

ОПЕРА

ТАК ПОСТУПАЮТ ВСЕ

ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

СОМНАМБУЛА

ЧАРОДЕЙКА

БАЛЕТ

ДАМА С КАМЕЛИЯМИ

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

КВАРТИРА

ОНЕГИН

ЖИЗЕЛЬ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

№4
(2734)



2014

ИЗДАЕТСЯ С 1933 г.

ГАЗЕТА ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ



ЗНАКОМЬТЕСЬ: ТУГАН СОХИЕВ

НОВЫЙ ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР –
МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ –
О СЕБЕ И СВОЕМ СТАНОВЛЕНИИ

СТР. 4–5

ОПЕРА

Долгий путь
к Моцарту

БАЛЕТ

Три звезды
«Дамы с камелиями»

ЮБИЛЕЙ

Главный художник.
130 лет
Федору Федоровскому

INTERNATIONAL

Tugan Sokhiev:
“I’ve always enjoyed opera”

6

8

12

14



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

С тех пор, как я поставил в 2004 году «Сон в летнюю ночь» в Большом театре, я следил за жизнью его труппы. Постановка «Дамы с камелиями» была идеей Сергея Филина, и мне кажется, что этот балет очень подходит Исторической сцене Большого. Когда я начинал работать, я пришел с абсолютно позитивной энергией. Я всегда приступаю к постановке с таким подходом, это мой принцип.

Я очень надеюсь, что спектакль выглядит свежо по сравнению с редакцией, которую я поставил в Гамбурге в 1981 году, ведь прошло больше тридцати лет. Именно так я отношусь к искусству балета и к своим спектаклям: всегда стараюсь, чтобы они выглядели ново. По-моему, очевидно, что мы не должны смотреть на «Даму с камелиями» как на историческое произведение, музейный образец, который был создан где-то и когда-то. Мы должны смотреть на него так, как будто он возникает здесь и сейчас, исполненный артистами Большого театра.

Материал, с которым я работаю, – это материал 2014 года, а именно, сегодняшние артисты Большого. Моя задача – убедить их в том, что эта история могла бы случиться и в наши дни. Я и сам в это верю. Для меня любой балет – живая и современная история, которая происходит на наших глазах. Я не вижу смысла приступать к постановке, если история не трогает.

Джон Ноймайер,
хореограф-постановщик
балета «Дама с камелиями»

ОФИЦИАЛЬНО



ГОД КУЛЬТУРЫ ОТКРЫТ

24 марта, в День работника культуры, на Исторической сцене Большого театра состоялось официальное открытие Года культуры, которым, согласно указу президента России, объявлен 2014-й.

На торжественной церемонии выступил председатель правительства России Дмитрий Медведев, в зале присутствовали заместитель председателя правительства России Ольга Голодец, министр культуры Владимир Мединский.

В рамках проведения Года культуры в стране запланировано более ста масштабных культурно-просветительских акций, международных и всероссийских проектов в области театрального,

музыкального и современного изобразительного искусства, мероприятий, направленных на сохранение и развитие народного творчества и традиционной культуры народов России, выявление талантливых детей и поддержку детского творчества.

На церемонию открытия было приглашено более 800 представителей сферы культуры от каждого региона России. Концерт, режиссером которого стал Игорь Ушаков, включал фрагменты из знаковых оперно-балетных произведений. В нем приняли участие ведущие мастера Большого, хор и оркестр театра под управлением Павла Клиничева.

ВИЗИТ



ГАСТРОЛИ В ВЕНЕ

Команда из 150 человек – среди них солисты оперы, артисты оркестра и хора – поедет в конце апреля в столицу Австрии, чтобы в театре An der Wien представить в концертном исполнении оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» (28 апреля) и «Золотой петушок» (29 апреля).

За дирижерским пультом в «Царской невесте» будет стоять Геннадий Рождественский. Основные партии исполнят участники московской февральской премьеры в Большом: Ольга Кульчинская (Марфа), Агунда Кулаева (Любаша), Александр Касьянов (Грязной), Богдан Волков (Лыков), Владимир Маторин (Собакин).

«Золотым петушком» будет дирижировать Павел Клиничев. Партию Шемаханской царицы споет Венера Гимадиева, Царя Додона – Владимир Маторин, Звездочета – Станислав Мостовой. Хор в операх выступит под руководством Валерия Борисова.

ПРЕМИЯ



В ОЖИДАНИИ «МАСКИ»

20-я церемония вручения «Золотой маски», самой престижной из российских театральных премий, пройдет на Исторической сцене 18 апреля. Большой не только предоставил площадку для подведения итогов, но номинирован в общей сложности 19 раз. Среди претендентов на награды – балет «Квартира» и спектакль современного танца «Весна священная», оперы «Дитя и волшебство» и «Сомнамбула», а также «Франциск», который является совместным проектом Большого и «Опергруппы» Василия Бархатова.

ПРЕМЬЕРА

БАЛЕТ О СУМАСШЕДШЕЙ ЛЮБВИ

Жан-Кристоф Майо, один из самых известных хореографов нашего времени, готовится к своей первой постановке для Большого театра. Его «Укрощение строптивой» запланировано под занавес сезона – мировая премьера назначена на 4 июля.

Подготовка к этому событию длится уже не один год, и недавно Майо представил будущую постановку и показал макет оформления спектакля. Хореограф признался, что волнуется, впервые за долгие годы создавая оригинальную постановку не для родного Балета Монте-Карло, а для чужой труппы: «Мне 53 года, я поставил 80 балетов, и первый раз у меня ощущение, что я сдаю экзамен». Майо подчеркнул, что его балет будет отличаться от известной работы Джона Крэнно на тот же шекспировский сюжет: «У Крэнно акцент на комедию,



мой балет – о сумасшедшей любви, в танце главным компонентом будет эротика». Буйство страстей на сцене будет разворачиваться в аскетичных декорациях, придуманных сценографом Эрнестом Пиньоном. «Вся сценография, – объясняет Майо, – служит тому, чтобы предоставить больше простора для работы художнику по свету, чтобы линии были чистыми и подчеркивали хореографию». Пьеса Шекспира, по словам постановщика, сложна для балета, и ее адаптацией занимается Жан Руо.

ГАСТРОЛИ



ПРОИЗВЕДЕНИЯ, КОТОРЫЕ РАНЬШЕ НЕ ЗВУЧАЛИ

В первой декаде апреля в турне по городам Германии, Швейцарии и Австрии отправится с симфоническими концертами оркестр Большого театра. Гастроли откроются 2 апреля в зале Берлинской филармонии. Чтобы услышать всю подготовленную программу, за оркестром придется следовать все 10 дней гастролей по городам и странам: для разных концертных залов подготовлены разные программы. В репертуар включены Адажио с вариациями Респиги, Концерт для виолончели с

оркестром №1 Сен-Санса, Симфония №3 Чайковского и три сочинения Дворжак: Увертюра «Карнавал», Виолончельный концерт и Симфония №6. Некоторые из этих произведений оркестр Большого театра раньше никогда не исполнял.

Дирижировать концертами будет Алан Бурибаев, уже не раз встречавшийся с коллективом. Солоистом-виолончелистом выступит прославленный музыкант Миша Майский. В гастролях примет участие около 100 человек.

СОТРУДНИЧЕСТВО

В СОЮЗЕ С ЕВРОПОЙ

Недавно в Лондоне состоялась премьера «Роделинды» – совместной постановки Большого и English National Opera. Оперу Генделя воплотили видный специалист по барочной музыке дирижер Кристиан Кернин и режиссер Ричард Джонс. В спектакле приняли участие прославленные исполнители Генделя, такие как сопрано Ребекка Эванс в заглавной партии и контртенор Йестин Дэвис (Бертаридо). В сезоне 2015–16 годов эту постановку можно будет увидеть в Москве – она пополнит короткий список барочных опер на сцене Большого, который до сих пор мог похвастаться только случайными экспериментами вроде «Юлия Цезаря» Генделя и «Ифигении в Авлиде» Глюка, поставленных в 1970–80-х годах.

Еще один проект Большого – «Енуфа», в котором он участвует вместе с брюссельским театром

La Monnaie и Teatro Comunale из итальянской Болоньи. Премьера спектакля состоялась в Брюсселе. Над постановкой экспрессионистской оперы Яначека работали дирижер Людвиг Морло и режиссер Алвис Херманис. Российскую сторону в постановочной команде представляли художник по свету Глеб Фильштинский и хореограф Алла Сигалова. Как известно, Херманис сделал заявление об отказе от работы в России. Но в договоре о совместной продукции La Monnaie обязался обеспечить группу постановщиков и их права как авторов. Московское же участие в совместной продукции в значительной степени обеспечивало бюджет этого проекта. Сейчас руководители Большого театра продолжают переговоры о судьбе спектакля и надеются, что постановка будет осуществлена в Москве.

Сцена из спектакля «Роделинда»



ДОСТИЖЕНИЯ



АНДРЕЙ БОЛОТИН удостоен звания заслуженного артиста России. Один из последних учеников легендарного педагога Петра Пестова, он после окончания Московской академии хореографии пришел в 1996 году в труппу Большого театра, в которой многие годы танцевали и его родители. В разнообразном репертуаре Болотина – несколько десятков сольных и главных партий как в классических, так и в современных балетах.



АННА ЛЕВИНА пришла в оркестр Большого в 1987 году и сразу заняла положение арфистки-солистки. Ученица выдающегося музыканта Веры Дуловой, она блестяще исполняет соло во всех балетных спектаклях Большого, начиная с «Дон Кихота», «Лебединого озера», «Корсара», «Щелкунчика» и других. Указом президента России Левиной присвоено почетное звание «Заслуженный артист Российской Федерации».



НИКОЛАЙ СОКОЛОВ окончил институт имени Гнесиных по классу замечательного кларнетиста, солиста оркестра Большого театра Ивана Бутырского. С 1970 года Соколов продолжает традиции своего педагога, исполняя сложнейшие соло в спектаклях «Пиковая дама», «Снегурочка», «Катерина Измайлова» и других, в симфонических программах нашего оркестра. Сегодня он удостоен звания «Заслуженный артист Российской Федерации».



АННА АГЛАТОВА стала лауреатом премии президента России для молодых деятелей культуры «за вклад в развитие отечественного музыкального искусства». Эта награда ежегодно вручается только трем лицам, имеющим особые заслуги в своих областях. Аглатова – солистка оперы Большого с 2005 года, в ее репертуаре – Марфа («Царская невеста»), Лю («Турандот»), Лиза («Сомнамбула»), Адель («Летучая мышь») и еще более десяти партий.



ЛЕОНИД ЖИВЕЦКИЙ назначен помощником музыкального руководителя – главного дирижера Большого. Выпускник факультета экономики и права Московского лингвистического университета, Живецкий с 2008 года занят в сфере музыкального менеджмента: год работал в камерном оркестре Kremlin, с 2009 по 2013 год был программным директором Российского национального оркестра.



МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВА в этом году впервые приглашена работать в жюри Национальной театральной премии «Золотая маска». В 2004 году балерина сама была отмечена этой престижной наградой в номинации «Лучшая женская роль в балете» за исполнение партии Классической танцовщицы в «Светлом ручье». Александрова работает в составе жюри музыкального театра, председателем которого в этом году является Леонид Десятников.



ДИНАРА АЛИЕВА продолжает сотрудничество с Wiener Staatsoper, в которой дебютировала в 2011 году партией Донны Эльвиры в «Дон Жуане». 7 марта под управлением дирижера Патрика Ланге Алиева спела Татьяну в «Евгении Онегине» – постановке режиссера Фалька Рихтера. Ее партнерами были также хорошо известные в Большом Мариуш Квечень, Надя Крастева, а также Роландо Виллазон.

Тексты:
Сусанна Бенцианова,
Анна Галайда,
Мария Кретьнина
Фото:
Михаил Логвинов,
Дамир Юсупов,
Karsten Schirmer/Berliner
Philharmoniker,
English National Opera

ТУГАН СОХИЕВ: «ОПЕРА ПРИВЛЕКАЛА ВСЕГДА»

1 февраля на пост музыкального руководителя – главного дирижера Большого театра назначен Туган Сохийев. До этого его карьера складывалась вдали от Москвы, поэтому мы попросили Тугана Таймуразовича рассказать о том, что предшествовало его приходу в Большой театр

Текст: Анна Галайда

— **С**о стороны кажется, что во Владикавказе обитает какая-то дирижерская бацилла. В этом небольшом городе выросли Юрий Темирканов, Валерий Гергиев, вы...

– Владикавказ, в советские времена Орджоникидзе, был одним из редких городов на Северном Кавказе, где культурная жизнь процветала. У нас родился Вахтангов, работал Булгаков. Шла богатая театральная музыкальная жизнь, приезжали выдающиеся артисты, благодаря которым город испытывал непосредственное культурное влияние Москвы, Ленинграда. В городе есть театр оперы и балета. Впервые в своей жизни я именно там увидел и услышал «Свадьбу Фигаро». Работает филармония, у которой есть свой оркестр, отдельный от оркестра оперного театра. Поэтому, я думаю, не случайно мой первый педагог по дирижированию оказался именно в Орджоникидзе. Это был Анатолий Аркадьевич Бризкин, который учился в Ленинграде у Ильи Александровича Мусина. Он у нас дирижировал оркестром оперного театра, дирижировал симфоническим оркестром, преподавал в музыкальном училище. В училище я с ним и познакомился.

– Вы встретились с ним, уже выбрав свое будущее?

– Нет, я тогда представлял себе дирижерское искусство очень примитивно. Мне казалось, что стоит какой-то волшебник, и благодаря одному взмаху его руки оркестр играет. Увидев работу Анатолия Аркадьевича с оркестром, я был впечатлен и потрясен влиянием одного человека. Он начал со мной заниматься. Это была кропотливая, детальная работа. Первое время мы не дирижировали никакими симфониями, а занимались постановкой дирижерского аппарата – просто стояли и отрабатывали движения рук, ведь дирижер общается с оркестром посредством жестикуляции.

ОСОБАЯ РОЛЬ МАСТЕРА

– После музыкального училища во Владикавказе вы сразу отправились поступать в Петербургскую консерваторию. А были другие варианты будущего?

– Было логично, что я продолжу свое обучение уже в Санкт-Петербурге, потому что Бризкин передавал дирижерскую школу и традиции, которые получил от Мусина. Но тогда я даже не видел разницы между московской и петербургской дирижерскими

школами, хотя она, безусловно, есть. А в Санкт-Петербургской консерватории мне самому повезло попасть в мусинский класс. Когда я приехал, этому великому педагогу и музыканту было 92 года. Он был не только

«Мне было 24 года, и, как оказалось, я стал самым молодым музыкальным руководителем вообще в истории оперного театра»

в полной здравии и сознании, но еще давал фору своим ученикам.

– Обычно к дирижированию обращаются музыканты, имеющие большой исполнительский опыт. Вам его отсутствие не мешало?

– В условиях приема на дирижерский факультет Санкт-Петербургской консерватории нигде не написано, что у поступающих уже должно быть высшее музыкальное образование. Но уровень абитуриентов настолько

высок, что это сложилось традиционно. Я в училище занимался фортепиано на теоретическом отделении, но цели обучения на фортепианном отделении совершенно другие. У дирижера обучение более объемное – оно связано с изучением гармонии, анализом форм. Но меня всегда привлекали записи, где звучал оркестр.

– В чем, на ваш взгляд, уникальность педагогического метода Мусина?

– Я считаю, особая роль этого человека в российском дирижировании заключается именно в том, что он создал нашу школу. Мусин этим занимался в течение 70 лет. Он как педагог и дирижер развивался сам, пытаясь обогатить основы дирижирования. Ставя себе какие-то профессиональные вопросы и отвечая на них, он создал свою систему. Мусин – это человек, который систематизировал язык дирижерского жеста. Книжки о дирижировании до него писали многие, просто объясняя физическое движение рук. Мусин же дал четкие понятия каждому жесту. Объяснил психологию работы дирижера с оркестром. Но в то же время он никогда не стриг всех под одну гребенку, не подавлял, а вытаскивал индивидуальность каждого ученика. За техникой у него стояла музыкальная

*Théâtre du Capitole
Orchestre National
du Capitole de Toulouse*



PHOTO: PATRICE NIN

идея. Он всегда объяснял: здесь нужно дать ясный аутфакт, может, жесткий аутфакт, потому что в музыке – драма, а здесь, как в побочной теме «Ромео и Джульетты» Чайковского, тема любви, которую первой исполняет группа альтов вместе с английским рожком, и нужен такой жест, чтобы музыканты сыграли, исходя из характера музыки. Жест всегда должен быть подкреплен музыкальной мотивацией, тогда это называется дирижированием.

Когда я приехал к Мусину, мне было 18 лет. Конечно, мы, его студенты, все время старались дотянуться до него. Но я не мог понимать, чувствовать и десятой части того, что понимал и чувствовал он. Сейчас, продирижировав немало музыки с разными оркестрами, я мысленно возвращаюсь к тому, о чем он говорил, чему учил.

– Вам приходилось общаться помимо консерваторского класса?

– Безусловно. Он говорил, что питается энергией своих учеников и благодаря этому всегда остается молодым. Мусин принимал участие в жизни учеников, а не просто вел занятия. Помогал студентам, у которых были финансовые проблемы, подкармливал. Он сам родился в Костроме и чуть ли не пешком пришел учиться в Петроград. Он нам рассказывал, как познакомился в буфете с

пареньком, который позвал его послушать свою первую симфонию. Это был Митя Шостакович. Он знал Глазунова, который в годы его учебы был ректором консерватории. Я учился у человека, который лично видел Глазунова! Благодаря ему мы прикасались к истории.

– Было ли столь же плодотворным общение с Юрием Темиркановым, у которого вы заканчивали консерваторию?

– Все дирижеры, вышедшие из класса Мусина, очень разные, но их объединяет одно – служение музыке, понимание, что музыка больше, чем набор нот. Мне повезло, что я учился у Юрия Хатуевича – уникального дирижера. Этот человек, если за что-то берется, относится к делу очень серьезно. И час, проведенный с Темиркановым (а он проводил около часа с каждым из четырех своих студентов), шел за 24 академических часа. Он нагружал таким количеством информации, вопросов, идей, что этого хватало на несколько месяцев раздумий.

ОТ ИСЛАНДИИ ДО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

– В Валлийской опере вы дебютировали, еще не окончив учебу?

– Я окончил консерваторию в 2001 году, дебютировал там в 2002-м.

Мой европейский оперный дебют прошел в Рейкьявике, в Исландии, где я дирижировал «Богему» и куда по какой-то счастливой случайности приехал генеральный директор Валлийской национальной оперы. Он послушал спектакль и предложил возглавить его театр. Это очень необычно: мне было 24 года, и, как оказалось, я стал самым молодым музыкальным руководителем вообще в истории оперного театра.

– До Рейкьявика был только опыт оперной студии?

– Да. Конечно же, в оперной студии все хотели дирижировать «Евгением Онегиным», «Севильским цирюльником». А мне достался «Волк и семеро козлят». И многие певцы, которые сегодня блистают на разных сценах, были у меня козлятами, мамой, волком... Я с такой ответственностью отнесся к этому делу, так серьезно репетировал с козлятами, будто это был «Борис Годунов». И школа это была замечательная.

– Как вы попали в Мариинский театр?

– Мариинский театр находится напротив консерватории, и в годы учебы после занятий я перебегал дорогу и оказывался на спектаклях или репетициях. Часто они заканчивались за полночь, и я потом 3 часа шел пешком

до общежития, одухотворенный, находясь под впечатлением той великой музыки, которую услышал у Гергиева. Те репетиции и спектакли многому меня научили. Позже я стал сотрудничать с только возникшей академией молодых оперных певцов, возглавляемой Ларисой Абисаловной Гергиевой. Мы делали совместные проекты, я все время сидел на уроках, мастер-классах, – жил в обстановке театра. Когда появились первые результаты, мы сделали небольшие оперы Россини, акты из опер с молодежью. Оркестр при этом был Мариинского театра. Когда увидели результаты, мне предложили стать ассистентом Валерия Абисаловича Гергиева.

– Тогда и возник интерес к оперному театру?

– Даже чисто с музыкантской точки зрения опера меня всегда привлекала, с тех времен, когда я только заинтересовался дирижированием. Опера – это сочетание трех элементов: музыки, звучания оркестра и голоса, театральности, на этих трех китах держится опера, на мой взгляд. Театральность в музыке – это одна из важнейших черт. Музыка должна о чем-то рассказывать, поэтому приход в Большой театр, как и до этого в Мариинский, мне кажется очень логичным.



Леонид Браиловский. Эскиз декорации неосуществленной постановки «Дон Жуана». 1914 год

ДОЛГИЙ ПУТЬ К МОЦАРТУ

«Так поступают все, или Школа влюбленных» – пока не самая известная в России опера Моцарта. В мае театр покажет ее новую постановку

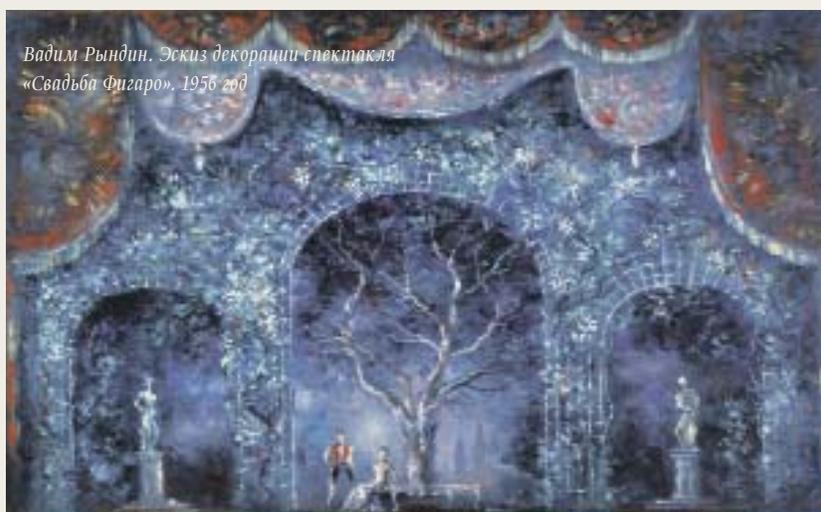
Тексты: Ирина Коткина
Фотографии и эскизы: музей БТ

Существует предвзятое, но твердое убеждение, что Моцарт – композитор не для Большого театра. Его оперы здесь ставились редко, шли недолго, успеха не имели и были рассчитаны на реализацию иных вокальных талантов, чем те, которыми традиционно обладала труппа Большого. Это утверждение верно лишь отчасти. Моцарт, и в самом деле, появлялся на афише Большого театра не так регулярно, как в других имперских столицах. Но его судьба в Большом отражает восприятие и место Моцарта в российской культуре. А здесь венского классика хорошо знали уже с конца XVIII века. Говорят, что еще в 1781 году Павел I, тогда наследник престола, посетил в Вене при дворе Иосифа II состязание Моцарта и Клементи, выступавших в качестве пианистов-импровизаторов. А в 1791 году, перед самой своей смертью, Моцарт вел переписку с российскими дипломатами

о приглашении приехать и, возможно, остаться на службе в России.

«Волшебную флейту» поставили в Санкт-Петербурге в 1795 году. А московским Моцартом стал Моцарт романтический, автор «Дон Жуана» прежде

всего. Лишний человек с таинственной судьбой и трагической смертью, желающий «изведать тайны гроба», а вовсе не солнечный и простодушный гений. Моцарт – миф, сочиненный Пушкиным и созвучный пушкинской эпохе; таким был



Вадим Рындин. Эскиз декорации спектакля «Свадьба Фигаро». 1956 год

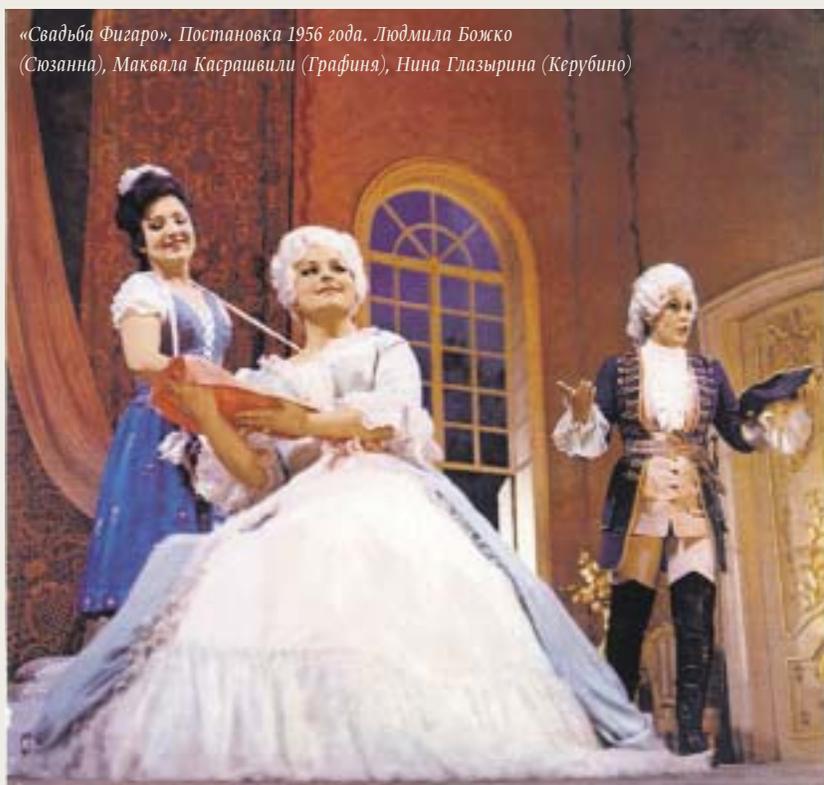


дорог Москве автор «Дон Жуана». Представляется неслучайным, что замысел «Маленьких трагедий» возник у Пушкина в 1826 году, на следующий год после премьеры «Дон Жуана» в Большом.

ПОЛУВЕКОВОЙ ПЕРЕРЫВ

После спектакля 1825 года (дирижер Фридрих Шольц, режиссер К. Малышев) моцартовского «Дон Жуана» возобновили в Большом театре в 1835 (дирижер И. Фельцман, режиссер Алексей Акимов), в 1882 (дирижер Ульрих Авранек, режиссер Антон Барцал), в 1886 (дирижер Ипполит Альтани, режиссер Барцал) и в 1894 (дирижер Ипполит Альтани, режиссер Владимир Стерлигов) годах. А в XX веке в истории постановок этой оперы в Большом наступил перерыв на целых 50 лет. С одной стороны, свое место на императорской сцене занимали оперы русских композиторов, с другой – все сильнее покорял москвичей Верди. Моцарт казался и слишком архаичным, и слишком виртуозным. Новые музыкальные пристрастия диктовали иной вокальный стиль, уводивший прочь от мистического и мрачного Моцарта, каким он был любим в XIX веке.

В 1906 году в Большом поставили «Волшебную флейту». Поставили как символистскую сказку, подобно «Синей птице» Метерлинка, в которой волшебным соловьем оказалась Антонина Нежданова, исполнительница партии Царицы ночи, чье пение вызывало у современников множество красочных



«Свадьба Фигаро». Постановка 1956 года. Людмила Божко (Сюзанна), Маквала Касрашвили (Графиня), Нина Глазырина (Керубино)

ассоциаций. Как написал критик, «когда г-жа Нежданова брала трехчерточное фа в арии Царицы ночи, эти звуки таинственно вибрировали, не становились холодно-прозрачными или холодно-блестящими».

В АТМОСФЕРЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ

Моцарт «Свадьбы Фигаро» оказался особенно созвучным послереволюционной эпохе в Большом театре. Не только потому, что злободневным сделался социальный и моральный реванш третьего сословия. Экспериментальный театр и Моцарт удивительно подошли друг другу. Не случайно первый в Большом театре спектакль «Свадьба Фигаро» 1926 года под управлением дирижера Михаила Ипполитова-Иванова ставил Андрей Петровский, чье имя в первую очередь связано с постановками новаторских советских опер на сцене Большого в 1920-е годы.

И следующая постановка «Свадьбы Фигаро», 1936 года, была экспериментом, но не режиссерским, а дирижерским. Под управлением австрийца Фрица Штидри, бежавшего от нацистов в СССР, а позже от Сталина – в США, «Свадьба Фигаро» в выдержанной режиссуре Бориса Зона приобретала необычную терпкость за счет новаторских музыкальных деталей. Кирилл Кондрашин вспоминал: «Штидри – ученик Малера, в общем, малярьянец, дирижер очень интересный, особенно в немецкой романтической музыке типа Вагнера, Брукнера... Но и Моцарта он делал очень интересно, хотя и очень своеобразно. Надо сказать, что Штидри правил карандашом буквально каждый такт партитуры, но вмешивался так мудро! На первый взгляд казалось, что он нарушает Моцарта: превращал четверти, написанные у Мо-

царта в конце фразы, в восьмые, но это было совершенно логично. Немножко он увлекался таким вот чрезмерно острым ритмическим рисунком, но надо сказать, что результаты были блестящи».

В 1950 году «Дон Жуан» вернулся в Большой театр под управлением Василия Небольсина и в постановке Тициана Шарашидзе. А в 1956-м, на сломе эпохи, когда впервые за десятилетие стало свободнее дышать, дирижер Борис Хайкин, художник Вадим Рындин и режиссер Борис Покровский осуществили премьеру «Свадьбы Фигаро», и этот спектакль стал одной из самых любимых моцартовских постановок в Большом советской эпохи. И дело здесь не только в хорошенькой солистке Ирине Масленниковой, исполнявшей Сюзанну, на которую ходила смотреть вся Москва. За те 20 лет, что спектакль был на сцене (а он прошел без малого 300 раз), в нем сменилось несколько составов исполнителей. Но общая атмосфера освобождения и веселья,



Леонид Брауловский.
Эскиз костюма неосуществленной постановки «Дон Жуана». 1914 год

в которой этот спектакль родился на сцене, оставалась в нем все те годы, что он шел в Большом.

Премьера спектакля «Так поступают все женщины» 1978 года под управлением дирижера Юрия Симонова и в декорациях Валерия Левенталея была поставлена балетмейстерами Наталией Касаткиной и Владимиром Василёвым. Это был легкий, прозрачный спектакль, без морализаторства и избыточного реализма, ориентированный на молодые голоса, на новых солистов и вчерашних стажеров. Эту традицию вспомнили в 2012 году, когда артисты Молодежной программы Большого исполнили сокращенную концертную версию оперы в Зале Чайковского.

ЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

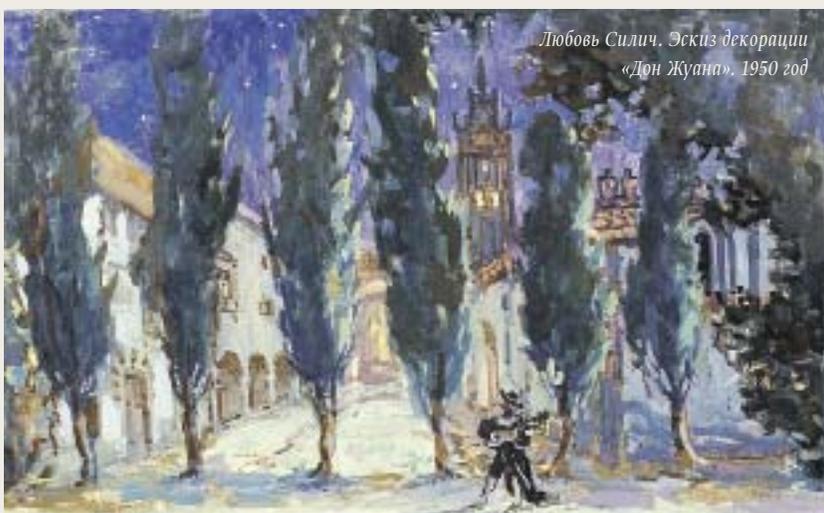
Премьера «Свадьбы Фигаро» под управлением Петера Феранеца в 1995 году, поставленная режиссером Йоахимом Херцом в декорациях Петера Сикоры, открыла новую главу в истории Большого театра. Благодаря успеху и неожиданно высокому качеству этой постановки, первой работы Феранеца в Большом, продержавшейся в репертуаре, впрочем, всего три года, музыкант был приглашен на должность главного дирижера. Именно с тех пор европейский контекст и европейский масштаб моцартовских

постановок в московском театре стали восприниматься как должное.

«Волшебную флейту» 2005 года в постановке Грэма Вика, декорациях Пола Брауна и под управлением Стюарта Бэдфорда критика восприняла неоднозначно. Приемы площадного театра и Моцарт оказались трудносовместимы в сознании меломанов. Однако главным было все же не это, а готовность и возможность труппы Большого театра исполнять Моцарта на высоком музыкальном уровне, полностью на немецком языке, без перевода диалогов.

«Дон Жуан» 2010 года, осуществленный дирижером Теодором Курентзисом и режиссером Дмитрием Черняковым, стал копродукцией Большого театра и оперного фестиваля в Экс-ан-Провансе, театра Real в Мадриде и Канадской оперной компании в Торонто. Этот спектакль реализовал все современные механизмы международного оперного производства, начиная от введения функции «драматурга» (создателя концепции постановки), которым выступил критик и литературный деятель Алексей Парин, и заканчивая кастингом иностранных солистов на главные партии. Из труппы Большого в премьерных показах «Дон Жуана» участвовала только Екатерина Щербаченко, а также артистка Молодежной программы Алина Яровая.

В январе 2014 года силами Молодежной программы Большого театра, молодых солистов и приглашенных артистов полусценическая версия «Свадьбы Фигаро» была представлена в театре, а позже в Санкт-Петербургской филармонии под управлением британского дирижера Уильяма Лейси. После концерта критик Владимир Дудин написал: «Большой театр и Моцарт пока продолжают оставаться явлениями несинонимичными, но динамика стремительно меняется... В мае этого года в театре ожидается премьера оперы «Так поступают все». Исполнение «Свадьбы Фигаро» стало превосходным доказательством того, что в империи Большого театра готовы «прописать» Моцарта со всеми его условиями».



Любовь Силич. Эскиз декорации «Дон Жуана». 1950 год

ИСТОРИЯ

МОЦАРТ ПРОБРАЛСЯ В БАЛЕТ

Музыка Моцарта звучала и в балетах Большого театра. В 1920-х годах Александр Горский поставил его единственный балет «Бездельушки», который оформил молодой Федор Федоровский. На музыку великого австрийца позже были поставлены «Моцарт и Сальери», «Фантазия на тему Казановы», «Эти чарующие звуки».

ТРИ ДАМЫ С КАМЕЛИЯМИ

Спектакль Джона Ноймайера – мечта всех современных танцовщиц.
Для балерин Большого она стала явью

Текст: Лейла Гучмазова

Светлана Захарова (Маргарита),
Эдвин Ревазов (Арман)



ФОТО: МИХАИЛ ЛОГВИНОВ

В премьере «Дамы с камелиями» есть много составляющих успеха – от хореографии живого классика Джона Ноймайера до работы младшего монтировщика. Но не надо быть ни прозорливцем, ни отъявленным феминистом, чтобы понимать: большая часть успеха этого спектакля зависит от исполнительницы заглавной роли. Большой театр предоставил право танцевать премьерные спектакли трем замечательным балеринам. Каждая из них имеет завидный послужной список, вереницы важных и ярких ролей, соответствующую поставленным задачам репутацию. Прелесть ситуации в том, что каждая из звезд – как всегда и бывает в искусстве – обязательно придает роли свою индивидуальность. Ведь все три звезды Большого – дамы не только с камелиями, но и с характерами, с особенностями творческого почерка и особым сценическим талантом.

СВЕТЛАНА ЗАХАРОВА: СДЕЛАТЬ ЛУЧШЕ

«Когда я только подумал об этой работе в Большом театре, мне сразу пришла на ум Светлана Захарова», – сказал перед премьерой Джон Ноймайер. Прима Большого театра показывает в партии особое видение главной героини. Ей приходилось танцевать психологически насыщенные роли гораздо реже, чем хотелось бы и самой балерине, и публике, так что нынешняя Маргарита Готье долгожданная и должна порадовать поклонников Светланы. Она сможет добавить партии очень важные черты: фирменную кантилену своего ленинградского наставника – знаменитой балерины Елены Евтеевой, у которой Захарова, как одна из первых учениц, получила «сливки» профессионального мастерства. И тщательность интонаций первого театрального учителя Ольги Моисеевой, чей педагогический дар не нуждается в рекомендациях. К тому же уже не первый год Светлана Захарова стро-

ит свои роли в Большом театре под требовательным взглядом репетитора Людмилы Семеняки и по собственной очень высокой мерке. Не впервые работая с Джоном Ноймайером, она научилась распознавать его мягко высказанные главные требования и даже невысказанные малейшие нюансы ожиданий. Очевидно также, что собственная художественная и личная судьба Захаровой, не юной девочки, но состоявшегося профессионала высочайшего класса, помогает справиться с партией Маргариты Готье. Открытость миру, готовность очертя голову, жестокое разочарование – все эти взлеты и падения своей героини Захарова может почувствовать как никто другой. Захарова исполняла партию Манон Леско в балете Кеннета Макмиллана о самой знаменитой балетной куртизанке XVIII века, к которой в версии Ноймайера обращаются в грезах Маргарита Готье и ее возлюбленный; несколько лет назад в Токио известный японский

хореограф Асами Маки поставила для нее собственную версию «Дамы с камелиями». Такой палимпсест с последовательным опытом исполнений наверняка помогает балерине сделать роль глубокой и объемной. Тем более что создатель балета свидетельствует: «Процесс нашей работы был достаточно продолжительным, и она шла не только в Москве – Светлана трижды приезжала в Гамбург, и мы очень детально делали эту роль. Я очень рад видеть результат, которого она достигла, и видеть, насколько свободно она может выражать в этой роли свои эмоции».

Сама же балерина рассказывает: «Время работы с Джоном Ноймайером незабываемо. С ним я работаю не впервые и каждый раз поражуюсь тому, как он чувствует танец, как вообще живет и как понимает искусство. Я надеюсь, публика почувствует те эмоции, которые Джон дает артистам. Он вкладывает в этот образ столько нежности, столько чувств, такой естественности, как,

Евгения Образцова (Маргарита)

ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ



ФОТО: ДАМИР ЮСУПОВ



Ольга Смирнова (Маргарита)

наверное, никто из хореографов. Все у него продумано до мелочей: каждый взгляд, поворот головы, прикосновение очень значимы. Низкий ему поклон за это. И конечно же, благодарность его ассистентам, которые все эти месяцы нам очень помогали. Огромное спасибо моему партнеру Эдвину Ревазову».

ОЛЬГА СМИРНОВА: УСЛЫШАТЬ ШОПЕНА

Самая юная из Маргарит, Ольга Смирнова, к счастью или к несчастью, не может пока похвастать богатым жизненным опытом. Но для работы над психологически обременительной ролью балерина компенсирует количество прожитых лет способом отношения к миру. Смирнова видит тонко и глубоко, отдавая себе отчет в мельчайших нюансах событий. К ней не приклеивали на взлете карьеры ярлык «тургеневской девушки», и это к лучшему, ведь романтическое амплу ограничивает балерину не меньше амплу темпераментной виртуозки.

Сама Смирнова в связи с Маргаритой вспоминает исполненную ею недавно роль Татьяны в «Онегине» Крэнко. Но внимательному зрителю, следящему за развитием этой неординарной балерины, логичнее вспомнить ее исполненный еще в отрочестве Седьмой вальс из балета «Шопениана». Нужно очень тонко чувствовать, «про что» танцуешь, чтобы из открытой красивой зарисовки создать психологический эскиз, и Смирнова с этим справлялась. «Мне кажется, что история Маргариты и Армана всегда будет актуальна, потому что то, как ее рассказал Ноймайер, заставляет зрителей полностью окунуться в повествование, следить за постепенным изменением героев. Это сделано так ярко и понятно, что держит внимание на протяжении всего спектакля, вызывая реакцию! Джон Ноймайер также втягивает в процесс и артистов, которые готовят этот спектакль и постепенно узнают своих героев. Мало-помалу ты как бы заболеваешь этой историей, живешь в ней на сцене по-настоящему. Это очень яркие ощущения и эмоции! Мне кажется, что хореография Ноймайера и Крэнко имеет общее ядро. И так как я уже танцевала Татьяну Крэнко, могу сказать, что мне интересно, когда каждое движение, будь то арабеск или тур, подчинены смыслу и эмоциям. Я назвала для себя такую хореографию психологической, она заставляет тебя быть на сцене еще

и актрисой! Я представляю себе, что меня близко на сцене крупным планом снимает камера, а потому в каждую секунду я должна быть правдивой Маргаритой или Татьяной! Наверное, поэтому так интересно работать. Благодаря всем этим обстоятельствам у меня есть огромные возможности для поиска характера своей героини. Начинаешь по-другому владеть своим телом, чувствительностью движений, паузой во время сцен. Эта работа – огромный опыт для меня».

ЕВГЕНИЯ ОБРАЗЦОВА: ПРОЖИТЬ ДРУГУЮ ЖИЗНЬ

Маргарита Готье для Евгении Образцовой – тоже долгожданная партия с психологическим развитием персонажа: «Я стала готовить эту роль, уже хорошо зная спектакль. Видела его в исполнении разных балерин, но, начав выстраивать свой образ, поняла, что возьму за основу непосредственно персонаж из книги, а дальше уже поищу для нее новые, похожие и непохожие на книжную Маргариту, черты. Может быть, даже несвойственные героине, но у меня они есть, и не стоит их скрывать. В работе мне очень помогла актриса театра и кино Алиса Гребенщикова. Мы с ней на репетициях делаем шаг, что-то пробуем и делаем вывод, играет придуманное на образ и концепцию персонажа или нет. По большому счету, я отталкивалась от себя, примеряла, что мне свойственно,

а что – нет, полагалась на свои ощущения и мысли относительно героини.

Эта история абсолютно не утратила актуальности, звучит так же пронзительно, как и полтора столетия тому назад. Мне кажется, она не станет устаревшей и потом. Все герои, в конце концов, ведут себя благородно. Но самое главное, что происходит перерождение личности, женщины, которая в принципе не могла любить. Только любовь – не важно, счастливая или нет – смогла переродить ее.

Я обратила внимание, как Маргарита выделила в толпе обожателей Армана. Ведь он был первым, кто ее пожалел; когда Маргарита закашлялась, у него на глазах появились слезы. Прежде она не видела такого к себе отношения, все дарившие ей драгоценности богачи не замечали ее боли. А Арман не сдержал слез. Простые человеческие чувства и выделили его среди остальных, зародили приязнь, развившуюся в любовь. Да, при таком печальном финале спектакля хочется плакать. Но я отметила для себя в книге слова, сказанные священником после причастия Маргариты: она жила как грешница, но умрет как христианка. Для меня в этом финале романа и есть главный смысл. Благодаря любви произошло спасение души. Маргарита оказалась перед смертью ближе к богу, чем любой другой из героев».

ЧЕЛОВЕК ЗА РОЯЛЕМ

Каждому выходу артиста на сцену предшествуют долгие часы, потраченные на подготовку партии. И все это время рядом с ним – концертмейстер

Текст: Мария Кретьнина



Владимир Маторин
и концертмейстер оперы
Наталья Разсудова

ФОТО: МУЗЕЙ БТ

Концертмейстер – это отнюдь не простой аккомпаниатор в балетном классе на уроке солиста оперы или во время рояльной репетиции. В опере и в балете это фактически две разные профессии, но и в том и в другом случае их роль не сводится к обычному музыкальному сопровождению.

В опере концертмейстер помогает певцу учить партии, направляет, дает советы, хотя назвать это педагогической работой в чистом виде нельзя. «Здесь нет такого, что один учит, а другой учится, – утверждает концертмейстер оперы Маргарита Петросян. – Это обоюдная помощь, это творчество. Я прошу своих певцов обязательно

говорить мне, если они слышат в моей игре что-то не то, потому что я тоже не могу услышать себя со стороны». Концертмейстер служит связующим звеном между дирижером и исполнителем. «Наша задача – помочь певцам проникнуться идеями, которые есть у дирижера-постановщика, и помочь им подготовить партию в том виде, чтобы она удовлетворяла и запросам дирижера, и духу самого произведения, – продолжает Петросян. – Любой постановочный процесс в идеале должен начинаться с того, что мы с дирижером определяем музыкальные контуры произведения. К сожалению, иногда этот порядок бывает нарушен, и это не очень здорово. В процессе

репетиций у певца нарабатывается определенное взаимодействие «физики» и пения. Что-то потом поменять по требованию дирижера потом очень сложно, потому что это уже «втоптанно». Чем больше усилий тратится на заучивание материала, тем труднее его потом видоизменить».

ЗНАТЬ, ЧТО ТРЕБОВАТЬ

Концертмейстерская работа требует широты кругозора – и не только музыкального. «Мы имеем дело с огромным репертуаром на иностранных языках, – объясняет Петросян. – Мы должны помогать певцам с произношением, по крайней мере пытаться: где две буквы были спеты вместо одной, где

одна вместо двух, закрытые, открытые, прикрытые гласные... Я должна сказать спасибо родителям, которые поощряли мое желание учить иностранные языки. Моим первым иностранным языком был французский, затем я учила английский. Уже в Большом театре, когда шла постановка «Турандот» в 2002 году, приехал итальянский коуч. Я слушала его замечания и запомнила. По-немецки я читаю и могу разобрать на слух, правильно говорят или неправильно. Немного читаю по-чешски».

У каждого концертмейстера со временем складывается круг певцов, с которыми он работает постоянно, что, по мнению Петросян, может быть полезно: «Когда ты учишь пар-



ФОТО ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА

Маргарита Петросян

Конечно, подготовить к такой работе в полной мере не может ни одно учебное заведение. «Необходимый опыт приобретается только в театре, – говорит Петросян, выпускница Московской консерватории. – Конечно, в консерватории учат аккомпанировать голосу и инструменту, заставляют нарабатывать «багаж», который мы потом можем в нужный момент «распаковать». Я не устаю благодарить судьбу за то, что в нас было вложено так много. Но есть много навыков, которые нужны оперному концертмейстеру, но в консерватории не прививаются никак. Например, навык игры по руке. Мне повезло, что я проработала несколько лет на дирижерско-хоровом отделении, поэтому имела понятие о том, как соотносить звук с физическим движением руки. Общение с певцом, умение быть певцу партнером, помощником, научиться его правильно слушать, контролировать и быть ему в помощь своим слухом – это в учебной программе практически отсутствует».

ПОДГОТОВЛЕННЫЕ КАДРЫ

Большой театр стремится сам наладить подготовку такого штучного товара, как концертмейстеры: с самого начала работы Молодежной оперной программы в ней учатся не только вокалисты, но и пианисты. Артем Гришаев, выпускник 2011 года, первого выпуска Молодежной программы, сейчас является концертмейстером театра. Он признает, что Молодежная программа дала ему очень много, но и здесь качество подготовки напрямую зависело от самого пианиста: «Каждый из нас учился в той мере, в какой хотел. Мы постоянно играли на уроках, но педагоги занимались все-таки в основном с певцами. Зато мы могли впитывать информацию пассивно. Я, например, просто записывал все, что говорили педагоги и певцы. Но с нами тоже занимались – такие коучи, как Семен Борисович Скигин или Любовь Анатольевна Орфенова, успевали раздавать замечания и певцам, и нам. В Молодежной программе мы играли регулярные прослушивания, а это всегда такое маленькое выступление: адреналин, певцы волнуются, мы должны их поддержать. После про-

слушивания обязательно происходил разбор полетов. У Дмитрия Юрьевича [Вдовина, руководителя Молодежной программы. – Ред.] блокнотик, в нем заметки для всех: что было хорошо, что не очень, здесь слишком медленно, здесь певца «задушил», здесь перегрел. Работа в Молодежной программе расширила мой музыкальный кругозор. Я, когда пришел в театр, не знал целиком ни одной оперы. Первые два года мне было очень тяжело и зачастую неловко и стыдно, потому что иногда обнаруживалось, что я не знаю каких-то элементарных вещей. Но консерватории я очень благодарен за техническую подготовку. Концертмейстеру приходится играть очень много, зачастую – очень громко. Чтобы хорошо читать с листа, нужны поставленные руки, которые будут моментально исполнять все, что им прикажет голова. Эта связь – между головой и руками – должна быть налажена, и ей очень способствуют десятичасовые занятия в консерватории».

За спиной Гришаева также есть опыт обучения в Молодежной программе Вашингтонской оперы и летней оперной программе Merola в Сан-Франциско. «Пианистов как таковых там нет, – рассказывает он. – Есть коучи, они помогают певцу не только с выучиванием музыкальной части роли, но и исправляют дикцию, помогают с особенностями произношения на всех языках, с особенностями стиля. Это все нужно уметь подать певцу, а не просто сыграть на рояле».

«Ширистая» специализация
Концертмейстер балета Ульяна Кармадонова училась в академии музыки имени Гнесиных и там познакомилась с профессией концертмейстера. Но, работая с вокалистами и инструменталистами, по собственному признанию, решила освоить еще одну концертмейстерскую специальность и стала работать сначала в Школе современной хореографии Ирины Афонинной, а затем пришла в балетную труппу Большого театра. И перед ней открылся целый новый мир: «Придя работать в балет, мы овладеваем совершенно новой профессией, потому что должны выучить все балетные



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСЛУПОВ

Ульяна Кармадонова

движения, понимать их «физику», чтобы помогать артистам. Если мы играем на репетиции, то должны знать хореографию спектакля и возможности артистов. От состояния артиста, от его желания сделать что-то посложнее или попроще зависит многое в моей игре, например темп. Эту информацию концертмейстер должен донести до дирижера. Мы как переводчики между артистами и дирижером». Играть в балетном классе – другая задача: «Музыка в классе должна соответствовать комбинациям, задаваемым педагогам. Ее выбор – это только твое личное сиюминутное решение. Может быть, подходит отрывок из балетной музыки, или, если ребята устали, им могут поднять настроение популярные мелодии. В начале мужского класса можно сыграть что-то из хорошего джазового репертуара. Популярная мелодия может не вписываться в «квадратную» структуру хореографической комбинации, и тогда мы досочиняем кусочек. Идет абсолютная импровизация. В женском классе выбор музыки подчиняется более строгим правилам, популярных мелодий там меньше».

У концертмейстеров балета нет узкой специализации: «Балетная канцелярия составляет расписание на любое время, на любой клавишник, на любых артистов. Ты должен знать весь текущий репертуар и уметь сыграть с любого места любому артисту. У нас существует разделение на тех, кто играет класс, и на тех, кто играет репертуар, но и оно достаточно условное».

Как и концертмейстеры оперы, Кармадонова видит свою задачу так: «Облегчить безумно трудную работу наших артистов. Опытному концертмейстеру ничего не надо объяснять: он видит, какую юбку надела балерина, в какую точку зала она встала, – и сразу понимает, музыку из какого балета и с какого места надо начинать играть. Чем меньше слов, тем, опять же, комфортнее артистам».



ФОТО: ДМИТРИЙ ЮСЛУПОВ

Артем Гришаев

Общение с певцом, умение быть певцу партнером, помощником, научиться его правильно слушать, контролировать и быть ему в помощь своим слухом – задачи концертмейстеров

«ДЕКОРАТОР МИЛОСТЬЮ БОЖЬЕЙ»

130 лет главному художнику Большого

Текст: Мария Крестина
Фотографии и эскизы: музей БТ



9 апреля в здании Третьяковской галереи на Крымском валу открывается выставка «Художник Федор Федоровский (1883–1955). Легенда Большого театра» – совместный проект Третьяковской галереи, музея Большого и театрального музея имени Бахрушина. Масштаб выставки под стать масштабу мастера.

ПРИВЕРЖЕНЕЦ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

Формально Федоровский занимал пост главного художника Большого в 1927–29 и 1947–53 годах – меньше десяти лет в общей сложности, но на

самом деле больше полувека истории театра – под его знаком. Даже если на сцене шел спектакль в оформлении другого художника, первым, что видел зритель в зале Большого, была работа Федоровского: знаменитый золотой занавес с гербами СССР, ставший таким же символом Большого, как квадрига Аполлона. В 1921 году Федоровский стал заведующим художественно-постановочной частью театра. Ему в первую очередь Большой обязан появлением производственно-художественных мастерских в их нынешнем виде – большого, разветвленного, четко организованного комплекса, который

многие годы обеспечивал театр всеми деталями оформления – от мелкой бу- тафории до сложных декораций.

Но в первую очередь Федоровский, конечно, оставался художником. «Он не театральный художник вообще, а художник музыкального театра, убежденный приверженец музыкального спектакля», – считал режиссер Леонид Баратов. «Декоратор милостью Божьей, легко играющий масштабами Большого театра и подавляющий своим талантом все окружающее, – это слова дирижера Николая Голованова. – Его буйный, неумный темперамент и художественную неукротимость



«Садко». Эскиз декораций



«Князь Игорь». Эскиз декораций



«Нюрнбергские мейстерзингеры». Эскиз декораций



«Золотой петушок». Эскиз декораций



Сцена коронации из спектакля «Борис Годунов»

трудно было вводить в русло, но поскольку он великолепный товарищ и человек (мы дружили много лет), работать с ним было легко и приятно».

СТРЕМЛЕНИЕ К ПРАВДЕ

Федоровский стоял у истоков стиля, который на протяжении всего советского периода оставался символом Большого и оказывает ощутимое влияние по сей день: грандиозный масштаб, сложные архитектурные объемы, мощные героические образы, реализм и стремление к исторической правде (оформляя «Тихий Дон» в 1936 году, Федоровский ездил в станицу Вешенскую, и сам Шолохов ходил с ним на этюды – эти зарисовки с натуры тоже можно будет увидеть в Третьяковской галерее). Неудивительно, что этот яркий, героический,

патетический стиль был востребован в советские годы, особенно в сталинский период.

Хотя Федоровский, ученик Врубеля и Коровина, был признан и до революции, сотрудничал с «Русскими сезонами» Дягилева (эскизы костюмов «Хованщины» 1913 года тоже будут представлены на выставке), именно с советской эпохой они удивительным образом совпали стилистически. Федоровский оформлял торжественные партийные заседания в Большом театре, декорировал Красную площадь по случаю 1 Мая, в 1936 году сделал рисунки и модели рубиновых звезд, установленных на кремлевских башнях. Его талант использовался не только для украшения: во время войны Федоровский совместно с архитектором Иофаном организовал

работы по маскировке Кремля и Красной площади, чтобы защитить их от налетов немецкой авиации.

УНИКАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

Работы Федоровского выставляются впервые. Редкая экспозиция, связанная с музыкальным театром, обходится без него. Проходили и персональные выставки, в том числе за границей. Однако проект Третьяковской галереи обещает быть уникальным по своему масштабу. Один только музей Большого выставляет 112 произведений мастера. Среди них эскизы декораций, костюмов, бутафории и сами костюмы, в которых выходили на сцену Козловский, Нежданова, Норцов, Образцова, Огневцев, Архипова – все великие певцы Большого. По ним можно проследить путь Федоровского от первых его работ в Большом («Саломея», «Кармен», «Лоэнгрин» 1920-х годов) до шедевров 1930–40-х, с которыми его имя ассоциируется в первую очередь: монументальные, грандиозные, красочные «Хованщина», «Князь Игорь» и, разумеется, «Борис Годунов», который идет в театре до сих пор.

Музей Большого подготовил альбом, носящий то же название, что и выставка, – «Художник Федор Федоровский. Легенда Большого театра». Это первое в истории издание такого рода: хотя Федоровскому посвящен ряд научных работ, до сих пор не выходило книг с таким богатым иллюстративным материалом. В него вошло 150 работ Федоровского из фондов музея Большого, а также из театрального музея имени Бахрушина и Российского архива литературы и искусства.



Сцена коронации в эскизе Федоровского

ПРЯМАЯ РЕЧЬ

«ОБРАЗЦОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ БОЛЬШОГО СТИЛЯ»

АЛЬОНА ПИКАЛОВА, НАЧАЛЬНИК СЛУЖБЫ ХУДОЖНИКОВ БОЛЬШОГО ТЕАТРА:

«Опера «Борис Годунов» в оформлении Федоровского – образцовое произведение «большого» стиля Большого театра. Эта постановка 1946 года задает определенный стандарт в представлении о сложном, многокартинном и в то же время цельном спектакле. Кроме нее, в репертуаре театра осталось только одно произведение Федоровского – «Царская невеста». Некоторые элементы декорации к «Царской невесте» сохранились в оригинальном виде, на них и основано восстановление колористического решения [Пикалова создала декорации новой «Царской невесты» в Большом по мотивам сценографии Федоровского. – **Ред.**]. Несколько лет назад поднимался вопрос о восстановлении оперы «Князь Игорь» в декорациях Федоровского на основе подлинных занавесов. Именно наличие исторических частей оформления дает возможность работать над восстановлением в максимально приближенном варианте, а не над реконструкцией, опирающейся на эскизы и фотографии».

ЮБИЛЕЙ



АЛЕКСАНДРЕ ДУРСЕНЕВОЙ

20 лет назад она пришла в труппу Большого театра уже сформировавшейся певицей, отмеченной несколькими весомыми конкурсными победами и исполнившей в Харьковском оперном театре весь ведущий меццо-сопрановый репертуар. В Москве Дурсенева стала участницей многих знаковых театральных премьер, заметным событием становятся ее сольные программы. Она активно гастролирует, в ее активе – сцены Covent Garden, Ла Скала, Ла Фениче, Датской Королевской оперы, Глайндборнского фестиваля, сотрудничество с Геннадием Рождественским, Юрием Темиркановым, Владимиром Федосеевым, Михаилом Плетневым, Владимиром Юровским.

Long way to Mozart

Così fan tutte, Mozart's opera less known to the Russian audience, will get its revival on the Bolshoi's stage in May

The Bolshoi's performances of Mozart reflect the composer's place in the Russian culture. And the Bolshoi has been very familiar with the work of the Austrian classicist since the end of the 18th century. *Die Zauberflöte* was performed in Saint Petersburg in 1795. Moscow knew the romantic Mozart, the author of *Don Giovanni*, an alienated composer with a mysteri-

ous fate, eager to "spy out the grave's dark rite", not a cheerful and optimistic genius. Mozart is a myth created by Pushkin and resonating with Pushkin's times. That's the Mozart Moscow loved.

After the 1825 performance, *Don Giovanni* was revived in the Bolshoi in 1835, 1882, 1886 and 1894. After that the theatre's affair with the opera stopped for 50 years. In 1906 the Bolshoi performed *Die Zauberflöte*.

Le nozze di Figaro turned out very in tune with the post-revolutionary Bolshoi. Not only because the social revenge of the common people was topical at the time. The experimental theatre and Mozart were an amazingly good match. The next performance of *Le nozze di Figaro* in 1936 was a conductor's experiment, rather than director's.

In 1950 *Don Giovanni* returned to the Bolshoi conducted by Vassili Nebolsin and directed by Titian Sharashidze. In 1956, at the turn of epochs, with the first sniff of freedom for the past decade, conductor Boris Khaikin, designer Vadim Ryndin and director Boris Pokrovsky premiered *Le nozze di Figaro* which quickly be-

came one of the most popular Mozart operas in the Soviet Bolshoi theatre. The 1978 production of *Così fan tutte* was conducted by Yuri Simonov, designed by Valery Levental, staged by ballet masters Natalia Kasatkina and Vladimir Vasiliev.

The 1995 performance of *Le nozze di Figaro* staged by Joachim Herz and designed by Peter Sycora opened a new chapter in the Bolshoi's history. The European vision and scale became a standard in the Mozart performances in Moscow.

Die Zauberflöte of 2005 staged by Graham Vick, designed by Paul Brown and conducted by Stuart Bedford received mixed reviews. Street theatre techniques and Mozart were too far apart in the audience's mind.

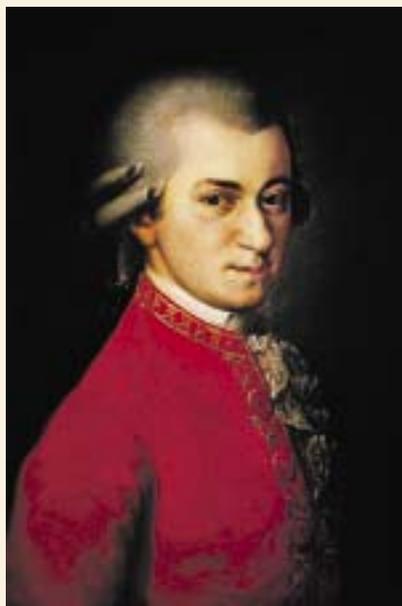
Don Giovanni of 2010 by conductor Teodor Currentzis and stage director Dmitry Chernyakov was a coproduction of the Bolshoi theatre, the Aix-en-Provence opera festival, the Teatro Real in Madrid and the Canadian Opera Company in Toronto. That performance was a true international contemporary opera production.

In January 2014, a semi-staged version of *Le nozze di Figaro* powered by



Leonid Brailovsky. A costume sketch for an unrehearsed production of *Don Giovanni*, 1914

the young soloists of the Young Artists Opera Program and guest artists was first performed in the Bolshoi and later in the Saint Petersburg Philharmonia conducted by the British conductor William Lacey. In May the Bolshoi will premiere the opera *Così fan tutte*. The brilliant performance *Le nozze di Figaro* proved that the Bolshoi is ready to become "a permanent home to Mozart".



INTERVIEW

Tugan Sokhiev: "I've always enjoyed opera"

On 1 February Tugan Sokhiev was appointed Music Director and Chief Conductor of the Bolshoi theatre

– It seems that Vladikavkaz is a goldmine of conductors. It is the home of Yuri Temirkanov, Valery Gergiev and you...

– Vladikavkaz was one of the few cities in the North Caucasus that had a thriving cultural life. So it comes as no surprise that I found my first conducting teacher there. It was Anatoly Brizkin who studied in Saint Petersburg under Ilya Musin.

– After the music school in Vladikavkaz you entered the Saint Petersburg Conservatory. Did you consider other options?

– It made sense for me to continue the studies in Saint Petersburg. I was lucky to get in Musin's class. He established the Russian conducting school, never used the one-size-fits-all approach and helped every student to unlock their individuality.

– Did you get as much from Yuri Temirkanov's lessons who was your last teacher in the conservatory?

– All conductors who graduated from Musin's class are different but they all dedicate their lives to music.

An hour spent with Temirkanov equaled 24 academic hours.

– You debuted in the Welsh National Opera Theatre while you were still studying, didn't you?

– My European opera debut was in Reykjavík where I conducted *La Bohème*. The Director of the Welsh National Opera Theatre was in the audience. After seeing the production, he offered me to work with his theatre as the music director.

– How did you get in the Mariinsky Theatre?

– I collaborated with a newly founded academy of young opera singers run by Larisa Georgieva. Then I was offered to become the assistant to Valery Georgiev.

– Is that when you became interested in opera theatre?

– I've always been fascinated by opera. It is a combination of three elements: music, voice and orchestra, and drama. My coming to the Bolshoi, like with the Mariinsky theatre before that, seems very logical to me.



PHOTO: MARCO BORGGERE

Three Ladies of the Camellias

John Neumeier's *Die Kameliendame* is every contemporary dancer's dream. For the Bolshoi's ballerinas, it is a dream come true

There are several things that made the premiere of *Die Kameliendame* such a success – from the choreography of a living legend, John Neumeier, to the work of a scene-shifter assistant. The chance to dance the premieres was given to three marvelous ballerinas. The beauty of having different ballerinas dance the same role is that each – as it often occurs in art – will inevitably bring their own personality to the role. All three ballerinas are ladies with an original style and strong scenic presence.

SVETLANA ZAKHAROVA: DANCING YOUR HEART OUT

The Bolshoi's prima Svetlana Zakharova promised to show us an unusual take on the Lady. She didn't have as many psychologically complex roles as she and the audience would like, so this part of Marguerite Gautier is very much anticipated by the ballerina and her fans. Svetlana was one of the first trainees of Elena Evteyeva, a cream-of-the-crop mentor and outstanding ballerina from Saint Petersburg who imparted to Svetlana her famous cantilena which will undoubtedly enrich the production. Svetlana has already



Svetlana Zakharova (Marguerite) and Edvin Revazov (Armand)

PHOTO BY MIKHAIL LOGVINOV

worked with John Neumeier and learnt to understand his main requirements described delicately and even the unvoiced nuanced expectations. Marguerite's openness to the world, readiness to play by its rules, intense passion and tragic disappointment – Zakharova will portray her heroine's emotional journey like no-one else.

EVGENIA OBRAZTSOVA: LIVING SOMEONE ELSE'S LIFE

For Evgenia Obraztsova, Marguerite Gautier is also a long-awaited role with character development: "When I started preparing for this part, I already knew the play very well. It was very helpful to work with a theatre and cinema actress Alisa Grebenshikova. Together we tried some things at the rehearsals and saw if they worked for the character or not. For this role,

I mostly tapped into myself. My Marguerite is a mix of my own qualities and my vision and feeling of her.

This story is still relevant and as piercing today as it was 150 years ago. The priest's words after Marguerite's sacrament imbedded in my memory: "She has led a sinful life, but she dies a Christian." The ending had me shedding tears but I also found a profound meaning in it. Love saved Marguerite's soul."

OLGA SMIRNOVA: LISTENING TO CHOPIN

The youngest of the new Marguerites, Olga Smirnova, doesn't have a vast life experience, but for this psychologically challenging role the ballerina will make up for her young age with her outlook on the world. Smirnova is a sensitive artist, conscious of the smallest subtleties. An observant viewer following the growth of this extraordinary ballerina will remember her 7th waltz from *Chopiniana*. You have to be very perceptive about what you are dancing to turn a pretty sketch into a deep psychological portrayal, and Smirnova did just that.

Designer by the grace of god

The exhibition called *Artist Fyodor Fedorovsky (1883–1955). Legend of the Bolshoi Theatre*, a joint venture between the Tretyakov Gallery, the Bolshoi's Museum and the Bakhrushin Theatre Museum, will open in the Tretyakov Gallery at Krymsky Val on 9 April.

Fedorovsky was the Bolshoi's chief designer in 1927–29 and 1947–53. Even when the audience came to a production designed by another artist, the first thing they saw was the creation of Fedorovsky: the famous golden stage curtain with the USSR coat of arms which became the symbol of the Bolshoi. In 1921 Fedorovsky was appointed the art director. He was the one to transform the Bolshoi's design departments into what they are today.

But Fedorovsky was first of all an artist. That's what conductor Nikolai

Golovanov said about Fedorovsky: "He is a designer by the grace of God, playing effortlessly with the grandeur of the Bolshoi and crushing everything around with his talent."

Fedorovsky was one of the originators of the Bolshoi's distinctive style for which the theatre was so famous during the entire Soviet era and which is still widely acclaimed: overwhelming magnitude, complex larger-than-life designs, powerful heroic characters, realism and pursue of historical truth. Although Fedorovsky, a student of Vrubel and Korovin, was a recognized artist before the Russian Revolution and collaborated with Diaghilev's Ballets Russes, his artistic style resonated more with the Soviet times.

Almost every exhibition dedicated to musical theatre features Fedorovsky. However, the project of the Tretyakov Gallery promises to be unique in scale. The Bolshoi's

Museum alone will exhibit 112 works by Fedorovsky, which will include setting designs, properties and even the stage costumes worn by Kozlovsky, Nezhdanova, Nortsov, Obraztsova, Arkhipova – all great singers of the Bolshoi.



PHOTO BY THE BOLSHOI'S MUSEUM

THE MAN BEHIND THE PERFORMANCE

Every performance of a singer is preceded by long hours of preparation for the part. During all this time the artist is accompanied by the concertmaster

In opera, the concertmaster helps singers learn their parts, guides them and gives advice, though it cannot be called training per se. The concertmaster is the conductor's liaison with the singer. "Our job is to help the singers understand the conductor's idea and prepare their parts so that they meet the conductor's requirements and convey the message of the piece," says opera concertmaster Margarita Petrosyan. Concertmasters have to be extremely knowledgeable, and not only in music. "We deal with a vast foreign repertoire," Petrosyan explains. "It is also our job to help singers with pronunciation."

No school can train for such kind of work. But the Bolshoi strives to improve the training of concertmasters: since its start, the Young Artists Opera Program graduates not only vocalists, but pianists as well. Artem Grishaev who was among the Young Artists Opera Program first graduates in 2011 is now the chief theatre master. The chief ballet master Ulyana Karmadonova completed undergraduate and postgraduate studies in the Concertmaster Department of the Gnessin State Musical College. After working with vocalists and instrumentalists, Karmadonova decided to get another concertmaster qualification. She worked in a Children's Ballet School and then came to the Bolshoi's ballet company. Just like chief opera masters, Karmadonova sees her job as "lightening the workload of our hardworking artists."

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Газета для тех, кто живет театром
№4 (2734), апрель 2014. Издается 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 ОАО «Красная Звезда». Заказ № 1437.
Тираж: 20 000 экз.

