

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

249 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2024/2025

№4 (38)
ДЕКАБРЬ 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

И.о. главного редактора:

Татьяна Марковна Белова

Редакторы:

Кей Бабурина, Юлия Бедерова, Варвара Вязовкина,
Анна Галайда, Ая Макарова, Анна Терлецкая,
Константин Черкасов

Издатель:

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

Арт-директор:

Василий Ярошенко

Координатор проекта:

Олег Овчинников

Корректор:

Алиса Аникст

Отпечатано в ООО ПО «Периодика» г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3
Номер заказа 60669. Тираж 5000 экземпляров. Распространяется бесплатно

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

На обложке: Джильда – Полина Шабунина.

«Риголетто», Большой театр, ноябрь 2024.

Фото: Дамир Юсупов

Фронтиспис: Герцог Синяя Борода и его жены.
Эскиз Исаака Рабиновича к балету «Спящая красавица»
(дивертисмент сказок), Большой театр, 1936. Из фондов
музея Большого театра.

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+



Фёдор – Дарья Белоусова,

Борис Годунов –

Ильдар Абдразаков

Фото: Дамир Юсупов

Отцы и дети – вечный сюжет европейской культуры. Конфликт поколений, бунт нового против косности старого, Кронос, пожирающий своих детей, и Эдип, обреченный убить отца, – один его лик. Почтение к традиции, секреты

мастерства, передающегося от пращуров к потомкам, эволюция как вариант преемственности и преемственность как маска прогресса – другой. Музыкальный театр постоянно переизобретает и переосмысливает формы и способы своего существования, но прочно укоренен в истории. Неудивительно, что этот вечный сюжет преломляется в избираемых авторами темах, влияет на выбор методов и инструментов как в создании нового, так и в интерпретации ранее созданного.

Отцы и дети, буквально и метафорически, стали лейтмотивом этого выпуска журнала «Большой театр».

Джильда, дочь Риголетто, полна любовью, но ее жизнь и смерть определены судьбой и решением отца. Джанкарло Дель Монако, режиссер ноябрьской премьеры «Риголетто», – сын легендарного тенора Марио Дель Монако, и на его страсть к опере и выбор профессии напрямую повлиял семейный уклад.

Династии в театральных и музыкальных кругах не редкость, и родители часто становятся прекрасными наставниками и партнерами детям. И неизвестно, где крепче связь поколений – среди музыкантов или на балетных подмостках, где ремесло передается из ног в ноги.

Что, как не поиск родственных связей в метафорическом смысле, таит под собой аналитический дискурс новаторства/консерватизма? Джузеппе Верди и Игорь Стравинский, мастера радикальных решений, уверенно сажающие новейшие башмаки на традиционнейшие колодки, – герои центральных очерков номера.

Перефразируя Тургенева: театр давно не храм, а мастерская, и человек в ней работник. Так что работа на всех сценах не утихает. Фестиваль «Наш Мусоргский. Из глубины...», посвященный 185-летию со дня рождения композитора, предьявил размах гения всей России: трансляции четырех опер в кинотеатрах и на платформе VK-видео посмотрели миллионы зрителей. Впереди новогодние показы балета «Щелкунчик», в том числе по Первому каналу в канун праздника.

Новый год придет своим чередом, с новыми радостями и новыми задачами. Но пока рядом с нами театр и музыка, мы можем размышлять не только о сиюминутном, но и о вечном. В том числе – об отцах, детях и общей памяти.

Татьяна Белова



С 26 НОЯБРЯ ПО 5 ДЕКАБРЯ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ ПРОХОДИЛ ФЕСТИВАЛЬ «НАШ МУСОРГСКИЙ. ИЗ ГЛУБИНЫ...», ПОСВЯЩЕННЫЙ 185-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

26 НОЯБРЯ на Исторической сцене состоялась премьера оперы Модеста Мусоргского «Хованщина» в постановке Мариинского театра 1952 года. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Леонид Баратов, художник-постановщик – Федор Федоровский, хореография Федора Лопухова. Оркестровка Дмитрия Шостаковича (в редакции 1960 года). Спектакль транслировался в пятидесяти кинотеатрах и на других арт-площадках в тридцати городах.

28 НОЯБРЯ на Камерной сцене состоялась премьера оперы Модеста Мусоргского «Женитьба» по пьесе Николая Гоголя. Музыкальный руководитель постановки – Валерий Гергиев, дирижер – Антон Гришанин, режиссер-постановщик – Эдем Ибраимов, сценограф – Анастасия Бугаева, художник по подбору декораций – Ксения Калинина. Опера исполняется в авторской одноактной версии. Предыдущую постановку «Женитьбы» делал Борис Покровский в 1989 году.

28 НОЯБРЯ на Новую сцену была перенесена опера Модеста Мусоргского «Сорочинская ярмарка», поставленная Борисом Покровским в Камерном музыкальном театре (ныне – Камерная сцена Большого театра) в 2000 году. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер новой редакции – Ксения Шостакович, художник по адаптации декораций – Альона Пикалова, хореограф новой сцены «Ночь на Лысой горе» – Екатерина Миронова. В спектакле участвует Камерный хор Академии хорового искусства имени В.С. Попова.

2 ДЕКАБРЯ на Исторической сцене состоялась премьера оперы Модеста Мусоргского «Саламбо» на либретто композитора по роману Гюстава Флобера с включением стихов Василия Жуковского, Аполлона Майкова, Александра Полежаева. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Сергей Новиков, художник-постановщик – Ростислав Протасов. Опера была исполнена в музыкальной редакции Мариинского театра и с участием хора и детского хора Мариинского. В партии Саламбо, дочери карфагенского правителя Гамилькара, выступила Юлия Маточкина, а роль Мато, ее возлюбленного из вражеского стана, исполнил Михаил Петренко.

4 ДЕКАБРЯ опера «Борис Годунов» в постановке Леонида Баратова 1948 года (художник-постановщик – Федор Федоровский, хореограф – Леонид Лавровский, редакция и инструментовка – Николая Римского-Корсакова, сцена «У Василия Блаженного» инструментована Михаилом Ипполитовым-Ивановым) была показана в прямой трансляции в кинотеатрах, в том числе в рамках проекта КАРО.Арт «Театр в кино», и отправилась в кинопрокат по всей стране.

Фото: Дамир Юсупов

ОПЕРА

02 «Наш Мусоргский.
08 Из глубины...»
К 185-летию со дня рождения композитора

06 *Алексей Парин*
Что такое харизма?

10 *Ая Макарова*
Счастливый неудачник

14 «Риголетто».
Премьера оперы на Исторической сцене
14 ноября

16 *Ирина Коткина*
Голос эпохи героизма и отчаяния

ТЕАТР

20 Дневник театра

26 Гастроли Большого театра по России и миру

БАЛЕТ

28 *Ольга Федорченко*
Семейные па

32 «Чиполлино».
Премьера на Новой сцене,
декабрь 2024

ТЕАТР

34 *Мария Смирнова-Старобинец*
Большой как basso ostinato

38 *Александр Лаврухин*
Тысячеликий герой, или Краткая история композитора, который мог все

КОНТЕКСТ

42 *Кристина Матвиенко*
Проговоренное

ТЕАТР

46 Балет. Семья. Любовь

КОНТЕКСТ

47 *Алексей Парин*
Любите ли вы Вебера?
Концерт в театре «Новая опера»

РЕДКАЯ ВЕЩЬ

48 *Татьяна Белова*
Театр как семья, или Дети Федула

«НАШ МУСОРГСКИЙ. ИЗ ГЛУБИНЫ...»

К 185-летию со дня рождения композитора



«Борис Годунов».
Марина Мнишек – Агунда Кулаева
Фото: Дамир Юсупов



«Борис Годунов».
Юродивый – Валерий Макаров
Фото: Дамир Юсупов



«Борис Годунов».
Борис Годунов –
Ильдар Абдразаков,
Ближний боярин –
Захар Ковалев
Фото: Дамир Юсупов



«Саламбо».
Саламбо – Юлия Маточкина,
дирижер – Валерий Гергиев
Фото: Дамир Юсупов



«Хованщина».
Князь Василий Голицын –
Илья Селиванов
Фото: Дамир Юсупов



«Хованщина».
Марфа – Алина Черташ
Фото: Дамир Юсупов



«Хованщина».
Шакловитый – Александр Краснов
Фото: Дамир Юсупов



«Хованщина».
Князь Андрей Хованский –
Константин Артемьев
Фото: Дамир Юсупов



«Борис Годунов».
Сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов



«Борис Годунов».
Пимен – Михаил Петренко,
Самозванец – Дмитрий Головнин
Фото: Дамир Юсупов



«Саламбо».
Мато – Михаил Петренко,
Саламбо – Юлия Маточкина
Фото: Дамир Юсупов



«Борис Годунов».
Борис Годунов –
Ильдар Абдразаков
Фото: Дамир Юсупов

Что такое харизма?

Станислав Трофимов принадлежит к певцам, которых, услышав хоть один раз даже в самой неглавной партии, запоминаешь сразу.



В роли Кочубея.
«Мазепа»
Фото: Дамир Юсупов

В первый раз я отметил его в концертном исполнении оперы Чайковского «Орлеанская дева» в Большом театре – певец предстал Архиепископом. В целом вечер удался, дирижерская работа Тугана Сохиева убедила, Иоанна – Анна Смирнова мощно справлялась с труднейшей партией. Но, как и полагается в нефестивальном исполнении (там буквально на все партии выбирают наиболее адекватные певцы из мирового списка), здесь в составе имелись свои недочеты. Но Архиепископ перед нами предстал – я не зря употребил это слово. Ведь певец, если голос ему дан для служения, умеет через свой вокал создать такой образ, который сразу входит в твое сердце. Нет, Архиепископ в сердце мое не вошел, он вошел в мой разум, – но я себе сказал: «Запомни это имя!» В голосе Трофимова содержалось некое послание, которое хотелось расшифровать.

К большому счастью, жизнь распорядилась так, что мы в Москве смогли видеть и слышать Трофимова в самых разных ролях.

Первым хочу вспомнить Кочубея в «Мазепе» Чайковского. Его несгибаемую силу духа и жесткость в насаждении принципов жизни мы слышали внутри голоса. В первой картине, после всех вальяжных барских поклонов в адрес Мазепы, сцена спора, поединка, ссоры превращалась благодаря дару Трофимова в какую-то вселенскую катастрофу. А дикая сила воли и ненависть обжигали страшными басовыми разливами во второй картине, когда Кочубей вместе с Любовью почти кричал своим густым голосом: «В руках московских палачей...», а публика

только цепенела в ужасе перед страшной расплатой, готовящейся для виновников всех ужасов. Но, конечно, наибольшей силы достигал Трофимов в тюремной сцене (здесь позволю себе похвалить режиссера спектакля Евгения Писарева и, главное, художника Зиновия Марголина за мощный социальный вызов). И даже не в арии-монологе «Так, не ошиблись вы, три клада», на которой часто сосредоточивается вся энергия «первых басов», но в общем настрое. Мы явственно ощущаем, что никакие пытки не могут вырвать из этого благороднейшего человека признание вины: лишь невыносимая ярость в связи с гнетущей несправедливостью могла заставить его требовать физического уничтожения злокозненного Мазепы, он на самом деле высок духом и верен самой твердой морали. Я стараюсь не пропускать спектакли «Мазепы» в Большом театре с участием Трофимова, потому что сам спектакль и прежде всего образ Кочубея, созданный им, заставляет меня в очередной раз утвердиться в твердости жизненной позиции.

Иные эмоции вызывает образ Великого Инквизитора в опере Верди «Дон Карлос». Кто бы ни пел остальные роли, этот человек приводит всех в ужас. Нам кажется, что он хочет раздавить не только короля Филиппа Второго, но и всех нас. Меня обычно охватывает самый простой бытовой ужас. Интересно, что Артем Абашев, который дирижирует этой оперой в Большом, признается, что в этой сцене старается заглянуть на сцену, потому что его самого охватывает жуткий страх. Вот что такое харизма, которая есть у певца Станислава

Трофимова: голос его становится больше чем голосом, он несет в себе какую-то абсолютную истину. А в данном случае истина эта такова, что зло во всеоружии может вломиться в эту жизнь и перевернуть ее на 180 градусов. Только что мы жили защищенные от зла – но вот оно уже село нам на голову и насаждает страх и ужас. Большой певец вводит в оперу, которая, казалось бы, условна-переусловна, живую жизнь, и мы поражаемся, как органично и естественно большой мастер это делает.

Две грани Всесильного Монарха представил нам Трофимов в гастрольных спектаклях Мариинского театра на сцене Большого, когда одну за другой показали три оперы Римского-Корсакова. Мучительную борьбу всемогущего зла с желанием хотя бы казаться правильным и праведным певец вскрыл в «Псковитянке», вылепивая своего изворотливого Ивана Грозного. Но он оставался честным перед самим собой – и хоть ненамного обелить образ тирана ему не удалось. В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Трофимов пел князя Юрия – и его монолог в третьем действии звучал как пропуск в мир высоких и непререкаемых истин. Надо к этому добавить, что в эти два вечера дирижер Валерий Гергиев был поразительно разным – если в «Псковитянке» он полностью владел ситуацией, чувствовал нерв и красоту музыки, то в «Китеже» предстал бесстрастным и хладнокровным, и публике удалось войти в систему координат этого шедевра Римского-Корсакова только во время монолога Юрия. Конечно, полагалось бы добавить к этим двум историческим персонажам комического Чуба из «Ночи перед Рождеством» и отметить, что и в этой слишком уж буффонной роли Трофимов оказался более чем убедительным, но я делаю это здесь лишь как дань уважения объективности: конечно, большой певец во всем остается самим собой, но его высшие свершения лежат в других областях.

И такой ролью ролей стал для нас в Москве Иван Сусанин в «Жизни за царя» Глинки. При этом триумф спектакля и певца готовился как будто изподволь. Дело в том, что для «Жизни за царя» были объявлены три гастрольных спектакля Мариинского театра. Первый оказался повтором некоей постановки 1939 года, и смотреть на сцену было сложно. И Гергиев в тот вечер был суров, и Трофимов, играющий Сусанина, вышел на сцену злой, недовольный и ничего не мог с собой сделать. Я не досидел до конца, обошелся в этот вечер без эпилога. Зато в третий вечер исполняли полностью

постановку Дмитрия Чернякова 2004 года. Гергиев вошел в раж и сделал этот спектакль музыкально чуть не лучшим спектаклем сезона в Москве. И спектакль Чернякова заиграл как будто новыми красками: это была притча о том, что у нас есть распрекрасный внутренний мир, который мы стараемся сберечь, но в который вторгается страшный все разрушающий официоз, и он в конечном счете этот наш распрекрасный мир губит до основания. В таком мире главным становится безукоризненный Человек, который гибнет, становясь заслоном для всей нечисти. Трофимов обожал в этот вечер свою роль и превзошел самого себя. Первая русская национальная опера очередной раз дала возможность родиться исполнительскому шедевр: как Осип Петров и Федор Шаляпин, Станислав Трофимов заставил нас снова убедиться в том, что только большая внутренняя сила может спасти нас от уничтожения в том страшном мире, в котором мы оказались сегодня. Вот для чего нужна большому певцу его харизма – да, «угль, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул» шестикрылый серафим, и именно этот сияющий огонь и достает до нашего сердца и нашего духа во всех свершениях этого несравненного мастера. 📖

В роли Досифея.
«Хованщина»
Фото: Дамир Юсупов



О П Е Р А

«НАШ МУСОРГСКИЙ. ИЗ ГЛУБИНЫ...»

К 185-летию со дня рождения композитора



«Сорочинская ярмарка».
Попович – Павел Паремусов
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Кочкарев – Руслан Бабаев,
Подколесин – Дзамболат Дулаев
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Подколесин – Роман Шевчук,
Степан – Алексей Смирнов
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Подколесин – Роман Шевчук,
Фекла Ивановна – Мария Патрушева
Фото: Татьяна Спиридонова



«Сорочинская ярмарка».
Парася – Екатерина Семенова,
Грицько – Александр Чернов
Фото: Татьяна Спиридонова



«Сорочинская ярмарка».
Сцена «Ночь на Лысой горе».
Чернобог – Азамат Цалити
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Подколесин – Роман Шевчук,
Агафья Тихоновна – Валерия Кириллова
Фото: Татьяна Спиридонова



«Сорочинская ярмарка».
Грицько – Артем Попов,
Цыган – Азамат Цалити
Фото: Татьяна Спиридонова



«Сорочинская ярмарка».
Цыган – Алексей Прокопьев
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Подколесин –
Дзамболат Дулаев
Фото: Татьяна Спиридонова

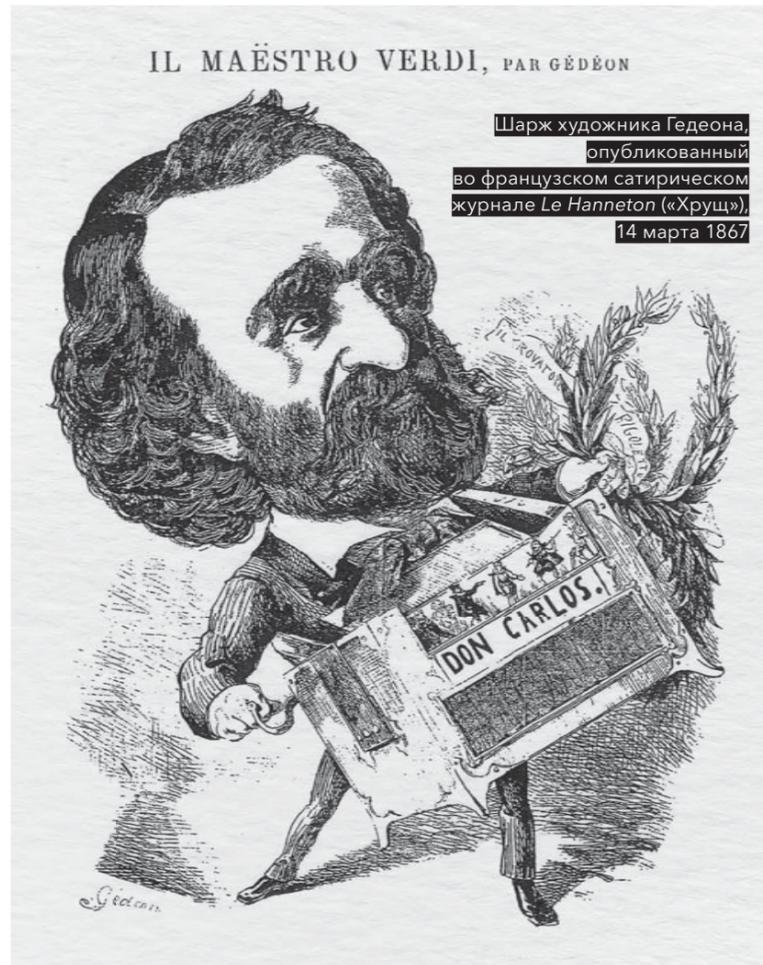


«Женитьба».
Подколесин – Роман Шевчук
Фото: Татьяна Спиридонова



«Женитьба».
Кочкарев –
Захар Ковалев
Фото: Татьяна Спиридонова

Счастливым неудачник



«Драматическая сила партии Риголетто гораздо ярче выражается в речитативах, чем в ансамблях... Речитатив в качестве самостоятельного номера, а не вступления к арии, полностью соответствует драматическим требованиям положений. Только так можно оправдать то, что Верди отказал Риголетто в серьезной арии после проклятья Монтероне, написав большой монолог «Parì siamo» (Мы похожи!)

как речитатив. Пышный александрийский стих Гюго к арии располагает. Верди же отказывается от соблазна дать слушателю красивую мелодию и отдает предпочтение скупости декламации». Десять лет назад Мишель Леманн писал о Верди¹ (вполне в русле апологетической традиции второй половины XX века)² как о новаторе, если не сказать революционере. Не в том смысле, в котором за «Viva VERDI!» прячется второе³ и третье⁴ дно, а в сугубо профессиональном. Верди отказывается от искусства арией бельканто, от классицистского прельщения мелодией и хочет правды, Верди смотрит в будущее, где скрежещут мировые войны, хаос, мрак и разрушение, а мелодии из поля высокой культуры полностью вытеснятся в поп-музыку.

Стоп. Кажется, Верди и есть поп-музыка. По крайней мере «Риголетто» – точно она: не зря его считают частью *trilogia popolare*⁵, которую советское музыковеденье заклеило «народной». Дело-то, конечно, не в народе, а в охвате масс, в том числе и вполне элитарных. И эта все- и общенародная любовь досталась ему точно не за то, что Риголетто мало поет, арии и кабалетты стоят не по установленному порядку, а хор мечется от пейзажного к греческому и обратно. В крайнем случае за то, что у Герцога песенки – именно что песенки, с простецкими ритмами и блатными интервалами. Но почему именно так – кому интересно, кроме автора?

«Я каждый день приезжала к нему повидаться и подиктовать “Преступление”, – вспоминает Анна Григорьевна тогда еще не Достоевская о своем женихе. – В одно из этих посещений Федор Михайлович меня очень удивил: в разгар нашей работы раздалась звуки шарманки, игравшей из “Риголетто” известную арию “La donna est [sic] mobile”. Федор Михайлович оставил диктовать, прислушался и вдруг запел эту арию, заменив итальянские слова моим именем-отчеством: “Анна Григорьевна!”...



– А я хожу и под этот мотив всегда напеваю твое дорогое имечко! – говорил он.

Я смеялась и притворно обижалась, что такие легкомысленные слова Федор Михайлович применил к моему имени».

Большая гитара⁶ против маленькой шарманки: бой проигран. Анна Григорьевна помнит, что там было в либретто (а может, и в музыке слышит что-то не то), но так ли это важно, когда речь о счастье?

МОЛИСЬ И КАЙСЯ

Вот со счастьем у Верди, кстати, не очень, зато вполне по-классицистски.

В каноне Пьетро Метастазии⁷ одно из самых востребованных либретто – «Милосердие Тита». Идеальный император Тит в нем сообщает, что все, кроме возможности дарить милость друзьям – *tormento e servitù*: сплошная мука, то есть пытка, и служение, то есть работа.

Актеры в операх Верди (а он был знатным любителем написать либретто чужими руками) не созданы для блаженства, а созданы, чтобы мучиться и работать. Те же, кому жизнь дана для наслаждения (как пресловутый Герцог, а с ним и Маддалена, или, скажем, Фентон и Наннетта), так или иначе заняты тем, чтобы добавлять другим дел и страданий.

Вердиевское счастье – всегда с червоточинной. Пока Джильда разливается праздничными

колоратурами, ближе-ближе подползают⁸ злокозненные придворные. Пока Альфред напоминает Виолетте о своей безграничной любви, та агрессивно тоскует по недоступному самозабвению – и тоже, кстати, разливается колоратурами. Убедительнее всего о счастье поют Радамес и Аида, пока задыхаются в гробнице, и Изабелла с доном Карлосом, оба уже, по сути, покойники.

Что до страданий и работы, то баланс может сдвигаться. Побольше поработаешь – поменьше пострадаешь, но это не точно (посмотрите на беднягу Навуходоносора). Зато точно, что чем больше работаешь, тем меньше поешь.

Вот оно, вердиевское наблюдение-нововведение. Сильнее всего досталось, пожалуй, дожу Бокканегре. Он так занят делом, что даже его прочувствованная речь в генуэзском сенате (более-менее ария) сильна эффектной декламацией, а не вокальными красотами. А так... Графу Анкарстрему дозволено упиваться красотой только когда он не министр, а обманутый муж; занудствует перед королем он шарманочно-рулеточным напевом в духе Жермона-старшего. Тот тоже, кстати, поет постольку, поскольку не молчать же ему; но вся знаменитая ария «Di Provenza» – даже не его собственная история, а предвестник рутинной игры в карты на рутинном же балу у Флоры (Альфред сумел этот бал сделать поинтереснее, но это другая сказка).

1. Целиком текст в переводе Юлии Монтэль можно прочитать в буклете к премьере оперы «Риголетто» в Большом театре.
2. Спасибо Густаво Маркези и Джулиану Баддену, а до них – Францу Верфелю, которые заметили, что волочить Верди на свалку истории все-таки не стоит.
3. То есть Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia, да здравствует король-объединитель (или разъединитель, если смотреть на современную Италию с точки зрения тогдашних сверхдержав).
4. Сам Верди тоже не блаженный, успел поучаствовать в политике не только как знамя и символ, потом не то разочаровался, не то устал.
5. Вместе с двумя другими операми начала 1850-х, «Травиата» и «Трубадуром». Любопытно, что в авторстве этого термина никто не признается.

6. Говорят, Верди сам это сказал об оркестре. Наверное ведь не чтобы обругать?
7. Пьетро Метастазии был в прямом смысле оперным классиком XVIII века, на его либретто писали все уважающие себя оперные композиторы. Арию Тита «Del più sublime soglio» (Единственный плод самого высокого престола) сохранил и Моцарт, хотя в его версии либретто сильно переработано.
8. По сочетанию пошлости и возвышенных чувств «Риголетто» в самом деле чем-то напоминает «Демона» Рубинштейна, только что в «Демоне» – случайность, у Верди – часть замысла.

Остается разве что Родриго ди Поза, но и тот, очевидно пока был не столько Родриго, сколько Родриг⁹, пользовался пением исключительно для убеждения дам и других инфантильных персонажей, а при короле разговаривал музыкальной прозой. Вот Яго – тот может петь. Чистое зло не работает и не страдает. Еще лет сорок, и оно замарширует под совсем простые песенки.

Да, Верди смотрит в будущее: ogni letizia in terra è menzognero incanto, d'interminato pianto fonte è l'umano cog (земные радости – чарующий обман, а человеческое сердце создано, чтобы вечно плакать). Старик Фиеско заключает оперу «Симон Бокканегра» прощением, миром, но вместо новой надежды – вот так.

СМЫТЬ, ПОВТОРИТЬ

Верди-романтик глубже связан с прежней эстетикой, чем кажется. Дело не только в мизерном временном отрезке (напоминаю: одни и те же люди играли в оркестре у Моцарта и Вагнера, Сальери учил и Бетховена, и Листа, и Шуберта, Верди был современником большей части упомянутых выше и ниже людей), связь тут смысловая.

Во времена романтизма идея уникальности еще не завладела умами. Россини, скажем, никогда ничего не выбрасывал, а собрать новую оперу из кусочков старых почитал за особенную доблесть. Поищите новый музыкальный материал в «Севильском цирюльнике», на две понюшки табаку авось наскребется. И хорошо: если уже есть удачная тема, блестяще оркестрованная, захватывающе развивающаяся – зачем тратить время на новую? Prima la musica¹⁰, слова приложатся. Должно быть, из этой логики потом вырастут понятия эффективного менеджмента и прочие CEO-штучки.

Логика Верди – de profundis и роднит его скорее с композиторами опер барокко, главной задачей и доблестью которых было конденсировать, а потом дистиллировать в музыку аффект¹¹. И если это удавалось, очевидно, волшебный эликсир стоило хранить, как Гендель, к примеру, берег арию «Lascia la spina»

(Не касайся шипов, срывая розу)¹² для тоскующей Альмилены, возлюбленной рыцаря Ринальдо¹³. Ее горе в плену у колдуна Арганта превышает горя человеческого, так может печалиться только разочарованное Наслаждение.

То же и у Верди: смастерил удачное сценическое приспособление из музыки – не выбрасывай, пригодится. Ситуаций, в которые может попасть человек чувствующий, меньше, чем кажется, а важных – еще меньше. Значит, чем точнее описаны главные движения человеческой души, тем точнее придется повторить музыкальную горизонталь и вертикаль: Азучена и Манрико томятся в тюрьме, Азучена безумна, Манрико – чересчур в своем уме; Виолетта и Альфред ждут не плахи и костра, но тоже ведь все понимают.

ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЗВУЧИТ ГОРДО (НЕТ)

Вообще главная слабость Верди, она же его главная сила – в том, что весь мир для него состоит из людей и только из них¹⁴. Если силы надмирные, будь они воплощены хоть в грозное колесо Судьбы, хоть в немного нелепых макбетовских ведьм, влияют на человеческую жизнь, им приходится спуститься (подняться) в мир достаточно, чтобы обрести человеческий голос¹⁵.

В опрокинутом мире «Риголетто», где шут куражится над герцогом, fair is foul and foul is fair¹⁶, гроза буквально обретает человеческий голос: никакой оркестровой звукоизобразительности, мужской хор справляется и неприятнее, и вернее. В этом смысле Верди не то романтик par excellence, не то удивительный циник: природа на движения души не откликается, ей все равно; а человек человеку – хоть брат, хоть волк, но совершенно точно резонирующая струна.

А в самом деле, романтик ли Верди? Нет, прочь, сомнения: конечно, самый настоящий, никакой не пост-, никакой даже не поздний. Верди – из тех времен, когда идеи еще можно было делить на прекрасные и уродливые, воспламеняющие и скучные, когда опасная потенция фольклора, народного

духа, национальных государств никаким миндалем (тем паче горчицей) не отдавала да и вообще была хорошо припрятана в кармашке будущего.

Открыл ли Верди дверь для Муссолини? Если открыл, то не лично; если лично, то не позаботился придержать. А главное – больше всего его заботили отдельные люди, а не масса, ходить строем под собственную музыку он явно не советует¹⁷. Хор же слишком монолитен, чтобы ему верить. Говорю же, гроза, ведьмы¹⁸; никакого романтического народного духа. В лучшем случае обезличенная народная масса – случайно на стороне добра. Но это пока Великий Инквизитор не пришел.

ШАШЕЧКИ ИЛИ ЕХАТЬ

Так все-таки – «Верди... отказывается от соблазна дать слушателю красивую мелодию и отдает предпочтение скупости декламации», а что же мы, слушатели? Разве не можем мы сейчас сказать, что лучше бы Верди не боролся с мелодическим дьяволом, а нашел способ и его поставить на службу драме? Пойдите-ка, а разве не нашел?

Приходится признать: Верди смотрел в будущее, а мы вот как-то нет. Мы пытаемся померить сейчас, в XXI веке, Верди складным метром (футом?) из века XIX, ржавым, гнутым и выдержавшим пару попаданий самых современных снарядов. По разнарядке новаторство дозволено ему только относительно современников, а консерватизм прилагается к статусу главного оперного творца; нестандартное музыкальное мышление мы готовы принять только с извинениями, мол, не симфонист, конечно, но хотя бы крепкий хозяйственник.

Не хочется вслушиваться, какие там подвохи да расчеты, хочется наслаждаться по старинке, по-романтически. Может быть, вот она, внутренняя эмиграция: не географическая, а хронологическая. Или это называется посттравматическим регрессом личности?

С таким Верди уютно: истории сказочные, ситуации нарядные. А если вслушаешься случайно (или тем паче намеренно) – шерри-бренди уже не спасет.

КИСА И ОСЯ БЫЛИ ЗДЕСЬ

В заключение велик соблазн (Верди умел противиться, но мы-то не Верди) порассуждать о том, от чего именно кто вертится в гробу и кто бы что делал, «живи он сейчас». Вагнер, скажем, мог бы съесть собственный легендарный берет от ужаса (весь вопрос в том, в какой момент). А Верди? Мюзиклы бы писал? Стал последователем Мортон Фелдмана¹⁹? Все бросил и ушел в киноиндустрию, где драматическую интонацию научились фиксировать без музыки?

Да что мы вообще знаем о Верди?

Чем хорош Верди	Чем плох Верди
Настоящий романтик	Настоящий романтик
В истории эмоции ему были важнее логики	В истории эмоции ему были важнее логики
Прежде всего человек театра	Прежде всего человек театра
Почти ничего не писал, кроме опер	Почти ничего не писал, кроме опер
Писал запоминающиеся мелодии	Писал запоминающиеся мелодии
Очень много внимания певцам	Очень много внимания певцам

Стоп, так дело не пойдет. Давайте иначе.

Чем хорош Верди	Чем плох Верди
Непонятый гений	В каждой бочке затычка
Писал мелодии	Отказывался от мелодий
Не боялся отступать от традиций	Если уж не мог нормально писать бельканто, что мешало поучиться у немцев?
Мастер итальянской школы	Слаб в контрапунктическом письме
Изысканная тембровая работа в оркестре	Большая гитара
Создал свой язык	Постоянно повторялся
Интересовался людьми прежде всего	А остальным, в общем, не интересовался
Новатор	Консерватор

М-да... И ведь все – чистая правда. ♪

9. Шиллер не мог определиться, как зовут его персонажа, и в разных вариантах пьесы писал испанское имя «Родриго» по-разному. Либреттисты Верди поступили чуть проще: в оригинальном французском либретто он Родриг (Rodrigue), на французский лад, в последующих итальянских редакциях – Родриго (Rodrigo), что для итальянского языка тоже логично. Дуэт с королем Филиппом во французской версии музыкально сильно отличается от итальянского.
 10. ...e roi le ragole, «Сперва музыка, затем слова» – это опера Сальери, мораль которой, кстати, в том, что главенство музыки в опере, в общем, мимое, и без либретто опера невозможна; но либреттист Джамбаттиста Касти слишком удачный тезис вынес в заглавие. До такой степени удачный, что самого Касти сейчас мало кто помнит.
 11. Не совсем тот «судебный аффект, за который все прощают» (как говорит госпожа Хохлакова Алеше Карамазову), хотя отчасти и он тоже. В эпоху барокко человек представлялся не обладателем некоторой динамичной и противоречивой психики, а вместилищем сменяющихся эмоциональных состояний. Считалось, что эти состояния, «аффекты души», можно было приводить в движение, то есть вызывать, а также и изображать с помощью музыки. Разумеется, за этим стояла огромная теоретическая база, неразрывно связанная с практикой.
 12. Из оратории 1707 года «Триумф Времени и Разрушения иллюзий». Как именно называть эту ораторию по-русски – большой вопрос: Disinganno – это не «разочарование», а антоним к слову «обман» или «заблуждение» (inganno). Часто пишут и «Истина», и «Правда», а кое-кто придумывает собственные варианты. Персонажи оперы: Время, Красота, Наслаждение и вот этот сложно именуемый герой; сюжет – в том, что бездуховных наслаждений и мирской красоты для счастья недостаточно.
 13. Опера «Ринальдо» написана в 1711 году, а арию Альмилены знают сегодня почти все – «Lascia ch'io rianga» (Дай мне слезами выплакать горе).
 14. Пожалуй, сам оперный проект, родившийся в Ренессанс и дальше неизменно актуальный, ценен именно сосредоточенностью на человеке – его внутреннем устройстве и способах самопроявления; у Верди это сосредоточение достигает едва ли не предела.
 15. Конечно, чудо баллистики, когда дон Альваро смог убить маркиза Калатраву чуть ли не из незаряженного пистолета, проще всего объяснить действием неумолимого фатума, но логичнее – вокальной кульминацией у тенора. Если кабалетта – бравурная заключительная часть оперного номера – может заменить действие, экскламация – короткая патетическая реплика – может тоже.
 16. Это в первой сцене провозглашают ведьмы из «Макбета», но шекспировского: «зло есть добро, добро есть зло», «грань меж добром и злом, сотрись!».

17. Достаточно вспомнить марши из «Аиды». Любимый профессор Преображенским «К берегам священным Нила» – пугающая демонстрация мощи и подавления, которая потом разрушит и личное счастье, и сами личности. Или марш, которым Амонасро подчиняет Аиду в дуэте на том самом священном берегу: никакого мира, никакой надежды, только ненависть и месть.
 18. Отчего только Яго, как Голова у Глинки, не поет хором? Научился же прятаться, лукавый; но мы его узнаем по явному признаку – его нельзя понять. А людей – всех – Верди готов понимать и объяснять. Может быть, чтобы мы их потом простили.
 19. То есть – никакой тебе тональности, зато какие паузы!

В СТАТЬЕ УПОМЯНУТЫ ПЕРСОНАЖИ ОПЕР ВЕРДИ:

«Риголетто»: Риголетто, Герцог, Джильда, Мадалена
 «Фальстаф»: Фентон, Наннетта
 «Травиата»: Альфред Жермон, Виолетта Валери, Жорж Жермон (Жермон-старший), Флора Бервуа
 «Аида»: Радамес, Аида, Амонасро
 «Дон Карлос» (парижская редакция; итальянские редакции): Изабелла (Елизавета), инфант дон Карлос, Родриго ди Поза, Великий Инквизитор, король Филипп

«Бал-маскарад» (I редакция): граф Анкарстрем, король Густав
 «Набукко»: Навуходоносор
 «Симон Бокканегра»: Симон Бокканегра, Якопо Фиеско
 «Отелло»: Яго
 «Трубадур»: Азучена, Манрико
 «Сила судьбы»: дон Альваро, маркиз Калатрава

«РИГОЛЕТТО»

Премьера оперы
на Исторической сцене 14 ноября



Сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов



Герцог -
Павел Петров
Фото: Дамир Юсупов



Герцог - Роман Широких
Фото: Дамир Юсупов



Джанкарло Дель
Монако на репетиции
спектакля
Фото: Дамир Юсупов



Риголетто - Эльчин Азизов
Фото: Дамир Юсупов



Джильда - Екатерина Савинкова,
Риголетто - Александр Краснов
Фото: Дамир Юсупов



Риголетто - Эльчин Азизов,
Герцог - Павел Петров
Фото: Дамир Юсупов



Джильда - Полина Шабунина
Фото: Дамир Юсупов



Джильда -
Полина Шабунина,
Риголетто -
Эльчин Азизов
Фото: Дамир Юсупов



Сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов



Джильда - Екатерина Савинкова,
Риголетто - Александр Краснов
Фото: Дамир Юсупов



Мадалена -
Алина Черташ,
Спарфучиле -
Юрий Власов
Фото: Дамир Юсупов

Голос эпохи героизма и отчаяния

Появление и популярность такого певца, как Марио Дель Монако, идут, конечно, вразрез со всем, что мы знаем об итальянском искусстве, театре и кино середины XX века. Сценический образ, созданный Дель Монако, кажется пришедшим из эпохи романтизма, когда страсть, патетика и открытая драматичность еще не подвергались эстетической цензуре, а искусство говорило на языке выпренных чувств, а не концепций. Эта эпоха к моменту появления Марио Дель Монако на сцене уже давно была архаикой, а сам певец казался слишком прямолинейным для своего времени, когда ценились полутона. Он словно бросал вызов всем вокруг, но именно эта категоричность и тенор невероятной силы и насыщенности сделали Дель Монако явлением, которое невозможно игнорировать.



Итальянское киноискусство скрыло от нас итальянский театр того времени. Мир надолго увлекся экранной реальностью, забыв о магии живой сцены. Однако в сценическом облике Марио Дель Монако есть что-то и от гротескных фигур Федерико Феллини, и от благородного Леопарда, героя Берта Ланкастера в одноименном фильме Лукино Висконти. Гипертрофированная мужественность, выпученные глаза, оперные рыдания, широкие жесты, почти необузданная, бурлящая эмоция Дель Монако были не только художественными приемами, но и интуитивной попыткой проникновения в суть человеческой природы. Его персонажи превращались в архетипы – маски боли, страсти или гордости. В этом смысле театр Дель Монако восходит к комедии дель арте, где возвышенное и абсурдное шли рука об руку, порождая образы одновременно земные и символические. Дель Монако словно вобрал в себя противоречия итальянской культуры: и площадной театр, и романтическую оперу, и внутреннюю борьбу послевоенной Италии. Голос певца становился не только эталоном неиссякаемой витальной энергии, но и проводником истории, пытающейся найти свое новое лицо.

Сам Дель Монако не воспринимал себя героем – скорее гистрионом, человеком сцены, чья главная задача – служить голосу. В мемуарах он четко разделял себя самого и свой голос, воспринимая его то как дар свыше, то как одержимость, почти тайный порок, от которого невозможно избавиться. Не было для певца лучшего поздравления с 60-летием, чем заметка в газете, где было сказано, что его голос до сих пор может разбить хрустальный бокал на расстоянии десяти метров – похвала, казалось бы, не имеющая отношения к искусству. Но для Дель Монако голос был самостоятельной сущностью, которая требовала поклонения, дисциплины и даже жертв. Он признавался, что голос способен как возвысить его обладателя до небес, так и разрушить, лишит свободы, превратив в своего раба. В этом ключ к пониманию Дель Монако: вся его жизнь была борьбой с божественным «партнером», даром, который одновременно вдохновлял и подавлял.

О Марио Дель Монако известно многое. Он и сам не скрывал, что отказался петь под руководством Артуро Тосканини, ревновал к славе Марии Каллас, насмешливо отзывался о театральном эксперименте Роберто Росселлини. Все это – не просто эпизоды биографии. В них видно художественное кредо и вырисовывается образ



отчаянного традиционалиста, последовательного театрального консерватора. Но простота этого образа обманчива: в традиционализме Дель Монако скрыта энергия сопротивления. Дель Монако возвращался к истокам оперного искусства – к идее, что голос должен быть основой, смыслом, доминантой всего действия. Делая ставку на индивидуальность, он настаивал на полной самостоятельности итальянского оперного певца, а значит – и на полной ответственности. Это была бескомпромиссная и даже героическая художественная позиция, выработанная еще во времена учебы у Артуро Мелокки и начала карьеры в муссолиниевской Италии, в подлые времена коллективного умопомрачения.

Но коллективное начало было для Марио Дель Монако абсолютным олицетворением той обезличенной силы, которая подавляет индивидуальность и превращает человека в инструмент чужой воли. Власть толпы для него ассоциировалась с расчеловечиванием, с отказом от свободы. Когда Дель Монако пел партию Отелло в постановке Роберто Росселлини в театре Арена ди Верона, он критиковал режиссера за идею удалить хор за сцену, но сам в искусстве следовал тому же принципу. Там, где звучал его голос, хор не имел значения. Так или иначе, режиссер Росселлини и певец Дель Монако ставили перед собой одинаковую задачу – вернуть достоинство Италии после позора войны и трусливого молчания ее граждан.

Разорвать это молчание мог только крик – так кричала героиня Анны Маньяни в фильме «Рим – открытый город». А победить его мог только герой с голосом Марио Дель Монако, олицетворявший те качества, которые современная ему Италия могла считать утраченными.

Понимание исторической роли этого артиста пришло к публике не сразу. Американцы, в те годы игравшие роль главных арбитров в неофициальном состязании певцов за всемирное признание, сначала вовсе не приняли Дель Монако, и ему пришлось с трудом завоевывать их симпатии и доказывать свой статус на сценах, которые считались вершиной мировой оперной славы. Сценическая подача тенора казалась им архаичной, манера пения – варварской, а карьера, начатая при фашизме, – запятнанной. Но именно «варварский» голос, не идущий ни на какие сделки, стал его главным аргументом. Это «оружие» позволяло ему стоять перед рампой, как на поле боя, где нужно побеждать не противников, а время, сомнения, общественные вкусы. Марио Дель Монако явил образ героя, порвавшего с бесчестием, выведшего на сцену забытое благородство и красоту прежних веков итальянского искусства. Его пение становилось художественным манифестом, где каждая партия звучала как гимн возрожденной Италии, предлагая не анализ, а эмоциональный опыт, делая традицию итальянского театра не музейной ценностью, а живой частью культуры.

Голос Дель Монако становился олицетворением самой идеи театра – места, где мир конструируется заново.

Изменение мира отнюдь не было метафорой. В том, что, сломав предрассудки и предубеждения, Дель Монако в 1959 году приехал в СССР и выступил в двух спектаклях – «Кармен» и «Паяцы» – на сцене Большого театра, тоже был несомненный вызов и созидание будущего. Визит певца в СССР стал поворотным моментом для Большого театра. Именно после его триумфальных выступлений российские артисты начали стажироваться в театре Ла Скала, и эта практика, начавшаяся в 1961 году, обеспечила труппе Большого целое поколение великолепных вокалистов. В 1964 году состоялись знаменитые обменные гастроли двух театров. Появление Ла Скала на художественном горизонте советской оперы задало новые стандарты: расширился репертуар, изменилась степень эмоциональной открытости, да и сама манера оперного пения; оперная режиссура осознала свою самостоятельность. Наконец, визит Дель Монако отменил изоляцию Большого, театр начал выходить на международную арену.

В фигуре Дель Монако есть странная двойственность: он словно соединял в себе противоположности. С одной стороны, он был наш современник, его карьера завершилась в 1975 году. С другой – некоторые партии он готовил еще под руководством последних веристов, как будто принадлежащих легендарной старине, и Умберто Джордано считал певца своим лучшим Андре Шенье, а Пьетро Маскани восхищался его тенором. У Дель Монако была длинная и благополучная оперная карьера, но не слишком долгая жизнь. Около сорока партий в репертуаре, но многие из них он исполнял сотни раз за карьеру.

Именно постоянное стремление Дель Монако к абсолютному совпадению оперного образа и голоса сделало его наследие настолько значительным и в то же время не слишком разнообразным. Его интерпретации Хозе, Отелло, Андре Шенье и Калафа становились эталонными, и Дель Монако не пытался расширить свой репертуар. Он выбирал партии, в которых мог проявить себя максимально полно. Его пение вписывалось в достаточно тесные рамки традиции и относительно узкого репертуара, а затем эти границы преодолевал – и в этом главный парадокс искусства Марио Дель Монако. Взавшись за партию, он преображал ее, насыщал такими нюансами, что грань между старым и новым стиралась.



Канио – Марио Дель Монаков, Недда – Леокадия Масленникова, 1959

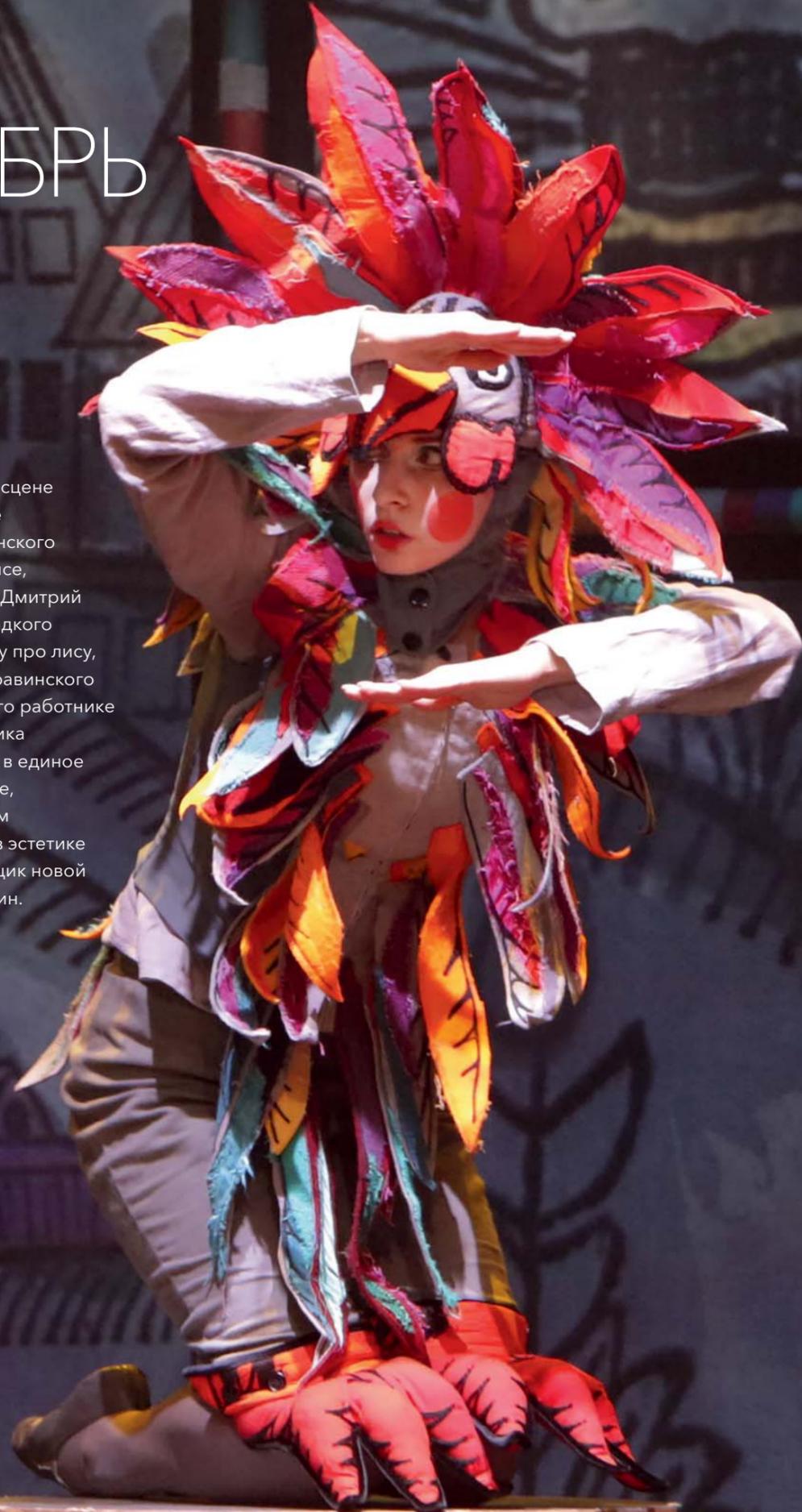
Фото: Николай Саховский. Музей Большого театра

Фонографическое наследие артиста поражает глубиной и богатством интерпретаций. Его Отелло – музыкальный феномен не потому, что в этой партии певец поставил мировой рекорд выносливости оперного тенора, спев ее более 400 раз за карьеру, а потому что записал «Отелло» одиннадцать раз. Каждая из этих записей раскрывает новые нюансы его вокального мастерства и является не повторением, а словно новым взглядом на одну и ту же драму – через разные эпохи, дирижеров, сценических партнеров и эмоциональные состояния. Для неподготовленного слушателя отдельные тонкости и различия этих трактовок могут остаться незамеченными, но для тех, кто способен вслушаться, голос Дель Монако становится энциклопедией эмоций и психологических состояний.

Творчество Дель Монако напоминает монументальное произведение, где нет места случайным деталям. Его голос вообрал в себя страсть и динамику современной итальянской культуры, воплощая не только мужественность и силу, но и редкую способность обозначать неуловимую грань между героизмом и отчаянием. 

ОКТАБРЬ

17 ОКТЯБРЯ на Камерной сцене состоялось возобновление перенесенного из Бетховенского зала спектакля «Байки о Лисе, Утенке и Балде». Режиссер Дмитрий Белянушкин объединил «Гадкого утенка» Прокофьева, «Байку про лису, петуха, коша да барана» Стравинского и оперу «Сказка о попе и его работнике Балде» нашего современника Александра Праведникова в единое ярмарочное представление, оформленное сценографом Александром Арефьевым в эстетике лубка. Дирижер-постановщик новой версии – Алексей Верещагин.



Петух – Мария Воля
Фото: Татьяна Спиридонова



«Руслан и Людмила»
Финал спектакля
Фото: Дамир Юсупов

1 ОКТЯБРЯ театр перешел на новые правила продажи билетов: теперь купить их можно только предъявив документ, удостоверяющий личность. Персональные данные зрителя заносятся в билет и проверяются при входе в театр. При несоответствии данных театр не допускает зрителя на спектакль. Эта мера призвана предотвратить билетные спекуляции, которые за последние годы стали серьезной проблемой Большого и лишали многих наших зрителей возможности посещать спектакли.

13 ОКТЯБРЯ в рамках Дней культуры Республики Северная Осетия – Алания на Новой сцене состоялся показ балета Жанны Плиевой «Фатима» (Владикавказский филиал Мариинского театра, 2023). 16 октября в рамках Международного фестиваля «Видеть музыку» на Новой сцене была показана опера Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди «Абай» (Астана Опера, Казахстан, 2015). 20 октября в рамках Дней культуры Республики Киргизия в России на Исторической сцене состоялся гала-концерт артистов Киргизского театра оперы и балета имени Абдыласа Малдыбаева.

17 и 19 ОКТЯБРЯ на Новой сцене прошли гастроли Самарского театра оперы и балета имени Шостаковича. Были показаны опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» в постановке Юрия Александрова (мировая премьера состоялась в Самаре в 2023) и балет Александра Глазунова «Раймонда» в постановке художественного руководителя балетной труппы театра Юрия Бурлаки (также 2023).



Фото: Дамир Юсупов

14 ОКТЯБРЯ на Исторической сцене Большого театра состоялся Оперный бал Елены Образцовой – гала-концерт, приуроченный к 85-летию со дня рождения великой меццо-сопрано. Солисты ведущих оперных театров Москвы и Санкт-Петербурга выступили в сопровождении оркестра Московского театра «Новая опера» под управлением Дмитрия Корчака.

30 ОКТЯБРЯ на Исторической сцене состоялась премьера оперы Михаила Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Мариинского театра 1994 года. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Лотфи Мансури, художник-постановщик – Тьерри Боске. В спектакле возобновлены декорации и костюмы Александра Головина и Константина Коровина (1904) и хореография Михаила Фокина (1917). Декорации и костюмы предоставлены Мариинским театром.

6 НОЯБРЯ опера «Пиковая дама» открыла серию показов произведений великого композитора «Чайковский. Коллекция» на всех сценах Большого. В нее вошли как репертуарные спектакли, так и показы постановок Мариинского театра. Во всех представлениях задействованы объединенные силы двух трупп.



Фото: Наташа Газина (2022 г.) © Мариинский театр



Фото: Павел Речков



Фото: Дамир Юсупов

8 НОЯБРЯ в Бетховенском зале состоялась презентация оперы «Риголетто». Режиссер-постановщик и сценограф Джанкарло Дель Монако (сын знаменитого тенора Марио Дель Монако), сценограф Антонио Ромеро и художник по костюмам Габриела Салаверри рассказали о новой постановке, модератор Татьяна Белова (начальник литературно-издательского отдела Большого театра) и музыкальный критик Ая Макарова поделились малоизвестными фактами об опере, а артисты Большого театра исполнили квартет из III акта «Bella figlia dell'amore».

15 НОЯБРЯ на Гала-концерте в Бетховенском зале, завершившем XI фестиваль музыкальных театров «Видеть музыку», Валерий Гергиев был назван лауреатом премии «Легенда». Премия вручается выдающимся деятелям российского музыкального театра. В числе других лауреатов этого года – балерина и педагог Габриэла Комлева, экс-прима Мариинского театра, и композитор Максим Дунаевский.

25 НОЯБРЯ была открыта мемориальная доска в честь Марка Рейзена на доме в Георгиевском переулке, где выдающийся бас, слава и гордость Большого театра, прожил 56 лет. В церемонии открытия приняли участие Ильдар Абдразаков и директор музея Большого театра Лидия Харина.

11 НОЯБРЯ на Исторической сцене труппа Мариинского театра представила оперу Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» в концертном исполнении. Заглавную партию спела Альбина Шагимуратова.

14 НОЯБРЯ на Исторической сцене состоялась премьера оперы Джузеппе Верди «Риголетто» по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется». Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев, режиссер-постановщик – Джанкарло Дель Монако. С 1856 года в Большом театре сменилось уже 12 постановок этой знаменитой партитуры. Действие нового спектакля происходит в современной Италии, где, как и в Средние века, богатые прожигатели жизни считают, будто им позволено все.

15 НОЯБРЯ балет «Пиковая дама» стал лауреатом международной независимой архитектурно-дизайнерской премии «Золотой Трезини»-2024 в номинации «Лучший реализованный проект театральной декорации». Сценографическое решение Полины Бахтиной, сделанное для премьеры 2023 года, соревновалось в финале с работой Зиновия Марголина в спектакле «Почтальон из Лонжюмо» в «Новой опере» и оформлением спектакля «Холопы» в Санкт-Петербургском БДТ имени Г. А. Товстоногова, созданном Андреем Могучим и Александром Шишкиным.



Фото: Наташа Разина (2022 г.) © Мариинский театр

ДЕКАБРЬ

14 и 15 ДЕКАБРЯ, в сезон мандаринов, на Новой сцене опрокинулся грузовик с цитрусовыми: за два дня прошло 6 (шесть!) показов комической оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», которую в 1991 году поставил в Мариинском театре режиссер Александр Петров. Возобновленный в 2022 году спектакль идет в сценографии Вячеслава Окунева и с видеопроекциями Виктории Злотниковой.



«Чародейка»
Князь – Владислав Сулимский,
Княгиня – Елена Манистина,
Княжич – Александр Михайлов,
Кума – Мария Баянкина
Фото: Дамир Юсупов

7 и 8 ДЕКАБРЯ на Исторической сцене серию «Чайковский. Коллекция» продолжили показы спектакля Мариинского театра «Евгений Онегин» в постановке Юрия Темирканова 1982 года, а также показы спектакля того же театра «Чародейка» в постановке Дэвида Паунтни 2003 года (совместный проект Мариинского и Национального театра Сан-Карлуш в Лиссабоне), которые прошли 10, 11 и 15 декабря. Кроме того, на Камерной сцене 25-29 и 31 декабря традиционные «Черевички» в постановке Ольги Ивановой 2008 года.

10 и 11 ДЕКАБРЯ в Бетховенском зале прошел концерт «Антология русского классического романса. Александр Глазунов и его современники» с участием артистов Молодежной оперной программы Большого. Концерт был приурочен к юбилею Любви Орфеновой.

22 ДЕКАБРЯ на Новой сцене состоялся концерт солиста Большого театра Эльчина Азизова. В программе с авторским названием «Опера без бабочки» знаменитый баритон исполняет любимые арии и рассказывает о театральной жизни, и обращается к своему опыту участника легендарной команды КВН «Парни из Баку» - веселит публику шутками. Концерт прошел в сопровождении симфонического оркестра и хора Большого театра, за пультом Антон Гришанин.

5 ДЕКАБРЯ на Новой сцене состоялось возобновление балета Карэна Хачатуряна «Чиполлино». Легендарный «детский «Спартак»», где овощи и фрукты борются против произвола аристократии, был впервые поставлен в Большом театре в 1977 году хореографом Генрихом Майоровым, художником Валерием Левенталем и дирижером Александром Копыловым и выдержал 237 представлений в течение 37 сезонов. Балетмейстер возобновления - дочь хореографа Анна Майорова, художник по возобновлению декораций - Ольга Медведева, дирижер-постановщик - Павел Сорокин.

19 ДЕКАБРЯ на Камерной сцене состоялось капитальное возобновление оперы «Похождения повесы» Игоря Стравинского, поставленной Борисом Покровским в Камерном театре в 1978 году (впервые в России) вместе с дирижером Геннадием Рождественским и сценографом Иосифом Сумбатшвили. Дирижер-постановщик возобновления - Айрат Кашаев, режиссер - Эдем Ибраимов, художник - Юлия Акс. Предыдущим возобновлением спектакля руководил в 2010 году режиссер Григорий Спектор. Опера исполняется на русском языке в переводе Натальи Рождественской.

ГАСТРОЛИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА по РОССИИ и МИРУ



15-19 октября

Что играли: Оперу «Луиза Миллер», 3 раза, оперу «Беатриче и Бенедикт», 2 раза
Выезжали: 330 человек
Посмотрели: 9 000 человек
Объем декораций: 16 фур



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Россия

7-9 ноября

Что играли: Балет «Ромео и Джульетта», 5 раз
Выезжали: 345 человек
Посмотрели: 9 000 человек
Объем декораций: 13 фур



ВОЛОГДА
Россия

4-5 октября

Что играли: Балет «Анюта», 3 раза
Выезжали: 170 человек
Посмотрели: 1 950 человек
Объем декораций: 4 фуры

Большой театр впервые в истории Вологды выступил в городе. Легендарный балет «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина в постановке Владимира Васильева был показан на сцене Вологодского драматического театра. Этим историческим событием открылся юбилейный X Международный музыкальный Гаврилинский фестиваль.



24-25 октября

Что играли:

Дали 2 гала-концерта

Выезжали: 170 человек

Посмотрели: 2 200 человек

Объем декораций: 1 фура

Выступали на двух площадках:

в Театре оперы и балета

и в Филармонии. А еще

2 НОЯБРЯ генеральный

директор Большого театра

Валерий Гергиев и губернатор

Красноярского края

Михаил Котюков подписали

соглашения о сотрудничестве

в целях развития

музыкального и театрального

искусства России. Акцент

в работе будет сделан

на сохранении наследия

легендарного баритона

Дмитрия Хворостовского,

уроженца Красноярска.

КРАСНОЯРСК
Россия



13-15 сентября

Что играли: Балет «Лебединое озеро», 3 раза

Выезжали: 160 человек

Посмотрели: 6 000 человек

Объем декораций: 2 фуры

Король Таиланда Маха Вачиралонгкорн (Рама X)

и королева Сутхида присутствовали на открывающем

гастроли спектакле, после которого Его Величество

лично пообщался с артистами.



17-19 октября

Что играли: Балет «Спартак», 4 раза.

И один балетный Гала-концерт

Выезжали: 240 человек

Посмотрели: 9 000 человек

Объем декораций: 3 фуры

Генеральный спонсор гастролей:



ШАНХАЙ
Китай

БАНГКОК
Таиланд

СЕМЕЙНЫЕ ПА

Балет с самых первых лет своего профессионального существования был достаточно «закрытым» видом искусства, куда проникнуть чужакам было не так просто. Вход в профессию требовал определенных способностей, а художественный опыт передавался «из ног в ноги». Клановость в искусстве хореографии быстро стала одним из условий творческого развития, историю балета прославили театральные династии, состоявшие из длинных «цепочек», связавших по несколько поколений: Вестрисы, Тальони, Бурнонвилли, Дидло. В России балет утвердился в XVIII веке, и сразу же началось «прорастание» русских театально-балетных династий.



Иван Вальберх

Родоначальником первой русской династии, члены которой прославили отечественное сценическое искусство, можно назвать танцовщика и балетмейстера **Ивана Вальберха** (1766–1819). Он начал сценическую карьеру в 1786 году, замечательные способности и актерский талант позволили танцовщику быстро достичь вершин театральной иерархии, стать премьером балетной труппы. Вальберх вошел в историю как первый русский балетмейстер, сочинивший несколько десятков спектаклей. Он женился на танцовщице Софье Денц, многие из их детей связали

судьбу с театральным миром. Старшая дочь Мария стала известной драматической актрисой под несколько «русифицированной» фамилией Вальберхова. Другая дочь Вальберха, Надежда, вышла замуж за известного танцовщика Николая Гольца. Рожденная в этом браке Александра (внучка Вальберха) вышла замуж за актера московского Малого театра Леонида Леонидова и стала мачехой его незаконнорожденной дочери Любви (1854–1919). Любовь закончила московское Театральное училище, танцевала в кордебалете московского Большого театра. В 1872 году ее перевели в Петербург, где она сразу же «окрутила» первого балетмейстера императорских театров Мариуса Петипа, с которым официально узаконила отношения уже в 1882, после смерти его первой жены.

Театральная династия **Овошниковы - Никитины** насчитывает всего два поколения и примерно четыре десятилетия сценической деятельности, но зато родилась она благодаря Пушкину. Как-то молодому поэту удалось раздобыть пропуск в святая святых – приглашение на пасхальную службу в домовую церковь императорского Театрального училища, с собой он пригласил друга Никиту Всеволожского, увлеченного воспитанницей Авдотьей Овошниковой (1804–1846). Ведь именно после пасхальной службы можно вдоволь христосоваться с театральными воспитанницами, живущими под строжайшим надзором. Роман между молодым блестящим аристократом и прехорошенькой солисткой балетной труппы развивался стремительно: в 1823 году она родила от него сына Ираклия, в 1827 дочь



Ираклий Никитин в балете «Тщетная предосторожность»

Елизавету. Никита Всеволожский признал детей, дав им фамилию – производную от собственного имени: Никитины. Ираклий – единственный балетный танцовщик, удостоившийся персонального упоминания от Пушкина. В одном из писем из Михайловского поэт интересовался у своего друга здоровьем недавно родившегося «маленького Всеволодчика». Балетное закулисье и высший свет, в том числе, отношения аристократа Никиты Всеволожского и танцовщицы Авдотьи Овошниковой, Пушкин планировал вывести в неосуществленных замыслах – романе «Русский Пелам» и повести «Две танцовщицы».

Ираклий Никитин прославил русский балет: он станцевал самую знаковую мужскую партию – Альберта на петербургской премьере балета «Жизель» в декабре 1842 года, ему было 19 лет. Никитин отличался независимым нравом, ему было тесно в петербургской труппе, и он попросил о переводе в московский Большой театр, где танцевал один сезон, а потом уехал за границу. Его сестра Елизавета Никитина 20 лет выступала на сцене петербургского Большого Каменного театра, ее лучшей ролью считалась Мирта в балете «Жизель». Эта партия драматически прервала карьеру балерины: на одном из спектаклей она оступилась и упала в открытый люк, получив травму позвоночника, и последние годы службы выходила уже в пантомимных ролях. Незаконнорожденные дети Никиты Всеволожского, Ираклий и Елизавета, не считаясь «настоящими» Всеволожскими, тем не менее, были по крови родственниками еще одному замечательному представителю этого старинного рода: директор императорских театров в 1881 – 1899 годах Иван Александрович Всеволожский был им двоюродным братом.

А теперь попристальнее рассмотрим династию **Петипа**, которая является одной из старейших и одной из самых многочисленных в балетном мире. В анналах семьи бережно хранится предание о родоначальнице, некоей m-lle Petit-pas, начавшей карьеру в 1723 году в ярмарочном балагане и дошедшей до звания солистки Королевской Академии музыки (предшественница Парижской Оперы). Она считается бабушкой Жана Петипа (третье поколение), который женился на трагической актрисе Викторине Грассо. Дети, рожденные в этом браке, ярко проявили себя в театре (четвертое поколение): старший сын Люсьен стал премьером, а впоследствии балетмейстером Парижской Оперы; второй сын – Мариус Петипа – справедливо считается «отцом русского классического балета»; еще один сын Жана Петипа, Жан Клод, также избрал танцевальную стезю, выступал на провинциальных сценах, а с переездом старшего брата Мариуса в Санкт-Петербург подался за ним и открыл в российской столице перчаточный магазин и парикмахерскую. Оперной певицей стала младшая сестра Мариуса – Амата Виктория Анна.

Сам **Мариус Иванович Петипа** (1818 – 1910) отличался большой любвеобильностью, его многочисленные дети, внуки и правнуки оставили свой след в русской культуре. В двух законных браках (с балериной Марией Суровщиковой-Петипа) и кордебалетной танцовщицей Любовью Савицкой) у Мариуса Петипа родилось восемь детей. «В балет» пошли только девочки (пятое поколение). Старшая, Мария Мариусовна (от брака с Марией Суровщиковой-Петипа), внесла свой вклад в упрочение «звездности» фамилии – она тридцать лет была характерной примой балетной труппы и вошла в историю как первая фея Сирени в «Спящей красавице». Другие дочери от второго брака – Надежда, Любовь и Вера, также танцевали в труппе Мариинского театра.



Мариус, Люсьен и Викторина Петипа с матерью Викториной Морель-Грассо

Старшая дочь Мариуса Петипа и Любови Савицкой, Надежда, вышла замуж за Константина Чижова (он был сыном известного скульптора Матвея Чижова) и уехала к месту службы мужа в Казань, где основала в 1912 году первую в городе хореографическую школу. В семье Надежды и Константина Чижовых родилось пятеро детей, две дочери, Надежда и Ксения (шестое поколение), продолжили семейное дело: Надежда Чижова-Петипа посвятила себя драме, была удостоена звания «народная артистка РСФСР», Ксения Чижова-Петипа 22 года (1923-1945) служила в балете московского Большого театра.

Прославил фамилию Петипа внебрачный сын Мариуса от Терезы Бурден, Мариус Мариусович (пятое поколение, 1850-1919). Он был замечательным актером драмы, выступал в Александринском и Камерном театрах, много гастролировал по провинции. Его дети, внуки Петипа (шестое поколение) также связали свои судьбы с театром: актер и режиссер Владимир Петипа (1881-1936) много работал в провинции; Ольга Мариусовна (1896-1962) стала оперной певицей, пела в театрах Воронежа, Свердловска, Алма-Аты и др. Самым знаменитым стал Николай Мариусович Радин, актер и режиссер (выступал в театре Корша и московском Малом театре), в 1925 году получил звание «заслуженный артист РСФСР».

Еще одна русско-французская династия, **Ришары - Лопухины**, блистала на балетной сцене в XIX веке. В начале 1820-х годов в Москву

из Франции приехал танцовщик и балетмейстер Жозеф Ришар (1788-1867), его успех на сцене, а более - в аристократических домах, где он преподавал бальные танцы (он был, что называется, «модным педагогом»), нашел отражение в комедии А.С. Грибоедова. В знаменитых строках «французик из Бордо, надсаживая грудь» искусствоведы совсем недавно опознали Жозефа Ришара, прибывшего в Петербург как раз из Бордо. Ришар прибыл не один, а с племянницей - балериной Фелицатой Гюлень-Сор (урожденной Ришар, 1805-1850). Фелицата стала первой женщиной-балетмейстером в московском Большом театре и прекрасным педагогом московского Театрального училища. Ее лучшей ученицей была Екатерина Санковская, которая первой из русских балерин исполнила партию Сильфиды. Жозеф Ришар вскоре женился на балерине московского Большого театра Дарье Лопухиной (1804-1855). В Первопрестольной родилась их дочь Зинаида (1832-1890), которая в девятилетнем возрасте поразила москвичей восхитительным исполнением танца качуча. В 1850 году, в возрасте 18 лет ее приняли в балетную труппу петербургского Большого Каменного театра, где она быстро достигла положения балерины. В 1856 году Зинаида Ришар сменила Петербург на Париж. В январе 1857 года она успешно дебютировала на сцене Оперы и по праву заняла достойное место среди ведущих балерин парижского театра, наравне с Амалией Феррарис и Каролиной Розати.

Бельгия, Польша и Россия соединились в интернациональной балетной династии **Леде - Кшесинские - Севенард**. По продолжительности пребывания на сцене они вполне могут соперничать с династией Петипа. Уже в начале XIX века в варшавском театре Вельки (Большой театр) блистал первый тенор Ян Кшесинский (1770-1876), прозванный «польским соловьем»; потеряв голос, он перешел на драматическую сцену и выступал в трагических ролях. Его сын Феликс (1823-1905) начал карьеру в Варшаве, в начале 1850-х годов переехал в Санкт-Петербург, занял ведущее место в петербургской балетной труппе как лучший исполнитель мазурки и пантомимный актер. В 1872 году он женился на кордебалетной танцовщице Юлии Леде, вдове бельгийского танцовщика Теодора Леде. Главным приданным жены было пять детей от первого брака (еще четверо умерло в младенчестве). В супружестве с Феликсом Кшесинским Юлия родила еще четырех детей. Самая знаменитая представительница династии Матильда Феликсовна Кшесинская (1872-1971) родилась «последышем»:

Матильда Кшесинская с отцом в танце «Мазурка» на бенефисе Феликса Кшесинского за 60-летие службы, 1898
Фото: СПбГТМИ



она стала тринадцатым ребенком у матери; ее отцу было без малого 60 лет. Танцовщиками были ее старшие сестра Юлия (1866-1969) и брат Иосиф (1868-1942). Иосиф Кшесинский, бунтарь и характерный солист, в отличие от сестер, остался в России после революции 1917 года, и ему даже ничего не было за «наличие родственников за границей», он умер от голода в блокадном Ленинграде в феврале 1942 года. Танцующая ныне в Большом театре балерина Элеонора Севенард - его прямая праправнучка.

Одна из самых замечательных петербургских династий, которая насчитывает более 150 лет, семья **Снетковых - Вечесловых - Кузнецовых**. В 1850-е годы начался творческий путь двух сестер: Марии и Фанни Снетковых. Мария танцевала в петербургском Большом Каменном театре, исполняла сольные и балеринские партии в балетах «Фауст», «Война женщин», «Газельда». Ее сестра Фанни (Феодосия) была драматической актрисой, играла на сцене Александринского театра, стала первой исполнительницей роли Катерины в «Грозе» А. Н. Островского. Представитель следующего поколения - Петр Снетков - играл в оркестре Мариинского театра на альте. Его дочь Евгения Снеткова в 1900-1922 годах была корифейкой в балетной

труппе Мариинского театра, а выйдя на пенсию, посвятила себя педагогике, она считалась лучшим педагогом младших классов ленинградского хореографического училища. Ее дочь Татьяна Вечеслова (1910-1991) - блистательная балерина ленинградской сцены, чей танец вдохновил Анну Ахматову:

*Дымное исчадь полнолуны,
Белый мрамор в сумраке аллея,
Роковая девочка плясунья,
Лучшая из всех камней.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла.*

Театральную династию Снетковых - Вечесловых - Кузнецовых продолжает танцовщик, артист, балетмейстер, режиссер и писатель Андрей Кузнецов-Вечеслов, сын Татьяны Вечесловой и премьера ленинградского балета Святослава Кузнецова.

Художественная деятельность нескольких поколений одной семьи наглядно демонстрирует непрерывность традиций в искусстве. В современной России достоянием культуры являются и поныне действующие творческие династии Лопуховых, Лиэпа, Мессерер - Плисецких, Головкиной - Гайдуковой. 🇷🇺

Фелицата Гюлень-Сор
Музей Большого театра



Татьяна Вечеслова в балете «Бахчисарайский фонтан», 1946
Фото: Э. Лесов. Музей Мариинского театра

«ЧИПОЛЛИНО»

Премьера на Новой сцене, декабрь 2024

Фото: Павел Рычков



Магнолия - Ольга Марченкова
Фото: Дамир Юсупов



Графини Вишни - Ангелина Влашинец
и Дэйманте Таранда, Принц Лимон -
Игорь Цвирко
Фото: Павел Рычков



Магнолия - Мария Виноградова,
Граф Вишенка - Клим Ефимов
Фото: Павел Рычков



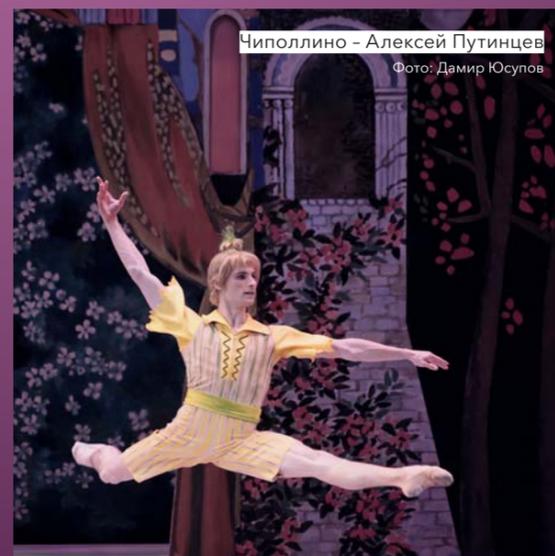
Редисочка - Дарья Хохлова,
Граф Вишенка - Денис Захаров,
Чиполлино - Дмитрий Смилевски
Фото: Михаил Логвинов



Фото: Павел Рычков



Редисочка - София Маймула,
Синьор Помидор - Игорь Пугачев
Фото: Елена Фетисова



Чиполлино - Алексей Путинцев
Фото: Дамир Юсупов



Принц Лимон - Павел Смирнов
Фото: Елена Фетисова



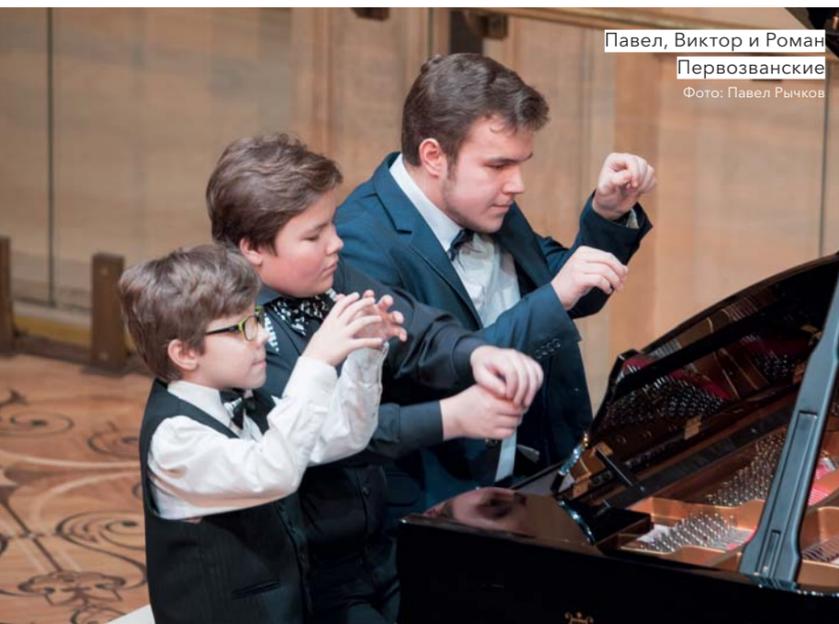
Редисочка -
Мargarита Шрайнер
Фото: Дамир Юсупов



Принц Лимон - Игорь Цвирко,
Чиполлино - Ратмир Джумалиев,
Синьор Помидор - Александр Водопетов
Фото: Дамир Юсупов

Большой как basso ostinato

В 1990 году благодаря главному дирижеру Большого театра Александру Лазареву на Исторической сцене состоялся первый концерт детей артистов оркестра Большого театра. Можно представить, насколько это было грандиозное событие. Юные музыканты, ученики из разных учебных заведений, не только ЦМШ при МГК им. П. И. Чайковского или «семилетки» и «десятилетки» имени Гнесиных, но и простых московских музыкальных школ № 15, 13, 2, выходили на большую сцену и со «взрослой» ответственностью исполняли классическую музыку. Гордость родителей, радость детей, восхищение слушателей, а главное - огромная польза для будущего театра. Поддерживая юных музыкантов, Лазарев готовил продолжателей дела их родителей, артистов оркестра. И хотя первая волна регулярных выступлений продолжалась всего четыре года, через них прошли очень многие инструменталисты, сегодня составляющие славу театра. Часть из них уже и сами родители, выводящие детей на сцену в возобновившихся концертах.



Павел, Виктор и Роман
Первозванские
Фото: Павел Рычков

«Мне посчастливилось на себе в полной мере прочувствовать, что такое оркестровая династия, потому что я рос в семье двух работников оркестра Большого театра [скрипачи Олег и Наталья Филатовы - прим.ред.]. Вся моя жизнь, взросление, воспитание как скрипача прошло под непрерывный, остигатный аккомпанемент работы родителей в Большом с замечательными гастрольями и концертами. Это было благословенное время, когда детей можно было совершенно спокойно приводить в театр, показывать закулисы. Непосредственно из ямы я смотрел, как идет спектакль, как играют музыканты, как проводят время в антрактах. Я изнутри видел и слышал, как работает весь оркестровый организм. Еще до того, как я сам стал работником Большого театра, я был свидетелем великолепных, шумных празднований дней рождения. В оркестре очень много дружбы и любви. И дети музыкантов это видят и чувствуют. Это важно: так они пропитываются атмосферой и энергией театра, становится понятно, как важно сохранить тот Большой театр, который был еще у их родителей».

Для одних юных инструменталистов и певцов концертный опыт в Большом театре становился увлекательным приключением, у других детство быстро сменялось взрослой профессиональной жизнью. «Мои друзья-коллеги после участия в детском концерте сразу были приняты в штат оркестра. Это были трубач Владимир Пушечников и тромбонист Максим Тарасов. На тот момент им было чуть больше 16 лет», - вспоминает Филатов.

Музыкальные династии - явление нередкое, а для Большого театра еще и особенно важное. В большинстве случаев у ребенка, который родился в музыкальной среде, изначально есть все для того, чтобы вырасти хорошим музыкантом. В доме постоянно играет музыка, родители занимаются сами и помогают детям, посещение театра или концертного зала становится не редким праздником, а частью творческих будней. Скрипач Кирилл Филатов, участник тех самых лазаревских концертов, говорит, что его детство было именно таким:



Во времена Александра Лазарева концерты проводились на Исторической сцене и в Бетховенском зале (в то время расположенном в Большом Императорском фойе). Родителей это и радовало, и заставляло волноваться, но для детей мало что значило. «Конечно, мы, маленькие дети, тогда не понимали, что этого надо бояться. Надо сыграть? Ну, сыграли! - рассказывает Кирилл Филатов. - Я помню свой первый концерт в 1990 году. Это был огромный день хорошего настроения. Наши родители и себе, и всем детям устроили замечательный банкет, говорили множество радостных, восторженных слов. А потом, помню, мы вышли на улицу. Оказалось, что за время концерта выпал снег, и мы самозабвенно закидывали друг друга снежками». А вот как отзывался о детских концертах

сам Александр Лазарев: «Первое, что обретают на сцене Большого юные музыканты - чувство дома. Профессия родителей становится их профессией, к ним переходят отчасти волнения, ритмы их жизни. Мир театра оказывается им так же близок, дорог, отчасти понятен и, главное, перестает делиться на свой и чужой. Отсюда - познание друг друга и, в конечном итоге, рождение атмосферы творчества. Может быть поэтому концерты наших детей всегда отличает особая теплота и сердечность. Продлить бы ее, не растерять по дороге».

Каждый год у организаторов концертов появлялись все новые и новые идеи. Музыка звучала самая разнообразная: от барокко до советского джаза, от традиционного детского репертуара («Концертный этюд» Карла Лешгорна, «Птички» Эдварда Грига, «Сказочка» и «Прогулка» Сергея Прокофьева) до хрестоматийных шедевров и редких в концертной практике произведений, таких как Концерт для виолончели Эриха Корнгольда, «Рапсодия №1» для скрипки Бэлы Бартока, «Играем оперу Россини» для фортепиано Родиона Щедрина. Например, в одном из концертов скрипачам предложили сыграть по одной части из «Времен года» Антонио Вивальди. Две из них исполнили Ольга Кочнева и Кирилл Филатов, а Ника Лундстрем - дочь Михаила Цинмана - играла на фортепиано партию континуо.

В 1995 году, после ухода Александра Лазарева из Большого театра, детские концерты проводить перестали. Попытка их возобновить была в 2002 году, но на регулярной основе они вошли в жизнь Большого лишь с 2012 года. Теперь все выступления проходят в Бетховенском зале, два раза в сезон. На первом концерте дети играют камерную музыку, а на втором - произведения с участием симфонического оркестра.



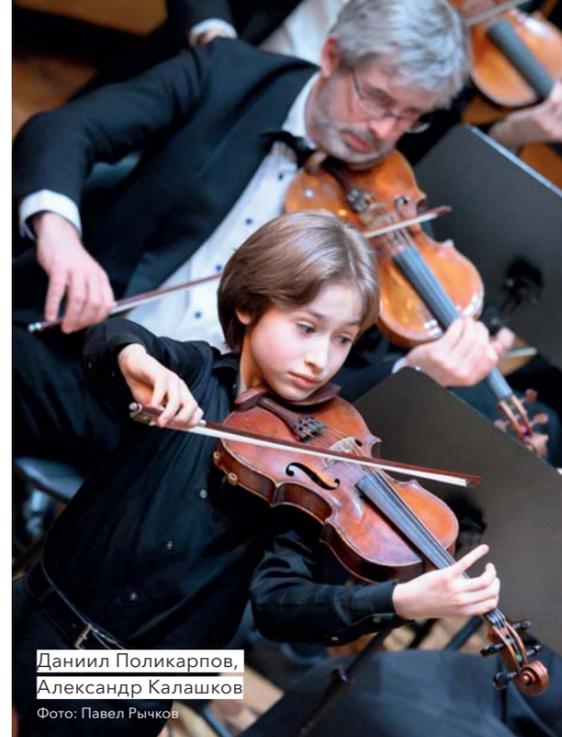


Марина Скворцова,
дирижер - Михаил Цинман
Фото: Павел Рычков

Михаил Цинман, не раз дирижировавший концертами юных музыкантов, говорит: «Сейчас уже играют мои внуки, скрипач и пианистка. А когда-то играл маленький Игорь. Исполнял арию Памины Моцарта из "Волшебной флейты" на скрипочке».

Кирилл Филатов, который в последние годы участвует в концертах в качестве дирижера, считает, что уровень подготовки детей все так же высок: «Есть ребята, которые в совершенно нежном возрасте вдруг демонстрируют музыкальную мудрость. Как бутон, который начинает раскрываться и благоухать. Юные и, надеюсь, совсем еще не испорченные души показывают прекрасный результат в музыке».

«На одном из концертов, который вел Александр Лазарев, произошел забавный случай, - вспоминает Михаил Цинман. - Дирижер чуть-чуть опоздал после каденции скрипача Бори Бровцына. И сам же сделал



Даниил Поликарпов,
Александр Калашков
Фото: Павел Рычков



Полина Боровицкая
Фото: Павел Рычков

себе замечание: "Дирижеру надо быть повнимательнее, когда играет такой солист". Сегодня, когда Бровцын - лауреат множества конкурсов, знаменитый солист и ансамблист, - это замечание кажется предчувствием будущего, а не отеческим умилением. «Выступления вместе с детьми - это еще и хорошая школа для дирижера, - продолжает Михаил Цинман. - Потому что могут появиться неожиданные сюрпризы. Часто дети могут играть неритмично, а иногда слишком прямолинейно, ровно, как научили. Дирижеру важно чувствовать эти нюансы. Но катастрофических случаев я не помню».



Елизавета и Александр Майборода,
дирижер - Кирилл Филатов
Фото: Павел Рычков

На фоне концертов детей-вундеркиндов, проходящих сейчас на многих театральных площадках (таких, как, например, PRODIGY. Kids, существующий в Геликон-опере с 2018 года, или фестиваль детско-юношеских оркестров «Мариинский NEXT», возникший по инициативе Валерия Гергиева в 2015 году), концерты детей артистов оркестра Большого театра - уникальный проект, которому не найти аналогов. В том числе потому, что он дал первый серьезный концертный опыт многим молодым музыкантам - как тем, без кого сейчас невозможно представить себе уникальное звучание оркестра Большого театра, так и тем, чья яркая сольная исполнительская карьера стала частью российской и мировой музыкальной культуры.

Сегодня в оркестре Большого работают представители сразу нескольких династий, передавая из «смычка в смычок» исполнительские традиции.

- Любовь Калашникова и ее дочь Ольга Кочнева, Михаил Цинман и его сын Игорь, Екатерина Бутакова и ее дочь Мария - скрипачи;
- Евгений Безинский и его сын Дмитрий - альтисты;
- Дмитрий Кожемяко, сын скрипача Владимира Кожемяко, - литаврист;
- Вячеслав Прокопов (трубач) и его сын Игорь (ударные);
- Георгий Панюшкин (скрипач, директор оркестра) и его сын Филипп (ударные).
- Вместе работают три поколения семьи Носенко - Григорий (английский рожок), его сын Вадим (большой барабан) и внук Кирилл (контрабас).
- Продолжают дело своих родителей скрипач Кирилл Филатов (сын Олега и Натальи Филатовых), виолончелист Борис Лифановский (сын тромбониста Игоря Лифановского), фаготист Андрей Рудометкин (сын фаготиста Юрия Рудометкина), Алексей Усов (сын трубача Юрия Усова).
- Играют в оркестре и дети артистов Большого: так, виолончелист Константин Шимарев - сын выдающейся характерной балерины Татьяны Архангельской.

Артисты оркестра Большого театра уверены: традиция должна развиваться. «Мы - люди, которые изначально были воспитаны внутри родного дома по множеству музыкальных традиций Большого. Это всегда хорошо для театра, для оркестра, и в других коллективах, я абсолютно уверен, такой принцип тоже должен работать, - считает Кирилл Филатов. - Пусть будут династии, пусть нас будет много, пусть будут люди, которые равнодушны к театру и ценят его обычаи, тогда театр будет настоящим!»



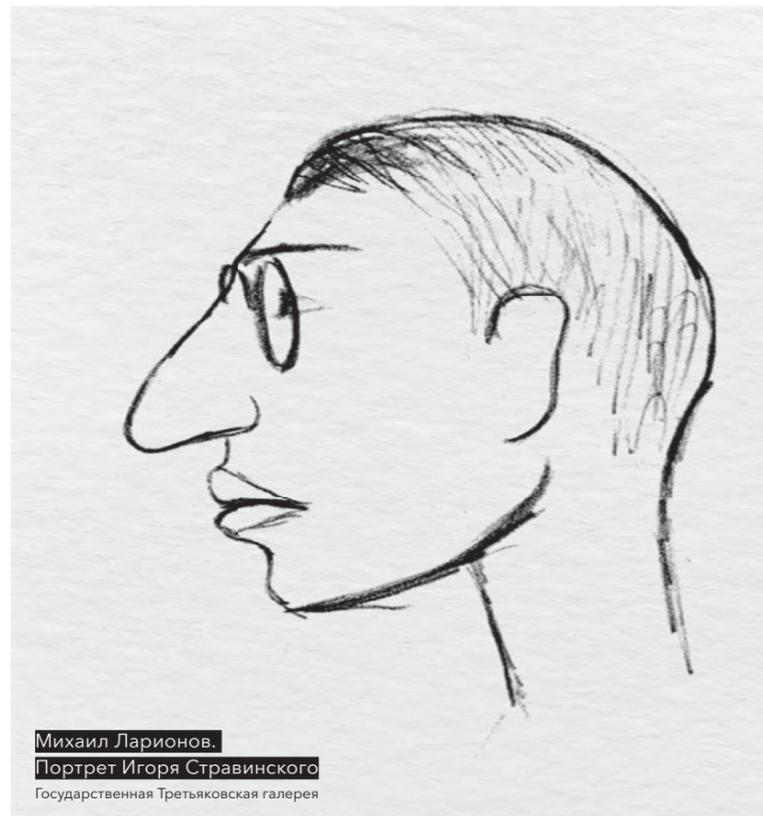
Участники концерта в Центральном фойе Исторической сцены, 1991
В центре второго ряда - дирижер Александр Лазарев
Музей Большого театра

Тысячеликий герой, или краткая история композитора, который мог все

Р. К.: Говоря о некомпетентности критиков, что вы имеете в виду?

И. С.: Я имею в виду, что они не научены судить даже о грамматике музыкального языка. Они не видят, как устроена музыкальная фраза, не понимают, как музыка создается; они совершенно некомпетентны и в современных техниках композиции. Критики дезинформируют публику, замедляют ее восприятие. Именно по вине критиков ценность многих вещей начинают понимать слишком поздно.

*Игорь Стравинский и Роберт Крафт,
«Диалоги», 1959*



Михаил Ларионов.
Портрет Игоря Стравинского
Государственная Третьяковская галерея

В XX веке, в котором миры разрушались и создавались по десять раз на дню, новаторство и индивидуальность стали особенно важными составляющими пресловутой музыкальной актуальности. Именно они если не закрепляли надежно в истории, то помогали композиторам, порой не гениальным, быть на слуху. Оставаться новатором долгое время сложно: или быстро заканчиваются идеи, или работа уже найденными и отточенными приемами становится предпочтительнее наивной кустарности авангарда. Игорь Стравинский был новатором всю жизнь. И был гением.

Делать при этом из Стравинского титана духа можно только закрыв глаза толстой пеленой оптимизма. Его эпатажность, славолюбие и особенно экстравагантная любовь к деньгам подливали довольно масла в огонь критики, разожженный его партитурами. Стравинский во все времена обладал беспрецедентной способностью скандализовать широкую публику, будь то во Франции начала века, в Германии конца Веймарской республики, в сталинском СССР или в США конца 40-х годов. При этом, как человек театра, он, когда хотел, умел нравиться, адаптироваться под разные требования и условия – доказательством тому популярность и финансовая состоятельность на протяжении всей карьеры. Стравинский без устали переизобретал себя и свою музыку: мешал регтаймы Джоплина с хоралами Баха, додекафонию Веберна со средневековыми мессами Жоскена Дебре, пробовал все возможные формы, жанры и техники. Говорил тоже без устали, часто поперек того, что делал, но эту небольшую вредную привычку ему можно легко простить. Музыка Стравинского, будь то хоть сравнительно ранний «Петрушка», хоть написанные полвека спустя «Заупокойные песнопения», обладает потрясающей особенностью: она всякий раз ощущается как открытие.

ГЕРОЙ ПОЛУЧАЕТ ПРИЗЫВ

Игорь Стравинский родился в 1882 году в Петербурге. Отцом его был Федор Стравинский, довольно известный оперный бас, дворянин, обладатель одной из самых больших частных библиотек Российской империи. Мать, Анна Кирилловна, тоже была певицей и пианисткой. Стравинский с 9 лет занимался фортепиано, но профессионального музыканта родители в нем не видели и никогда сильно не поддерживали его композиторские амбиции. В Санкт-Петербургский государственный университет в 1901 году он поступил учиться праву. Особенно близких отношений ни с матерью, ни с отцом в сознательном возрасте у него не сложилось.

Непростыми были и отношения с отцом музыкальным, Николаем Римским-Корсаковым, с которым Стравинский встретился летом 1902 года во время семейного отдыха в Гейдельберге. Римский заинтересовался молодым композитором, ввел его в круг своих знакомств и начал давать частные уроки, при этом настояв на том, что поступать в Консерваторию – контрпродуктивно. Учителя Стравинский сильно любил, но высшего его признания так и не добился. Мастер оркестровки и ценитель мелодизма, Римский в свои 70 лет был рьяным консерватором и противником музыкального авангарда, который неизменно увлекал его преданного ученика. Модные петербургские «Вечера современной музыки» (где еще до знакомства с учителем, в 1901 году, дебютировал Стравинский), организованные композитором Вальтером Нувелем и критиком Альфредом Нуроком, Римский нехотя посещал, но только когда играли кого-нибудь из знакомых.

Стравинский оказался в нужном месте в нужное время. Петербург рубежа XIX-XX веков стал одним из эпицентров зарождения российского модернизма: огонь развел Дмитрий Мережковский в 1892-м сборником «Символы» и лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Чуть позже зажглись поэтические звезды Александра Блока и Сергея Городецкого. В сфере изобразительных искусств подхватил это Сергей Дягилев (когда-то, кстати, отвергнутый Римским начинающий композитор), в будущем один из главных импресарио в мировой истории. Он в 1898 году, вместе с Александром Бенуа и Дмитрием Filosoфовым, создает группу «Мир искусства», под эгидой которой сначала проводит выставки новой русской живописи в Европе, а потом основывает одноименный журнал.

Дягилеву нужен был «русский сказочный балет для Парижа» – за помощью в поиске композитора он обратился к 25-летнему Борису Асафьеву. Сам Асафьев позже вспоминал этот диалог: «Мысленно перебрав всех, я без запинки ответил: “Игорь Федорович Стравинский, сын знаменитого артиста”. <...> “Так он из корсаковцев? Но они же все на одно лицо”. Я сообразил сказать ему, что в данном случае он, Дягилев, ошибается». После посещения премьеры «Фантастического скерцо» и «Фейерверка» под управлением Александра Зилоти сомнений у Дягилева не осталось.

Премьера «Жар-птицы» состоялась во Дворце Гарнье в 1910. Позже она станет одной из самых репертуарных партитур Стравинского (правда, не в оригинальной редакции). Искрящаяся музыка, остроумно инкрустированная фирменными корсаковскими приемчиками, вкупе с хореографией Михаила Фокина и декорациями Александра Бенуа, нарисовала европейскому зрителю ту картину à la russe, которую он хотел: экстравагантную, чувственную и загадочно-восточную, но без эксцессов.

Следующим стал «Петрушка», в котором Стравинский был уже гораздо радикальнее. Он опять взял хорошо знакомые приемы и звучности русской школы и вывернул наизнанку. Внутри вроде бы традиционной музыкальной ткани балета вдруг возникают алогичные цепочки септаккордов; фанфара медных духовых во второй картине, «Комнате Петрушки», вместо того, чтобы взлетать вверх, идет, наоборот, вниз; а дополняет все использование композитором страшно диссонансного «аккорда Петрушки». Высокое здесь без задней мысли смешивается с низким: Стравинский в лучших модернистских традициях использует популярные уличные мелодии.

ГРОМ ВЕСНЫ

Но настоящую революцию произвел третий его балет – «Весна священная», который, по отдельным свидетельствам, вызвал локальный армагеддон 29 мая 1913 года в театре Елисейских Полей. По правде говоря, мы так до конца и не знаем, что стало причиной буржуазного беснования (да и было ли оно вообще таким уж безумным): сама музыка, невыносимая жара в зале, отсутствие на сцене красивеньких барышень в пачках и на пуантах, или все в совокупности. Ни следующие вечера, ни исполнение «Весны» отдельно от хореографии настолько бурной реакции не вызывали. Однако, чтобы стать иконой музыкального авангарда, недостаточно единожды оскорбить примитивные вкусы массовой

публики. «Весна священная» буквально сует слушателю в уши скелет, оголенную технологию производства, которую раньше композиторы стремились скрыть или заретушировать. Нерегулярный ритм – скрытая особенность народной музыки, которую по-настоящему начали использовать только в XX веке, – здесь выведен на первый план. Фразы постоянно обрываются в неожиданных местах, растягиваются и сжимаются, постоянно заставляя слушателя врасплох. Музыка иногда настолько диссонантна, что кажется, будто разрешиться она не может вообще никак – именно это напряжение питает монструозную звеняще-клокочущую махину «Весны». Стравинский не стремится сказать что-то новое про жертвоприношение (вокруг которого построено изначальное либретто) или с большей достоверностью имитировать народную музыку. Он использует фольклорные и мифологические образы как отправную точку для своей композиторской мысли, которая в новых непривычных условиях создает принципиально новые решения задачи под названием «написание музыки к балету».

АПОЛЛОН, ПОПИРАЮЩИЙ ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

После разрушительной Первой Мировой войны писать, как раньше, казалось невозможным. На руинах дискредитировавшей себя экспрессионистской гигантомании композиторы разными путями пытались изобрести музыку заново. Стравинский, в отличие от Арнольда Шёнберга, не стремился создать с нуля радикально новый язык. Он спокойно задеиствовал произведения прошлого и настоящего, только необычным образом. Его «Регтайм для одиннадцати инструментов» использует популярные американские танцевальные ритмы, «Пульчинелла» – целый ворох музыки XVIII века, а «Поцелуй феи» берет за отправную точку Чайковского. «В паспорте в графе “профессия” я намеренно написал: “Изобретатель и композитор музыки”. Мой творческий метод может быть полностью выведен из меня самого и окружения, в котором я живу. Я живу в мире, чтобы самостоятельно творить», – говорит Стравинский в 1926 году в интервью Юлиусу Бистрону². Он стремится не копировать или разрушать, а адаптировать существующие парадигмы. Точно так же Пикассо в кубистических картинах не отказывается до конца от фигуративности, а смотрит на нее с новой стороны: как бы разворачивает изображаемые объекты и людей, показывая со всех сторон сразу. Отсылая к бранденбургским концертам Баха в «Dumbarton Oaks» или генделевскому «Королю

Артуру» в «Концерте для фортепиано и духового оркестра», Стравинский, по меткому выражению Т.С. Эллиота, схватывает «в прошлом не только его прошлое, но и его настоящее». Так называемый «неоклассический» период Стравинского, тянувшийся с конца 1910-х до начала 1950-х, на самом деле состоит из целого вороха стилей и подходов, объединенных единой идеей: не менять прошлое, но строить на его основе.

АГОНАЛЬНАЯ ГЕОМЕТРИЯ

В начале 1950-х Стравинский вдруг обращается к серийным техникам Веберна и Шёнберга. Интерес этот казался многим друзьям не совсем здоровым и уж точно несвоевременным. Радикализм Шёнберга, как и его приверженность традиционн-немецкой идее музыкального развития, непрерывного и последовательного выращивания нового материала из старого, Стравинскому никогда не были близки.

А потом была Сюита Шёнберга для септета, опус 29. Спустя две недели после концерта³ у Стравинского вдруг случился нервный срыв: жене и Роберту Крафту, ученику, последователю и будущему автору «Диалогов», он, полностью разбитый, в слезах рассказывал, как зашел в тупик и боится, что в музыке ему нечего больше сказать. Сюита, как он позже сам признался, очень сильно на него подействовала.

Итак, Стравинский открыл для себя додекафонию спустя добрых 40 лет после ее появления, что было полностью в его духе: как мы помним, формальная новизна его волновала мало. Из святой троицы нововенской школы Шёнберг-Берг-Веберн, он особенно пристально изучал последнего. Прозрачная до почти полной эфемерности, подобная, по выражению хореографа Мориса Бежара, «звукам снега, падающего на снег», музыка Веберна привлекала Стравинского лаконичностью средств и высочайшей структурностью организации. Он всегда любил вплетать в музыкальную ткань множество контрапунктирующих линий, поэтому как никто другой ценил мастерское обращение с тишиной. Но Стравинский изменил бы себе, используя он додекафонию без примесей. Приемами Шёнберга он орудовал гораздо свободнее, чем их создатель: беспрекословная строгость организации 12-тоновых построений сменяется свободной игрой со множеством намеренных исключений из правил (да и ровно 12 нот в своих сериях Стравинский использовал редко). Параллельно источником его вдохновения становится полифоническая музыка

Ренессанса (опять переключка с Веберном, исследовавшим в докторской диссертации Хенрика Изака, композитора XV века).

Одним из самых важных произведений нового периода опять стал балет. «Агон» создавался для главного хореографа XX века, а по совместительству хорошего друга – Джорджа Баланчина, которого Стравинский особенно ценил за профессиональную работу с музыкой⁴: «В хореографии, как я ее понимаю, должна быть собственная форма: хоть и метризованная музыкальной единицей, но независимая от формы музыкальной. Хореограф может изобретать разные способы для связи танца с музыкой, но он не должен машинально дублировать ритм и мелодию. Мне не понятно, как можно быть Хореографом, не являясь при этом, как Баланчин, в первую очередь музыкантом»⁵. Симпатия была полностью взаимной, Баланчин в ответ говорил: «Я ставлю балеты на музыку Стравинского крайне аккуратно, чтобы эту музыку не прятать. Видите ли, обычно хореография слишком сильно мешает музыке. Когда на сцене происходит слишком много всего, музыку становится не слышно. Я всегда поступаю наоборот – ограничиваю мои танцы. Они всегда меньше, чем музыка. Точно как в современной архитектуре: лучше сделать меньше, чем больше»⁶.

За основу музыки «Агона» Стравинский взял французские придворные танцы XVII века – сарабанду, гальярду и бранль – и изменил до почти полной неузнаваемости. От каждого из них в итоге остались только намеки, следы характерных ритмических рисунков. Структурная основа музыкальных номеров – серии, последовательности звуков, которые композитор всячески преобразовывает. Они переходят от инструмента к инструменту, сплетаются в каноны, вдохновленные тем самым Ренессансом, в итоге образуя сложную сеть взаимодействий. Как под такое танцевать – представить крайне сложно. Именно здесь раскрывается

композиционный гений Баланчина, который смотрит на музыку как на систему событий, на источник энергии, которому не обязательно иметь понятную мелодию или квадратный ритм. Движения балета рождаются как ответ на импульсы, порождаемые оркестром; именно в танце разрешается нагнетаемое музыкой напряжение.

Почти в 70 лет Стравинский, который никак не хотел признать, что все уже сказал, в очередной раз собирает себя заново. Он начинает восхищаться тем, что раньше не признавал, он изучает, исследует и изобретает. За остатки редких волос он титаническим усилием снова вытаскивает себя в неисследованные области музыкальной мысли, примеряет тысячную по счету маску. Последняя большая работа Стравинского, рекем «Заупокойные песнопения», собирает в себе отголоски самой разной музыки: баховский мотив В-А-С-Н, эхо романтической тоски, тени песен и танцев, сложноорганизованные серии. Стравинский, который, казалось, всю жизнь бежал от самого себя, постоянно пытаюсь стать кем-то другим, на самом деле все ярче показывал свою неповторимую уникальность.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Игорь Стравинский обожал теоретические формулировки. Он много писал об интерпретации. Внутри у него бушевал вулкан, и потому он призывал к сдержанности. Посредственности, читая его рассуждения, согласно кивали головами. Те, у кого и намек на вулкан не было, взмахивали дирижерскими палочками, свято соблюдая сдержанность, а Стравинский, который никогда не жил так, как учил, дирижировал своего «Аполлона Мусагета», словно это был Чайковский. Мы же, знакомые с его теориями, слушали и поражались.

Ингмар Бергман, «Laterna Magica»

1. Б. В. Асафьев. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974., С. 242.
2. Интервью 1926 года для журнала Neues Wiener Journal
3. Септет Шёнберга был исполнен 24 февраля 1952 года в университете Южной Каролины.
4. Баланчин, помимо хореографического образования, имел и музыкальное: он обучался в Петроградской консерватории по классу композиции. Уже будучи главой собственной компании «Нью-Йорк Сити Балет», он даже изредка дирижировал собственными спектаклями (и делал это, по отзывам музыкантов и даже Стравинского, очень неплохо).
5. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention, Charles M. Joseph, Yale University Press, 2002, p. 1
6. Там же.

Инсталляция в музее-театре
с. Учма Ярославской области,
где спектакли о судьбах сельчан
собираются через экспонирование
подлинных предметов
Фото: Татьяна Белова

Проговоренное

Современность часто описывается или понимается через связь с прошлым или разрыв с ним. Тема взаимодействия театра с памятью, личной и культурно-исторической, в России стала одной из важнейших для теоретиков и практиков начиная с 2010-х годов. Выходя за рамки сцены, размыкаясь и на уровне сюжетов, и на уровне собственно технологий, театр неизбежно вступал на территорию историков, музейщиков, наконец, на территорию личных архивов и семейных преданий.

Один из важнейших философов нашего времени Джордж Агамбен, рассуждая об уязвимости и беспомощности человека, разрушенного катастрофами XX века, пишет, что современный человек в современности не присутствует, но живет благодаря тому, что подтягивает к себе, сознательно или нет, те или иные фрагменты и контексты прошлого, которые могут всплывать в нас вне зависимости от нашей воли. Эти очертания, знаки, приходящие к нам как вдруг проявляющиеся изображения со старой фотопленки, и составляют наше естество. Но эти знаки не могут быть прочитаны либо в силу того, что уже существуют в нашем поле в качестве навязанных и утвержденных, либо в силу травмирующего характера событий, которые они запечатлевают.

Таким образом можно констатировать невозможность всеобъемлющего разговора, больших дискурсов: театр, который иллюстрирует события прошлого в рамках общепринятой конвенции, на самом деле к ним никак не прикасается. Взамен актуализируется идея малых дел, обращения к личным архивам, к «скелетам в шкафу» или просто к семейной хронике, к белым пятнам частной истории, в которой трудно расставить знаки препинания, но можно, как учила Гертруда Стайн, оставить все как есть – с разрывами, недостаточностями, пробелами, путаницей и равенством всех представляемых свидетельств или объектов.

Французский историк Пьер Нора, автор термина «места памяти», прочно вошедшего в обиход российских теоретиков с 2010-х (его новую жизнь можно увидеть в текстах и выступлениях Елизаветы Спиваковской, Елены Гордиенко и Алены Карась), считает, что есть две модели времени. Революционная предполагает разрыв с прошлым и ревизию его наследия (революционеры всегда знают и решают, что сбросить с корабля современности, а что оставить); традиционная (или мемориальная) связывает нас с утерянным навсегда и потому драгоценная, таинственная, исполненная «неясного, вызывающего к истолкованию смысла»¹. Исчезновение революционной модели, уверен Нора, вернуло

прошлому свободу, неопределенность, «весомое присутствие в настоящем – как материальное, так и нематериальное»². Именно материальность театра и одновременно его способность воплощать что-то нематериальное и вывели его в авангард практик памяти, позволили нам как зрителям, а иногда и как соучастникам, прикоснуться к следам чужой-то жизни, и через это – к «большой», ненаписанной и все время пересобирающейся истории.

В 2012 году Талгат Баталов, тогда – актер и деятель Театра.doc, – сделал в Театре им. Йозефа Бойса моноспектакль «Узбек». Роль парня из Ташкента, пытающегося раздобыть хоть какие-нибудь нормальные документы, чтобы жить и работать в Москве, играл сам Баталов. В спортивном костюме и с маленьким, но очень действенным набором «реквизита» (семейные фотографии, российский паспорт, бумажки о прописке, добытые в смертном бою с миграционными службами РФ) он стоял в кругу зрителей и, освещенный театральным светом, рассказывал и как бы проживал одновременно историю своей адаптации. Этот перформативный спектакль был сочинен в прямом соответствии с теорией речевых актов Джона Остина: мы видели, как слово становилось делом, и как название себя «узбеком» оборачивалось политическим смыслом. Смешной и ужасный рассказ/показ того, как «узбек» хочет стать «москвичом» или хотя бы «россиянином», демонстрировал всю тяжесть бытия героя, а кроме того – заставлял и нас, зрителей, невольно тестить самих себя на предмет колониальной имперскости. Мы просто не задумывались о том, что такое быть «узбеком» тут, в нашей московской реальности. Талгат Баталов свидетельствовал о своем опыте, и он делал это телом.

В 2014 году 50-летие московского Театра на Таганке праздновали целой серией перформансов и спектаклей, подготовленных «Группой юбилейного года» – коллективом режиссеров, художников и критиков. Одним из проектов стал «Архив семьи Боуден»: в расположившейся в фойе второго этажа Театра на Таганке экспозиции фигурировали микрорецензии семьи, регулярно ходившей на спектакли Таганки в 1960-80-е. Эти заметки сделаны прямо на полях программ, часто не по хронологии и без соблюдения иерархии событий. «Главная ценность коллекции и была заключена в этих рукописных пометках, в коротких записях впечатлений – максимально субъективных, обрывочных, личных»³, – пишет Елизавета Спиваковская, одна из участниц «Группы юбилейного года». Личная оптика вписывалась в большую историю

и подвергала сомнению ее генеральный дискурс: так было и в «Параллельных кривых», выставке Ксении Перетрухиной, которая синхронизировала два потока – хронику жизни Таганки с 1964 по 2014 и события жизни страны, запечатленные в газетных заметках. В «Репетиции оркестра» Андрей Стадников фиксировал момент собственной встречи с Таганкой – через интервью с работниками театра (не артистами), которые так же, как и сам режиссер, размышляли о настоящем театра и его будущем. Все это – из своей точки, часто тупиковой, не случайно центральным образом спектакля были бьющиеся с разбега о стену кирпичного задника люди. В «Присутствии» Семена Александровского ставился настоящий эксперимент по «вживлению в себя тела истории»: нынешние артисты Таганки пробовали войти в рисунок эпизода спектакля Любимова «Добрый человек из Сезуана», предварительно разъяв его на микрочастицы (хореографом этой работы была Татьяна Гордеева, и ее концептуальный взгляд чувствовался). «Зрители, – пишет Спиваковская, – становились свидетелями создания нового сценического текста, смысл которого – утверждение невозможности дублирования, невозможности повтора»⁴. Повторение и различие стали методом и темой этой работы Александровского, замечательной в своей идее и в обнаружении зазора между прошлым и настоящим, который благодаря театру становился буквально видимым, осязаемым. С одной стороны, «Присутствие» порождало тот самый эффект или «технику вживления диббуков»⁵, как ее назвала критик Алена Карась, – ведь артистки поочередно брали и воспроизводили буквально хореографический рисунок роли Зинаиды Славиной в роли Шен Тэ, а с другой – благодаря экранному фрагменту, одному из немногих сохранившихся, мы видели след того, старого и неповторимого, в телесном, физиологическом смысле, а не сентиментальном, ностальгическом. На экране – Владимир Высоцкий-летчик, сидя на краешке стола, качнет ногой, и Славина в шляпе, строгая и красивая, отработанные элементы партитуры и та самая «аура» подлинника, а в реальном сценическом времени – другие, живущие ныне люди, которые входят в рисунок и фиксируют невозможность этого входа.

Два проекта пермского НЕМХАТ – «Улетают птицы» (2021) и «К реке» (2022) – тоже проблематизируют вопрос входа в чужой опыт (таким опытом можно считать и свой собственный, но отодвинутый во времени, а потому ставший чужим). Первый спектакль был сделан вместе со студентами

местного филфака в деревне Полым – там они вместе с командой НЕМХАТ записывали интервью с местными жителями, чтобы добыть материал для сайт-специфической оперы о миноритарной коми-пермяцкой культуре и языке. История одной из жительниц – Раисы Степановны – как раз и стала основой либретто. Эти тексты, обработанные композитором Леоном Целебровски, превратились в «арии», звучащие через наушники уже на показе в Ботаническом саду пермского университета. В спектакле использовались и другие «носители» памяти – фотографии, расставленные в зарослях экзотических растений Ботсада, вещи, предметы быта, кому-то принадлежащие, живым или мертвым.

Даша Калина, одна из филологов-участниц и певица, играющая на аутентичных коми-пермяцких инструментах, стала героиней еще одной работы НЕМХАТ, музыкального перформанса «К реке». Зрителю предлагалось примерить на себя опыт двух незнакомых ему людей, жителей коми-пермяцких деревень, которые после войны узнали друг друга, полюбили и странным образом не смогли соединиться. Изложенная в виде переписки, эта частная драма читалась зрителями с листа, точнее с листов, которые перформеры почти бесшумно и аккуратно переворачивали на пюпитрах. Зрители сидят кружком, словно хор, центром которого и солисткой является сама Даша, играющая и поющая на коми-пермяцком. Слова песен не всегда легко разобрать – такова манера народного пения, а вот письма любящих напечатаны и на русском, и на коми-пермяцком. Можно выбрать, на каком читать, сравнивать ли речь, понимать различия в порядке слов или задуматься о том, что такое музыка чужого языка.

Саша Шумилин, придумавший НЕМХАТ, так отвечает на вопрос о том, зачем обращаться к недоступному тебе языку и культуре в своей работе: «Коми-пермяцкий народ – это мои корни, и вместе с потерей родственников я ощущаю не только личное, но и глобальное событие постепенной потери культуры»⁶. Но для посторонних этой культуре зрителей такой жест очень конкретного обращения к другому языку и спрятанным внутри него историям тоже становится личным переживанием. Сам режим презентации этих добытых в экспедиции материалов – похожий на модерацию, когда исполнителями этих «партий» становятся отчасти и сами зрители, – предполагает зрительское подключение к чужому опыту. Разделить его, не будучи причастной к культуре коми-пермяков, позволяет эмпатическая сила театра.

Выводя «обычную» вещь из тени, театр реабилитирует личный архив. Так было в «Выставке вещей» (2019) Елизаветы Спиваковской и Михаила Колчина, проходившей в разных местах, в том числе и в казанской квартире, где когда-то жил (или это была мистификация?) кто-то из героев этого театрально-музейной инсталляции. В «Вещественных доказательствах» Ксении Перетрухиной и Бориса Павловича (Karlssoon House, 2021) были собраны личные вещи с историей, сложной или простой, неважно, главное, кому-то принадлежавшие. Актеры продавали эти вещи с аукциона и рассказывали, что стоит за каждым предметом. Идея польского режиссера и художника Тадеуша Кантора о чердаке, который имеется у каждого человека, и которым можно пользоваться и в искусстве тоже, чтобы не забывать свое прошлое, в его обрывках, травмах и «повседневности», здесь как нельзя кстати. Но важно и то, что Перетрухина понимает момент овеществления этого прошлого, заархивированного часто случайным образом, – так след, оставленный кем-то, проявляется в настоящем, на территории спектакля, и заставляет рефлексировать ушедшее.

В «Аэлите. Инвентаризации» (Молодежный театральный центр «Космос», Тюмень, 2023) Карины Бесолты и Аэлиты Садретдиновой главная героиня, чей голос слышен в наушниках, раскладывала перед зрителями на маленьком столике (их несколько в пространстве спектакля) предметы: дневник-анкета с рисунками, коллажами, вклеенными предметами, кофе, кусочек шоколада, что-то еще. Голос героини вел нас по страницам своей жизни и – физически – по страницам дневника. Тут много удивительного и даже страшного, вроде специфических отношений с отцом или детских и школьных травм. Аудио присутствие очень милой, не унывающей и все стерпевшей молодой женщины «за кадром» сообщает этому путешествию по чужому архиву особый оттенок: инвентаризируя свои жизненные потери и несчастья, Аэлита с удивлением смотрит на них со стороны. И мы оказываемся в равной позиции – она и мы, выпившие один и тот же кофе из бумажного стаканчика. «Выпей меня», – советует бутылочка в кэрролловской «Алисе». Мы послушно пьем, как любопытная Алиса, и меняем масштаб своего зрения вместе с этим горьким напитком памяти.

В «Утопии от слова утопить» (новосибирская «Мастерская Крикливого и Панькова», 2021) Полина Кардымон – героиня, она же исполнительница и хранительница собственного архива, – тоже

демонстрировала свои вещи, от браслетика из ночного клуба до использованного теста на беременность, комментируя каждый по принципу музейного этикетажа. Но в финале складывала все в контейнер и заливала цементным раствором, чтобы по весне выбросить свое тревожащее прошлое в Обь. Она не хотела больше вспоминать о том, что случилось, не хотела перебирать свои потери, хотела их выкинуть, забыть, избавиться от травмы.

Судьба и восприятие таких вещей глубоко индивидуальны. А вот вещи из «Наблюдателей» Михаила Плутина в Музее ГУЛАГА – алюминиевые кружки, привезенные из Норильлага, например, – не могут быть не окрашены, более того, они навсегда вписаны в свой контекст.

Самое театральное в этих проектах, как кажется, это сама длительность, процессуальность движущегося к своему истоку воспоминания. Сталкиваясь с ли ты с автофикциональным рассказом о юности – как в «Лес. Ангелине» Ангелины Засенцевой (2022, проект Бориса Павловича «Лес» по Бибихину), с воспоминаниями о детстве на Кубе и вешках жизненного пути, как в калининградском «Лес. Свое» (Ольга Дмитриева как исполнитель и героиня в проекте-квартирнике Ангелины Засенцевой, Юлии Чуриловой и Ольги Саморядовой, 2023), в превращенном в фикшн-пьесу воспоминании о межнациональной катастрофе в Баку Марины Давыдовой (Land of No Return, 2024), – ты имеешь дело с длащемся во времени опытом припоминания, уточнения, попытки понять. И вот это наложение оптик, сегодняшней на вчерашнюю, высекает во всех этих вещах нечто, что держит мое, твое, ваше внимание.

Дело именно в процессе, а не в жесте – понимая это, художники, работающие с «архивом», обустривают эту комнату памяти, в которой одновременно существует несколько параллельных каналов. Сидя на панцирной сетке кровати внутри кита в спектакле-инсталляции «52 Гц» Антона Морозова (ГЭС-2, 2023), ты слушаешь голос девушки,



Банки с воспоминаниями из спектакля «Кладовая памяти», ГЭС 2

живущей одинокую жизнь в маленькой съемной комнате, и связываешь экзистенциальное время ее частной жизни с этим огромным китом, о существовании которого ты, возможно, только что узнал. Поэтически, в сущности, связывая далекие друг от друга вещи, феномены, опыты, авторы спектакля реабилитируют любое свидетельство, будь оно оставлено девочкой, мальчиком, старушкой, кошкой, искусственным интеллектом или кем угодно еще. И одновременно намекают на невыразимую сепаратность всех от всех, одиночество каждого голоса, прячущегося у себя в комнате и не надеющегося ни быть услышанным, ни быть сохраненным. Как все следы, оставленные на прибрежном песке, и эти следы исчезнут.

В неотвеченности и молчании есть своя мука. Кажется, театр, основанный на архивном, на свидетельском, на артефакте личного прошлого человека, хочет снова и снова задавать эти вопросы, ответов на которые сегодня не найти.

Источники

1. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2.
2. Там же.
3. Спиваковская Е. Группа юбилейного года: невыносимый документ // ТеатрЪ. 2015. 2 июля.
4. Там же.
5. Карась А. После памяти и травмы. Отношения с историческим прошлым в польском и русском театре // Лекция в Сахаровском центре в рамках лаборатории «Археология памяти». Коллективизация, раскулачивание, голод. 2016.
6. Демидкин В. История «немхата»: как сыграть оперу на коми-пермяцком языке в ботаническом саду // ТеатрЪ. 2022. 14 февраля.

Любите ли вы Вебера?

КОНЦЕРТ В ТЕАТРЕ «НОВАЯ ОПЕРА»



Каролина Бардуа.
Портрет Карла-Мари фон Вебера, 1921

Ну, кто смеет не любить Вебера? Автор «Вольного стрелка», где явлено такое Волчье ущелье, что весь нацизм туда вписан? И еще помним у Пушкина: «разыгранный Фрейшиц руками робких учениц», потому что в опере есть арии Агаты, у которой Татьяна и училась писать свое страстное письмо.

Но Россия смеет не любить Вебера. Не ставит она его опер, не видит в них сермяжной правды. И арии никто не поет. И на разных-всяких инструментах играют нечасто.

Между тем театр «Новая опера» решил приучать свою публику к Моцарту, потому что в этом сезоне воспоследует там «Волшебная флейта».

От нее (Вена, 1791) до «Вольного стрелка» (Берлин, 1821) рукой подать. И поэтому идея начать цикл концертов «Путь к Моцарту» с музыки неизвестного нам Вебера мне кажется удивительно правильной. К тому же у Вебера есть одно замечательное свойство: он умеет свое новаторство выражать иногда в самой неожиданной форме, так, что от очень хитрой музыкальной мысли по-настоящему захватывает дух.

Китайский дирижер Сяобо Ху, который много действовал в Германии, сумел свое ощущение Вебера как музыканта и личности тонко и броско передать оркестру. Мы поняли, что такое «немецкое

звучание»: не было итальянской упоенности красотой, французской влюбленности в тонкости и причуды, в самом саунде оркестра ощущалось больше спонтанного поиска внутреннего смысла, а в общем строе мерещилось какое-то поскрипывание, подзвывивание, более острое, чем обычно, подстраивание инструментов друг под друга.

Увертюра к опере «Абу-Хассан» Карла Мари фон Вебера (поименуем его полностью) пронеслась как будто опрометью, с подпрыгиваниями и гарцеваниями. Концерт для кларнета с оркестром Сергей Елецкий сыграл более, чем школьно: все неожиданности интонационных «сбоев» и «загогулин» были явлены с естественностью и редкостным умением.

Но настоящим взрывом стало выступление совсем молодой Ольги Давнис: она, клавесинистка, только что победившая не где-нибудь, а на Конкурсе Баха в Лейпциге, с первых же нот в Концертштюке для фортепиано с оркестром так влюбила публику в любой свой звук, что немаленькое сочинение промелькнуло, как райское видение. Это казалось не игрой на фортепиано, а волхвованием: в тихих частях звуки не таяли, но вели в небытие, в громких не наступало никакой слуховой перегрузки, потому что внутреннему взору представляли столкновения грозных туч, которые взвинчивают до предела, но орудут на сверхчувственном уровне. Хотелось верить, что чудо-музыкант Ольга Давнис вот-вот станет всеобщим идолом.

Но Сяобо Ху взял себя в руки после шока от триумфа волхвующей виртуозки и выдал на-гора Вторую симфонию Вебера. Ее написал тот, кому недавно исполнилось двадцать лет, но при этом он уже стал признанным мастером своего дела. Оркестр колдует всеми возможными способами вокруг чего-то несбыточного, и вспоминаешь про то, что Гектор Берлиоз называл всю эту ворожбу «сокровищами». Самое поразительное, что музыкальная мысль как будто начинает развиваться, вести в незнание, а потом хлоп! и останавливается, уходит в никуда. Сем Вебер писал: «Мнимый беспорядок этого мира на самом деле заключает в себе внутреннюю связь, пронизанную самым искренним чувством, и надо только уметь воспринять ее своими чувствами». Китайский дирижер это понял, нашел скрытую тень Вебера и привел к нам в гости на один вечер. ▮

Балет. Семья. Любовь

Фото: Павел Рычков

В честь Года семьи, которым торжественно был объявлен уходящий 2024-й, Большой театр представил в Хоровом зале Исторической сцены выставку известного фотографа Вадима Гортинского. Экспозицию составили портреты тех, чьи семейные пары сложились именно в Большом. Не только артисты: балет немислим без дирижеров, концертмейстеров и инспекторов, отвечающих за расписание сложнейшей работы, превращающейся в искусство.

Герои выставки:

Анастасия Горячева и Алексей Богорад, Нина Капцова и Алексей Мелентьев, Екатерина Антонова и Павел Клиничев, Мария Аллаш и Алексей Лопаревич, Дарья Хохлова и Артемий Беляков, Ксения Жиганшина и Клим Ефимов, Анастасия Сташкевич и Вячеслав Лопатин, Анна Тихомирова и Артем Овчаренко, Кристина Кретова и Игорь Цвирко, Анастасия Денисова и Дмитрий Дорохов, Вера Борисенкова и Ян Годовский, Анита Пудикова и Камиль Янгуразов, Юлия Гребенщикова и Дмитрий Соломенко.

Вернисаж открыл генеральный директор Большого театра Валерий Гергиев. На встречу с гостями и журналистами также пришли художественный руководитель балетной труппы Махар Вазиев и другие представители руководящего состава

Большого – Сергей Данильян, ставший инициатором этого проекта, заместитель генерального директора Дмитрий Соломенко с женой, солисткой балета Юлией Гребенщиковой, и артисты, которые тоже стали героями этой выставки, – Анастасия Горячева, в прошлом ведущая солистка, в настоящее время педагог-репетитор, Мария Аллаш, в прошлом балерина, ныне педагог-репетитор, ведущая солистка Дарья Хохлова, премьеры Артемий Беляков и Игорь Цвирко, солист балета Алексей Лопаревич, один из лучших характерных танцовщиков Большого, и другие.

Вадим Гортинский занимается фотографией более 25 лет. Главным жанром для него стал именно портрет, поскольку нет ничего интереснее человека, личность которого так ярко может проявиться на фото. Делал съемку для многих российских и зарубежных изданий. В настоящее время сотрудничает с рядом московских театров, среди которых Большой, Московский драматический театр им. А.С. Пушкина, Театр Наций, Балет Москва. С большим энтузиазмом были встречены публикой выставки его работ «Занавес. Русский театр в одном кадре» (2019) и «Портрет современной российской культуры» (2023).

Артисты Большого уже не впервые попали в объектив Вадима Гортинского. Портреты ведущих солистов как балетной, так и оперной труппы размещены на Театральной площади на подходе к историческому зданию Большого театра. ▮

ТЕАТР КАК СЕМЬЯ, или ДЕТИ ФЕДУЛА



Зарисовка спектакля 1896 года, гравюра Труакара.
Ежегодник Императорских театров, сезон 1896-97

Премьера «Федула с детьми», одноактной комической оперы на либретто императрицы Екатерины II, ознаменовалась скандалом. На представлении 11 февраля 1791 года актриса Елизавета Уранова прямо на сцене бросилась на колени, подала государыне жалобу на домогательства канцлера Александра Безбородко, коим потворствовал управляющий театрами, статс-секретарь Александр Храповицкий, и попросила высочайшего покровительства и разрешения на замужество.

С активным участием Екатерины II как автора и идеолога связано становление русской оперы как жанра. Знаменитые мастера Доменико Сартти и Висенте Мартин-и-Солер по ее приглашению работали в России капельмейстерами и композиторами, обласканный вниманием государыни отечественный автор Василий Пашкевич писал музыку к созданным ею водевилям и комедиям. В работе над «Федулом», согласно архивным исследованиям недавнего времени¹, принимали участие все трое: Пашкевич и Мартин-и-Солер отвечали каждый за свои номера, Сартти редактировал оркестровку и балетные вставки, подгоняя их под вкус Екатерины. Незамысловатая пастораль, сюжет которой сводится к разговорам о семейной жизни, наполнена прибаутками, стилизованными народными песнями и танцами. Театральная мода эпохи диктовала обращение к пейзажным радостям и провозглашение культа природной добродетели; подчеркнутая государственная патриотичность требовала вывести на первый план глубинную, не сказать посконную культуру, провозглашая верность ее устоям, а не наносному городскому, чересчур европеизированному поведению.

Дочь Федула, Дуняша, отказывается влюбленному в нее городскому Детине. Дети Федула пытаются отговорить отца от женитьбы на вдовушке Худуше: с хозяйством они справляются

сами, перспектива иметь мачеху их пугает. Однако отец не сдается, и хотя свадьбы не случается, в финале настает общий хоровод и «разные пляски». В отличие от множества водевилей той поры, базирующихся на прозаическом тексте и снабженных вокальными куплетами, «Федул» почти весь положен на музыку и зарифмован, разговорные реплики принадлежат только титульному герою и представляют собой поговорки, условно имеющие отношение к действию. Хоры и арии детей, напротив, действие развивают: музыкальные диалоги, сцены, микроуэты и ансамбли прихотливо дают возможность выступить каждому из пятнадцати отпрысков Федула. И все же пестрая картинка как будто бы остается незавершенной, рассуждения о семейной жизни не приходят к логичной развязке.

Филолог, исследователь XVIII века Андрей Зорин предлагает свой взгляд на эту незавершенность, полагая семейные зарисовки «Федула» аллегорией не государственной машины в целом, но непосредственно театральной ее ипостаси. «Пятнадцать детей Федула, – пишет Зорин, – это труппа императорского театра, а их отец – либо собирательный образ театральной дирекции, либо, что более вероятно, собственно Храповицкий. В этом случае его матримониальные планы намекают на намерение Екатерины взять жизнь труппы под свой непосредственный контроль. Как поет в последней арии Федул, “она деток заставит скакать, по своей дутке петь и плясать”. Имя Худуша, которое дала высочайший автор либретто своему alter ego, – это, конечно, вполне характерный для ангалт-цербстского юмора Фелицы намек на ее чрезвычайную дородность. Впрочем, Федул и говорит, что она “от плеча до плеча больше чем аршин, в личике не приметно морщин”. Сама Худуша не произносит в опере ни слова, а только царственно появляется в финале. Понятно, что первоначальные возражения детей против женитьбы отца обозначают испуг актеров перед новым порядком, который будет теперь наведен в их жизни и которому им придется подчиниться. В финале пьесы они с поклонами подходят под руку мачехи»².

Случайно ли, что именно «Федул с детьми» из всех созданных Екатериной опер был выбран для мемориального вечера к столетию со дня ее смерти в Большом театре? 24 ноября 1896 года опера была сыграна торжественно: балет остроумно поставил тогдашний штатный хореограф Иосиф Мендес, за пультом стоял главный дирижер Ипполит Альтани, а в роли Дуняши выступила прима труппы Мария Дейша-Сионицкая. Ежегодник Императорских театров по этому случаю не преминул напомнить и о замужестве Лизаньки Урановой, и об отставке театральной дирекции в 1791-м. ■

ИНГОССТРАХ

Просто быть уверенным



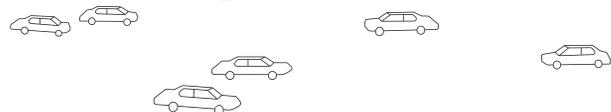
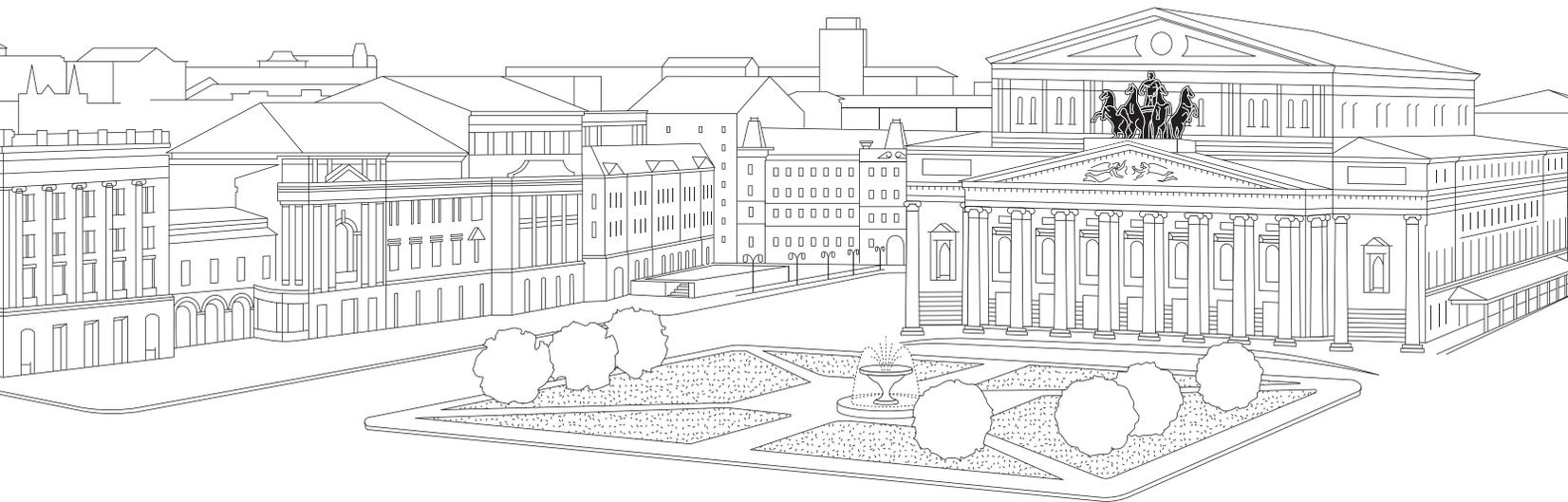
Генеральный партнер Большого театра

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.

1. См., в частности, статью Марии Шербаковой «Об одном из российских проектов Висенте Мартин-и-Солера: «Федул с детьми» в фондах библиотеки Мариинского театра» // Искусство музыки: теория и история №4, 2012, стр. 56-65.

2. См.: Андрей Зорин. Редкая вещь. // Новое литературное обозрение, № 80, 2006.



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

