

КОД ИСКУССТВА

АЛЕКСАНДР МАТУСЕВИЧ

БОЛЬШОЙ:
ОПЕРНЫЕ ХРОНИКИ
ГЛАВНОЙ СЦЕНЫ
СТРАНЫ. XXI ВЕК



Издательство АСТ
Москва

УДК 75.04:72(450)"14/15"
ББК 85.143(450)
Б75

Серия «Код искусства»
Разработка оформления
и дизайн обложки — Ибрагим Халбаев

Матусевич, Александр Петрович

М34 Большой: оперные хроники главной сцены страны. XXI век /
А.П. Матусевич. — Москва: Издательство АСТ, 2027. — 464 с. —
(Код искусства).

ISBN 978–5–17–193028–8

«Большой: оперные хроники главной сцены страны. XXI век» перенесёт читателя в величественный зал с золочёными ложами, в оркестровую яму, где рождается музыкальная магия. Большой театр — самое сердце русского искусства. Большой менялся вместе с эпохой: то следовал западным трендам, то сжигал мосты, то пытался вернуться к истокам.

Знаменитый критик и публицист Александр Матусевич познакомит читателей с масштабными процессами на сцене театра за последнюю четверть века. Автор анализирует путь Большого от экспериментов и «режоперы» до возвращения к традициям через призму ключевых премьер и знаковых спектаклей, таких как «Борис Годунов», «Похождение повесы», «Повесть о настоящем человеке», «Семён Котко» и многие другие.

- Почему Дмитрий Черняков поставил «Руслана и Людмилу» так, что публика хихикала в самых трагических сценах?
- Как Анна Нетребко отказалась от роли Саломей?
- Почему Ростропович хлопнул дверь, не выдержав уровня Большого?
- Как Валерий Гергиев возвращал на сцену оперы, которые четыре десятилетия считались проклятыми?

УДК 792.5(091)(470)
ББК 85.335.4(2)

ISBN 978–5–17–193028–8

© Матусевич А.П., 2027
© ООО Издательство АСТ, 2027

Моей жене
Татьяне Витальевне Скипетровой
посвящается

ВВЕДЕНИЕ

28 марта 2026 года Большому театру России исполнилось 250 лет. Дата весьма солидная, пройти мимо которой непозволительно. Автор этих строк наблюдает пристально за Большим, в особенности и главным образом за деятельностью оперной труппы. Конечно, не так долго, но тем не менее свои заметки за четверть XXI века предлагает ныне на суд читателей и почитателей великого русского театра.

Юбилейная дата является весьма условной, хотя считается официальной. «Назначили» её, как известно, только в 1951 году, когда впервые театр праздновал свое 175-летие — неожиданно столь внушительную дату в своей истории, в то время как всего за четверть века до того, в 1925-м, он отмечал «всего лишь» свое столетие. Откуда же взялось это «приращение» истории длиною в целых полвека?

До начала 1950-х принято было отсчитывать историю Большого от обретения им в 1825 году своего нынешнего здания авторства Осипа Бове и одновременного разделения казённой труппы на драматическую и музыкальную — с этого момента драма поселилась в Малом театре, выстроенном на год ранее (в 1824-м), а опера и балет — в Большом. Именно поэтому в 1925-м праздновали столетие Большого. А в 1950-м должны были отмечать 125... Но решили иначе — историю театра удлинители, начав вести её отсчет от получения в 1776-м антрепренёрами Урусовым и Меддоксом императорского разрешения на содержание в Москве театра. Таким образом, Большой стал на полвека старше — и старше на два года всемирно известного миланского театра «Ла Скала», первой сцены Италии, страны, где опера как жанр собственно и зародилась за два века до того. В то время как в России к 1776 году опера была жанром совсем молодым (он не бытовал здесь к тому моменту еще и пятидесяти лет), национальных

опер практически не было, ставилось сплошь всё итальянское, но вот парадокс — московская опера оказалась «древнее» миланской. Малому театру, правда, тоже удлинители родословную, при том ещё поболее — на целых почти семь десятилетий...

История этих первых пятидесяти лет Большого, приращенных в 1951-м, мутна и дискретна — менялось и административное подчинение труппы, менялись и здания, в которых она выступала, не существовало ещё четкого разделения на жанры, а одни и те же артисты и играли, и пели, и танцевали — настоящие универсалы. Но и после 1825-го история Большого — летопись с большими вопросами и пробелами. Взять хотя бы «ссылку» на его сцену русской оперной труппы из Петербурга в начале 1840-х — как произошло это совмещение вновь прибывших с собственными московскими артистами? Или сомнительный репертуар, в котором высокие жанры оперы и балета занимали важную, но не главенствующую роль — куда больше внимания публики привлекали развеселые водевили, позже их сменили оперетты Оффенбаха и других авторов...

Если не гнаться за родословной «от Адама и Евы», то оптимально было бы вести историю Большого с 1856-го — когда он был отстроен после разрушительного пожара архитектором Кавосом практически заново (от здания Бове остался лишь знаменитый портик и кое-где некоторые внешние стены по периметру): именно эта дата сегодня золотом выписана в виньетках над входом в партер. Но театр продолжает держаться послевоенной сталинской директивы, когда стало принято гордиться не только своими революционными достижениями, но и историческими традициями. Поэтому в 2026-м мы празднуем 250, а не 200 или 170 лет со дня основания.

Впрочем, в этом, пожалуй, он прав — чем ещё, как не мудрым сталинским решением, руководствоваться? Ведь истинный расцвет Большой познал именно при Иосифе Виссарионовиче. Несмотря на то, что вождь углубил историю Государственного академического Большого театра до последней четверти XVIII века, сделав его на целых семь лет старше Императорской оперы Петербурга, весь дореволюционный период Большой, безусловно, оставался вечно вторым. Даже его здание 1825-го — реплика ныне не существующего Большого

Каменного театра Северной столицы: тот же восьмиколонный портик, тот же Кавос восстанавливал и совершенствовал здание — равно как и петербургский оригинал. Правда, история распорядилась так, что оригинал давно исчез (в конце XIX века), оставшись нам только в картинах, литографиях и фотографиях, а реплика здравствует и сегодня. Но вплоть до 1918 года столицей России оставался Санкт-Петербург (Петроград), а потому главной сценой страны был сначала Большой Каменный, а потом Мариинка — театры столичные, находящиеся под непосредственной опекой и пристальным вниманием августейших особ. На сцену московской оперы ссылались и целые труппы, и отдельные солисты, и неугодные в тогдашней столице спектакли... Всё модное и передовое концентрировалось в придворном театре и только потом попадало в Москву. Если вообще попадало. Московский Большой, несмотря на величественность здания, был только репликой Петербургской Оперы...

Ситуация изменилась после революции и переезда Советского правительства из Петрограда в Первопрестольную — не сразу, но начиная с середины 1920-х, когда Большой, да и все оперно-балетное искусство в целом всё же уцелело в вихре революции. Желание Ленина упразднить Большой очевидно — и денег он съедал непозволительно много для нищей Советской республики, и искусство на его сцене процветало старорежимное — то, которое предназначалось прежде в основном аристократии и буржуазии. Однако Луначарский, Сталин, Калинин, Молотов и другие сумели переубедить вождя: элитарное искусство стоит не упразднить, а присвоить, поставить на службу народному просвещению. Владимир Ильич, сам большой любитель Бетховена и Вагнера, внял этим доводам, и вскоре Большой зажил жизнью столичного театра — первой сцены новой страны. Сталин же и вовсе его боготворил: полюбивший пение ещё в годы учёбы в Горийском духовном училище, Иосиф Виссарионович сделал для ГАБТа больше, чем любой другой правитель страны за всю историю этого театра. Вождь часто сам ходил в театр и водил туда свое политбюро, искренне любил артистов, знал репертуар, заботился о коллективе. В этой любви были, конечно, и драматические страницы — достаточно вспомнить статью «Сумбур вместо музыки» в 1936-м, — но в целом внимание

Сталина к театру было колоссальным, что во многом и способствовало небывалому его взлёту в 1930–50-е годы — в поистине золотую эру в истории Большого. Формирование имперского стиля, каким славился Большой и который до сих пор во всём мире ассоциируется с ним, — это достижение сталинской эпохи. Эталонные записи опер на пластинки и киноплёнку с великими голосами труппы — тоже сталинский период: эти недостижимые вершины восхищают и удивляют до сих пор. Воистину, подобно тому, как в 1935-м после убийства лидера ленинградских коммунистов Мариинку переименовали в Театр имени Кирова, в 1953-м, после смерти вождя, Большой театр СССР должен был бы получить имя Сталина — это было бы действительно справедливо. Однако, конечно же, такого случиться уже не могло — почти сразу после смерти генералиссимуса был начат процесс сначала тихой, а вскоре и официальной десталинизации.

Тем не менее отблеск той эпохи озарял Большой ещё долго — вплоть до конца советской власти. В 1950–80-е театр продолжал оставаться главной сценой страны и по статусу, и по сути. Ему сопутствовали триумфальные успехи на ведущих мировых сценах, имя Большого оставалось недостижаемо и очень значимо и внутри страны, и по всему миру. Тот великий Большой ещё удалось немного захватить и автору этих строк — в 1980-х и отчасти 1990-х годах. Услышать, пусть и не так много, как бы хотелось, искусство его прославленных певцов — народных артистов СССР Ирины Архиповой, Елены Образцовой, Тамары Синявской, Маквалы Касрашвили, Зураба Соткилавы, Владислава Пьявко, Юрия Мазурика, Александра Ведерникова, Артура Эйзена, Евгения Нестеренко, народных артистов РСФСР Галины Калининой, Людмилы Сергиенко, Галины Борисовой, Владимира Щербакова, Игоря Морозова, Юрия Веденеева, Владимира Мальченко и многих-многих других. Увидеть грандиозные спектакли советской эпохи, ещё шедшие на его сцене (некоторые ещё достаточно долго). К сожалению, на страницах книги указанные реалии почти не запечатлены — речь в ней идёт о Большом театре уже XXI века.

После распада СССР Большой вступил в полосу длительного кризиса: эстетика соцреализма была более не ко двору, а другого лица у театра попросту не было. Все 1990-е театр буквально

штормило: он приспосабливался к изменившимся политическим и экономическим реалиям, к жесткой конкуренции со стороны Мариинки, вдруг вновь вышедшей на первый план, его нещадно ругала тогдашняя разнузданная постперестроечная критика за всё подряд. В том числе и под её влиянием очень медленно неповоротливый левиафан стал искать новые точки соприкосновения с реальностью — уходить от имперского большого стиля, от эстетики соцреализма, практиковать копродукции и покупку спектаклей зарубежных театров, приглашать массово к сотрудничеству иностранных творцов, а также певцов, режиссёров, дирижеров, художников из других театров и городов России, переосмысливать свой репертуар — совсем были забыты советские оперы, значительно меньше стало ставиться русских опер и возросла доля зарубежного репертуара. Что-то в этих изменениях было хорошо — новый репертуар, который доселе не был в Большом представлен (иногда вовсе), новая эстетика на сцене, новые имена в афише. Но было что-то и плохо — прежде всего, это тлетворное влияние западного постмодернизма, активный приход пресловутой режиссерской оперы (в просторечии меломанов — «режоперы») на академическую сцену, в результате чего Большой все более и более утрачивал свое лицо, свою оригинальность, постепенно становясь среднестатистическим европейским оперным домом. Собственно, такая стратегия в те годы провозглашалась официально его идеологами: быть как все европейцы, соответствовать западным трендам. Автору этих строк не раз доводилось наблюдать этот процесс, и его отражение можно найти в заметках, вошедших в эту книгу.

События 2022 года в России и мире и последующие за этим радикальные изменения вновь круто переменили и судьбу Большого: востребовано стало иное искусство, иные идеи, в театр пришли другие люди, прежде всего маэстро Валерий Гергиев. Перелом, происходящий с конца 2023-го / начала 2024-го (когда Гергиев возглавил театр), также не мог не найти своего отражения в этой книге — как его позитивность, так и неоднозначность решений.

Заметки, вошедшие в этот сборник, писались в виде рецензий и прочих материалов в течение первой четверти нынешнего

века для самых разных изданий: поэтому они различаются объемом, акцентами, иногда даже стилистикой. Все они сугубо субъективны — это своеобразная летопись главного театра страны глазами одного автора, отражающая персональный взгляд на то, что происходило в Большом в эти двадцать пять лет.

В книге сознательно опущено почти все, что связано с интерпретациями опер Римского-Корсакова на главной сцене страны: заинтересованный читатель может найти эту информацию в отдельном издании, посвящённом творчеству великого русского композитора, которое выходило к его 180-летию¹.

¹ Матусевич А.П. Римский-Корсаков в Большом театре // Римский-Корсаков в XXI веке: интерпретации нашего времени. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2025. — С. 12–42.

« БОРИС ГОДУНОВ »

ПААТА БУРЧУЛАДЗЕ НА ФОНЕ БОЛЬШОГО

В ГАБТе дебютировал прославленный грузинский бас

В опросе музыкальных критиков, проводившемся по итогам прошлого сезона, в ряду положительных тенденций (хотя и отрицательных тоже) главная оперная сцена страны возникала не однажды. Но одно из замечаний кажется наиболее оправданным: «Чаще стали ходить в Большой — стало больше поводов». Действительно, поводов стало куда больше, поскольку Большой театр России на протяжении последних сезонов не оставляет попыток встроиться в мировое оперное пространство, приглашая как для создания новых работ, так и в спектакли текущего репертуара знаменитых исполнителей из других российских театров, ближнего и дальнего зарубежья.

Подобную практику можно только приветствовать, поскольку она, несомненно, благотворным образом сказывается не только на московской публике, подавляющее большинство которой не имеет возможности лично познакомиться с уровнем исполнительства, например, на Зальцбургском фестивале или в театре «Метрополитен», но и на штатных солистах и дирижерах Большого, расширяя, таким образом, горизонты их творческого видения.

Главной приманкой вечера 21 февраля 2003 года, в который давали «Бориса Годунова», было, конечно, выступление в заглавной партии знаменитого грузинского баса Пааты Бурчуладзе. Нельзя сказать, что Бурчуладзе — «терра инкогнита» для Москвы: после своей впечатляющей победы на конкурсе им. Чайковского в 1982 году певец периодически появлялся в советской/российской столице, последний раз его слышали здесь на открытии театра «Новая опера» в 1997 году. К тому же

хорошо известны его аудио- и видеозаписи, а ряд спектаклей зарубежных театров с его участием транслировался по российскому телевидению. Вероятно, не имеет смысла подробно останавливаться на биографии певца — отечественные меломаны особенно тщательно следят за успехами «наших» за рубежом. Ранний старт в родном Тбилиси, победа на престижном московском конкурсе, дебюты в середине 80-х годов на ведущих европейских сценах, работа с Караяном, Аббадо, Маазелем, Мути и др., записи центральных басовых партий русского и итальянского репертуара — вот основные вехи творческого пути оперной звезды международного масштаба. Все они хорошо известны. Однако сегодняшний Бурчуладзе, в полноценном спектакле, да еще и в харизматической русской партии, — событие, вызывающее повышенное внимание. Руку к этому приложили и всегда падкие до сенсаций столичные СМИ, рекламировавшие предстоящий дебют не больше и не меньше как «возрождение шалашинских традиций». Насколько же ожидания совпали с реальностью?

С большими или меньшими потерями свой звёздный статус Паате Бурчуладзе удалось подтвердить и в Большом. И прежде всего как актёру недюжинного дарования — безусловно, на сцене ощущалось присутствие крупной артистической личности, исполнителя, знающего, как завоевать внимание публики и что ей предъявить. Вообще следует отметить, что певец хорошо чувствует эмоциональный строй большой русской оперы, органично вписавшись в имперский стиль легендарной постановки 1948 года. Но не только парадность и умение работать крупными мазками подтверждают класс певца в такого рода спектакле: не менее интересно психологическое раскрытие образа, акцентирование нюансов и градация состояний героя.

Являясь одной из главных басовых партий русского репертуара, роль преступного царя сама по себе не так уж и велика — менее получаса чистого пения. И тем сложнее для исполнителя в непродолжительных, но драматически ярких эпизодах показать своего героя в динамике, дать его образ в развитии, представить его глубокую психологическую трактовку. Образ Бориса не может быть одномерным по определению — и Пушкин,

и Мусоргский наделили своего героя очень разными чувствами и душевными устремлениями, поместили его в разные жизненные ситуации. При первом появлении царя, выходящего, в отличие от многих иных исполнителей этой роли на сцене Большого, из Успенского собора энергичной поступью, стремительно надвигаясь своей исполинской фигурой на зрительный зал, Бурчуладзе рисует своего героя властелином, что называется, без тени сомнения, и рабское пресмыкание москвитов смотрится вполне естественным. О скорбях в душе государя едва ли кто может догадаться, они лишь где-то глубоко запрятаны в виде еще неясных предчувствий грядущей беды. Борис Бурчуладзе безраздельно господствует, подавляет, ослепляет, и весь золоченый антураж сценографии естественным образом подчёркивает доминирующее положение этого восточного деспота.

Сцена в тереме, более продолжительная и психологически более сложная, столь же цельной не получилась. Если в диалогах с детьми Бурчуладзе удалось обрисовать образ мудрого и любящего отца, то разговор с Шуйским был проведен в некоторой суете, из-за чего инициатива полностью перешла к исполнителю партии «придворного витии» Владимиру Кудряшову, чье актерское и сценическое решение образа хитрого царедворца заслуживает всяческих похвал. Сольные эпизоды и, прежде всего, монолог «Достиг я высшей власти» получились невыигрышными — в первую очередь с вокальной точки зрения. Ярko и убедительно был выстроен краткий эпизод у Храма Василия Блаженного, в котором взаимодействие Бурчуладзе и исполнителя партии Юродивого Михаила Губского было проведено на тонком эмоциональном уровне: от того, как Юродивый произносил свой приговор и как несчастный царь его выслушивал, становилось действительно страшно.

Несомненно, печатью вдохновения было отмечено и исполнение финальной сцены: страдания Бориса были естественны и не нарочиты, к тому же Бурчуладзе удалось избежать карикатурности в момент смерти царя, чем так часто грешат штатные исполнители этой партии, с грохотом распластываясь у трона, — обессиленный тиран просто тихо испустил дух, отчего его становилось жалко до слез без малейшей натяжки.