



238 СЕЗОН



ОПЕРА

ДОН КАРЛОС

ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ

СОМНАБУЛА

ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО

РУСЛАН И ЛЮДМИЛА

БАЛЕТ

МАРКО СПАДА

КОППЕЛИЯ

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

КВАРТИРА

УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

№10-11
(2729-2730)



2013

ИЗДАЕТСЯ С 1933 г.

ГАЗЕТА ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ



У КАЖДОГО СВОЯ ТЮРЬМА

ПРЕМЬЕРА «ДОН КАРЛОСА» – В ЧЕСТЬ 200-ЛЕТИЯ ВЕРДИ

СТР. 8-9

Андреа Каре – Дон Карлос

ФОТО: ДАМИР ЮСЮПОВ

БАЛЕТ

Как создается легенда.
Пьер Лакотт представил балет «Марко Спада»

БАЛЕТ

В машине времени с «Коппелией»

ПЕРСОНА

Елена Зеленская: «Не думала, что приду к Вагнеру»

INTERNATIONAL

Adrian Noble promises a lot of religion and politics at the Bolshoi (English summary)

10

12

18

22

12+

ВЛАДИМИР МЕДИНСКИЙ • МАРИЯ ГУЛЕГИНА • ЛЕОПОЛЬД АНДРЕЕВ • ГАЛИНА СТЕПАНЕНКО • СЕРГЕЙ ВИХАРЕВ • СВЕТЛАНА АДЫРХАЕВА • ВЛАДИМИР МАТОРИН • ТАМАРА СИНЯВСКАЯ



**ПРИВЕТСТВИЕ МИНИСТРА
КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ ВЛАДИМИРА
МЕДИНСКОГО РЕДАКЦИИ
И ЧИТАТЕЛЯМ ГАЗЕТЫ
«БОЛЬШОЙ ТЕАТР»**

Уважаемые друзья!
Сердечно поздравляю газету «Большой театр» с 80-летним юбилеем!

Ваше издание вот уже много лет широко востребовано как зрителями, так и сотрудниками Государственного академического Большого театра. С газетой со дня ее основания сотрудничают ведущие театральные критики и режиссеры, дирижеры и хореографы, художники и артисты. Редакционный коллектив всегда прилагал максимум усилий для того, чтобы объединить зрителей и сотрудников театра в их любви и интересе к сцене Большого.

От всей души желаю коллективу и читателям газеты «Большой театр» жизненных и творческих успехов, а также живых и интересных публикаций!

Министр культуры Российской Федерации В. Р. Мединский



ГАСТРОЛИ



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСЛЮПОВ

**ПАРИЖ В ПРЕДЧУВСТВИИ
«УТРАЧЕННЫХ ИЛЛЮЗИЙ»**

С 4 по 10 января балетная труппа вновь выступит в парижском Palais Garnier – исторической резиденции Opera National de Paris. С этим театром Большой связывают долгие дружеские взаимоотношения, возникшие еще в XIX веке и особенно укрепившиеся в последние десять лет, когда труппы обменялись несколькими взаимными визитами.

На этот раз французской публике будут представлены «Утраченные иллюзии», созданные в 2011 году специально для Большого театра. В основу балета композитора Леонида Десятникова и хореографа Алексея

Ратманского положен одноименный роман Бальзака. Оформление спектакля принадлежит французскому художнику Жерому Каплану.

Перед парижанами готовятся предстать приглашенная прима Большого Диана Вишнева и звезды труппы – Евгения Образцова (для нее это будет дебют в роли Корали), Анастасия Шашкевич, Екатерина Крысанова, Анастасия Меськова, Екатерина Шипулина, Владислав Лантратов, Вячеслав Лопатин, Дэвид Холберг (в роли Люсьена он выступит впервые), Артем Овчаренко.

ДАТА



**ВСПОМНИЛИ
РЕКВИЕМ**

200-летие Верди, которое весь мир празднует в 2013 году, Большой отметил не только премьерой «Дон Карлоса», но и симфоническим концертом на Исторической сцене 19 ноября. Под управлением Василия Синайского прозвучал вердиевский Реквием. Несмотря на то, что во всем мире это одно из популярнейших концертных сочинений, оркестр и солисты Большого обращаются к нему сравнительно редко. Последний раз это произошло в 2001 году, когда исполнение Реквиема было посвящено памяти дирижера Андрея Чистякова.

В новом исполнении Реквиема принял участие Русский хор имени Свешникова. Сольные партии исполнили Динара Алиева (сопрано), Елена Манистина (меццо-сопрано), Михаил Губский (тенор) и Дмитрий Белосельский (бас).

КОНЦЕРТ

**ХИТЫ
И МАЛОИЗВЕСТНЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Посвященную Моцарту программу представят солисты оперы и оркестра и артисты Молодежной оперной программы 25 декабря в Бетховенском зале. В первом отделении режиссер Сергей Терехов представит хит – одноактную оперу Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Главные партии в ней исполнят тенор Богдан Волков (Моцарт) из Молодежной оперной программы и бас Олег Цыбулько (Сальери), с этого года вошедший в оперную труппу.

Во втором отделении прозвучат фрагмент малоизвестной оратории Моцарта «Освобожденная Ветулия» в исполнении Богдана Волкова, Концерт для кларнета с оркестром ля мажор, в котором будет солировать Дмитрий Лиманцев, и мотет «Ave verum corpus».

В концерте задействованы камерный состав оркестра и хора, детский хор Большого театра, за дирижерским пультом – концертмейстер оркестра Михаил Цинман.

ПРИЗНАНИЕ

**«ЗОЛОТАЯ МАСКА» НАЗВАЛА
ИМЕНА ПРЕТЕНДЕНТОВ**

Объявлен список претендентов на Национальную театральную премию «Золотая маска» по итогам сезона 2012–13 годов. Большой театр номинирован не только в традиционных для него категориях оперы («Франциск», «Дитя и волшебство», «Сомнамбула») и балета («Квартира»), но и в современном танце, где выдвинута «Весна священная» Татьяны Багановой. В частных номинациях Большой театр представляют композитор Сергей Невский («Работа композитора в музыкальном театре»), Филипп Чижевский («Дирижер в опере») и исполнительница партии Клары Наталья Пшеничникова, отмеченные за совместную с «Опергруппой» мировую премьеру оперы «Франциск». Энрике Маццолла, дирижер-постановщик «Сомнамбулы», претендует на звание лучшего дирижера в опере, хореограф Татьяна Баганова выдвинута

среди хореографов в балете и современном танце. Среди соискателей звания лучшего художника в музыкальном театре – Энтони Макдональд («Дитя и волшебство»), Пьер Луиджи Пицци («Сомнамбула»), Александр Шишкин («Весна священная»). Макдональд претендует также на награду в номинации «Художник по костюмам в музыкальном театре», а Марк Ставцев – в номинации «Художник по свету в музыкальном театре» (он участвовал в постановке «Сомнамбулы»). Среди исполнителей выделены Венера Гимадиева и Колин Ли за исполнение главных партий в «Сомнамбуле», Алина Яровая за роль Дитя в «Дитя и волшебстве», Денис Савин за соло в «Квартире».

Обладатели наград будут названы на заключительной церемонии «Золотой маски», которая в ознаменование 20-летия фестиваля и премии пройдет в Большом театре.

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР

ВЫХОД ПРИМАДОННЫ



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСЛОВ

Бертман для юбилейного вечера восстановит эту сцену из легендарной постановки Леонида Баратова в художественном оформлении Федора Федоровского.

В концерте ожидается участие Маквалы Касрашвили и Зураба Соткилавы, которые на протяжении многих лет были партнерами Образцовой.

Сама Елена Васильевна, не покидая сцены, в последние десятилетия много времени и сил уделяет новым поколениям певцов. Она долго преподавала в Московской консерватории, где из ее класса вышло несколько солисток Большого театра; успехом пользуются ее мастер-классы, в том числе в Молодежной оперной программе Большого театра. Образцова является инициатором проведения и руководителем собственного конкурса, который уже открыл множество ярких имен. Поэтому среди участников юбилейного вечера певицы – звезды нового поколения Динара Алиева, Вероника Джюева, Хибла Герзмава, Ольга Пудова, Юлия Лежнева, Василий Ладюк, Максим Миронов, Александр Цымбалюк.

Ведущий вечера – Святослав Бэлза. За дирижерским пультом оркестра Большого театра будет Павел Сорокин.

Елена Образцова вновь выйдет на сцену 26 декабря. Юбилейным концертом примадонна отметит 50-летие своего дебюта в Большом театре: он состоялся в декабре 1963 года, когда студентка Ленинградской консерватории с огромным успехом выступила в партии Марины Мнишек в «Борисе Годунове». Роль, проложившая певице дорогу на профессиональную сцену, навсегда осталась для Образцовой одной из любимых. Режиссер Дмитрий

МОЛОДЕЖЬ

СМЕНА ИДЕТ

В пятый сезон вступила Молодежная оперная программа Большого театра. Ее состав постоянно обновляется, уходят выпускники, наиболее перспективные вливаются в оперную труппу театра, приходят новые молодые певцы. Она приобрела высокую репутацию, и с каждым годом все больше желающих приходит на конкурс, который весной объявляет Молодежная программа. В этом году предварительные прослушивания проходили в Москве, Санкт-Петербурге, Минске, Кишиневе, Красноярске, Екатеринбурге. Около 500 человек участвовало в первом отборочном туре.

В итоге состав Молодежной программы пополнился певцами Ольгой Кульчинской (сопрано), Александрой Чухиной (меццо-сопрано), Павлом Валужиным (тенор), Богданом Волковым (тенор), Арсением Яковлевым

(тенор), Даниилом Чесноковым (бас) и концертмейстером Сергеем Иоровым.

Артисты программы разных лет стали участниками первого в этом сезоне большого проекта Молодежной программы – концерта «Молодые голоса Москвы и Парижа» на Новой сцене театра, в котором они выступили вместе с французскими певцами. Прозвучали фрагменты из опер русских и французских композиторов. Оркестром Большого театра дирижировали Павел Клиничев и Жан-Франсуа Вердьё.



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСЛОВ

ВИЗИТ

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГОСТЕЙ

В октябре в рамках фестиваля «Черешневый лес» на Новой сцене выступил Театр балета Бориса Эйфмана – постоянный гость в Москве, чей предыдущий визит состоялся в феврале 2013 года. На этот раз театр показал спектакль «По ту сторону греха» («Нарамазовы»).

По словам Бориса Эйфмана, его коллектив – это «театр открытых эмоциональных переживаний». Он существует с 1977 года, это труппа со своим оригинальным стилем, чьи спектакли (а их более 40) гастролировали по всему миру.

ДОСТИЖЕНИЯ



ГАЛИНА СТЕПАНЕНКО
с 16 сентября является заведующей балетной труппой. Ученица Марины Семенович, Степаненко была одной из самых ярких балерин Большого, пока в 2013 году не перешла на педагогическую работу. Экс-прима исполнила обязанности художественного руководителя балета, пока Сергей Филин находился на лечении.



ВЛАДИСЛАВ ЛАНТРАТОВ
получил статус премьеры балетной труппы. До вершины профессиональной иерархии он добрался всего за 7 лет. Окончив Московскую академию хореографии, в Большом театре танцовщик сразу же начал исполнять небольшие сольные партии. Сейчас в его репертуаре около 20 значительных работ, в том числе в постановках Ратманского, Бурлака и Медведева, Посохова, Макгрегора, Эло и в классических балетах.



ОЛЬГА СМИРНОВА
начала третий сезон в труппе Большого театра в новом для нее статусе ведущей солистки. Лауреат телепроекта «Большой балет» на канале «Культура», обладательница нескольких профессиональных наград, открытие летних лондонских гастролей, Смирнова стремительно осваивает репертуар. Он включает главные партии в «Баядерке», «Лебедином озере», «Дочери фараона», «Бриллиантах», «Изумрудах», «Аполлоне», «Онегине», «Иване Грозном».



ДЕНИС РОДКИН
с нового сезона переведен на положение первого солиста балетной труппы. В Большой театр был принят в 2009 году после окончания хореографического училища при театре танца «Гжель». В его репертуаре – «Спящая красавица» (Голубая птица), «Дочь фараона» (Рыбак и Таор), «Пламя Парижа» (Антуан Мистраль), «Иван Грозный» (Курбский), «Спартак» (Спартак), «Лебединое озеро» (Злой гений), «Дон Кихот» (Тореадор) и другие.



АННА АНТОНИЧЕВА
удостоена звания народной артистки Республики Северная Осетия-Алания. Прима-балерина Большого уже много лет репетирует под руководством Светланы Адырхатовой, ее искусство также хорошо известно в Северной Осетии-Алании, где она неоднократно гастролитровала.



ЕКАТЕРИНА КРЫСАНОВА
с первых дней работы в Большом театре занимается под руководством Светланы Адырхатовой. Неоднократно она выступала во Владикавказе. Особым успехом в ее исполнении пользуется «Осетинская рапсодия», которую она танцует с артистами ансамбля «Маленький джигит». Мастерство балерины недавно было отмечено званием народной артистки Республики Северная Осетия-Алания.



НАДЕЖДА ПАВЛОВА
13 лет спустя после прощания со сценой Большого театра вернулась репетитором в балетную труппу. Одна из самых известных балерин 1970–90-х годов, ученица Марины Семенович, она окончила педагогическое отделение ГИТИСа, возглавляла собственную труппу, преподавала в нескольких московских коллективах, в последние годы – в Театре классического балета под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василёва.

АРТЕФАКТ

УВЕКОВЕЧИЛИ В ФАРФОРЕ



Немецкая «Королевская привилегированная фарфоровая мануфактура Теттау» (Koeniglich priv. Porzellanmanufaktur Tettau) выпустила кофейный сервиз «Звезды балета Большого театра. XX век». Это уникальное в своем роде произведение: ранее ни одна из фарфоровых мануфактур не создавала сервиза, посвященного выдающимся звездам балета.

Форма сервиза удивительным образом созвучна балетной теме и тонко отражает ее. Она уходит своими корнями в конец XIX – начало XX веков, ее оригинальное название – «Королева Луиза». Каждый из основных предметов сервиза – от кофейника до чашек – как бы приподнят на узком основании; чрезвычайно тонкие, почти прозрачные стенки чашек; непревзойденная благородная белизна фарфора из Теттау – все это близко эстетике балета.

В декоре сервиза нет ничего случайного. Практически все его детали взяты из элементов внешнего оформления и внутреннего убранства Большого театра. На десертных тарелках представлены орнаменты и изображения плафона зрительного зала. На блюдцах – основной мотив росписей Белого фойе в технике «гризайль» (лиры).

Тончайший фарфор позволяет увидеть содержание картин и с оборотной стороны. На кофейник сервиза нанесена картина Орлова с изображением вечернего Большого театра 50–60-х годов, на сливочнике – картина Зичи «Спектакль в московском Большом театре по случаю священного коронавания императора Александра II», на сахарнице – Главное Императорское фойе – неизвестного автора. На чашки сервиза в богатом золотом обрамлении нанесены деколи картин (с названием картины, именем художника, годом написания), изображающих Ольгу Лепешинскую, Марину Семенову, Галину Уланову, Майю Плисецкую, Владимира Васильева, Екатерину Максимову, Мариса Лиелу и других. Большая часть картин взята из частных коллекций и не известна широкой публике.

ВОЯЖ



«Лебединое озеро». Ольга Смирнова – Одетта

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» РАЗЛИЛОСЬ В СИНГАПУРЕ

Сингапур нельзя назвать территорией, мало изведанной Большим театром. Еще в 1970-е здесь выступала группа солистов балета во главе с Майей Плисецкой, а в 1990 и 1992 годах состоялись гастрольные выступления балетной труппы Большого. С тех пор зрители получили возможность не только узнать Большой балет, но и начали знакомиться с представителями его оперной труппы. В прошлом сезоне в исполнении «Военного реквиема» Бриттена, приуроченного к 100-летию со дня рождения композитора, участвовала Елена Зеленская.

20 ноября в Сингапуре в театре Esplanade открылись большие гастрольные выступления Большого балета: шесть раз было показано «Лебединое озеро», одна из визитных карточек русского балета.

Главные партии исполнили: Екатерина Крысанова, Ольга Смирнова и Екатерина Шипулина (Одетта – Одиллия); Дэвид Холберг, Семен Чудин и Руслан Скворцов (Принц Зигфрид); Артемий Беляков и Юрий Баранов (Злой гений).

Спектакли прошли в сопровождении местного симфонического оркестра, дирижер – Павел Клиничев.

ЮБИЛЕЙ

100-ЛЕТИЕ КАК ПОВОД ДЛЯ ЗНАКОМСТВА

100-летие со дня рождения британского композитора-классика Бенджамин Бриттена музыкальный мир отмечает практически так же широко, как совпадающие с ним 200-летие Верди и Вагнера. Однако парадокс в том, что Бриттен, испытывавший большой интерес к нашему отечеству, неоднократно в нем бывавший, друживший с Шостаковичем, Ростроповичем и Вишневской, был не слишком у нас популярен. При жизни только одна опера Бриттена, «Сон в летнюю ночь», увидела свет рампы Большого: это случилось в 1965 году. И лишь несколько месяцев назад репертуар обогатился его «Путеводителем по оркестру» («Вариациями на тему Перселла»).

Тем не менее, ноябрьскому юбилею Большой посвятил цикл камерных концертов «Бриттеновские вечера в Большом», идейным вдохновителем которых выступил известный российский пианист и пропагандист творчества этого композитора Алексей Горibold. Программа первого концерта включала камерную вокальную музыку Бриттена, во втором звучали вокальные и инструментальные произведения, в третьем – фрагменты оперного наследия, большая часть которого до сих пор Россией не освоена.

В концертах приняли участие солисты оперы и оркестра Большого театра, артисты его Молодежной оперной программы.

ОФИЦИАЛЬНО

ВНЕ ПЛАНОВ

2 декабря 2013 года музыкальный руководитель и главный дирижер Большого театра Василий Синайский подал заявление об уходе. Побеседовав с ним, генеральный директор Большого театра Владимир Урин принял решение удовлетворить эту просьбу. С 3 декабря Василий Синайский в Большом театре не работает. К сожалению, такое решение он принял в середине сезона, фактически за две недели до премьеры оперы Верди «Дон Карлос», в постановке которой он участвовал в качестве музыкального руководителя и дирижера. Дальнейшие творческие планы театра также во многом были связаны с ним. Тем не менее, он волен был принимать подобное решение, и дирекция пошла ему навстречу.

СОТРУДНИЧЕСТВО

С ВИЗИТОМ НА БАЛТИЙСКИЙ БЕРЕГ

Большой театр в третий раз выступил в Калининграде. Он принял участие в «Балтийских сезонах», которые проводят министерство культуры России, правительство и министерство культуры Калининградской области и Российское государственное театральное агентство.

Фестиваль, существующий с 2004 года, стал одним из самых значительных культурных форумов современной России. В этом году его участниками были Заслуженный коллектив России симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии имени Шостаковича, «Мастер-

ская Петра Фоменко», петербургский Малый драматический театр – Театр Европы, Вячеслав Полунин, Гидон Кремер, Денис Мацуев.

Большой театр начал сотрудничество с «Балтийскими сезонами» еще в 2004 году. Тогда на сцене Калининградского драматического театра был показан классический шедевр, балет «Шопениана». Позже Большой представил оперу «Иоланта» и балет «Жизель».

Для третьего визита были выбраны одноактный балет «Классическая симфония» Посохова и концерт артистов Молодежной оперной программы.

БЕНЕФИС

ПРОГРАММА УНИКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Творческий вечер Владимира Маторина прошел на Исторической сцене. Уже не одно десятилетие Маторин – ведущий бас Большого театра. Он исполнил на его сцене множество разнообразных партий как в русских, так и в зарубежных операх. Репертуар певца настолько обширен, что составить программу концерта наверняка было непросто. В нее вошли только те произведения, которые в современном музыкальном мире невозможно представить без интерпретации Маторина: русская духовная музыка, народные песни, фрагменты «Бориса Годунова», «Евгения Онегина», «Князя Игоря», «Обручения в монастыре». В концерте участвовали солисты оперы Оксана Горчаковская, Елена Манистина, Вячеслав Войнаровский, хор (главный хормейстер – Валерий Борисов) и симфонический оркестр Большого театра (дирижер – Василий Синайский), оркестр русских народных инструментов имени Осипова (дирижер – Владимир Андропов).



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

ПОСВЯЩЕНИЕ

С БЛАГОДАРНОСТЬЮ ОТ УЧЕНИКОВ И КОЛЛЕГ



Ученицы Софьи
Головкиной
у памятной доски

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

В память Софьи Головкиной, ведущей балерины Большого театра в 1930–50-е годы, открыта мемориальная доска на фасаде здания Московской академии хореографии.

Головкина возглавляла московскую балетную школу более 40 лет, именно благодаря ей Московское хореографическое училище обрело статус академии. При этом вся ее жизнь была связана и с Большим театром. На его сцене она исполнила десятки ведущих партий в классических и советских балетах, а с 1960 года вела в школе свой класс, из которого вышли звезды следующих поколений театра: Наталия Бессмертнова, Нина Сорокина, Марина Леонова, Алла Михальченко, Галина Степаненко, Надежда Грачева, Анна Антоничева, Мария Аллаш, Мария Александрова, Нина Капцова.

ЗВЕЗДА

ПРОСЛАВЛЕННЫЙ БАС С НОВА С НАМИ

20 ноября на Исторической сцене состоялся концерт Пааты Бурчуладзе. Несмотря на обилие ангажементов в таких театрах, как Covent Garden, Metropolitan Opera, Opera National de Paris, один из самых прославленных басов современности не порывает до-

брых отношений с Большим. В прошлом году он спел здесь Бориса Годунова – партию, в которой получил особое признание на мировых сценах, затем участвовал в премьере «Князя Игоря» в партии Кончака. В концерте Бурчуладзе также приняли участие солисты

оперы Большого: Елена Зеленская, Вероника Джюева, Анна Аглатова, Бадри Майсурадзе и Эльчин Азизов. Основой репертуара стали арии и ансамбли из опер Верди, прозвучали сочинения Гуно и Масканы. Оркестром Большого дирижировал Павел Сорокин.

ДОСТИЖЕНИЯ



ВЕСЛАВ ДУДЕК
из труппы Берлинского государственного балета дебютировал на сцене Большого театра в заглавной партии «Онегина» Джона Крэнко. Свою международную карьеру танцовщик начинал в Штутгарте, где имел возможность досконально освоить стиль Крэнко: в его репертуар входили «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Дама и шут», «Поэма экстаза» этого хореографа.



ИВАН ВАСИЛЬЕВ
после двухлетнего перерыва вернулся в Большой театр в качестве приглашенного солиста. Еще летом он принял участие в гастрольях в Лондоне, выступив в балете «Пламя Парижа». В октябре Васильев станцевал в Москве в своем фирменном «Дон Кихоте» и исполнил заглавную партию в «Спартаке», а в декабре готовится дебютировать в партии Франца в «Коппелии».



ИГОРЬ ЗЕЛЕНСКИЙ,
прославленная звезда многих балетных трупп мира, а ныне руководитель балета Новосибирского оперного театра и Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, вновь вернулся в Большой театр, где некогда танцевал в «Баядерке» и «Дон Кихоте». На этот раз он выступил в «Спартаке», исполнив роль Красса.



КРИСТИНА МХИТАРЯН,
с 2012 года являющаяся артисткой Молодежной оперной программы Большого и активно осваивающая театральные репертуар, стала лауреатом III премии на конкурсе вокалистов Neue Stimmen. В карьере певицы это не первая победа: в этом году она уже успела завоевать I премию на Конкурсе королевы Сони в Осло.



ОЛЕГ ЦЫБУЛКО,
выпускник Молодежной оперной программы, с нынешнего сезона ставший солистом оперы, удостоен II премии на престижном конкурсе вокалистов Neue Stimmen в Германии. Участников (которых на начальном этапе конкурса было около полутора тысяч человек из 69 стран мира) судила коллегия жюри, состоящая из директоров европейских оперных театров, музыкальных критиков и педагогов.



ЕЛЕНА МАНИСТИНА,
одна из самых востребованных исполнительниц партии Азучены в «Трубадуре», выступила в ней на Мюнхенском оперном фестивале. Постановка осуществлена режиссером Оливье Пи и прозвучала под управлением Паоло Кариньяни. Партнерами Манистиной были Йонас Кауфман (Манрико), Аня Хартерос (Леонора), Алексей Марков (Ди Луна).



ЕВГЕНИЯ ОБРАЗЦОВА
дебютировала в легендарном спектакле Кеннета Макмиллана «Ромео и Джульетта». На роль Джульетты ее пригласил Королевский балет Великобритании. С этой труппой балерина сотрудничает не впервые – в 2009 году она танцевала на сцене Covent Garden заглавную партию в «Спящей красавице».

Тексты: Сусанна Бенцианова, Анна Галайда, Мария Кретина
Фото: Дамир Юсупов, Владимир Широков, музей БТ



Филипп II

Сын и наследник императора Священной Римской империи Карла V, Филипп с 1554 года был королем Неаполя и Сицилии, а с 1556 года, после

отказа своего отца от престола, стал королем Нидерландов, Испании и обладателем всех ее заморских владений. Его царствование стало золотым веком инквизиции, но в целом его политика привела к тому, что Испания была измучена религиозными гонениями и войнами. Филипп II был женат четыре раза: после смерти последней жены, Анны Австрийской, он больше не женился и прожил 18 лет вдовцом.



Елизавета Валуа

Внимания старшей дочери короля Франции Генриха II и его жены Екатерины Медичи добивались представители многих европей-

ских дворов, но, желая положить конец войне Испании и Франции, Генрих II заключил договор с испанским королем Филиппом II. Елизавете было на тот момент всего 15 лет. Между королем и его юной супругой возникли крепкие отношения, и до самой смерти Елизаветы Филипп прислушивался к ее мнению. Елизавета Валуа умерла во время пятых родов, так и не подарив королю наследника.



Дон Карлос

Мать наследника испанского престола умерла спустя несколько дней после его рождения, так и не оправившись от тяжелых родов.

Мальчик рос слабым, и довольно быстро стало понятно, что его душевное здоровье оставляет желать лучшего. Его помолвка с дочерью короля Франции Елизаветой Валуа была разорвана: из политических соображений она стала женой отца Карлоса, короля Филиппа II. Ненависть к отцу росла у Карлоса с каждым годом; пытаясь отомстить, он даже убил его любимую лошадь. В 1568 году дон Карлос пытался бежать из Испании в Нидерланды, но был схвачен и помещен в заключение. Филипп II хотел устроить процесс над сыном по обвинению в измене, но инфант умер до его начала. Подозрение, что дон Карлос был отравлен по приказу Филиппа, не подтвердилось.



ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ

17 декабря – премьера «Дон Карлоса» Верди

Текст: Мария Кретьина

Большой театр уже второй раз отмечает юбилей Верди именно «Дон Карлосом»: постановка 1963 года, осуществленная дирижером Асеном Найденовым и режиссером Иосифом Тумановым, была приурочена к 150-летию композитора.

ДВЕ ЭПОХИ

«Дон Карлос» идеально подходит для того, чтобы чествовать его создателя. Даже среди обширного – и популярнейшего во всем мире практически без исключения – наследия Верди он занимает особое место, объединяя все аспекты его таланта – от мастера оперной love story на все времена до бытописателя, от психолога до политического мыслителя.

«Дон Карлос» любопытен как иллюстрация человеческой ментальности двух эпох: Верди из середины XIX века переосмысливает трагедию Шиллера – текст, рожденный в эпоху Просвещения. От реальной трагедии, случившейся в семье короля Филиппа II в 1568 году, в «Дон Карлосе» остались, по сути, одни имена действующих лиц. Из уродливого и психически нестабильного (хотя, судя по всему, интеллектуально весьма развитого) наследника испанского престола Карлоса Шиллер сделал благородного героя и предмет романтических грез двух знаменитых красавиц – принцессы Эболи и его собственной мачехи Елизаветы Валуа. Но, видимо, сопротивление материала

было слишком велико, идеальный герой из Дон Карлоса не получался.

ПЕВЕЦ СВОБОДЫ

Несмотря на то что произведение названо его именем, Дон Карлоса несколько затмевает другое действующее лицо – добродетельный маркиз ди Поза. В ту эпоху, когда Шиллер писал «Дон Карлоса» (а он закончил свою трагедию в 1787 году, в канун Французской революции), добродетель подразумевала не только порядочное поведение в частной жизни, но и, прежде всего, высокие гражданские идеалы и деятельное служение человечеству. В уста Позе Шиллер вложил все передовые идеи своего времени: «Даруйте в вашей мировой державе, – призывает короля Филиппа благородный герой, – свободу человеческому духу». И далее:

...Гражданин

*Пускай, как прежде, будет средоточьем
Всех попечений трона и блюдет
Один свой долг священный – уваженья
К правам собратьев.*

Главным противником «свободы человеческого духа» у Шиллера выступает даже не сам деспот Филипп II (он-то как раз прислушивается к Позе и почти готов поддаться), но церковь, и антиклерикальный пафос принес его «Дон Карлосу» проблемы с цензурой.

Верди, как и Шиллер, – друг и певец свободы, и отношение к церкви у него тоже сложное. Он сохраняет в опере infernalный образ Великого инквизитора – слепого старца, полуживого, но с несгибаемой волей. Сохраняет Верди и знаменитый диалог, в котором инквизитор толкает Филиппа II на сыноубийство, и этот дуэт двух басов с повторяющейся зловещей темой в низком регистре оркестра – одна из самых потрясающих сцен в опере. Сильное впечатление производит и сцена аутодафе с огромным числом персонажей, мощными хорами, грандиозными процессиями и психологическими эффектами. Тема освободительной борьбы Нидерландов также сохранена, как и свободолюбивый пафос в целом. Но Верди сместил фокус, интересуясь более личными историями героев, нежели общественно-политическими вопросами, и деятельный Родриго ди Поза наконец-то уступил центральное место своему несчастному и мятущемуся другу-инфанту, которого Шиллер сравнивал с Гамлетом, мыслящим и переживающим, но мало действующим. Для человека эпохи Просвещения это скорее минус, но во времена Верди уже было хорошо известно, что битвы, которые отдельная личность выдерживает в своем микрокосме, могут быть столь же героическими и величественными, как борьба за свободу от испанского владычества

(по крайней мере, в художественном выражении). «Свобода человеческого духа» интересует Верди в первую очередь в индивидуальном проявлении.

Герои «Дон Карлоса» – люди, задыхающиеся в оковах, и в опере доминирует знаменитая «интонация страдания»: короткие оркестровые «вздохи», прерывистые фразы, приглушенное, как бы далекое, неземное звучание. «Звучать легко, еле слышно», «все струнные... создают тихий далекий шепот», «чтобы пианиссимо были действительно тихими, а темпы живыми, но не конвульсивными и резкими», – такими указаниями переполнены письма самого Верди.

ЦЕНТР ПРИТЯЖЕНИЯ

«Дон Карлос» ставится редко, потому что требует масштабной сцены, огромных ресурсов и первоклассных певцов. Но для исполнителей эта опера привлекательна не только красивейшими ариями (в конце концов, это же Верди!), но и актерским потенциалом, заложенным в каждой роли. Не случайно «Дон Карлос» весьма интересовал такого певца-актера, как Федор Шаляпин. Он стал инициатором благотворительной постановки «Дон Карлоса» в Большом театре в 1917 году и исполнил в ней партию Филиппа II, после чего, как писали критики, «старую оперу Верди следует называть не «Дон Карлос», а «Филипп II», – настолько Шаляпин доминировал в спектакле. Таким центром притяжения при наличии достойного исполнителя может стать любая из главных партий в опере, не только заглавная, поскольку у каждого героя своя трагедия и каждый работает на основную идею: свобода – высшая ценность, без нее не может быть жизни.

Свобода останется главной темой нового спектакля в Большом театре. «Каждый персонаж по-своему в тюрьме, – рассуждает режиссер Эдриан Ноубл, экс-руководитель Королевского шекспировского театра в Стратфорд-на-Эйвоне,

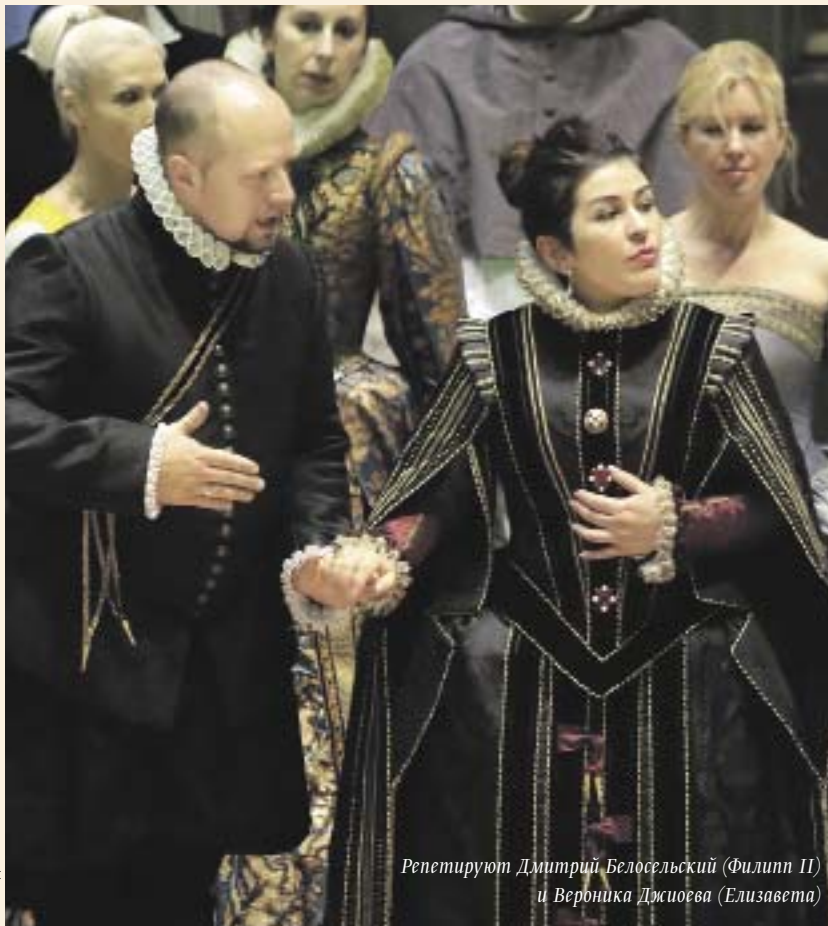


ФОТО: ДАМИР ЮСЛУПОВ

Репетируют Дмитрий Белосельский (Филипп II) и Верника Джоиева (Елизавета)

ныне ставящий на оперных сценах – в Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper и других. – Они в плену своих обязанностей. Филипп не может быть отцом, потому что исполняет обязанности короля, а Дон Карлос – его подданный. Елизавета любит Дон Карлоса, но не может проявить свое чувство, потому что замужем за его отцом. Дон Карлос – наследник величайшей империи в мире, но его взгляды абсолютно не совпадают со взглядами отца. Что еще для меня очень важно – они все одиноки». Заданные режиссером темы несвободы и одиночества обыгрываются в оформлении спектакля, которое создает художник Тобиас Хохайзель: сценическое пространство вокруг героев то расширяется, демонстрируя почти безграничные

масштабы Исторической сцены Большого, то сжимается, вызывая панику на грани клаустрофобии.

Вплотить эти замыслы предстоит выдающейся команде исполнителей, среди которых мировая звезда Мария Гулегина (принцесса Эболи). Заглавную партию исполняют Андреа Каре и Гектор Сандоваль. Елизавету Валуа споют Вероника Джоиева и Анна Нечаева. Партия Филиппа II доверена Дмитрию Белосельскому, Михаилу Казакову и Рафалу Шивеку. Казаков также будет петь Великого инквизитора (в очередь с Петром Мигуновым и Мэтью Бестом). Эльчин Азизов и Игорь Головатенко выйдут в роли Родриго ди Позы. Этот ансамбль будет работать под руководством дирижеров – Роберта Тревиньо и Джакомо Сагрипанчи.



Принцесса Эболи
Испанская аристократка Ана де Мендоса, более известная как принцесса Эболи, родила в первом браке 10 детей, но продолжала при

этом вести активную светскую жизнь. По подозрению в убийстве она была арестована и до конца своей жизни находилась под заключением в замке Санторкаса. У историков до сих пор нет единого мнения насчет того, при каких обстоятельствах принцесса потеряла глаз.

ФАКТ

«ДОН КАРЛОС» БЕЗ БАЛЕТА

Верди сочинил первую редакцию «Дон Карлоса» по заказу Opera de Paris, добросовестно руководствуясь требованиями, которые французская публика времен Второй империи предъявляла «большой опере»: пять актов (из которых первый не основан на драме Шиллера, но либреттистам показалось важным рассказать предысторию героев), толпа персонажей, грандиозное и пышное оформление, обязательные балетные сцены. Однако премьера в 1867 году прошла в прохладной обстановке. Сюжет и музыку нашли слишком мрачными, публику смущало отсутствие привычного деления на номера (арии, дуэты, квартеты), звучали обвинения Верди в «вагнерианстве». Кроме того, либретто было на французском, а этот язык композитор чувствовал недостаточно хорошо. В Большом театре ставится более поздняя (и более популярная) редакция «Дон Карлоса»: на итальянском языке, без утяжеляющего сюжета первого акта и без балета.



ФОТО: МУЗЕЙ БТ

Федор Шаляпин
в роли Филиппа II



«Дон Карлос».
Сцена из спектакля
1963 года

ФОТО: МУЗЕЙ БТ



Эдриан Ноубл
на репетиции

«ЭТА ИСТОРИЯ МОГЛА БЫ СЛУЧИТЬСЯ В ИРАНЕ»

Текст: Мария Кретинина



Ассистент режиссера
Эльза Рук



Хореограф
Даррен Росс

Экс-руководитель Королевского шекспировского театра Эдриан Ноубл обещает много религии и политики на сцене Большого.

учив текст, – это экономит время. Кроме того, в музыкальном театре эмоция заложена уже в партитуре, – это тоже облегчает задачи.

КАК ОСВОБОДИТЬ АКТЕРСКУЮ СУЩНОСТЬ

– Вы состоялись как драматический режиссер. Что заставляет вас обращаться к опере?

– Началось с того, что в 1986 году меня, еще молодого режиссера, пригласил художественный руководитель Кентской оперы, который специально искал молодых постановщиков. Я поставил «Дон Жуана». Первый опыт был удачный, но следующая работа в опере у меня состоялась только через 10 лет, третья – еще через 10 лет, так оно и пошло. Музыкального образования у меня нет, но я думаю, что оно играет не такую важную роль, как умение слушать музыку и использовать ее. По большому счету, между оперными спектаклями и постановками Шекспира разница не так уж велика.

– Значит, вы не относитесь к драматическим режиссерам, которые, придя работать в оперу, жалуются, что певцы не обладают достаточными актерскими навыками?

– Певцов можно понять: они получают совсем другое образование. Режиссер должен разобраться, каким образом можно освободить их актерскую сущность. Я лично работаю с оперными артистами так же, как с драматическими, ничего не меняя в своем подходе. В чем-то с оперными даже проще: они приходят на репетиции, заранее вы-

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ВСЕ

– Вы больше десяти лет проработали в Королевском шекспировском театре. Вы «домосед», любите долго находиться на одном месте?

– Королевский шекспировский театр – единственный, в котором я задержался надолго, и то лишь потому, что это был мой театр, мой дом. Руководить театром хорошо, его можно воспитывать, растить, как ребенка. Но давление на меня было слишком велико. В Королевском шекспировском театре пять сцен, их разделяет 100 миль, две труппы постоянно гастролируют, в штате 900 работников. Если ты возглавляешь театр, то ответственен за все: ставишь спектакли, выполняешь обязанности генерального директора, ищешь финансирование.

– Вы говорили, что заинтересовались театром, посмотрев комедию Гольдони «Слуга двух господ». Ставите вы тоже преимущественно Шекспира, Марло, Моцарта, Монтеверди. В ваших спектаклях действие обязательно должно происходить в далеком прошлом?

– Часто, но не всегда. Недавно я участвовал в международном проекте: ставилась трилогия Моцарта. Я перенес действие всех трех опер в Соединенные Штаты нашего времени: «Так поступают все» – в Санта-Монику, «Фигаро» – в Вашингтон, «Дон Жуан» –



Репетиция
«Дон Карлоса»

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

в Нью-Йорк. Я жил в Санта-Монике и писал сценарий для фильма с Мег Райан (фильм «Папа» о Хемингуэе. – Прим. ред.), поглядывал в окно на променады, и мне вдруг подумалось: «Это самое лучшее место действия для “Так поступают все,». Как правило, все идеи приходят ко мне подобным образом – спонтанно.

СВОЕ ВИДЕНИЕ

– История, изложенная в «Дон Карлосе», могла бы происходить в наши дни?

– Нет. Это не сработало бы. Задача режиссера – придумать мир, в котором сюжет произведения сохраняет логику. Сюжет «Дон Карлоса» может развернуться только в очень религиозном обществе, где возможны

преследования еретиков. Наверное, эта история могла бы произойти в современном Иране, но я не хочу, чтобы меня пристрелили, поэтому не рискнул бы ставить такой спектакль.

– Часто ли вам приходилось ставить такие масштабные и густонаселенные спектакли, как «Дон Карлос»?

– Я ставил «Макбета» в Metropolitan Opera, эта постановка даже по количеству людей на сцене была больше. Главное, сколько бы их ни было, к каждому нужно подходить как к индивидуальности.

– Почему именно «Дон Карлос» и именно в Большом?

– Это была не моя идея, мне предложили это название, но я сразу заинтересовался. Мне очень нравится музыка и политическая составляющая

сюжета. Отношения внутри общества очень интересны: между государством и религией, между главами государства, между индивидуальной судьбой и политикой государства.

– На встрече с труппой вы очень подробно рассказывали об исторических корнях «Дон Карлоса». Вы интересуетесь Испанией золотого века?

– Меня интересует эта эпоха, но не конкретно Испания. Готовясь к постановке, я проводил дополнительные исследования.

– Думали ли вы о том, что герои «Дон Карлоса» – современники Шекспира?

– Да, это тот же исторический период. Филипп II был женат на королеве Англии Марии Кровавой, а после ее смерти сватался к ее сводной сестре Елизавете I, но она отказала ему из-за того, что он был католиком.

– Наверное, еще и из-за его нелегкого характера.

– Я думаю, религия все-таки играла более значительную роль.

– В современном западном обществе религия не играет совсем никакой роли?

– Нельзя сказать, что совсем никакой, но мы уже не готовы затевать войны из-за религии.

– Вы не боитесь, что по этой причине суть конфликта «Дон Карлоса» может ускользнуть от понимания современного зрителя?

– Что я могу сделать для того, чтобы они гарантированно поняли? Я просто показываю историю так, как вижу ее.



Встреча постановщика
с труппой

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

ДОСЬЕ «БТ»

ЭДРИАН НОУБЛ

Окончил Чичестерскую высшую школу, Бристольский университет и Лондонский центр драмы.

В 1980 году пришел в Королевский шекспировский театр и провел там в общей сложности более 20 лет, пройдя путь от ассистента режиссера до художественного и исполнительного директора. Поставил пьесы Шекспира: «Комедия ошибок», «Мера за меру», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка», «Генрих V», «Как вам это понравится», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Цимбелин», а также сочинения Островского, Ибсена и других.

Ставил оперные спектакли в Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper, на Глайндборнском фестивале и других крупнейших мировых сценах. Среди его постановок – оперы Моцарта, Монтеверди, Генделя, Верди.

Является постановщиком двух успешных мюзиклов в театре West End – «Chitty Chitty Bang Bang» и «The Secret Garden».

ПРИМАДОННА

«МНЕ НУЖЕН ХАРАКТЕР»

Блистательная сопрано Мария Гулегина впервые поет «Дон Карлоса», причем – партию принцессы Эболи, написанную для меццо-сопрано. «Меня пригласили участвовать в концерте в Metropolitan Opera, – рассказывает певица о своем первом знакомстве с этой ролью, – и вдруг мне звонит мой агент и говорит: «Какая глупость. Представляешь, тебя приглашают петь Эболи! Разве они не знают, что ты сопрано?» Естественно, мы отказались. Я положила трубку – и вдруг через пять минут захотела это спеть и перезвонила агенту». Дирижер Джеймс Ливайн был в восторге, но исполнение в итоге не состоялось. Однако Гулегина окончательно убедилась, что Эболи подходит ей больше, нежели сопрановая партия Елизаветы: «Мне нужна эмоциональность, любовь, ревность, умереть за любовь, убить за любовь. Историческая принцесса Эболи потеряла глаз на дуэли. Представляете, что за характер?» Кроме того, в постановке Большого Гулегину привлекает режиссер Эдриан Нубл, с которым она работает не первый раз: «Он умный, чувствительный, очень эмоциональный, он много читал и много знает».

КАК СОЗДАЕТСЯ ЛЕГЕНДА

Ноябрь прошел в Большом театре под знаком премьеры «Марко Спада» Пьера Лакотта

Тексты: Анна Галайда, Сергей Конаев, Мария Кретина



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

Француз Пьер Лакотт, давно причисленный к сонму классиков хореографии, работает в Большом далеко не первый раз. Целая эпопея связана с его «Дочерью фараона», которая за последние 10 лет стала одной из фавориток публики. К открытию после реконструкции Исторической сцены Лакотт презентовал Большому поставленную по этому случаю миниатюру. Теперь сотрудничество укрепляет «Марко Спада» – трехактный балет в излюбленном хореографом историческом духе.

ЗВОНКОЕ ИМЯ В ИСТОРИИ

«Сергей Филин обратился ко мне с предложением поставить в Большом театре еще один мой балет, – рассказывает Лакотт. – Я сразу предложил «Марко Спада». Сергей посмотрел его запись и сказал, что это абсолютное попадание. Действительно, это большой спектакль, такой же как «Дочь фараона». В нем множество танцев и действующих лиц, для изображения которых необходимы самые разнообразные танцевальные и артистические дарования. Это, помимо, единственный балет, где пять шикарных ролей для этуалей, две для танцовщиц (Анжелы и маркизы Сампьетри) и три для танцовщиков

(Марко Спады, Федериче и капитана Пепинелли). Пять декораций, много много костюмов. Чудесная музыка Обера. Очень-очень красивая. Специально для Большого я создал роли четырех подруг маркизы и хореографию двух друзей Марко Спады, а также па де де Марко Спады и Анжелы и вариации маркизы и Федериче во втором акте».

Несмотря на то, что у «Марко Спада» звонкое историческое имя, хореография и художественное оформление балета полностью принадлежат Лакотту: от оригинальной постановки Жозефа Мазилье, показанной в

парижской Опера 1 апреля 1857 года, ничего, кроме нескольких эскизов и рецензий, не осталось. Хореограф вспоминает: «Когда я был ребенком, наши педагоги в Opera National de Paris объясняли нам стиль французских классиков – Мазилье, Перро, Меранта, даже если их балеты давно выпали из репертуара. Мазилье обожал действенные сцены (scène d'action), диалоги, обмен пантомимными репликами, когда один персонаж задавал вопрос, а другой отвечал. В танцах он использовал очень консервативный, отборный словарь движений французской классической школы».

СОХРАНИТЬ КРАСОТУ И ИЗЯЩЕСТВО

За музыкальную составляющую «Марко Спада» отвечает самый молодой дирижер Большого Алексей Богорад, и это его первая самостоятельная постановка на Исторической сцене, большой трехактный балет. «Многие говорят, что балетная музыка лишь аккомпанирует танцу и не представляет собой ценности. Но я с большим интересом и увлечением отнесся к этой работе, нашел в ней много тонких моментов. Обер – основоположник «большой» французской оперы, долгое время был ректором Парижской консерватории, написал 46 опер. Музыка балета «Марко Спада» не лишена изящества и тонкого французского вкуса. Невозможно исполнять музыку, если она тебе не нравится. Внушить это оркестру, увлечь его, наверное, и было основной задачей». Пьер Лакотт прекрасно знает партитуру и точно слышит эту музыку. Купюры, вносимые хореографом, были небольшими и уместными. Он предоставил театру в качестве образца аудиодорожку, смонтированную из двух видеозаписей предыдущих постановок «Марко Спада».

А вот с нотным материалом, который поступил от французского издательства, возникли проблемы: «Скорее



Дэвид Холберг – Марко Спада

ФОТО: © 2013 MARC CHAGEMAN/BOLSHOI THEATRE



Сцена из спектакля



Евгения Образцова – Анжела

всего, нам достался неигранный комплект нот. В них оказалось огромное количество ошибок, которые пришлось исправлять вплоть до премьеры.

В балетном театре, учитывая сценическое действие, мы стремимся сохранить прелесть, красоту и изящество музыки, – говорит Богорад. – Господин Лакотт это прекрасно понимает, поэтому он никогда не вмешивался в мою работу настолько, чтобы это противоречило музыкальному характеру. Неотъемлемая часть хореографического стиля Лакотта – это точные, быстрые движения – мелкая техника, и он просил немного «подхлестывать» танцовщиков активными темпами и активным характером музыки. Это сложно для исполнителей, но, мне кажется, они понимали, что это придает особый блеск спектаклю».

танцовщиков активными темпами и активным характером музыки. Это сложно для исполнителей, но, мне кажется, они понимали, что это придает особый блеск спектаклю».

АБСОЛЮТНОЕ ПОПАДАНИЕ В СТИЛЬ

Оформление «Марко Спада» в Большом театре отличается от парижского и римского спектаклей разве что в незначительных деталях. Сценографию придумал Пьер Лакотт, но неоценимую помощь ему оказала ассистент, театральная художница Анастасия Черноус. Ей пришлось столкнуться с ощутимыми трудностями: ни декораций, ни макетов, ни эскизов не сохранилось. «С самого начала было известно, что работать придется по видеозаписи, причем весьма несовершенной, – рассказывает Черноус. – Из нее было понятно, что балет очень сложный, картин много, и все они архитектурные. Нужен был художник, знающий театральную специфику, компьютер, 3D и просто графику, чтобы восстановить оформление».

«Это должно было быть барокко, – вспоминает Черноус. – Лакотт рас-

сказал, с каким феерическим успехом проходил спектакль: как только открывался занавес, зрители начинали аплодировать. Для меня это стало ключом в работе над спектаклем, я поняла, что спектакль должен казаться невероятным с первого взгляда. То есть сценография должна быть на высоте».

Впоследствии в Париже чудом нашлись декорации четвертой картины «Марко Спада», сохранившиеся процентов на 90. Парижские костюмы тоже сохранились и были доставлены в Москву, чтобы служить образцом для мастеров Большого.

Конечно, утверждать, что костюмы абсолютно аналогичны тем, в которых танцевали артисты Opera de Paris, нельзя: спустя столько лет найти те же самые материалы невозможно. «Но все равно это абсолютное попадание в стиль, цвет и внешний вид», – утверждает Черноус.

На создание эскизов оформления огромного барочного спектакля было отведено всего полгода. Черноус

пригласила в свою команду двух художников. «Я считаю большой удачей, что у нас появился театральным художником Игорь Тугайбей, который сделал во всех эскизах светотеневое и цветовое решение, – говорит она. – Иван Кузнецов восстановил по видео пятую картину практически без моего вмешательства. На себя я полностью взяла все черчение – перспективные и архитектурные построения четырех первых картин. Конечно, велась бесконечная работа по поиску материалов. Палладио и Виньола стали моими друзьями. Архитектура очень насыщенная, стиль барокко предполагает много деталей, надо все это искать, чтобы найти решение, похожее, если не абсолютно аналогичное тому, что есть на видео. Естественно, Лакотт корректировал цветовые и тоновые нюансы, в целом вся моя работа его удовлетворяла. Но залогом успеха являются, конечно, не эскизы, а их исполнение. И тут проявили себя мастера Большого, в которых были выполнены все декорации. Художники-исполнители поняли, в каком ключе решить задачу, чтобы было одновременно похоже и на то, что мы видим на видео, и соответствовало историческому стилю».



Пьер Лакотт работает над костюмами с Еленой Меркуровой

ЧЕСТЬ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ДЛЯ ТАНЦОВЩИКА

Год назад, когда Лакотт возвращал на Историческую сцену свою «Дочь фараона», в небольших ответственных партиях блеснул Игорь Цвирко. Для молодого танцовщика, обратившего на себя внимание в современном и деми-характерном репертуаре, это был первый успех в классике. Хореограф, знаменитый своей требовательностью, запомнил артиста: в «Марко Спада» фамилия Цвирко оказалась среди исполнителей трех партий – Марко Спада, Пепинелли и жениха. Танцовщик рассказывает: «Репетиции начали еще в конце прошлого сезона. Я в то время готовился к своим премьерам в текущем репертуаре, к международному балетному конкурсу и в то же время посещал все репетиции «Марко Спады». Период был нелегкий. Но в театре многое происходит одновременно, приходится успевать. А уже в этом сезоне маэстро доверил мне Пепинелли в первом составе и самого Марко Спаду. Это было и честью, и ответственностью, потому что в составах на партию Марко Спады числились, кроме меня, только премьеры и ведущие солисты».

На первом этапе репетиции вели ассистенты хореографа. «Жиль Изоар досконально знает текст и придирчиво следит за тем, чтобы мы не позволяли ни малейшей отсебятины, – делится впечатлениями Цвирко. – Он также добивался точности позиций рук, позиций ног. С Анн Салмон очень приятно работать. Она понимала, что мне на этой постановке пришлось столкнуться с некоторыми трудностями. И когда я был не вполне уверен в себе, показывала, что верит в меня. Когда приехал Пьер, он решил развить свой старый спектакль, чуть ли не перед генеральными репетициями даже у кордебалета что-то менял. Работать с ним было удовольствием. И конечно, французские постановщики хотели приблизить нас к тому стилю исполнения, который отличает Opera de Paris и хореографию Лакотта: здесь все построено на мелкой технике, работе низа ног, на синкопировании, резких остановках».

Говоря о первой в своей жизни центральной партии, Цвирко проводит парадоксальную параллель: Марко Спаду он сравнивает... с Одиллией, главной ролью «Лебединого озера»: «Хореограф просил меня не ориентироваться на образ, который создал Рудольф Нуриев, а провести градацию: в первом и третьем актах Марко Спада – настоящий бандит, злой, хитрый, а во втором, когда появляется с дочерью на балу, – благородный отец. Роль Пепинелли мне тоже очень интересна, в ней есть лирические адажио, сложная вариация, в которой можно показать свою классическую школу. Но по характеру, немного комедийному, гротескному, она близка к тому, что я делал раньше. А вот такого неоднозначного, многоликого персонажа, как Марко Спада, да еще со множеством вариаций и мимических сцен, у меня еще не было».

В ПРОШЛОЕ – НА БАЛЕТНОЙ МАШИНЕ ВРЕМЕНИ



ФОТО: ДМИТРИЙ КОСЛОВ

Текст: Сергей Коцаев

Балет «Коппелия»

ИСТОЧНИК

АМЕРИКАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ ПОМОЩЬ

Балет, в отличие от остальных искусств, не обладает универсальной системой фиксации. Самым надежным источником сохранения его достижений до сих пор является такой скоропортящийся продукт, как человеческая память. Тем не менее, попытки записи танца существовали с древнейших времен и не прекращаются до нашего времени. Среди самых известных систем записи балетов – нотация, придуманная в конце XIX века петербургским танцовщиком Василием Степановым. По его методике были зафиксированы многие популярные постановки Мариинского театра, главным образом принадлежавшие Петипа. Помощник хореографа, режиссер петербургской труппы Николай Сергеев, уезжая после революции в эмиграцию, увез записи. После его смерти этот бесценный архив оказался в библиотеке Гарвардского университета, где с ним работают хореографы, увлеченные идеей воскрешения старинных балетов.

В декабрьской афише, наряду с традиционным «Щелкунчиком», царствует еще один балетный хит – «Коппелия» в версии петербургского хореографа Сергея Вихарева. Он был в России первым, кто попытался отмотать время вспять и вернуть балет, поставленный больше ста лет назад, к первоначальному виду.

ВНУТРЕННЕЕ ЕДИНСТВО

– Почему в 1999 году вы решили реконструировать «Спящую красавицу» Мариуса Петипа в виде, максимально приближенном к исходному?

– Прежде всего, мы и представить не могли, что от оригинала осталось так много. Меня потрясло, что в Петербурге в Театральном музее и Театральной библиотеке до наших дней сохранились почти все эскизы оформления, все они в хорошем состоянии, атрибутированы. Это был такой месседж нам: «Берите, делайте, это возможно». Еще до этого мы знали, что в Гарвардской театральной коллекции хранятся записи балетов Петипа, сделанные в начале XX века под руководством бывшего режиссера Мариинского театра Николая Сергеева. В общем, материал шел в руки. И обнаружилось, что зафиксированная в записях и документах конструкция балетов Петипа имеет

неразрывное внутреннее единство музыки, хореографии и художественного оформления. Когда ты меняешь одну из этих составляющих, спектакль расслаивается, как будто 3D-фильм смотришь без стереочков. Все становится нелепым и глупым, глазам больно. Поэтому я всегда стараюсь восстановить режиссуру, ход действия, последовательность выходов, процессий, танцев. В нотации обычно все хорошо записано: кто, куда, откуда выходит, где, с кем встречается. Ясно, почему, зачем возникают процессии, шествия, танцы. Сюжет всегда внятный...

– Но хореография далеко не всегда в этих источниках записана идеально и полно.

– В нотации можно найти такую хореографическую комбинацию, до которой сам никогда бы не додумался. Но относиться к ней надо, как к отдельно записанной музыкальной теме: ты все должен уловить, освоить и придать этому завершенный зрелищный вид. Я начинал с того, что пытался сделать точь-в-точь, как в рукописи. Но иногда это смотрится инородным телом или выходит немзыкально.

МАСКИ ВИТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

– Балетные шедевры эпохи Ивана Всеволожского отличает просто-

душие и наивность. Но уже в начале XX века следующий директор Императорских театров Владимир Теляковский с нескрываемым раздражением отзывался о «Щелкунчике» в костюмах Всеволожского как о «невообразимой по безвкусию постановке».

– Балет 1890-х – это витальное искусство, и костюмы Всеволожского очень изобретательные, живые. Наверное, в конце XIX – начале XX века, когда были только такие костюмы и только такое оформление, это могло вызывать совсем иные эмоции. Мирискусники их тоже терпеть не могли. Теперь это одна из красок репертуара, где есть и реставрации императорской классики, и советская классика, и современные спектакли. Это очень, мне кажется, интересно – не просто сходить на «Коппелию», «Лебединое озеро» или «Спящую красавицу», а понять разное мировоззрение, разный стиль.

– Стоит ли искать глубины мировоззрения в «Коппелии», которую некоторые даже считают спектаклем для детей?

– Балет – искусство для умных. Да, конечно, по сравнению с первоисточником Гофмана «Коппелия» – это версия-лайт. Но даже в упрощенной схеме заложены большие смыслы,

Сергей Вихарев

ФОТО: ВЯЧЕСЛАВ ПОДРОРНЫЙ



Анастасия Сташкевич в балете
«Коппелия» в роли Сванильды

ФОТО: ДАМИР ЮСЛОВ



Сцена из спектакля
Маршинского театра
«Спящая красавица»

ФОТО: МИХАИЛ ЛОТВИНОВ



большие проблемы. В балетном спектакле соединяются музыка, движение, гениальные артисты, и поэтому он открывает зрителю неведомые дали, может быть, светлые, а может, мрачные, печальные. В абстрактном балете Баланчина ты видишь какие-то невероятные смыслы литературные, возникают ассоциации с Набоковым или Бродским. Или, наоборот, в «Спящей красавице» в какой-то диагонали с туррами видишь вселенскую катастрофу. Это все для тонкого зрителя. В XIX веке в Мариинском театре тон задавали ценители, владельцы пожизненного абонеента, который передавался по наследству. А в XX веке зал заполнила новая публика: одни ждали от балета этнографической точности, чтоб на сцене все было, как в художественных альбомах, другие – эффектов, трюков. Но простите, «Баядерка» Петипа не имеет никакого отношения к реальной Индии. Это все придворное искусство, это все маски. Белые люди надевают цветные трико и разыгрывают в галантном стиле историю, где две женщины борются за мужчину.

СОХРАНЕННАЯ ТРАДИЦИЯ

– Для танцовщиков Большого театра драматическая игра – воздух, ради которого только и стоит выходить на сцену.

– Это так, и это шикарно. Я читал об этом в книгах, но представить себе не мог, что это настолько живо. До сих пор имеет значение, что Большой театр стоит рядом с Малым. Я много где работал и понимаю, что заставить артиста последней линии кордебалета играть, да еще на какой-то проходной репетиции, практически невозможно. А в Большом люди отрываются по полной. Ты видишь, что они думали, как преподнести себя, как подать, какой жест сделать, в каком образе. Я был очень доволен, как труппа работала над «Коппелией». Коппелиус Геннадия Янина – потрясающая, выдающаяся работа. Для меня как практика это, конечно, было большое событие – встреча с таким театром.

ФОТО: ДАМИР ЮСЛОВ

Анастасия Сташкевич (Сванильда)
и Вячеслав Лопатин (Франц). «Коппелия»



– В 2011 году вы осуществили реконструкцию «Раймонды» Петипа в миланской Ла Скала. Запад всегда считал себя наследником настоящего императорского стиля, западные исследователи первыми открыли для себя записи Сергеева и стали их изучать, но даже Баланчин, мечтая о «Спящей» в обязательно роскошном оформлении, не мог ее себе позволить. А «Раймонде» даже кризис не помешал. Чем вы это объясните – пришло время?

– На самом-то деле это не такой уж дорогой спектакль. Декорации обошлись много дешевле, чем для радикальных оперных постановок. Другое дело, что интерес к живописным декорациям академической школы везде неуклонно падал всю вторую половину XX века. Слава Богу, в Милане остались старые мастера, которые застали расцвет академической традиции и сохранили до нашего времени ее технику. Еще они шикарно делают бутафорию, мебель, строенные декорации из дерева. У Ла Скала очень хорошие мастерские. Как официанты в итальянских ресторанах – не девочки-студентки, а синьоры, понимающие толк в кухне, поощряющие тебя за правильный выбор. Костюмы действительно дорогие, потому что рукодельные.

Ла Скала – это не выжженная пустыня, а традиционное, намоленное место. Но императорский большой стиль возможен только в России. Большой стиль для Запада – Рудольф Нуреев, им больше не за что зацепиться. Спектакль жив, стиль жив, пока есть практика его исполнения. А «Раймонда» прошла два сезона – и все. Чтобы ее восстановить, нужно все начинать заново. У нас же ты со школы как бы идешь по лесенке, переходя от роли к роли в одном и том же репертуаре.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

ПАЛИМПСЕСТ В ПАЧКАХ

«Коппелия» – один из образцов академического балета позапрошлого века. В основе либретто, как и в «Щелкунчике», – переработанная почти до неузнаваемости новелла Гофмана. Впервые спектакль был поставлен Артюром Сен-Леоном в парижской Орега в 1870 году и признан шедевром. Но от него практически ничего не сохранилось. Канонической стала петербургская версия Мариуса Петипа и Энрико Чекетти (1894). Но позже их «Коппелия» тоже оказалась забыта – ее заменила более компактная постановка москвича Александра Горского. И лишь в 2001 году по записям Николая Сергеева балет Чекетти – Петипа воссоздал Сергей Вихарев. В 2009-м он показал новую редакцию этого спектакля в Большом театре.

МАСТЕР

БАЛЕТНЫЙ КОППЕЛИУС

Для того необычно театрального эксперимента, который проводит Сергей Вихарев, до сих пор не найдено точного научного определения. С помощью записей, сделанных в конце XIX века, он стремится вернуть зрителям оригинальный облик старинных спектаклей, которые больше ста лет непрерывно модернизировались.

Тексты: Анна Галайда

ВЫПОЛНЯЯ МИССИЮ

Генеральному директору Большого театра
В. Г. Урину, коллективу театра

Уважаемый Владимир Георгиевич! Дорогие коллеги, друзья! Я рад поздравить всех вас с замечательным юбилеем! Газете «Большой театр» исполнилось 80 лет! Немного театров может похвастаться собственным изданием, а тем более изданием, которое выходит столь долгое время. Но почтенный возраст газеты – не есть самое главное, на мой взгляд, очень важно, что за эти годы она обрела статус и формат настоящего театрального издания: содержательного, интересного, адресованного широкому кругу читателей. Я уверен, что газета «Большой театр» выполняет замечательную миссию: она объединяет театр и зрителей, вовлекает их в мир театрального искусства, создает круг друзей театра. Сегодня газета «Большой театр» выходит в полном цвете, ее можно прочесть и в электронной версии, сегодня она доступна всем тем, кто в действительности не мыслит своей жизни без театра и хочет оставаться в гуще театральных событий. Прекрасно и то, что газета «Большой театр» делается профессиональными людьми, что на ее страницах можно прочесть статьи известных и авторитетных авторов, и потому газета интересна и тем, кто любит театр, и тем, кто в нем творит. Я желаю газете «Большой театр» творческого долголетия. Мудреть вместе со своим театром и вместе с ним оставаться всегда молодым, современным, энергичным изданием. Я желаю Большому театру новых ярких премьер, новых талантливых имен и новых, интересных, захватывающих публикаций в его газете. Успеха, удачи во всем, счастья, здоровья, всего самого доброго!

Искренне ваши, Александр Калязин



Российская Газета

ПОЗДРАВЛЕНИЕ
ОТ «РОССИЙСКОЙ
ГАЗЕТЫ»

Газете Большого театра – 80! Это значит, что почти целый век она сопровождает будни и праздники главной сцены страны. Почти сто лет она освещает жизнь огромного художественного производства – его уникальных мастеров, работающих в самых разных цехах театра, на сцене и за кулисами, под колосниками и в оркестровой яме. Часто только благодаря этой газете публика узнает о тех, кто творит праздник невидимо. В последние годы в ней всегда есть и самые свежие, яркие, неповторимые материалы о творцах и их новых работах, о планах и проблемах самого огромного в стране театра, ставшего самым главным «экспортным товаром» России. Поздравляем любимую газету и ее замечательных создателей с солидным юбилеем и желаем еще больше творческих радостей и новых идей!

Редакция «Российской газеты», Москва

ЮБИЛЕЙ



Майя Плисецкая и этуаль
Opera National de Paris
Луан Дейде, 1958

ФОТО: МУЗЕЙ БТ



Сергей Лемешев, 1930-е годы

ФОТО: МУЗЕЙ БТ

ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ
ТЕАТРОМ

Текст: Анна Галайда

В ноябре газета «Большой театр» отметила свое 80-летие. И все эти годы она была зеркалом, отражавшим одновременно жизнь Большого театра и его взаимоотношения с миром

Поначалу от газеты сложно было ожидать такой жизнеспособности. Она возникла, как это часто бывало при советской власти, по разнорядке: задача создать свои издания была поставлена не только перед Большим, но и перед Малым, МХАТом, Вахтанговским и другими театрами. Они виделись такими же производствами, как фабрики и заводы, и управлять ими собирались теми же методами, действенным оружием которых были многотиражные газеты для коллективов. «ГАБТовец» – так, в соответствии с модой индустриальной эпохи, называлась новорожденная газета, вышедшая в ноябре 1933 года. Название не прижилось, и вскоре она стала «Нашим рупором», а в 1935 году – «Советским артистом». Именно под этим названием газета Большого театра вошла в историю. Безусловно, она должна была соответствовать тому образцу, который ей предопределили власти, и ее страницы хранят в большом количестве портреты Сталина и других партийных руководителей, массу трескучих призывов и тысячи строчек отчетов с партсъездов и конференций, сообщений о комсомольской учебе и собраниях. Но скоро главным в «Советском артисте» стало другое: как только партийных боссов на посту главного редактора сменили артисты самого Большого театра, они взяли газету в свои руки и посвятили обсуждению «производственных проблем» – своего творчества. Много-

тиражка многие десятилетия публиковала рецензии на премьеры и спектакли текущего репертуара, вводы новых исполнителей и выступления гастролеров, фрагменты из книг деятелей театра, обсуждала те вопросы технического характера, решение которых помогает или мешает возникновению на спектаклях чуда искусства.

В 1990 году «Советский артист» преобразовался в газету «Большой театр». И хотя освещения проблем «делания театра» в ней стало гораздо меньше, она все так же оставалась уникальным хроникером жизни Большого театра.

В 2011 году, с открытием Исторической сцены, у газеты началась новая жизнь. Она перестала быть изданием для сотрудников театра, а повернулась к зрителю, стремясь рассказать о грядущих премьерях, постановщиках и артистах, с именами которых сегодня ассоциируется Большой. Тираж газеты поднялся до 20 000 экземпляров. Но ее идея осталась неизменной: она существует «для тех, кто живет театром». Большим.



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСУПОВ

С БЕСКОРЫСТНЫМ СЛУЖЕНИЕМ ИЗБРАННОЙ ПРОФЕССИИ

17 июля 2013 года трагически погиб артист оркестра, скрипач Виктор Седов. За скупыми и сухими строками сообщений в прессе скрыта огромная потеря, которую тяжело переживает не только семья Виктора, но и мы, его коллеги

Текст: Дагмара Калашкова, Игорь Свичкаренко,
артисты оркестра Большого театра

Оркестр Большого театра славен своими традициями, которые не прерываются во многом потому, что в нем играют люди разных поколений. Виктор Седов отдал Большому более 40 лет жизни, придя в театр в 1971 году. Многие его младшие коллеги по оркестру тогда еще даже не родились. Это опыт, который невозможно переоценить и которым Седов щедро делился с нами. Но не только с нами – значительное место в его жизни занимала педагогическая деятельность. В колледже (училище) при Московской консерватории и в Московском институте музыки имени Шнитке на исполнительском факультете Виктор преподавал очень важные предметы – методику и историю исполнительства. Кроме того, он вел предмет под названием «читка с листа». Фрагменты симфоний, опер и балетов, знание сложностей и «подводных камней» которых так необходимо для будущей профессиональной жизни молодых музыкантов, он подбирал сам. В результате для его учеников читка на конкурсах в оркестры не являлась большой проблемой. Материалы, собранные Виктором Седовым для этого предмета, остались на скрипичной кафедре МГИМ, так что и после его ухода студенты смогут пользоваться бесценными знаниями настоящего профессионала. Виктор Седов также являлся научным руководителем дипломных рефератов выпускников. Нам, его коллегам, удивляться этому не приходилось: мы давно знали, что к нему можно было обратиться с любым вопросом, касающимся истории музыки или исполнительского искусства. Не поддается описанию количество информации, которой владел Виктор Константинович Седов. На гастролях он первым делом бежал в библиотеку или нотный магазин. И деньги тратил в основном на ноты, книги и музыкаль-



ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ СЕМЬИ СЕДОВЫХ

ные записи. Остальное для него не имело значения. Отсюда некоторая небрежность во внешнем виде, в театре даже подшучивали над ним: «Зимой и летом – одним цветом».

Круг интересов Виктора Константиновича был необычайно широк: от серьезных научных исследований в разных областях до значительных спортивных свершений. Он свободно владел немецким языком и защитил в Московской консерватории кандидатскую диссертацию «Типы интонационной драматургии в тетра-

логии Вагнера «Кольцо нибелунга». Он совершал регулярные пробежки и трижды пробежал марафон! Круглый год купался, и этим подавал прекрасный пример активного образа жизни.

Виктор Константинович не только обладал глубочайшими знаниями, но и заражал энтузиазмом и бескорыстным служением избранной профессии. К происходящему в театре он относился совсем не формально – его интересовали все аспекты театральной жизни. Можно вспомнить хотя бы о том, что он был инициатором

исполнения на сцене роли Слепого скрипача в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова артистом оркестра. Седов и стал постоянным ее исполнителем. Помимо выполнения непосредственных обязанностей, он принимал активное участие в жизни Творческого клуба Большого театра, базировавшегося в Бетховенском зале. Казалось, что он одновременно находился в нескольких местах. Постоянно в движении, стремлении, успевая при этом уделить внимание просьбам всех, кто к нему обращался. И просто по-человечески общаться с Виктором Константиновичем было всегда приятно. Он мог говорить и даже спорить на любую тему, при этом давая понять собеседнику, что уважает его точку зрения, никогда не позволяя себе назидательности или нравоучений.

Возвращаясь к музыкальной стороне его таланта, нельзя не вспомнить о том, сколько инструментовок он сделал для различных камерных составов! А какая неоценимая помощь им оказывалась в проведении концертов детей артистов Большого театра! В последние годы, как раз во время этих концертов, мы узнали Виктора Константиновича и как дирижера. Он вполне уверенно руководил оркестром, хотя аккомпанемент, а тем более аккомпанемент детям, – не самая простая задача для дирижера. При этом сама мануальная техника его не очень заботила. Вообще, умение не придавать значения мелочам, не видеть препятствий на пути к поставленным целям, наверное, было одним из основных качеств его натуры. Он и ушел от нас бегом, стремясь к очередной цели. Только в этот раз под ногами не оказалось опоры...

Говорят, что незаменимых нет. Неправда! Заменить Виктора Константиновича Седова во всех его многочисленных ипостасях не сможет никто.

«В НЕЙ ГЛАВНОЕ – БЕЗУПРЕЧНЫЙ ВКУС»



Вечер в честь юбилея Светланы Адырхаевой прошел на Исторической сцене

Текст: Анна Галайда

Среди участников гала-концерта были ученицы Адырхаевой Анна Антоничева, Екатерина Крысанова, Анастасия Сташкевич, Мария Семеняченко, Анна Леонова, Чинара Ализаде, Елизавета Крутелева. В программе значительное место заняли фрагменты «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Спартак» и «Наменного цветка», в которых ранее блистала сама Адырхаева.

«ВОТ ТАК ТЫ БУДЕШЬ ТАНЦЕВАТЬ»
– Ваше родное осетинское селение Хумалаг расположено очень далеко от оперных театров и хореографических школ. Как вам удалось попасть в балет?

– В 1946 году во Владикавказ (тогда – Орджоникидзе) приехали ленинградские педагоги, чтобы по всей Северной Осетии искать одаренных для балета детей 9–10 лет. Я была младше, но, как все дети на Кавказе, очень любила танцевать. Когда наша соседка рассказала о приезде педагогов, я пристала к маме: «Отвези меня в город, отвези!» Просматривали детей в Доме пионеров. Сразу выяснилось, что по возрасту я не прохожу. Но, видно, у Варвары Павловны Мей, одного из приехавших педагогов, было чутье. Она посмотрела меня и сказала: «Я девочку беру». Я тогда не представляла, что такое балет. А в городе как раз шел американский фильм «Балерина». Мама повела меня на него и объяснила: «Вот так ты будешь танцевать».

– Легко ли привыкли к Ленинграду?
– В Ленинградском хореографическом училище я попала в класс к Варваре Павловне Мей. Вначале было очень трудно. Мне было всего 8 лет, по-русски я не знала ни одного слова. Когда педагог просил: «Пяточку вперед», стоявшая

рядом подружка переводила, что от меня требуется.

Елена Васильевна Ширипина, мой педагог в старших классах, была безумно строгая. У нее учились Наталья Макарова, Татьяна Легат, Малика Сабирова, Татьяна Терехова. Поначалу создалось впечатление, что она меня не любит. Но потом, когда я уже стала танцовщицей, поняла: она видела мои возможности, поэтому была предельно строга, хотела меня растормошить. Она воспитывала внимание, сосредоточенность. Сколько раз я вылетала из класса!

– В детстве у вас были кумиры?

– Для нас, учеников, колоссальное значение имело то, что артисты Кировского театра, теперешнего Мариинского, репетировали у нас в школе. Дудинская и Сергеев двери всегда закрывали, но они были стеклянными и только замазанными краской, которую мы заранее соскабливали. Я с детства любила красоту, красоту линий. Всегда

выделяла среди балерин Зубковскую, Аллу Яковлевну Шелест, а среди старших учеников в школе очень нравилась Осипенко.

«ЗУБРЫ» ПРИНЯЛИ

– Не обидно было, прекрасно окончив школу, уезжать из Ленинграда?

– Федор Васильевич Лопухов, который в то время возглавлял балетную труппу Кировского театра, хотел, чтобы я осталась. Но всю нашу осетинскую группу отправили в Челябинск, где открывался новый театр оперы и балета. Было непросто. Было сложно. Холодно. Мы интернатские, нам выдали осенние пальто, а когда приехали в Челябинск, там было минус 40. Через несколько месяцев нас расселили в квартиры в настоящем рабочем районе. Чтобы влезть в трамвай, который шел до театра, надо было иметь мужество... Зато, как и предсказывала Елена Васильевна Ширипина, я в 17 лет станцевала Одетту – Одиллию в «Лебедином озере».

– Как вы оказались в Большом театре?

– Когда я уже год работала в Одессе и танцевала там весь репертуар, была объявлена Декада осетинского искусства и литературы в Москве. Главным балетмейстером декады был Сергей Гаврилович Корень. Я танцевала шесть номеров: pas de deux из «Лебединого озера», адажио с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы», pas de deux из второго акта «Жизели», два национальных номера, которые поставил сам Сергей Гаврилович, «Лебедь» Сен-Санса. Перед концертом Корень мне говорит: «Тобой заинтересовалась Галина Сергеевна [Уланова]». А она заканчивала танцевать, искала учениц и

уже репетировала с Катей Максимовой, Ниной Тимофеевой. На следующий день Уланова пришла на нашу репетицию в Концертном зале имени Чайковского и на концерт. А потом вместе с Леонидом Михайловичем Лавровским, тогда руководителем балета Большого театра, пригласили меня на дебют в Большой в «Лебедином озере». Это было 11 сентября 1960 года. Когда мне сказали, что я буду танцевать с Николаем Борисовичем Фадеечевым, я ахнула: «Партнер Улановой и Плисецкой, и я с ним буду танцевать!» А дирижировал легендарный Юрий Файер. У него было очень плохое зрение, я боялась: «Боже, как же он меня увидит на сцене?» Но все было прекрасно. Перед спектаклем мне дали пройти с оркестром основные кусочки партии. После этого я услышала: «Передайте девочке, что «зубры» ее приняли». Эти слова я запомнила на всю жизнь.

ПОДАРКИ СУДЬБЫ

– Вы были одной из первых учениц Улановой, но в то же время много работали с Семеновой. Как вам это удалось?

– К дебюту в Большом театре меня готовила Галина Сергеевна. Потом, когда меня уже взяли в театр, Сергей Гаврилович определил меня в класс к Марине Тимофеевне, а репетировать – к Галине Сергеевне. Но с Мариной Тимофеевной я потом тоже много репетировала. Так что с педагогами мне и в Москве очень повезло.

Галина Сергеевна была человеком с характером, но довольно спокойным, выдержанным. Я не слышала, чтобы она когда-нибудь крикнула. А Марина Тимофеевна могла закричать и тут же



рассмеяться – очень эмоциональная. Но с ней потрясающе было работать. Если она видела человека восприимчивого, это ее вдохновляло. Она настолько погружалась в состояние красоты танца, ее выстраивания, что ты невольно шла за ней. А когда она давала класс, не прыгала, не скакала, но так показывала, что я думала: «До чего же все красиво, просто феноменально!»

– Вы еще в школе встретились с Леонидом Якобсоном, работали с Касьяном Голейзовским. Как вы стали «балериной Григоровича»?

– Первая встреча с Юрием Николаевичем состоялась, когда его пригласили в Большой театр ставить «Спящую красавицу», первый вариант. Я была Феей Смелости. Вскоре после этого он начал работать над «Легендой о любви». Шли последние репетиции «Лейли и Меджнуна», и Юрий Николаевич помогал Касьяну Ярославичу Голейзовскому собрать спектакль. Я помню, как будто это происходило вчера. Мы все были в зале. Юрий Николаевич поворачивается туда, где сидим мы с девочками, и говорит: «Светлана, иди сюда». Я подошла, и он говорит: «Я буду делать «Легенду о любви». Ты будешь Мехменэ, Плисецкая и ты». А я знала, что это потрясающий балет и многие опытные балерины на него претендуют.

Юрий Николаевич показывал текст сам, это было незабываемо. Его ассистентом была ленинградка Марина Николаевна Шамшева, которая тоже показывала потрясающе. Пластика «Легенды о любви» меня завораживала, Восток в этом балете я чувствовала по-особому. Ведь и в жизни, если разговаривать с восточным человеком, он не будет говорить

прямо, в нем нет прямолинейности. И в пластике Восток – это какая-то волна, ее нужно «пропеть». Но, в то же время, «Легенда о любви» требует

графичности, точности. Если хоть на капельку ее смазал, получается такой же эффект, как на фотографии, когда кадр не в фокусе.



Рисунок Валерия Косорукова

– В «Спартаке» Григоровича вы участвовали с первых репетиций?

– Первый акт, третий – это все ставилось на меня. На репетиции Юрий Николаевич всегда приходил отлично подготовленным. У него было чуть ли не десять вариантов вариации первого акта. Как-то он надолго уезжал командировку и говорит: «Светлана, запомни». Когда он вернулся, попросил: «Теперь показывай». Я показала все варианты. Он сначала не поверил: «Ты помнишь абсолютно все!» – и после этого начал что-то убирать, что-то оставлять. Так сложился окончательный вариант. Не напрасно Елена Васильевна Ширипина когда-то выгоняла меня из класса: с детства она воспитала внимание, профессиональную память.

– Вы легко перешли на педагогическую работу? Сразу знали, что будете преподавать?

– Еще когда я сама танцевала, была ассистентом в классе у Марины Тимофеевны Семеновы, окончила у нее ГИТИС – диплом с отличием. Она говорила: «Никто не знает меня так, как Светка». Она имела в виду нашу единую вагановскую школу. Ее методика преподавания очень близка подходу Елены Васильевны Ширипиной. У Марины Тимофеевны класс был построен настолько логично, что я всегда понимала, каким будет выход одного раз в другое – это же не просто набор движений, их нельзя прямолинейно склеить, нужно пропеть – спинкой, кистью, и носик должен завершить движение. Это те профессиональные секреты, о которых не пишут в книгах, а передают из уст в уста, оттачивая на практике сначала в школе, потом на сцене.

ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

ПОНИМАНИЕ С ПОЛУСЛОВА



ФОТО: ДАМИР ВОСПЛОВ

**АНАСТАСИЯ СТАШКЕВИЧ,
СОЛИСТКА БАЛЕТА:**

«Танец Светланы Дзантемировны я видела, конечно, только в записях – «Легенда о любви», «Спартак», «Умиравший лебедь». И главное для меня – впечатление целостности: в ее танце главное то же, что и в педагогической работе – безупречный вкус. Она тонко чувствует грань, за которой классическое искусство может превратиться в цирк, и никогда ее не нарушает.

У Адырхаевой от природы были потрясающие внешние данные. Она и сейчас показывает так, что повторить невозможно. Причем Светлана Дзантемировна делает все так естественно, что кажется, сейчас встанешь и сделаешь так же. Но нет: чтобы было похоже хотя бы отдаленно, надо поработать над позой недельки две. Но Светлана Дзантемировна в каждой из своих учениц умеет найти ее личные неповторимые достоинства и выдвинуть эти лучшие стороны на первый план.

Вместе мы работаем уже одиннадцатый сезон. У Светланы Дзантемировны класс сложный, на нем не просто разогреваешься, а работаешь и всегда учишься. После школы, когда театрального репертуара еще нет, такой подход особенно важен.

Но уже через месяц после того, как я начала ходить на ее класс, мы начали что-то репетировать. И разногласий по поводу репертуара у нас никогда не возникало. Она вообще настолько коммуникабельный человек, что с ней поспорить очень сложно: никогда не повышает голос, не кричит. Конечно, наши отношения складывались постепенно, но мне кажется, что сработались мы быстро. А когда я повзрослела, мы начали понимать друг друга буквально с полуслова, с полужеста.

Сейчас это для меня настолько родной человек, что я не представляю своей жизни в театре без Светланы Дзантемировны. Когда я работала третий сезон, у меня все начало складываться неудачно: и нога заболела, и пошел, видимо, переходный возраст, когда я немножко расплзлась, и мне сразу стали гораздо меньше давать танцевать. Я очень переживала. Но Светлана Дзантемировна верила, что все это пройдет. Она меня не бросала, не переключала внимание

на других учениц, а продолжала репетировать как ни в чем не бывало. Это меня спасло, поддержало. У Светланы Дзантемировны в жизни тоже были тяжелые периоды, и мы, ученицы, старались всеми силами ее поддерживать. Считается, если педагог видит тебя в зале десять лет подряд, взгляд притупляется. По отношению к Светлане Дзантемировне это не так. У нас не бывает проходных репетиций, просто чтобы вспомнить порядок. Это работа каждый день даже над теми партиями, которые уже 10 лет в моем репертуаре. Светлана Дзантемировна тщательно следит за техникой исполнения, за музыкальностью. В ней всегда ощущается ленинградская школа, поэтому чистота исполнения – прежде всего. Светлана Дзантемировна говорит, что в Москве мало внимания уделяют чистоте позиций, мелким прыжкам, заноскам, и на ее уроке мы наверстываем упущенное в школе. У нее индивидуальный подход ко всем ученицам. Она знает, на кого надо надавить, кого, наоборот, подбодрить, кого заставить, а кому сказать: «Тебе сегодня вообще не надо заниматься, лучше иди и отдохни». Наверное, поэтому с каждым годом учениц у Светланы Дзантемировны становится все больше и больше и на наших классах все меньше и меньше свободного места.

СОЗДАВАЯ АУРУ СПЕКТАКЛЯ

В год 200-летия Рихарда Вагнера на сцену Большого театра вернулся его «Летучий голландец», в 2004 году поставленный Петером Конвичным. Партию Сенты исполнила Елена Зеленская

Текст: Анна Галайда

ЛИРИЧЕСКИЕ НЮАНСЫ

– Эта встреча с Вагнером была для вас первой?

– В моем багаже уже 43 оперные партии, одна другой ярче и сложнее. После того, как в репертуаре появились «Макбет», «Турандот», «Аттила», можно взяться и за Вагнера. Тем более что в последние годы меня все чаще спрашивают, какие его оперы есть в моем репертуаре. А я пела только фрагменты из «Лоэнгрина», «Тангейзера». Владимир Юровский, Теодор Курентзис говорили, что слышат меня Изольдой. Для меня это было удивительно, сама я никогда раньше не думала, что приду к Вагнеру. Но, видимо, так же, как раньше случилось с «Турандот» Пуччини, наступил такой этап в жизни, когда мне захотелось взяться за эту музыку. Девять лет назад, когда «Летучий голландец» ставился в Большом театре, я тоже была в нем занята. Но перед премьерой я была вынуждена уехать по другому контракту. Опера сложнейшая. К тому же у нас она идет без антрактов и в первой версии, где партия Сенты на тон выше. Нигде в мире больше не поют эту редакцию.

– Многие певцы не жалуют современную «активную» режиссуру. Как сложились отношения с Конвичным у вас?

– Работать с ним очень интересно. Мне нравится, что он прислушивается к певцу. Конвичный понимает, что все люди индивидуальны, у каждого свое внутреннее наполнение. У двух составов исполнителей спектакли получились чуть-чуть разные: в некоторых случаях режиссер позволял нам что-то делать по-своему.

– Подготовив партию девять лет назад, как вы теперь вписались в возобновленную версию спектакля?

– Не могу сказать, что партия у



ФОТО: ДАМИР РОСПОВ

меня была готова: в предыдущий раз вокально я ее не доучила, сложнейший текст тоже знала не полностью.

К тому же прошло много времени. О том, что буду занята в «Летучем голландце», я узнала в конце июня. Открыла ноты и поняла:

музыка в голове сидит, а текст надо полностью восстанавливать заново. Но с Василием Серафимовичем Синайским у меня уже был опыт работы

над «Леди Макбет Мценского уезда» и «Пиковой дамой», операми тоже далеко не легкими. Сента – безумно трудная партия. Знаете, чем она особо сложна? Партия очень сконцентрированная. В ней есть лирические моменты, где хочется найти лирические нюансы, например, в дуэте с Голландцем. Если голос большой, шикарный – я на своем опыте испытала, – сначала это зрителя потрясает. Но через какое-то время одной красоты голоса становится недостаточно, хочется разных оттенков – пиано, пианиссимо. А потом снова форте. В Вагнере, как и во всех своих

работах, я стараюсь найти разные нюансы, чтобы было развитие партии, нерв. Тогда внимание публики не будет рассеиваться. Я считаю, задача опытного певца – создать ауру спектакля, настрой, чтобы в зал шла энергетика. Это своего рода гипноз. Но потом мне нужно сутки «заряжать батарейки».

МОЙ КОМПОЗИТОР – ВЕРДИ

– Сложно ли оказалось справиться с вагнеровским оркестром?

– Если певец поет своим голосом, не форсируя, то оркестр подстроится под него. Оркестр – тоже музыканты, образованные и понимающие. Когда делаешь какие-то нюансировки, оркестр идет за тобой. Работать над Вагнером с нашим оркестром было очень приятно. Для певцов всегда очень ответственное событие – первая оркестровая репетиция. Особенно переживаешь, будут ли аплодисменты после первой арии. Поэтому когда в антракте в гримерку приходят струнники, чтобы поздравить, это ценно и дорого – сколько бы лет ты ни пел.

– У вас репутация вердиевской певицы. А какие вехи в своей профессиональной биографии выделяете вы?

– Я очень рада, что свою карьеру начинала с Моцарта. Мы все солисты, все солируем, а Моцарт приучает к тому, чтобы слышать партнера. В Вене я работала над «Свадьбой Фигаро», «Дон Жуаном». Звуковедение, речитативы, в которых обязательно нужно понимать, о чем поешь, – для меня это стало фундаментом. А сразу после Моцарта появился контракт на «Макбет» в Швейцарии. От него я опешила: в моем понимании, это вершина – четыре арии одна другой сложнее. Мой импресарио считал, что если я справлюсь с Леди Макбет, то после этого смогу петь все. Но я боялась, что на этом можно и завершить карьеру, еще ее не начав. Импресарио посоветовал: «Главное – пой своим голосом, не форсируй». И партия у меня «пошла», я до сих пор

С Максимом Пастером (Рулевой).
«Летучий голландец»



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

ее пою. Потом был период сплошной «Аиды». В век компьютеров достаточно нажать кнопку в поисковике, чтобы выскочил список певиц, которые поют ту или иную партию. Достаточно было однажды спеть такие редкие и сложные оперы, как «Андре Шенье», «Сибирь» Джордано, «Аттила» молодого Верди или «Виллисы», самая первая опера Пуччини, как твое имя будет всплывать при всех последующих постановках. А театр Liceu, в котором у меня уже были намечены «Тоска» и «Пиковая дама», однажды вдруг предложил спеть Мими. Когда-то я ее учила, но на сцену не выносила, потому что все телячи нежности этой героини мне были не очень понятны. Но когда я взялась за эту партию, она сразу «легла» на мой голос. Один из сотрудников театра, который работал еще с Каллас и Кабалье, после спектакля даже сказал: «Елена, в первый раз слышу голос, который полностью соответствует тому, чего требовал Пуччини». Но я все равно стараюсь максимально много петь Верди – это мой композитор. И, слава богу, мне это удается.

МНЕ ОЧЕНЬ ДОРОГ БОЛЬШОЙ
– Основа вашего репертуара – «силовые» партии.

– К сожалению. Я к этому не стремилась. Иногда знатоки музыки говорят: чтобы сохранить голос, певец должен сам выбирать партии. К сожалению, у нас редко есть эта возможность. Наши импресарио – своего рода диктаторы, а театры – не частная лавочка. Мы все подчиняемся их требованиям.

– У вас есть секрет, как профессионально выжить среди Леди Макбет, Аиды, Абигайль и Турандот?

– Все приходит с опытом, потому что главное – правильно рассчитать силы. В 25 лет Вагнера не спеть, чудес не бывает. То есть спеть – один раз – конечно, можно... Но нужно думать не только о сегодняшнем дне. Нужно уметь рассчитать свою карьеру наперед. В этом, в принципе, и заключается мастерство.

Так же как и в том, чтобы правильно распределить силы в каждом спектакле. В моих партиях в конце оперы, когда сил

уже никаких нет, обязательно идет сложнейшая ария. Поэтому к концу спектакля нужно сохранить свежесть голоса. Это умение приходит только с опытом. Например, перед «Набукко» я очень мало распеваюсь. В нем сначала идет речитатив, который начина-

ется с крайней нижней ноты. Если я распоюсь высоко, то эта нота может быть потом завышена. Для «Турандот» я распеваюсь как следует, чтобы разогреть голос. Это такая же важная часть работы, как у спортсменов – разогрев тела, у пианистов – пальцев. Голос должен быть в полном моем распоряжении и подчиняться по максимуму.

В сцене из спектакля
«Летучий голландец»



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

– Вы пели в знаковых театрах мира, оставаясь при этом солисткой Большого театра.

– Когда я только пришла в Большой театр, было очень сложно. Тогда системы планирования у нас не существовало. А у меня часто возникали контракты на премьеры в крупнейших театрах. Это сейчас такие приглашения афишируют, а я брала отпуск за свой счет и уезжала, стараясь ничего не объяснять, – стыдно было, что своим отсутствием могу подвести Большой. Мой импресарио до сих пор не может мне простить, что из-за этого я однажды отказалась от «Тоски» с Паваротти. Но в тот момент в Большом у меня стояли «Князь Игорь», «Пиковая дама» и «Аида». Я не смогла решиться на отъезд, потому что мне очень дорог это театр. Голос – это,

Импресарио
до сих пор
не может
мне простить,
что ради Большого
я отказалась
однажды от «Тоски»
с Паваротти

конечно, замечательно, но он не вечен. Важно то, что здесь мне все родное. А когда приезжаешь в новый для себя театр, в котором никого не знаешь, много времени и сил уходит на адаптацию. Хотя очень приятно,

что меня почти всегда приглашают вернуться в те театры, где я однажды пела.

Но и в Большом театре многое изменилось. Сейчас я знаю свои планы до июня. Как только узнаю свое расписание здесь, тут же отправляю его своим агентам. А на Западе, особенно в крупных театрах, мои планы расписаны уже на 2015 и 2016 годы.

ЮБИЛЕЙ



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ

90

ЛЕОПОЛЬДУ
АНДРЕЕВУ

Один из лучших, по признанию коллег, контрабасистов Москвы и в недавнем прошлом концертмейстер нашего оркестра, встретил юбилей на сцене Бетховенского зала Большого театра, которому посвятил почти 30 лет.

Жизнь сводила его с выдающимися музыкантами. «Дорогому Леопольду Георгиевичу Андрееву в знак горячей благодарности за великолепное исполнение моей 15-й симфонии» (Дмитрий Шостакович), «Замечательному музыканту, хорошему человеку...» (Арам Хачатурян) – подобных автографов у него хранится достаточно. В Большом симфоническом оркестре, где Андреев в 1951 году начал карьеру, он выступал под руководством Гаука, Хайкина, Зандерлинга, Мелик-Пашаева. В 1960-е, когда немного приоткрылся «железный занавес», по его собственным словам, «хлынул поток дирижеров европейского масштаба». Андреев играл под управлением Стоковского, Маазеля, Мазура, Мути. В Большом театре, куда он пришел в 1976 году, его ждало сотрудничество с Рождественским, Светлановым, Лазаревым, Ведерниковым.

Леопольд Андреев – не только прекрасный музыкант, но и востребованный педагог, преподавал в Московской консерватории. Он ветеран Великой Отечественной – прошел всю войну (и потом, по собственным словам, явился в Гнесинское училище в гимнастерке) – и еще – просто бесконечно обязательный человек, который до сих пор в дружбе со всем Большим театром. Поэтому концерт в честь его юбилея, состоявшийся в Бетховенском зале 16 октября, прошел с размахом. В нем приняли участие девять контрабасистов Большого, среди которых ученики Андреева: контрабас в тот вечер был гвоздем программы. К ним присоединился ансамбль солистов оркестра Большого под управлением Михаила Цинмана и солист оперы Вячеслав Почапский. Звучали сочинения контрабасистов-виртуозов Кусевицкого и Боттезини, написанные Россини и Моцартом произведения для ансамбля с участием контрабаса и обработки произведений самых разных лет – от Паганини до современной эстрады. Юбилей открыл концерт «Вальсом-миниатюрой» Кусевицкого, партию фортепиано исполнила Вера Часовенная.

ПРЯМАЯ РЕЧЬ



ОЛЕГ ГОЩАНСКИЙ,
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРАВЛЕНИЯ И УПРАВЛЯЮЩИЙ ПАРТНЕР КПМГ В РОССИИ И СНГ:
«Роль культурного наследия для будущего нашей

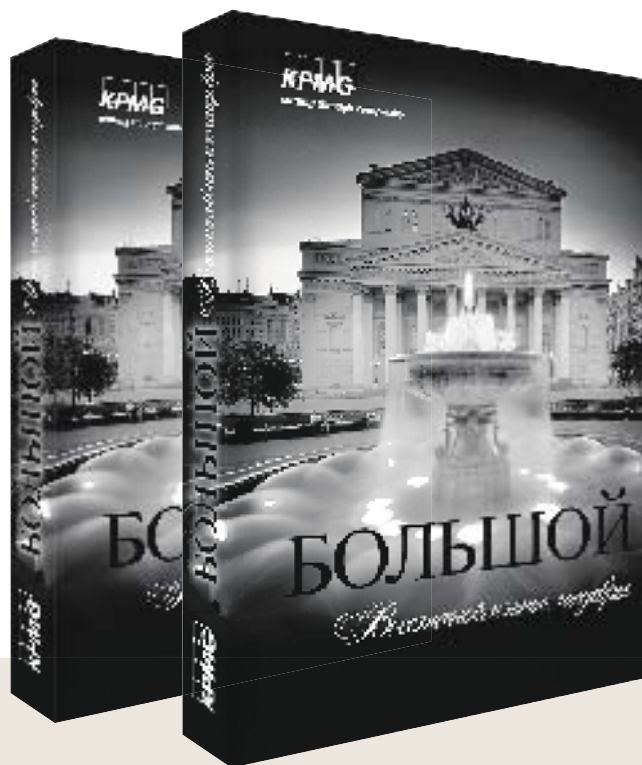
страны сложно переоценить. Именно поэтому совместно с компанией «Мелодия» мы помогаем восстанавливать шедевры Большого. Впервые в цифровом формате на 5 дисках представлены легендарные записи. Мы сохраняем их для будущих поколений, которые, уверенны, будут так же, как и мы, восхищаться и вдохновляться талантом великих артистов».

О КПМГ

КПМГ – это компания «Большой четверки», крупнейшая международная сеть фирм, предоставляющая аудиторские, налоговые, консалтинговые услуги.

В России КПМГ работает более двадцати лет и является лидером рынка аудиторско-консалтинговых услуг.

Более 3800 специалистов работают в наших подразделениях в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Казани, Красноярске, Перми, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Ростове-на-Дону, Алматы, Астане, Атырау, Бишкеке, Киеве, Донецке, Львове, Ереване, Тбилиси и Баку.



СПАСЕННЫЕ ГОЛОСА «ЗОЛОТОЙ ЭПОХИ»

Текст: Евгения Щипалова

КОММЕНТАРИЙ



АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ,
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ФГУП «ФИРМА МЕЛОДИЯ»:
«Фонотека «Мелодии» – золотой фонд аудиозаписей нашей страны.

Вместе с КПМГ мы смогли выпустить уникальный комплект записей солистов Большого театра, осуществленных с 1945 по 1990 год.

Люди всегда ценят качество и настоящее содержание. Вишневская, Архипова, Образцова, Лемешев, Козловский, Нестеренко – великие мастера великой русской исполнительской школы. Непревзойденные исполнители, на чьих образцах учится весь мир. Записи этих раритетов хранит только фирма «Мелодия». Благодаря совместному проекту с КПМГ они, впервые в цифровом звучании, увидят свет уже в декабре».

В декабре 2013 года ценителей классического искусства ждет примечательная премьера: выходит в свет уникальный комплект восстановленных записей Большого театра – выдающихся музыкантов, выступавших на главной сцене страны в период с 1945 по 1990 год.

Это время не зря называют золотой эпохой Большого. Именно тогда театр вступил в полосу высшего расцвета, стал едва ли не самым ярким феноменом всей советской культуры и ее важнейшей «экспортной» составляющей. Первый театр страны привлекал самое пристальное внимание не только миллионов зрителей и слушателей. За его жизнью не меньше заправских меломанов следило высшее руководство Советского Союза. Сцена театра использовалась для юбилейных мероприятий и государственных торжеств, артисты труппы принимали участие в закрытых правительственных концертах.

Со всей страны отбирались лучшие творческие силы, а в послевоенные годы было немало и тех, кто получил

образование и начал свою музыкальную деятельность еще до революции, сохраняя преемственность старой традиции Императорского Большого театра. Певцы, артисты балета, ди-

Оцифровали более 5 часов звука и обеспечили вечную жизнь произведениям

рижеры и хореографы показывали высочайший профессиональный уровень. Постановки Большого поражали роскошью и имперским стилем. Именно в этот период на сцене блистали Галина Вишневская, Маквала Касрашвили, Елена Образцова, Иван Козловский, Сергей Лемешев и другие; за дирижерским пультом стояли Василий Небольсин, Александр Мелик-Пашаев, Борис Хайкин, Марк Эйmlер, Юрий Симонов, Александр Лазарев.

Записи, сделанные в это время, поистине являются шедеврами мирового оперного искусства. Однако время не щадит даже классиков – хранение и воспроизведение неоциф-

рованного материала с каждым годом становилось все более сложной задачей, что создавало реальную угрозу утери великолепных произведений, исполненных мастерами Большого театра. Именно поэтому, став официальным спонсором Большого театра с 238-го сезона, аудиторско-консалтинговая компания КПМГ поддержала проект компании «Мелодия» по восстановлению уникальных записей 1945–1990 годов.

Профессионализм звукорежиссеров и всей команды, которая работала над этим проектом со стороны «Мелодии», а также искренняя поддержка сотрудников КПМГ позволили в короткое время оцифровать более 5 часов звука и обеспечить вечную жизнь произведениям в исполнении великих мастеров. Диски с восстановленными записями артистов Большого театра поступят в продажу уже в декабре и станут прекрасным новогодним подарком для ценителей классического искусства, причем не только в России, но и за рубежом.

РЕДКИЙ ГОЛОС И УНИКАЛЬНОЕ ОБАЯНИЕ

В честь Тамары Синявской
показали «Бориса Годунова»

Текст: Татьяна Архангельская

Синявская пришла на прослушивание в Большой театр, едва окончив музыкальное училище. Обладательница редкого по красоте меццо-сопрано, насыщенного контральтовыми обертонами, мгновенно заставила жюри забыть о возрасте (ей на тот момент исполнилось всего 20 лет).

Оглядываясь на свой долгий творческий путь, Синявская вспоминает, как впервые, еще девочкой, оказавшись в зрительном зале Большого, она мечтала о том, чтобы во всей Москве выключился свет и ей пришлось бы ночевать в театре. Детская мечта впоследствии осуществилась: почти 40 лет, отданные любимой сцене, стали, по признанию певицы, одним из самых дорогих подарков судьбы.

Она оказалась самой молодой в стажерской группе Большого театра, куда была принята в 1964 году. Первой крупной работой Синявской стала Ольга в «Евгении Онегине». Образ пушкинской героини, столь созвучный внутреннему состоянию юной певицы, идеально подошел для яркого дарования, озаренного ощущением непрекращающейся радости бытия. Спектакль, созданный в сотворчестве двух гениев музыкального искусства XX века – режиссера

Бориса Покровского и дирижера Мстислава Ростроповича, – стал для Тамары Синявской счастливым стартом для взлета на одну из прекраснейших вершин оперного Олимпа во время гастролей Большого театра на сцене парижской Орега. Лучшей исполнительницей партии Ольги назвал певицу непревзойденный Ленский Большой театра Сергей Лемешев, избравший ее своей партнершей для юбилейного спектакля в 1972 году.

Свыше трех десятков сценических образов созданы Синявской в операх Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бизе, Верди. Ее обширный камерный репертуар включает вокальную музыку разных эпох и жанров. Трактовки певицы отличают высокая исполнительская культура и глубокое осмысление образов. Обладая природным сценическим обаянием и естественной выразительностью голоса, Синявская с равным художественным мастерством исполняла в концертных программах классику и высокую эстраду.

35 лет супружеской жизни связывали Тамару Синявскую с великим певцом Муслимом Магомаевым. Бархатный баритон короля советской эстрады и чарующее меццо-сопрано оперной примадонны – эти два совершенных по красоте тембра

идеально слились в творческом и, не менее совершенном, супружеском союзе, ставшем для миллионов почитателей символом красоты и гармонии на сцене и преданности человеческих отношений в жизни. Возглавляя сегодня Фонд имени Муслима Магомаева, Тамара Синявская ведет большую работу по увековечению памяти любимого супруга.

Никогда не совмещавшая оперную карьеру с преподавательской деятельностью певица, оставив сцену, много времени стала посвящать ученикам. Мастер-классы, обязанности заведующей кафедрой вокала в Российской академии театрального искусства, проведение Международного конкурса имени Муслима Магомаева – таковы нынешние будни Тамары Синявской, неотъемлемой частью которых является ее многочисленный вокальный класс. Сегодня в спектакле Большого театра «Руслан и Людмила» партию Ратмира исполняет ее выпускник Владимир Магомадов. Передать ученикам горячую одержимость профессией и любовь к пению – в этом Тамара Синявская видит свою главную задачу, с которой блестяще справляется. Ведь педагогика – еще одно призвание этой необыкновенной женщины.



ФОТО: МУЗЕЙ БТ



ЮБИЛЕЙ

80 ЛЕТ

СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНАТОЛИЯ СИМАЧЕВА

29 сентября Большой посвятил спектакль «Лебединое озеро» замечательному характерному танцовщику и педагогу Анатолию Симачеву. Он отдал театру более 30 лет жизни: в 1953–80 годах в качестве танцовщика, в 1981–88 – балетмейстера-репетитора. На сцене Симачев прославился как яркий, темпераментный артист с незаурядным актерским даром. Самые известные из его партий – Незнакомец в «Легенде о любви» и Лесничий в «Жизели». Среди учеников Симачева – Юлиана Малхасянц и Гедиминас Таранда.

ФОТО: МУЗЕЙ БТ

Creating Performance Aura

In the year of Richard Wagner's 200th anniversary *Der Fliegende Holländer* staged by Peter Konwitschky in 2004 returned to the Bolshoi Theater. Elena Zelenskaya performed Senta's part.

– Was this your first meeting with Wagner?

– I have more than 43 opera parties under my belt, one brighter and more complex than another. Once *Macbeth*, *Turandot* and *Attila* appeared in the repertoire, one can tackle Wagner as well. Especially recently when I have been increasingly often asked which of his operas are in my repertoire. Apparently, there came a stage in life when I felt inclined to put hands to this music. The opera is a mere challenge. In addition, we have it without intermission and in the first version where Senta's part is a tone higher. Nowhere in the world this edition is sung.

– Do you have a secret of how to professionally survive among *Lady Macbeth*, *Aida*, *Abigaille* and *Turandot*?

– Everything comes with experience, because the main thing is to correctly estimate yourself. At 25 years old, you cannot sing Wagner, miracles do not happen. That is – once – of course, you can sing it... But you should not think only about today. You should be able to calculate your career in advance. Therein, in principle, lies the excellence.

A Legend of the Grand Inquisitor

December 17 – the first night of *Don Carlo* by Verdi

The Bolshoi Theatre celebrates the anniversary of Verdi specifically by *Don Carlo* for the second time already: the production of 1963 by conductor Asen Naidenov and director Iosif Tumanov was timed to coincide with the 150th anniversary of the composer.

Don Carlo is ideal to honor its creator. Even among the vast and most popular around the world almost without exception Verdi's heritage it occupies a special place, combining all aspects of his talent – from master of an opera love story of all times to chronicler, from psychologist to political thinker.

Despite the fact that the piece is named after him, Don Carlo is somewhat overshadowed by another character – the virtuous Marquis de Posa. In the era when Schiller wrote *Don Carlo* (he finished his tragedy in 1787, on the eve of the French Revolution), virtue meant not only respectable behavior in private life, but also, above all, high civil ideals and active service to humanity. In Posa's mouth Schiller put all the advanced ideas of his time: «Grant in your world power», the noble hero asks King Philip, «the freedom of the human spirit».

Schiller's main opponent of the «freedom of the human spirit» is not even despot Philip II (he even listens to Posa and is almost ready to give in) but the church, and the anticlerical pathos brought his *Don Carlo* problems with censorship.



Don Carlo is rarely staged because it requires large-scale scenes, vast resources and high class singers. But this opera does not attract singers by beautiful arias only (in the end, it's Verdi!), but by the acting potential inherent in each role. For example, brilliant soprano Maria Guleghina sings *Don Carlo* for the first time, moreover, Princess Eboli's Part, written for a mezzo-soprano.

«Every character is in prison in his own way», – speculates Stage Director Adrian Noble, former director of the Royal Shakespeare Company in Stratford-upon-Avon, who is now producing on opera stages – at the Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper and others. «They are captives of their

duties. Philip can not be a father because he serves as a king and Don Carlo is his subject. Elisabeth loves Don Carlo, but can not express her feelings because she is married to his father. Don Carlo is the heir of the greatest empire in the world, but his views are absolutely different from his father's. What is also very important to me is that they are all alone.»

Themes of lack of freedom and loneliness set by the Director are made play in the design of the performance, which is created by the artist Tobias Hoheisel: the scenic space around the characters is now expanding showing almost limitless scale of the Historic Stage of the Bolshoi, then is shrinking causing panic to the point of claustrophobia.

«This story could have happened in Iran»

Ex-Chief Executive of the Royal Shakespeare Company Adrian Noble promises a lot of religion and politics at the Bolshoi

– You succeeded as a scenic director. What makes you turn to opera?

– It started back in 1986 when I was still a young director and the Artistic Managing Director of the Kent Opera who was specifically looking for young producers invited me. I staged *Don Juan*. The first experience was successful, but the next opera project happened only 10 years later, the third one was in another 10 years, so it went on. I don't have music education, but I think that it plays a less important role than the ability to listen to music and use it. Essentially, the difference between operas and Shakespeare productions is not so great.

– Could the story of *Don Carlos* happen today?

– No, it could not. It would not have worked. The task of the director is to create a world in which the story retains its logic. The plot of *Don Carlos* can unfold only in a very religious society, where persecution of heretics is possible. Perhaps this story could have happened in modern Iran, but I do not want to be gunned down, so I would not risk staging such a performance.

– Why *Don Carlos* specifically and specifically at the Bolshoi?

– It was not my idea, this name was offered to me, but I became interested at once. I love the music and the political component of the plot. Relations

within the society are very interesting: between the state and the religion, between the heads of the state, between individual fates and the state policy.

– At a meeting with the company you were very detailed about the historical roots of *Don Carlos*. Are you interested in the Golden Age of Spain?

– I am interested in this era, but not specifically in Spain. While getting ready for the production I conducted additional research.

– Have you ever thought about the fact that the heroes of *Don Carlos* are Shakespeare's contemporaries?

– Yes, it's the same historical period. Philip II was married to Bloody Mary, the Queen of England; after her death he

courted her step sister Elizabeth I, but she refused him because he was a Catholic.

– Probably because of his difficult character as well.

– I think religion had still played a more significant role.

– Religion does not play any role in the modern Western society, does it?

– You cannot say there is no influence, but we are not ready to start a war because of the religion.

– Are you afraid that the essence of the conflict in *Don Carlos* may escape from understanding of a modern viewer for this reason?

– What can I do to ensure that they are guaranteed to understand it? I'm just showing the story as I see it.

BALLET

How a Legend is Born

November is marked by the premiere of **Marco Spada** by Pierre Lacotte at the Bolshoi Theatre

Frenchman Pierre Lacotte, consecrated as a classic of choreography long time ago, is not working at the Bolshoi for the first time. A whole saga is related to his *La Fille du Pharaon*, which has become one of the favorites of the public for the last 10 years. «Sergei Filin approached me with a proposal to stage another of my ballets at the Bolshoi Theater», says Lacotte. «I immediately suggested **Marco Spada**.» Sergei looked at its record and said it was an absolute hit. Despite the fact that **Marco Spada** has a resonant historical name, choreography and theatricals of the ballet entirely belong to Lacotte: from the original production by Joseph Mazilier shown at the Paris Opera on April 1, 1857, was left nothing but a few sketches and reviews.

The youngest conductor of the Bolshoi Alexei Bogorad is responsible for the music component of **Marco Spada**, and this major three-act ballet is his first independent production on the Historic stage. «In ballet theater, given the stage action, we strive to preserve the charm, beauty and grace of the music», says Bogorad. «Mr. Lacotte is well aware of that, for this reason he never interfered with my work to the extent that it would contradict to the nature of the music.»

A year ago, when Lacotte returned his *La Fille du Pharaon* on the Historic scene Igor Tsvirko flashed as Passiphonte and in pas d'action, small high demanding parts. For a young dancer, who had drawn attention to himself in modern and demi – character repertoire, it was the first success in the classics. At the early stage, when the artists rehearsed the text of the ballet the practice was led by assistance choreographers. «Gilles Izoar thoroughly knows the text and meticulously ensures that we do not allow even the slightest ad-lib,» says Tsvirko. «He also pressed for precise hand positions, feet positions. It is very pleasant to work

with Ann Salmon. She knew that I had to face some difficulties at this production. And when I was not quite sure of myself she showed that she believed in me. When Pierre arrived he decided to develop his old performance almost before the final rehearsals even changed something for the corps de ballet. It was a pleasure to work with him. And of course, the French Directors wanted to bring our style closer to the one that distinguishes Opera de Paris and Lacotte's choreography: here everything is built on fine technique, on work of the lower half of legs, syncopation, sudden stops.»



PHOTO: DAMIR YUSUPOV

BALLET

A Theatre Peace is Alive if its Performance is Alive

Along with the traditional **Nutcracker** another ballet hit – **Coppelia**, in the version of St. Petersburg choreographer Sergei Vikharev, reigns over the December bill

There is no exact scientific definition for the unusual theatrical experiment conducted by Sergei Vikharev. With

the help of records made in the late XIX century he is trying to bring back to the viewers the original concept of old ballets which were continuously updated for more than a hundred years. **Coppelia**, **The Sleeping Beauty**, **Raymonda** are among his reconstructions.

Ballet, unlike other arts, has no universal recording system. Nevertheless, attempts to write down the dance existed since ancient times, and have not stopped until our time. Notation is one of the most famous systems

invented in the late XIX century by a Petersburg dancer Vasily Stepanov. Many popular performances of the Mariinsky Theatre, mainly Petipa's, were recorded in this system. Assistant choreographer, director of the St. Petersburg troupe Nikolai Sergeev who left the country to live in exile after the revolution took the records with him. After his death, the archive was found to be in the Harvard University, where choreographers keen on the idea of resurrection of old ballets works with it.



PHOTO: DAMIR YUSUPOV

PERSONALITY

«Impeccable taste is the most important thing about her»

Soiree in honor of Svetlana Adyrkhaeva's anniversary took place at the Historic stage

– Your native Ossetian village of Humalag is very far from any dance schools. How did you find your way into ballet?

– In 1946 teachers from Leningrad came to Vladikavkaz (then – Ordzhonikidze) to search for 9-10 year old children gifted in ballet across North Ossetia. It immediately became clear that I did not match the age criteria. But apparently, one of the teachers, Varvara Pavlovna May, was very intuitive. She looked at me and said, «I'm taking the girl.»

– How did you find your way in the Bolshoi Theater?

– I worked in Odessa for about a year when they declared a Decade of Ossetian Art and Literature in Moscow. Once Galina Sergeevna Ulanova came to our rehearsal at the Tchaikovsky Concert Hall and to a concert. Then she and Leonid Mikhailovich Lavrovskiy, then head of the Ballet at the Bolshoi Theatre, invited me to debut in *The Swan Lake* at the Bolshoi.

– At school you met Leonid Jakobson, worked with Kasyan Goleyzovskiy. How did you become «Grigorovich's ballerina?»

– The first meeting with Yury Nikolaevich took place when he was invited to the Bolshoi Theatre to stage *The Sleeping Beauty*. I was the Brave Fairy. Shortly after that he invited me to *A Legend of Love*.

– Was it easy for you to switch to teaching?

– Back when I danced myself, I worked as an assistant for Marina Timofeevna Semenova, graduated from her class in GITIS – Diploma with Honors. Her class was built so logically that I always knew what the transition from one pas to another should be. These are the trade secrets, which are not written in books but are handed down, having refined first at school, then on stage.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Газета для тех, кто живет театром

№10-11 (2729-2730), ноябрь – декабрь 2013. Издаётся с 1933 года

Учредитель: Государственный академический Большой театр Российской Федерации. Свидетельство о регистрации СМИ ПИ №77-7714 от 30.03.2001 года.

Адрес: 125009, г. Москва, Театральная пл., 1
www.bolshoi.ru

Главный редактор: Анна Галайда
Координатор проекта: Ольга Вольвачева
Арт-директор: Никита Петров
Редактор: Арина Едемская

Издатель: PRCBGroup
www.prcb.ru

Отпечатано в ЗАО «Полиграфический комплекс «Экстра-М». Тираж: 20 000 экз.

GUERLAIN

THE EXCLUSIVE COLLECTION

PLACE ROUGE

ЛИМИТИРОВАННОЕ ИЗДАНИЕ



В честь 120-летия ГУМ Дом Guerlain выпускает уникальное парфюмерное творение Place Rouge*. Парфюмер Тьерри Вассер, восхищенный красотой сердца Москвы, создал дуэт-пейзаж, настоящую поэму, утонченно проработавшую шиком, пудровыми и амбрами аккордами. Аромат предстает в легендарном флаконе «Пейзаж», который в этом году празднует свой 160-летний юбилей.

*Красное вино.

ЭКСКЛЮЗИВНО В АРТИКОЛМ

Артиколм ГУМ
Красная площадь, 3
+7 495 777 23 70, +7 916 044 08 15
Часы работы: 10:00–22:00

Артиколм МСМА
Новый Арбат, 19/1
+7 495 495 42 54, +7 916 063 26 27 9
Часы работы: 10:00–22:00

«Смешанное» – Тел.: 8 (495) 232 64 65, факс: 8 (495) 232 64 66. Контактное лицо: директор по маркетингу Дарья Александровна Писарева

CREDIT SUISSE
Важнейший партнер бизнеса

ОФИЦИАЛЬНЫЕ СПОНСОРЫ ДАТА ДОМАШНЕГО ТЕАТРА

NEBUS

ОФИЦИАЛЬНЫЕ СПОНСОРЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

ТЕЛЕУНИВЕРСИТЕТ СЕРВИС ДОМАШНЕГО ТЕАТРА

АТЛАНТИК РИТЕЙЛ



GUERLAIN

KPMG

MetLife

SAMSUNG



telcelor

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ ДОМАШНЕГО ТЕАТРА



ТРАДИЦИИ ТЕАТРА



ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ



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