвы».

со скульптурами муз - всё это лишь малая часть декора обновленного Большого. Апофеоз величественности - бронзовая квадрига Аполлона со вставшими на дыбы лошадьми - поставлена к самому краю, словно вот-вот пустится в полет.

Изгиб реки Неглинки создавал естественное свободное плато и традиционно использовался как место гуляний. В начале XIX века река была закопана, а на площади по проекту Осипа Бове был выстроен новый архитектурный ансамбль. На отпечатке конца XIX века запечатлена площадь целиком, которая при этом выглядит поразительно пустынно; архитектура сама по себе выступает главным действующим лицом. Отстраненность и аскетичность, дисциплинированная геометрия подчеркивают двоякость этого портрета: с одной стороны, изображен театр под покровительством императора, а значит - выражение его власти. С другой стороны - всего лишь городской оперный и балетный театр, до которого размах имперского величия доходил разве что во время коронационных торжеств, и на площади перед которым располагается не аккуратный сквер, а военный плац.

После революции судьба «храма» старого искусства была под вопросом. Если сама по себе концепция музыкального театра ещё отстаивалась, то будущее конкретно Большого, совсем недавно императорского театра, вызывало сомнения. Однако уже в 1919 году был объявлен конкурс на проект нового занавеса, а с 1921 года начались первые ремонтные работы - Большой стал частью нового строительства Москвы, развернутого с размахом. Большой был «взят», почти как Зимний дворец, и теперь простой рабочий мог смотреть на Москву глазами Аполлона (как это иронично запечатлел Абрам Роом в фильме «Третья Мещанская» 1927 года).

В конце концов, Большой остался, будто предвидя свою востребованность в ампириности и академичности будущей сталинской архитектуры. Канонические колонны на фасаде получило несметное количество советских театров, музеев и дворцов культуры - с той лишь разницей, что идеалом и прототипом для них служил уже не Парфенон, а сам Большой театр.

БОЛЬШОЙ ТРАНСПАРАНТ

Начиная с 1920-х роль Большого театра стремительно меняется. В театре проводятся всевозможные собрания, в газетных заголовках он упоминается как место проведения съездов



Николай Кубеев. XVI годовщина Октября. Иллюминация площади Свердлова. 1933. Uhead / pastvu.com

партии, в зрительном зале проходят праздничные заседания Моссовета по поводу первой и годовщин Октября.

В 1932 году закончилась первая пятилетка, возникла необходимость продемонстрировать достигнутые успехи. В терминах Владимира Паперного³ культура в это время «затвердевает», вместо «действий» превалирует «созерцание». В празднествах центральную роль начинают играть монументальные конструкции - модели заводов, техники или, как в случае с XVI годовщиной Октября, - макет Беломорканала, развернутый прямо перед Большим театром.

Бывшая Театральная площадь, место интеллектуалов и эстетов, стала центром торжества пролетариата. Невиданная иллюминация, транспаранты, гигантский корабль на городской площади и портрет Сталина над всем этим - вполне вероятно, что праздник был захватывающим и даже в некотором смысле веселым. Но как подсказывает наше время, действие, развернутое под окнами Большого театра, скорее транслировало более прозаичную идею - «не будете нас устраивать, поедете строить». В Москве царит ночь, театр погружен в глубочайшую темноту. Внутри него в это время тоже идет работа с «транспарантами» - разрабатывают новые жанры «песенной оперы», «социального балета», а также тщательно контролируют простоту, ясность и доступность искусства «массам»⁴.

Теодор Бунимович. «Маскировка Большого театра». Оператор Бунимович на съёмке фильма «Разгром немцев под Москвой». 1941, репродукция 1989 года. Из фондов ГБУК города Москвы «Музейное объединение «Музей Москвы».



ПОРТРЕТ НЕЗНАКОМЦА

На фотографии оператор Теодор Бунимович, снимающий фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (1942). Фильм начинается с видов Кремля и Красной площади, за которыми следуют кадры с Большим театром. Марширующие солдаты, техника на Красной площади и замаскированный Большой театр – неотъемлемая часть готовой к обороне «Красной столицы».

Маскировочная сетка Большого создает незнакомый городской пейзаж, но пристальный взгляд угадывает знакомые очертания. Маскировка лишь отчасти помогла театру – 28 октября 1941 года в главный фасад попала 500-килограммовая фугасная бомба. Колонны и карниз, статуи муз были разрушены. Реставрация началась практически сразу; символ Москвы не мог остаться побежденным. Уже в 1943 году поврежденные части были восстановлены, а труппа, вернувшаяся из эвакуации, вовсю готовилась к спектаклям.

Открытка с видом Большого театра, СССР. 1950-е гг. Из фондов ГБУК города Москвы «Музейное объединение «Музей Москвы».



ПОРТРЕТ НА ПАМЯТЬ

Постепенно театр внедряется в повседневную, практически бытовую жизнь москвичей – радиотрансляции из Большого театра часто мелькают в воспоминаниях современников. Большой становится туристической достопримечательностью; несмотря на все многообразие театральной жизни в Москве, именно посещение Большого становится обязательной традицией для «москвичей и гостей столицы».

Даже после строительства Кремлевского дворца съездов Большой продолжает быть местом свершения политики, но в другом качестве: теперь он входит в программу едва ли не каждого дипломатического визита. Дружеские походы в театр, «пожатия рук в царской ложе в Большом театре под овации стоящих зрителей – все это было не сопроводительной программой, а самой сценой»⁵.

Так сформировался громкий «публичный» образ Большого театра, театра общеизвестного, в котором зрители могут стать свидетелями (если не соучастниками) главных общественных событий, посещение которого становится воспоминанием всей жизни. Неудивительно, что наиболее ярко этот образ оказался запечатлен на открытках.

На изображении многоплановая сцена, где есть и действующие лица на переднем плане, и выступающий, будто оперный герой-бас, Большой театр. Озеленение послевоенных лет заполнило некогда пустынную площадь; листва придает изображению мягкости, создавая эффект глубины и вместе с этим – уюта. На переднем плане фонтан «Витали», обросший легендами о подземных ходах. Всё это не столько красивая открытка, сколько визуальный «конструктор воспоминаний» о Большом театре: он спокойно стоит в стороне в самом узнаваемом виде и словно ожидает зрителей, неторопливо прогуливающих по скверу.



ЛИРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Во время «оттепели» Большой остался титульным театром Москвы, но, очевидно, утратил статус владельца культурной среды. Рупорами новой эпохи стали «Современник» и Театр на Таганке. Большой оправлялся от диктата революционного искусства, борьбы с формализмом. Он обратился к лирике и драме, ещё стесненной старыми темами борьбы за светлое будущее. За десять лет театр представит три (!) постановки «Спартака»: в хореографии Игоря Моисеева (1958), Леонида Якобсона (1962) и Юрия Григоровича (1968). В искусстве восстановилась историческая и культурная дистанция от настоящего времени и места, за которую театр ругали ещё в пореволюционное время.

Игорь Кошельков. «Вечером на Петровке у Большого театра», «Вечером у Большого театра». Москва, 1960-е. Из фондов ГБУК города Москвы «Музейное объединение «Музей Москвы».



Работы Игоря Кошелькова 1960-х проникнуты лиризмом и интимностью. Вечер у Большого не парадный, а скорее камерный: ракурс съемки подобен взгляду обычного человека, перед ним автомобили и спешащие прохожие. Освещение ещё не приобрело сегодняшнего размаха и мягкий свет словно сочится сквозь закрытые двери здания через колонны – это ли не эфир муз?

Библиография

1. Барсова И. А. Миф о Москве-столице (1920-1930) // Музыкальная академия. 1997. № 2 (659). С. 174-178.
2. Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930-1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 6 (100). С. 184-204.
3. Паперный В. З. Культура Два. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
4. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. Москва: Классика-XXI, 2010.
5. Шаттенберг С. «Разговор глухонемых»? Культура хрущевской внешней политики и визит канцлера Аденауэра в Москву в 1955 году / авториз. пер. с нем. М. Лавринович // Новое литературное обозрение. 2009. № 6 (100). С. 702-722.



ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Опера

Адриана Лекуврёр | Бал-маскарад | Борис Годунов | Дон Карлос | Кармен | Лоэнгрин
Мазепа | Путешествие в Реймс | Саломея | Травиата | Царская невеста

Балет

Анна Каренина | Баядерка | Большое классическое па из балета «Пахита» | Дон Кихот | Дочь фараона
Драгоценности | Зимняя сказка | Иван Грозный | Лебединое озеро | Легенда о любви | Пиковая дама
Раймонда | Ромео и Джульетта | Спартак | Шопениана | Щелкунчик

НОВАЯ СЦЕНА

Опера

Беатриче и Бенедикт | Богема | Демон | Дон Жуан | Идиот | Иоланта
История Кая и Герды | Луиза Миллер | Путеводитель по оркестру. Карнавал животных
Свадьба Фигаро | Севильский цирюльник | Сказка о царе Салтане | Снегурочка | Тоска

Балет

Made in Bolshoi (Сделано в Большом) | Анюта | Времена года | Жизель | Кармен-сюита
Коппелия | Мастер и Маргарита | Сильфида | Танцемания
Чайка | Четыре персонажа в поисках сюжета

КАМЕРНАЯ СЦЕНА ИМ. Б. А. ПОКРОВСКОГО

Ариадна на Наксосе | Волшебная флейта | Дневник Анны Франк. Белая роза
Искатели жемчуга | Король | Линда ди Шамуни | Маддалена. Испанский час | Москва, Черёмушки
Нос | Перикола | Петя и волк | Питер Пэн | Приключения Чиполлино
Ростовское действо | Сорочинская ярмарка | **Сын мандарина. Соловей** | Черевички

БЕТХОВЕНСКИЙ ЗАЛ

Концерты камерной музыки | Вокальные вечера

ИНГОССТРАХ

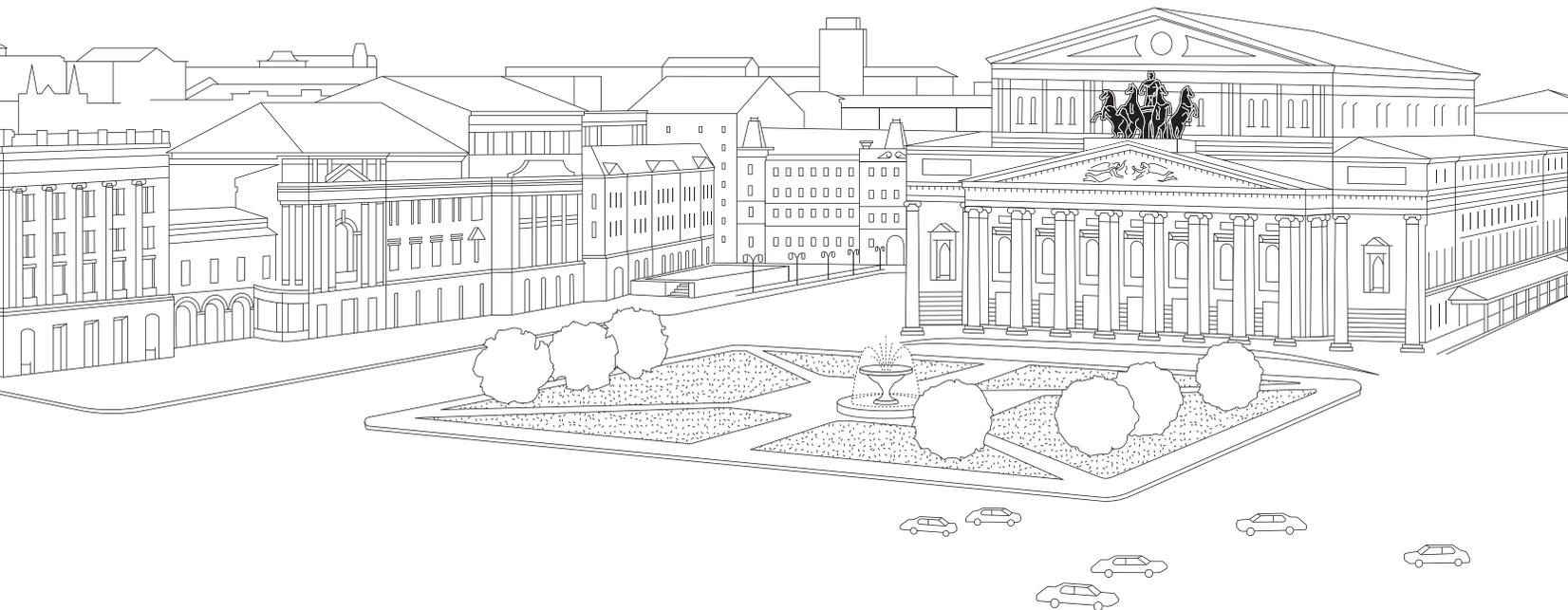
Просто быть уверенным



Генеральный партнер Большого театра

Партнер Молодежной балетной программы
Партнер Молодежной оперной программы
Партнер программы для хореографов

ОГРН 1027739362474. 115035, г. Москва, ул. Пятницкая, д. 12, стр. 2.
СПАО «Ингосстрах». Лицензии ЦБ РФ СИ № 0928, СЛ № 0928, ОС № 0928-03, ОС № 0928-04,
ОС № 0928-05, ПС № 0928 от 23.09.2015. Реклама.



Попечительский совет
Большого театра



Привилегированный спонсор
Большого театра



Привилегированный партнер
Большого театра



Официальный спонсор оперы
Большого театра



Официальные спонсоры
Большого театра



Спонсоры
Большого театра



Информационные партнеры
Большого театра



АО «НСПК».

АО «Тинькофф Банк». Лицензия ЦБ РФ на осуществление банковских операций № 2673 от 11.04.2022

МР Групп. Группа компаний ЛСР. Проектные декларации на сайте НАШ.ДОМ.РФ

ПАО «Промсвязьбанк». Лицензия ЦБ РФ на осуществление банковских операций № 3251 от 17.12.2014

Акционерное общество «Всероссийский банк развития регионов». Генеральная лицензия Банка России №3287.