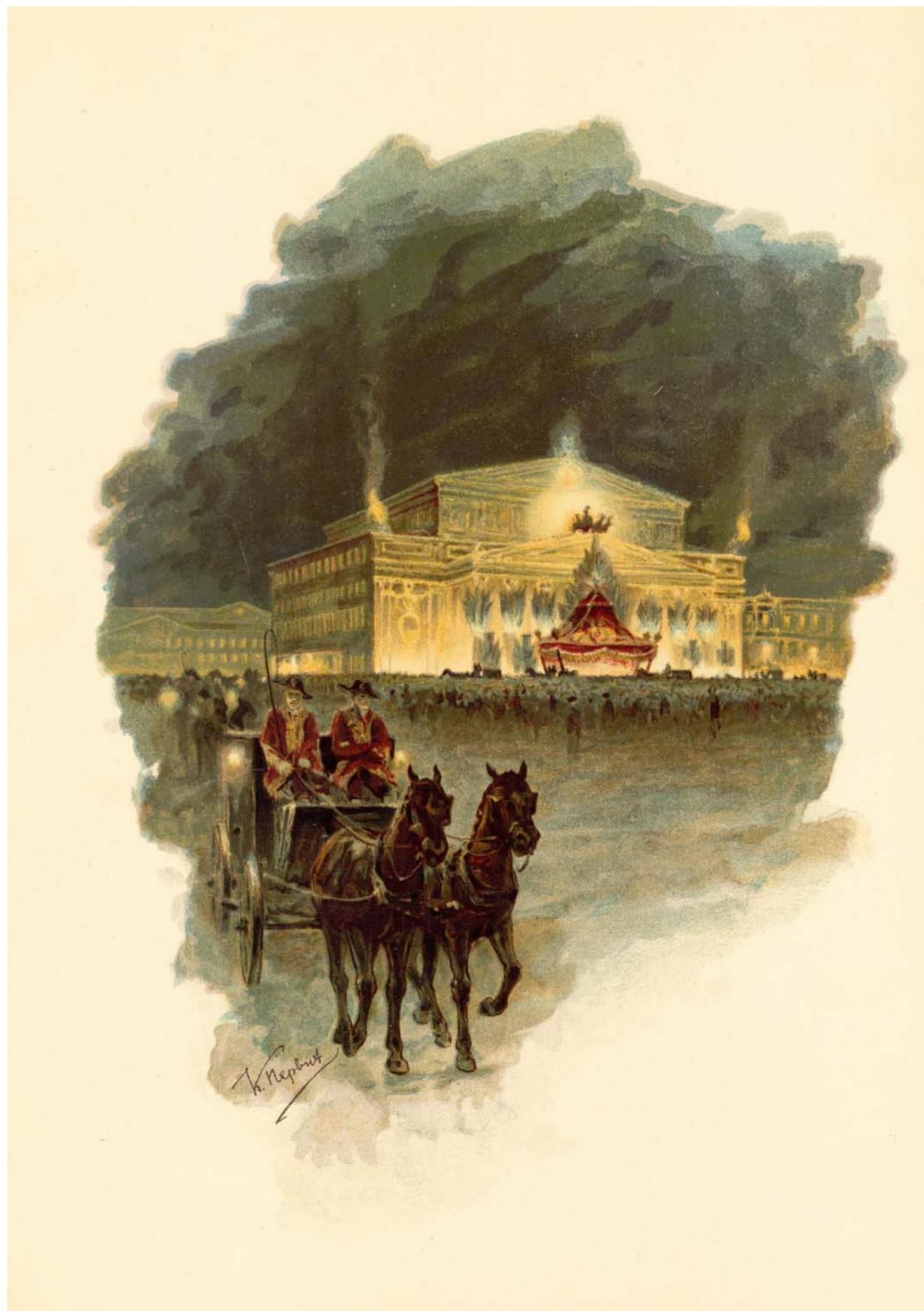


БОЛЬШОЙ ТЕАТР

249 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2024/2025

№3 (37)
ОКТАБРЬ 2024





ИНГОССТРАХ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Учредитель:

Государственный академический
Большой театр России

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

Адрес редакции:

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

**Начальник Литературно-издательского отдела
Большого театра России:**

Татьяна Марковна Белова

Главный редактор:

Андрей Георгиевич Филонович

Редакторы:

Кей Бабурин, Варвара Вязовкина,
Анна Непша, Анна Терлецкая,
Константин Черкасов

Издатель:

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

Арт-директор:

Василий Ярошенко

Координатор проекта:

Олег Овчинников

Корректор:

Алиса Аникст

Отпечатано в ООО ПО «Периодика» г. Щелково, ул. Поварская, вл. 3
Номер заказа 60653. Тираж 5000 экземпляров. Распространяется бесплатно

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

На обложке: Принц Дезире – Артём Овчаренко,
принцесса Аврора – Елизавета Кокорева.

«Спящая красавица», Большой театр. Фото: Павел Рычков

Фронтиспис: Торжественная иллюминация у Большого
театра. Рисунок из программы Торжественного спектакля
по случаю Священного Коронования Их Императорских
Величеств, 17 мая 1896 года. Художники Андрей
Рябушкин, Елена Самокиш-Судковская. Из фондов музея
Большого театра.

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

Н а начало нового, 249 сезона Большого театра связано с именами выдающихся деятелей отечественного искусства: Мариуса Петипа, Петра Чайковского, Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича. Запоминающиеся и непохожие друг на друга спектакли и концерты стали частью торжеств, приуроченных ко Дню Москвы, а премьера «Спящей красавицы» под управлением Валерия Гергиева вышла за пределы и театрального здания, и города: благодаря трансляции онлайн и в кинотеатрах ее увидели тысячи зрителей по всему миру.

Всё это дает повод к размышлению о том, что такое театральное пространство – художественное, культурное или физическое, – каковы его границы и как оно влияет на искусство. В этом выпуске мы предлагаем взглянуть на него с новой стороны: через призму архитектуры, техники, истории и драматургии.

The opening of the Bolshoi Theatre's new 249th season is devoted to the outstanding figures of Russian art: Marius Petipa, Pyotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, and Dmitri Shostakovich. Memorable and dissimilar performances were part of the Moscow Day celebrations, while the premiere of *The Sleeping Beauty* under the baton of Valery Gergiev transcended both the theatre building and the city: thanks to online and cinema broadcasts, it was seen by thousands of viewers around the world.

All of this gives us a reason to reflect on what a theatre space is – in artistic, cultural, or physical regard, what its boundaries are and how it affects art. In this issue, we propose to look at it from a new angle: through the prism of architecture, technology, history, and drama.

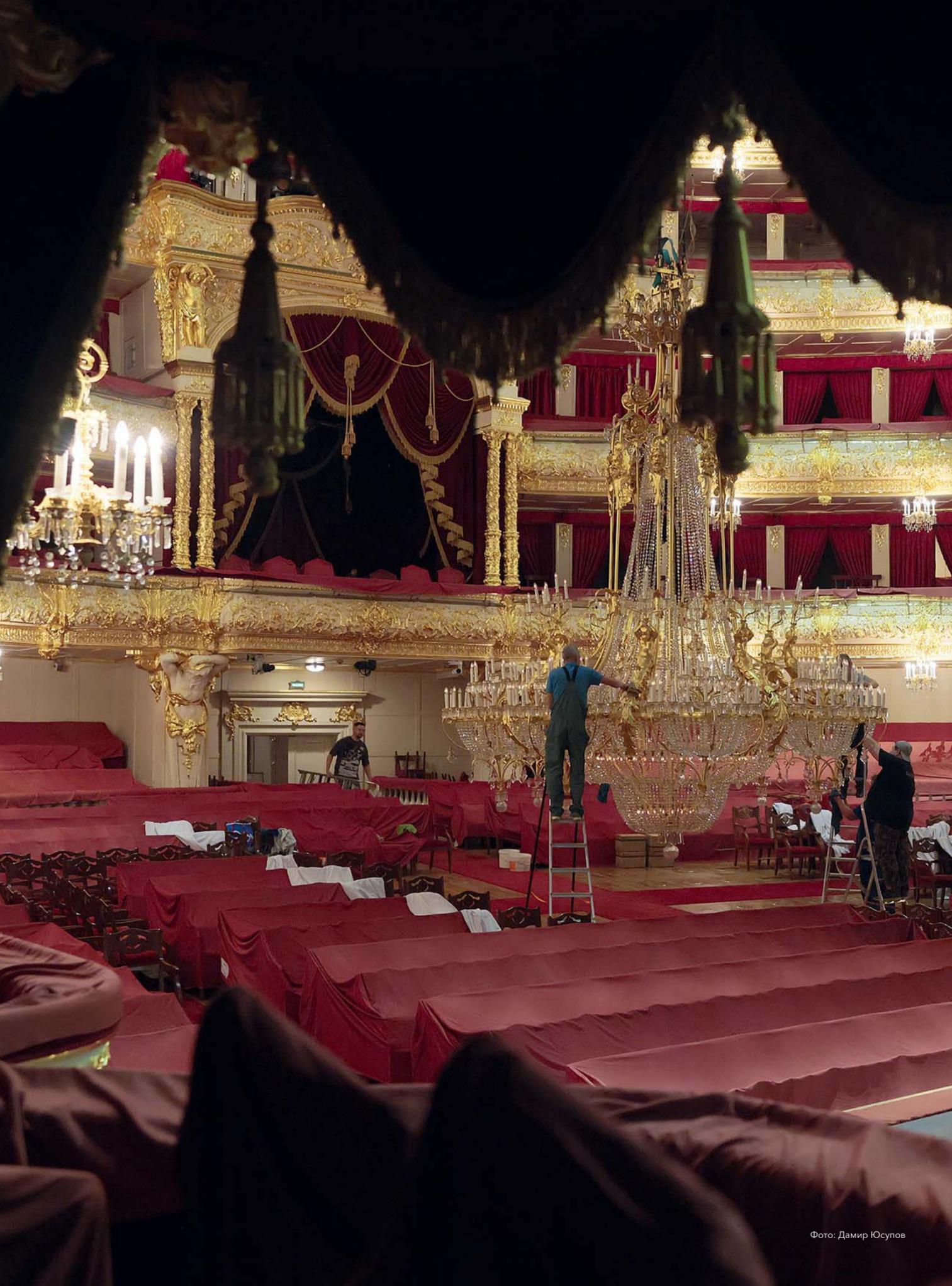


Фото: Дамир Юсупов

БАЛЕТ

- 4 *Вадим Гаевский*
Дом Петипа
- 8 Репетиции
«Спящей красавицы»
в объективе
Дамира Юсупова
- 10 *Марина Михайлова*
Спор о главном
- 14 «Спящая красавица»:
премьера в объективе
Дамира Юсупова,
Елены Фетисовой
и Павла Рычкова
- 16 *Ольга Манулкина*
Призраки Версаля

ТЕАТР

- 20 Дневник

КОНЦЕРТ

- 24 *Игнат Хлобыстин*
Маленькое путешествие
по камерной музыке

ОПЕРА

- 28 *Борис Покровский*
Театр храма и леса
- 30 «Князь Игорь»:
премьера в объективе
Дамира Юсупова
- 32 *Юлия Бедерова*
О «большой опере»
и ее последствиях

ТЕАТР

- 36 *Татьяна Белова,*
Дамир Юсупов
Театр вне сцены

КОНТЕКСТ

- 43 *Иван Саблин*
От античности –
к античности

Дом Петипа

Балетный критик Вадим Гаевский (1928–2021) писал о «Спящей красавице» Мариуса Петипа на протяжении всей жизни. Его авторский принцип – «тема и вариации» – позволял вновь и вновь переосмысливать одни и те же сюжеты, всякий раз открывая в них новые грани. В этом выпуске мы предлагаем познакомиться с главой из книги «Дом Петипа», написанной на рубеже XX–XXI веков, где Гаевский размышляет о связи «Спящей красавицы» с историческим зданием Мариинского театра и архитектурой непарадного Петербурга³.

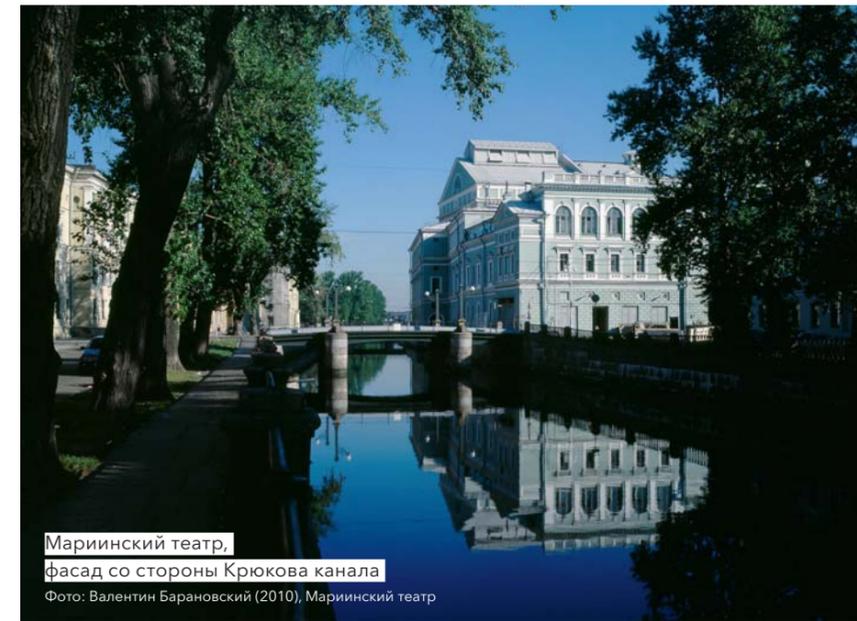
Мариинский театр существует сто сорок лет, с 1860 года. Есть некая тайна в его судьбе, архитектуре и внутренней атмосфере. Есть нечто, помогающее зрителю-балетману мечтать, а балетному искусству не погибнуть. Это, конечно, лучшее в мире и самое поэтическое театральное помещение, предназначенное для балетных спектаклей. Ни техника сцены, ни архаичный многоярусный зал не отвечают современным требованиям, требованиям конца нашего века. Нет кондиционеров, в боковых ложах много неудобных мест, а самое удобное место – галерка. Да, это так, и гордиться здесь нечем. И все-таки если петербургский балет просуществовал последние сто лет, то свою роль сыграло старое здание на Театральной площади и Крюковом канале.

Когда сгорел парижский театр на улице Ле Пелетье, тот самый, где в 1832 году состоялась премьера «Сильфиды», а девять лет спустя была поставлена «Жизель», то в 70-х годах на правом – правительственном, дворцовом и респектабельном – берегу был воздвигнут гигантский, размером в площадь, и в помпезном стиле Второй империи, театральный монумент, получивший название Пале Гарнье, по имени архитектора, автора проекта. Предполагалось, что в таком роскошном театре-дворце нежный, но несколько подувядший цветок балета вновь расцветет, но он, к сожалению, совсем увял и засох, притом – очень быстро. Как это могло произойти? Ответ становится ясным, когда попадаешь в знаменитое фойе Гранд Опера, галерею из ложных шпалер и огромных зеркал, сияющую и сверкающую зеркальную анфиладу. Скромному балетному представлению здесь нечего делать и нечего противопоставить великолепию, нескромно отражающемуся в зеркалах, да и непонятно, насколько балет жизненно необходим важным дамам и господам, по-версальски неторопливо прогуливающимся в фойе в обязательных вечерних туалетах.

И наоборот, в нью-йоркском Линкольн-центре, где в левом (со стороны Бродвея) здании дает спектакли баланчинский Нью-Йорк Сити Балле, зрители сидят, держа верхнюю одежду на коленях, в руках, за спиной или вовсе не раздеваясь. Гардероб, разумеется, есть, но им пользуются лишь немногие. Удобнее не стоять в очередях, а не теряя времени, уйти сразу же после спектакля. Принцип удобства господствует безраздельно, над всем. И конечно, удобный зрительный зал, один из самых удобных в мире. Но и зал, и фойе окрашены в холодновато-янтарный цвет, почти лишенный поэзии и тайны. Когда Мастер ушел – а это случилось в 1983 году, – балетная труппа и не распалась, и не потеряла себя, но что-то неуловимое с ней начало происходить и как-то незаметно она стала терять и баланчинский блеск, и баланчинское очарование, и баланчинскую строгость стиля. Желтые стены Линкольн-центра не поддержали ее, не согрели теплом скрытых воспоминаний. Их как бы и не может быть здесь, и снова, и снова в голову приходит странная мысль, что величайший балетмейстер XX века всю жизнь работал вопреки всем внешним обстоятельствам, в том числе – и архитектурным. Впрочем, по-другому он работать не мог. На то он и балетмейстер нашего XX века. А Мариинка – точно добрый гений искусств. В нужный момент театр всегда приходит на помощь. Фею Сирени, конечно же, не придумал Петипа. Он знал, что где-то в кулисах она существует.

Мариинский театр своим задним фасадом выходит на Крюков канал, соединяющий Неву и Фонтанку. Справа, подальше и ближе к Неве, канал делает крутой полукруг, и в самом деле напоминающий крюк, но тут, позади театра, он прорыт по прямой, и слева, невдалеке, уже ближе к Фонтанке, видна высокая колокольня Никольского собора. Великолепный, цвета морской волны театр и великолепный, строгих утонченных линий собор

расположены по эту сторону канала, и здесь кончается блистательный Санкт-Петербург, Северная Пальмира. Другая его сторона, на том берегу, застроена трех- и четырехэтажными домами, с плоскими неукрашенными фасадами без лепнины, без балконов и эркеров, без парадных дверей и, кажется, без парадных лестниц. Где-то здесь начинается Коломна. Прямоугольник, организованный театром, собором и доходными домами на противоположной стороне, – одно из самых таинственных мест Петербурга, одно из самых сокровенных. Сейчас контраст стерся и потерял остроту, а некогда тут сталкивались, стараясь друг друга не замечать, благословенное и проклятое лицо столицы. По вечерам у освещенной Мариинки съезжались экипажи, кареты, шумела разодетая в меха и бриллианты недоступная роскошная жизнь, а на затемненном другом берегу торопились домой одинокие путники, сутулясь от стужи, сумерек и северной неотступной тоски, – какие-то призраки, какие-то тени, неприметный питерский люд, мелкая петербургская сошка, и оттого на берегах Крюкова канала было так весело и так грустно. Но этот кинематографический монтаж все-таки груб, а потому неточен. Существовала незримая связь между двумя берегами. Существовал единый Петербург, и существовало другое соотношение благословенного и проклятого Петербурга. В доходных домах селились музыканты Мариинки, а на спектаклях в балетные среды в ложах теснились молодые люди из этих домов, будущие художники и будущие поэты. В красивых и точных словах они описывали мариинский балет, заметив и блеск его балерин, и толику трогательной нищеты, скрытой за этим блеском. В своих же картинах они передали, переведя это на холст или на картон, невыразимую прелесть невыразительных доходных домов, ветхозаветный колорит тусклых коричневых фасадов и потемневших, некогда побеленных, почти глинобитных стен, подслеповатый свет и сбивчивый рисунок немногих разбросанных по стенам окошек. Это, конечно, не Северная Пальмира, не град Петров, но и не нищенская, забытая богом Коломна. За этими стенами рождается и умирает человеческая жизнь, тепло этой жизни согревает громаду Мариинки, а тайна ее, волнующая тайна человеческой судьбы, каким-то образом входит в состав классически строгих композиций Мариуса Петипа, создавая зыбкую игру скрытых вторых и третьих смыслов. И точно так же отблески балетных феерий играют и на том берегу, что придает ему фантастический, а отчасти и театральный характер. Панорама реальных домов



Мариинский театр, фасад со стороны Крюкова канала
Фото: Валентин Барановский (2010), Мариинский театр

становится похожей на театральную декорацию, даже на декоративный эскиз, условный балетный спектакль оказывается не таким уж условным. И уже открывается связь хореографии Петипа не только с парадной архитектурой, о чем известно давно, но и с архитектурой непарадной, с архитектурой не только дворца, но и дома. Дома особенного, добавим мы, дома воспоминаний и утрат, надежд и очарований.

Поэтому так необычен Крюков канал. На берегах его проливались слезы и не прекращался смех, безутешные слезы и беззаботный смех, слезы отчаяния и смех счастья. Люди разумные проклинали канал и бежали от него, а безумцы к нему стремились. Колдовская сила и впрямь наполняла его, и всегда казалось, что в темных водах плещутся, заманивая в свой плен, nereиды. Те самые nereиды, которых обессмертил в «Спящей красавице» Петипа, стремясь разгадать загадку петербургской женщины и петербургской балерины. Петербургские nereиды, обманчивое подобие нежных парижских сильфид, подобие блистательное и роковое.

Петербургский Большой (так называемый Каменный) театр, где давал спектакли петербургский балет, простоял на своем месте более ста лет, горел и восстанавливался после пожара в 1811 году и перестраивался в 1836 году придворным архитектором Кавосом. Это был монументальный театр в стиле ампира. Он соединял в себе очертания замка, дворца и античного храма. Первоначальное здание ориентировалось на римские образцы, и над входом была водружена высеченная из карарского мрамора



Большой (Каменный) театр. 1810-е.

статуя сидящей Минервы. Итальянская богиня мудрости, покровительница ремесел и искусств, держала в руках щит с латинскими письменами и копье, которое – помимо символического назначения – играло роль громоотвода. В 1811 году копье не помогло, оно само погибло вместе с мраморной Минервой. Но в дальнейшем пожары обходили Большой Каменный стороной. Лишь время мало-помалу разрушало старинный театр. Он был построен с размахом и щедростью екатерининских времен. («Русской Минервой» придворная мифология нарекла саму Екатерину.) Ни павловские, ни александровские времена не смогли свести его к своим стандартам. В нем продолжалась та великолепная, отчасти призрачная жизнь, которая началась на екатерининских балах, а может быть, и раньше – на петровских ассамблеях. И поскольку до 1783 года на месте Большого Каменного находилась коломенская карусель, то можно сказать, что в нем продолжалась – лишь постепенно сходя на нет – веселая и вольная, совсем не призрачная жизнь массовых гуляний. Воздух истории наполнял этот заслуженный театр. И кроме того, он был спроектирован со знанием дела, весьма искусно. Он отличался образцовой акустикой, секретами которой владели старые мастера, и необычно глубокой сценой. На такой сцене стали возможны фантастические полеты, которые демонстрировал балетмейстер Дидло, и грандиозные оптические эффекты, которые создавал декоратор Гонзаго. Полеты Дидло впервые внесли в балет идею высоты, а перспективные задники Гонзаго – отчасти ренессансное, отчасти романтическое представление о бесконечном пространстве. В дальнейшем, когда зрелищно-декоративные эффекты утратили в балетном театре свою прежнюю роль, балетмейстер Петипа использовал глубину сцены для хореографических эффектов, для поражающих воображение зрителей эволюций большого кордебалета. Однако и ритмы, и рисунок движений, и пространственные

мизансцены, придуманные Петипа, были таковы, что не делали подобный кордебалет несоразмерным. В классических «Тенях» как раз и возрождался дух екатерининских празднеств и петровских ассамблей, в абстрактной печальной композиции петербургский балет прощался со своим легендарным прошлым. <...>

В сезоне 1885/86 года, по настоянию инженерной службы, Большой театр был наконец закрыт, а спектакли перенесены на сцену Мариинского театра. Это означало конец старых эффектов (сцена Мариинки оказалась несколько шире, но зато и более плоской на целую треть), за этим последовало медленное, незаметное на первых порах движение к художественной новизне, освобождение от ампирной архаики и некоторых устойчивых, не только театральных, но и бытовых предрассудков. Перестроенный (все тем же Кавосом в 1860 году) из здания бывшего конного цирка, перестраивавшийся еще раз (Шретером, четверть века спустя), Мариинский театр, сохранив в плане очертания ротонды, так и не стал оперным театром-дворцом, а тем паче оперным театром-замком. Он получил тот, не столько парадный, сколько партикулярный вид, который отличал петербургское градостроительство второй половины XIX века. Он не выглядел неприступным. Многофигурным силуэтом Мариинский театр напоминает и древнюю базилику, и новейший (по нормам конца прошлого века) вокзал, в нем есть и архитектурная таинственность, и архитектурная деловитость. Театр не выситя, как Большой, но разворачивается, раскрывается прямыми углами многооконных стен, являя площади свой фасад, столь непохожий на императорские фасады. Где фронтон, гигантская каменная треуголка? Где колоннада, почетный караул дорических столпов? Колоннада упрятана в нишу второго этажа, а миниатюрный фронтон затерялся среди полуфлигелей, галерей и пристроек. Затерянным кажется и интерьер. Нет просторного нижнего фойе, нет парадной мраморной лестницы, ведущей в верхнее фойе и оттуда – в центральную ложу. Чуть ли не прямо с улицы, минуя узенький опоясывающий коридор или же поднимаясь по тесным лесенкам-переходам, попадаешь в зрительный зал, и тут только приходит на ум, как замечательно спланирован этот дивный театр, в котором почти все отдано залу, спектаклю, работе балетных артистов и оперных певцов и почти ничего – торжественным шествиям в центральную ложу особо важных гостей и ритуальным гуляньям скучающей публики в антрактах.

И вот, наконец, зал, типичный многоярусный зал, единственный в своем роде голубой зал, по особым причинам получивший свою неповторимую голубую окраску. Цвета императорского театра – красный и золотой. Красный бархат барьеров и кресел, сусальное золото лож и ярусов – вековая традиция и почти геральдический образ. Знак нарядности и воплощение ее. Дерзкий вызов самому солнцу. При свете зажженных канделябров и горящих свечей одетый в красное с золотым театр слепил глаза, веселил душу, обманывал ум и отдавал зрелищу балетных праздников и оперных драм что-то из своего искусственного великолепия. Откуда же взялся голубой цвет, цвет неба, цвет сумрака, цвет меланхолии, цвет мечты? Александр Бенуа утверждает, что Мариинский театр изначально был голубым, что таким его спланировал Альберт Кавос, дед Бенуа по материнской линии¹. Но хочется думать, что голубым он стал после шретеровской перестройки. Ведь именно Шретер стремился придать монументальному сооружению Кавоса недостающую интимность и лиризм. А зал Мариинки – самый лиричный среди европейских оперных театров. И это, конечно, самый балетный зал. Поэты балетного театра давно отдавали предпочтение голубому цвету. Эжен Лами окрасил в легкие лазурные тона прозрачные крылышки сальфид. Эдгар Дега угадал в голубизне самую сущность танцовщицы-сальфиды. А Мариус Петипа, желая восстановить мужской танец-полет, поставил «Голубую птицу».

А может быть, он захотел создать небывалый хореографический портрет, может быть, в «Голубой птице» он видел душу Мариинского театра?

Конечно, это был императорский театр по своей идеологии, по своей психологии, по своему укладу. Роскошный привилегированный театр, умевший щедро одаривать компромисс и без лишнего шума подавлять недовольство. Спокойный, всегда праздничный театр, стремившийся к одному – отгородить искусство от жизни. И все-таки не это определяло его суть. Это была лишь навязанная ему официальная форма. <...>

Многочисленно обвиненный в бегстве от действительности, именно балетный театр, и именно в «Спящей красавице», распознал в русской действительности то, что еще было трудно распознать,



Фото: Валентин Барановский (2009), Мариинский театр

то, что только надвигалось. Прежде всего здесь предсказано возрождение русского театра и взлет русского искусства вообще, это лишь названо пробуждением от столетнего сна и так показано в сказочно-провидческих эпизодах балета. Предсказан весь будущий «Мир искусства», и много лет спустя, подводя итоги, идеолог «Мира искусства» Александр Бенуа напишет о том, как поразила его «Спящая красавица» на премьере в 1890 году, как он смотрел подряд многие спектакли и какую роль сыграл этот балет в его художественной судьбе и в оформлении его театральных воззрений. <...>

Предсказано в «Спящей красавице» и другое – внезапная катастрофа и погружение в долголетний сон, прочувствована и драматически пережита вся эфемерность великой культуры. Пришествие скудости туда, где был цветущий сад, воцарение безобразия там, где царил красота, а для безобразия не было места. Фея Карабосс, ее уродцы пажи, ее свита из крыс, ее черный плащ вносили в балет образ подполья, вырвавшегося из недр, захватившего власть над верхними этажами дворца искусства. Мрачное фантазмагорическое видение длилось недолго, всего несколько минут в прологе, несколько минут в первом акте, несколько минут – во втором, но его нельзя было забыть, и оно не могло не омрачить устроенный Петипа грандиозный праздник. ■

Библиография

1. См.: Бенуа А. Мои воспоминания. Т. I. М., 1980. С. 37

Репетиции «Спящей красавицы»

в объективе **Дамира Юсупова**

Ярославна Куприна,
Егор Геращенко,
Андрей Уваров



Елизавета
Кокорева,
Артём
Овчаренко



Егор Геращенко,
Андрей Уваров



Петр Казьмирук,
Геннадий Янин и артисты балета



Мария Кошкарёва
и Анастасия Горячева



Дмитрий
Смилевски

Егор Геращенко,
Надежда Грачёва,
Ярославна Куприна



Софья Любимова
и артистки кордебалета



Артём Овчаренко,
Елизавета Кокорева



Мария
Кошкарёва



Нина Бирюкова,
Александр Водопетов



Елизавета Кокорева,
Мария Аллаш





Артур
Сен-Леон

Спор о главном



Мариус
Петипа

Мариус Петипа шел к постановке «Спящей красавицы» почти тридцать лет, начиная с 1862 года, когда он поразил Петербург своим первым балетом - «Дочь фараона». С тех пор Петипа ежегодно сочинял как минимум один большой балет для императорской сцены, постепенно завоевывая положение общепризнанного гения балетного искусства. Немалую роль в этом сыграли зрители, чьи споры о спектаклях порой превращали зрительный зал в место не менее напряженное, чем сцена. О противостоянии партий «петипистов» и «муравьевистов», развернувшемся в самом начале балетмейстерского пути Петипа, в 1860-е, рассказывает балетный критик Марина Михайлова.

В 1857 году театральный обозреватель газеты «Санкт-Петербургские ведомости», уставший от невыносимого шума в зрительном зале во время балетных спектаклей, сетовал:

“Всему миру известно, что немцы до сих пор не могут решить, кто выше из двух поэтов: Гёте или Шиллер? Распря приняла огромные размеры: сын восстал на отца, дочь на мать, правнук на прадеда! <...> Не то ли самое и у нас в балете? Если разобрать дело посерьезнее, так чуть ли еще не хуже: благодаря Шиллеру и Гёте Германия только раздвоилась, а наша балетная публика решительно расщелилась. К чему ведут все эти распри и вечные споры, эти *querelles d'Allemand*, и особенно эта несчастная страсть сравнивать танцовщиц одну с другою? ■¹

Это наблюдение интересно тем, что указывает на тенденцию, сложившуюся в первой половине XIX века под влиянием «шлегелевской идеи о проективной и программирующей роли критики в литературном и - шире - культурном строительстве»²: создавать иерархии из поэтов стало важнейшей задачей экспертного сообщества. Под обаянием этой концепции находились и русские критики - В. Г. Белинский, А. А. Григорьев и Н. Г. Чернышевский, которые на протяжении 1830-1860-х годов выдвигали своих кандидатов на звание «главы литературы»³.

Ценители балета середины XIX века на роль кураторов не претендовали, но, голосуя ладонями и - иногда - выступлениями в прессе, выполняли функцию арбитров вкуса. То, что обозреватель «Ведомостей» сравнил споры балетных фанатов с дискуссиями, идущими в литературном сообществе, свидетельствует, между прочим, о еще довольно высоком культурном статусе хореографии, не низведенной пока «в одну рубрику с ужением рыбы, верховой ездой и гимнастикой»⁴. Также и суждения, вынесенные прессой 1850-х - начала 1860-х годов, если не изяществом слога, то яркостью характеристик и разнообразием оценок отличаются от преимущественно сухих и шаблонных репортажей конца 1860-х - 1870-х годов, когда сравнивать балет с литературой уже никто всерьез не решался.

Особенно рельефно на общем фоне выделяются тексты, написанные балетными критиками в годы соперничества двух звезд - Марфы Муравьевой и Марии Суровщиковой-Петипа (1862-1865). Данный сюжет с разной степенью подробности освещен во многих исторических хрониках⁵. Изложим его суть. С 1859 года главным балетмейстером Императорских театров стал Артур Сен-Леон, сменивший на этом посту Жюль Перро (1848-1859). В конце сезона 1861/1862 вторым хореографом назначают Мариуса Петипа, и до того ставившего небольшие балеты, а в январе 1862-го громко заявившего о себе грандиозной «Дочерью фараона». Иностранную звезд-исполнительницу на будущий год дирекция решила не приглашать, и главные роли

во всех спектаклях разделили Муравьев и Петипа. Первая стала выступать в балетах Сен-Леона, вторая - в постановках своего мужа. Таким образом, к осени 1862-го в театре сложилось два тандема. Сражение началось...

Уже в конце XIX века С. Н. Худеков, критик и историк балета, участвовавший в тех баталиях, посвятил им огромную статью, один из разделов которой назвал «Разные течения в балете». Вот фрагменты из нее [здесь и далее курсив мой - М. М.]:

“Я никогда не был поклонником таланта Сен-Леона. Я признавал его мастером сочинять отдельные танцы <...> но никогда не считал его мастером, способным создать что-либо цельное, художественное. <...> Во всех сочиненных им балетах пантомима и сюжет - эта душа каждого цельного хореографического произведения - всегда отсутствовали. Его балеты - простые дивертисменты. <...> Сен-Леон ставил группы и вообще танцы только по необходимости. Он не умел распоряжаться массами, у него не было для этого достаточно развит художественный вкус. <...> С другой же стороны <...> солистки говорили, что им всегда ловко танцевать сочиненные этим балетмейстером вариации.

Петипа, как только что выбрался из первых танцовщиков в балетмейстеры, сразу установил другой взгляд на балет. Он был преемником и прямым наследником своего учителя Перро, который прежде всего искал сюжета, стараясь, чтобы балет был *цельным осмысленным драматическим произведением*, где все артисты могли бы блеснуть и *танцами, и мимикой*. <...> [Петипа был] великий мастер распоряжаться какими угодно *массами*. Каждая из поставленных им групп в любом из его балетов так и просится на *полотно художника*. Все у него в *гармонии и изящно*; каждая из его групп согласована с требованиями *эстетики*, где один только лишний штрих может нарушить *гармонию целого* ■

Что же касается балерин, «двух совершенно разнородных талантов», то Худеков в этой статье изображает их емко, но довольно нейтрально: Муравьев - техническое совершенство, правильные линии, слабая мимика; Петипа - слабая техника, превосходная мимистка и актриса, очарование.

Теперь остановимся на фельетоне, напечатанном в «Сыне отечества» и посвященном премьере

«Ливанской красавицы» в хореографии Мариуса Петипа (13 декабря 1863). В нем есть любопытное лирическое отступление. Автор (Маврикий Раппапорт) размышляет о двух эпохах в театре: старой, когда «на первом плане красовалась простота, пластика в создании, преобладали пантомима, пластические группы» (приводит в пример «Сильфиду» и балеты Перро), и новой, в которой «преобладает чувственность и самые яркие эффекты».

“Прежде очаровывала простая мелодия - плод глубоко задуманной мысли, подчиняющейся в свою очередь *поэтическому увлечению*, теперь простота не увлекает более, от всего требуется виртуозность, *материализм* совершенно изгнал *поэзию*. <...> виртуозность, везде виртуозность, *чем больше техники, тем лучше*, давайте: <...> вместо пластических поз, групп - ряд труднейших вариаций, всяких фокусов. Должно отдать справедливость г. Петипа, что, подчиняясь эффекту, он старается, по возможности, удовлетворить требованиям пластики, не чужд и *поэтического элемента* ■

Вдохновительницей «поэтического элемента», считает рецензент, была г-жа Петипа, которая «одна из немногих представителей прежней благородной школы, олицетворяет в своих позах античную красоту, и, обладая *техникой* <...> не хлопочет о том, чтобы блеснуть ею»⁷.

В другом фельетоне Раппапорт, рассказывая о берлинских гастролях супругов Петипа, цитирует фрагмент из рецензии немецкого критика, который «отличается своим верным взглядом на хореографическое искусство вообще» (то есть ругает востребованную виртуозность и сетует на недостаток поэзии): танец г-жи Петипа «отличается совершенно полным олицетворением *поэтической стороны искусства*», а «увлекательное своей красотой тело повинуетя безусловно *тончайшим намеком души*»⁸. Далее следуют строки из сонета Мюссе (одного из приверженцев направления «искусства для искусства»), долженствующие передать впечатление, произведенное балериной.

Итак, автор газеты «Сын отечества» хвалит Марию Петипа - за «поэтичность» и порицает Сен-Леона - за «материализм» (ибо «вместо пластических поз, групп - ряд труднейших вариаций» - это, конечно, о нем). Отношение к Мариусу Петипа сдержанное («следуя направлению времени», отстает от «смысла», «простоты, строгого изящества»), но, в целом, он оправдан и отнесен - пока



Мария
Суровщикова-
Петипа



Марфа
Муравьева

еще осторожно – к «поэтическому» лагерю: мы находимся в самом начале формирования его репутации «художника» и «поэта», наследника Перро.

Теперь рассмотрим несколько рецензий на событие, которое произошло в самом конце «войны «петипистов» и «муравьевистов», – премьеру «Конька-Горбунка» в хореографии Сен-Леона (3 декабря 1864). На фоне только что завершившихся военных действий в Польше этот балет *à la russe* был с энтузиазмом принят патриотически настроенной частью публики:

«Особенно понравилась нам в балете его идея <...> да, идея, да еще какая великолепная и как мастерски обставленная и проведенная! <...> В чем же, спросят, заключается эта идея, затрагивающая струны нашего патриотизма? В том, что г. Сен-Леон угадал как нельзя лучше наши помыслы и стремления, нашу жажду, сознанную нами необходимость «объединения всех народностей, обитающих в России» <...> Эта идея объединения, по нашему мнению, чрезвычайно искусно проведена через весь балет и блистательно выразилась в его финале. Искусство, с которым г. Сен-Леон провел эту идею, ставит его разом выше всех балетмейстеров и доказывает, что балет не должен замыкаться в чистом искусстве, а, наравне с литературой и со всеми искусствами, может служить проводником идей»⁹

Однако не все любители балета были склонны воспринимать национальную «идею» как важную часть спектакля. Некоторые рецензенты сосредоточились исключительно на особенностях художественного языка постановки, оставив контекст, безусловно, здесь важный, за рамками своего внимания – позиция, типичная для сторонников «чистого искусства». Пример такого «ироничного» исключения социального из поля зрения критика можно встретить в газете «Новое время»:

«<...> г-жа Вазем протанцевала русскую пляску. Патриотическое настроение не оставляет, как известно, публику и в классическом храме муз, потому пляска была повторена по единодушному требованию публики чуть ли не три раза. Но мы, пуристы в деле хореографического искусства, не видим в русской пляске ровно ничего изящного»¹⁰

Или же автор статьи в журнале «Русская сцена» рассказывает читателю, чего он ждал, достав вождь-денный билет на «Конька» и приближаясь к театру:

«Пусть же танцы обольщают нас, но пусть вместе с тем они будут одухотворены, осмыслены присутствием художественной идеи. Вот что разумеет мы под серьезностью, которую требуем от балета. Вот почему и теперь мы хотим, чтобы новый балет действительно художественно воплотил и пластически представил нам беззаветную игру нашей народной фантазии»¹¹

И вот что, в конце концов, получил, придя на спектакль:

«Итак, что же представляет нам новый балет? Великолепные декорации, превосходные живые картины, смелый шаг в балетном деле – национальные танцы, г-жу Муравьеву в новом блеске и ... только. <...> А чего-либо художественного, идеи, гармоничного развития действия, строгой соразмерности частей, возведения национальных танцев до их идеального значения и красоты – нет и в помине»¹¹

Наконец, приведем еще одну цитату. Уже известный нам критик газеты «Сын отечества» высказался по поводу хореографии Сен-Леона:

«Преобладающая во всем виртуозность [-] это почти общее направление века, господство виртуозности объяло вселенную, и только с недавнего времени люди, мыслящие сильно, начали протестовать против жалкого направления, и могущественная сила виртуозности пошатнулась. Скоро пройдет ее золотое время <...> Балеты превратились в бесконечный дивертисмент, бессмысленные сказки, поэзию заменила самая жалкая проза. Таким образом, хореографическое искусство ограничилось всякими пируэтами, подвигами на носках, недостает только каната»¹²

На этом война «петипистов» и «муравьевистов» по существу завершилась: в конце сезона Марфа

Муравьева покинула сцену, вскоре после этого ушла из театра и Мария Петипа.

Таким образом, разделению публики и критиков на два враждующих лагеря способствовала внутренняя ситуация в театре – появление двух хореографов и двух балерин. Однако за этим расколом виднеется и другое противостояние – защитников «чистого искусства» и сторонников искусства социального. Более общая ситуация лишь проецировалась на внутрицеховую. Это становится особенно заметно по тому, как особенности почерка авторов и исполнительниц стали оцениваться при помощи понятий, имеющих ярко выраженную и очевидную для современников привязку к одной из художественных идеологий времени. За супругами Петипа закрепляются категории «художественности» и «поэзии», связанные с «чистым искусством». К Сен-Леону же применяются слова «проза» («материализм») и – в связи с «Коньком-Горбунком» – «народность» («идея»), которые являются синонимами «реализма», «социальной» литературы. Любопытны и указания на принадлежность Петипа (и Марии, и Мариуса) «старой школе» (романтизму), а Сен-Леона – «новому направлению» (в литературе это соответствовало бы реализму).

Всё это также говорит многое о критиках, писавших эти тексты. Оценки, данные ими в период крайней поляризации отношений между художественными партиями, были потом смягчены (как можно заключить, в частности, из ретроспективной статьи Худекова). Однако представление о «двух течениях» в балете 1860-х – осталось, и эта эстетическая дискуссия обогатила историческую память об этих событиях. ▮

Источники

1. Санкт-Петербургские ведомости. 15 декабря 1857. С. 2.
2. Вдовин А. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830-1860-х годов : дис. ... д-ра философ. по русс. л-ре: 30.08.2011 / Тарту, 2011. С. 200.
3. См. об этом: Вдовин А. Указ. соч.
4. Так, по наблюдению К. А. Скальковского, классифицировал балет В. И. Межов в своей «Систематической библиографии» (1865-1876). См.: Скальковский К. А. Балет: его история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1882. С. 11.
5. Скальковский К. А. Указ. соч. С. 239-245; Плещеев А. А. Наш балет (1673-1896). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1896 года. СПб., 1896. С. 176-181; Худеков С. Н. История танцев: в 4 ч. Ч. 4. СПб., 1918. С. 78-83; Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 232-234; Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л., 1963. С. 103-116.
6. Петербургская газета. 14 января 1896. С. 5.
7. Сын отечества. 14 декабря 1863. С. 1-3.
8. Сын отечества. 25 апреля 1863. С. 3.
9. Голос. 20 декабря 1864. С. 1-2.
10. Новое время. 18 октября 1880. Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете, 1868-1905. СПб., 2012. С. 68.
11. Русская сцена. 1864. № 11. С. 82-92.
12. Сын отечества. 4 декабря 1864. С. 3.

«Спящая красавица»

Премьера в объективе фотографов
Большого театра



Принцесса Аврора -
Ярославна Куприна
Фото: Дамир Юсупов



Фея Карабос -
Денис Савин
Фото: Павел Рычков



Фея Сирени - Алёна Ковалёва,
принц Дезире - Артём Овчаренко
Фото: Павел Рычков



Дирижер - Валерий Гергиев
Фото: Павел Рычков



Принцесса Аврора -
Елизавета Кокорева
Фото: Павел Рычков



Принц Дезире - Артём Овчаренко,
принцесса Аврора - Елизавета Кокорева
Фото: Павел Рычков



Фея Сирени - Алёна Ковалёва
Фото: Елена Фетисова



Принц Дезире -
Егор Геращенко,
Фея Сирени -
Таисия Коновалова
Фото: Дамир Юсупов



Вязальщицы
Фото: Павел Рычков



Фея Сирени -
Алёна Ковалёва
Фото: Елена Фетисова



Принц Дезире - Артём Овчаренко,
принцесса Аврора - Арина Денисова,
Фея Сирени - Ольга Марченкова,
Королева - Анастасия Меськова,
Король Флорестан XIV - Алексей Лопаревич.
Фото: Павел Рычков



Принц Дезире -
Артём Овчаренко,
принцесса Аврора -
Арина Денисова
Фото: Павел Рычков

Призраки Версаля:

музыка эпохи Людовика XIV
в «Спящей красавице»
Чайковского

«Спящая красавица»
в реконструкции Сергея
Вихарева, апофеоз
Фото: Наташа Разина (2022) /
Мариинский театр



Выдержки из масштабной статьи петербургского музыковеда Ольги Манулкиной о «Спящей красавице» Чайковского, ее связях с «Пиковой дамой», а также с произведениями Игоря Стравинского и Александра Бенуа¹.

Од 1890 в театрально-музыкальном Санкт-Петербурге начался «Спящей красавицей» (3 января) и закончился «Пиковой дамой» (7 декабря). Год между премьерами балета и оперы Чайковского в Мариинском театре для Александра Бенуа определил поворот в отношении к русской музыке в целом – «от полного ее неведения <...> к восторженному поклонению». Годы спустя сквозной темой в описании его впечатлений о «Спящей» станет тема обращения к прошлому – то, что Бенуа назовет «пассеизмом»².

Бенуа находит «пассеизм» именно в музыке балета: «Чайковскому было дано вызывать самую атмосферу прошлого чарами музыки. Удача в воссоздании атмосферы Франции в дни юного Короля-Солнца в «Спящей красавице» такова, что лишь человек, абсолютно глухой к зовам минувшего, может оставаться равнодушным. Вся сцена охоты, все игры и танцы придворных в лесу, а также все обороты музыкальных фраз, характеризующие самого принца Дезире обладают «подлинностью», которая вовсе не то же самое, что остроумная подделка под старину или какая-то «стилизация». «В «сарабанде» стиль Люлли углублен до чрезвычайной степени»³.

Если судить по впечатлениям Бенуа, Чайковский с успехом выполнил художественное задание,

предложенное ему Всеволожским: «Хочу *mise en scene* сделать в стиле Louis XIV. Тут может разыграться музыкальная фантазия – и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо...»⁴. <...>

Апеллировать к именам Люлли и Рамо в 1888 году, как это сделал Всеволожский в письме Чайковскому, мог действительно «человек большой и тонкой культуры», как охарактеризовал Директора Императорских театров Стравинский. Во Франции время интереса к собственному прошлому еще только начиналось, оперы Люлли и Рамо не ставились в Париже с конца XVIII столетия. В Санкт-Петербурге эта музыка также не исполнялась, а Люлли воспринимался скорее как знаменитый персонаж истории музыки, театра, балета: танцор, вышедший рядом с Людовиком XIV в балетах, суперинтендант Королевской Музыки и абсолютный монарх французской музыки XVII века. В таких условиях Всеволожский едва ли мог вдохновиться звучанием музыки Люлли. Более того, трудно сказать, по вкусу ли пришлась бы Всеволожскому подлинная музыка Люлли и Рамо. Гораздо более конкретными были его визуальные представления о предмете, составленные на основе многочисленных альбомов, книг с иллюстрациями, трудов по истории танца и искусства. <...>

Замысел спектакля, посвященного эпохе Короля-солнце, представляется столь естественным для Всеволожского, столь «непременным» в карьере Директора Императорских театров, что было бы удивительно, если бы он не был осуществлен в той или иной форме. Во всех воспоминаниях о Всеволожском подчеркивается его франкофильство, а для Всеволожского-франкофила эпоха наивысшего блеска Французской монархии, возглавляемой государем-покровителем муз, должна была быть олицетворением золотого века. Мемуаристы отмечают и явный ретроспективизм этого увлечения, ностальгию по ушедшим временам. Приведем только самую известную и часто цитируемую язвительную характеристику П. Гнедича: «Всеволожский был тип придворного человека. Он считал себя маркизом эпохи Людовика XIV. В пенсне, с полипом в носу, пришепетываньем и всхлипываньем – он считал себя выше всего окружающего и про театр выражался – “C'est une bouge!” [“Это вертеп!” (франц.) – О. М.]»⁵.

«Спящая» в полной мере несет на себе печать этих настроений: в ней порой ощутима утопическая вера в то, что реконструируя придворный спектакль XVII века, можно тем самым реконструировать золотой век французского абсолютизма в Российской империи конца XIX столетия, и представить Александра III реинкарнацией Короля-солнце, а себя – «маркизом эпохи Людовика XIV», интендантом придворного балета. <...>

Всеволожский не просто пригласил для этого замысла Чайковского и Петипа, он по праву был одним из авторов спектакля: он придумал балет «в стиле Людовика XIV», написал его сценарий, создал эскизы костюмов, дал точные указания художникам-декораторам. В отношении музыки, разумеется, он лишь высказал пожелание и внес одно, но весьма важное конкретное предложение: использовать «Мелодию Генриха IV». В результате «Спящая» стала первым успешным опытом стилизации спектакля в духе «прошлых веков», дав начало ряду сходных проектов. <...>

Насколько Чайковский был готов к работе «в стиле Люлли»? Что касается музыки «в стиле Моцарта» в «Пиковой даме», сомнений не возникает: к этому моменту он был автором Серенады для струнного оркестра, в 1-й части которой «заплатил дань моему восхищению Моцартом», и сюиты «Моцартиана».

Однако что же век XVII?

Безусловно, музыка XVII века была знакома ему в гораздо меньшей степени. Но возможности познакомиться с ней, как было показано выше, у него были (помощь в этом ему мог, в том числе, оказать Ларош). Очевидно, всеми этими возможностями Чайковский не воспользовался. Получив предложение Всеволожского, он не обращается в поисках модели к сочинениям Люлли или Рамо. Их имена так и не появляются в его переписке или дневниках. Для сравнения: как отмечает Аркадий Климовицкий, «приступая к работе над “Пиковой дамой”, Чайковский специально изучает партитуры итальянских и французских опер XVIII века. Уезжая во Флоренцию, берет из нотной конторы петербургских Императорских театров семь партитур»: Астаритты, Мартин-и-Солера, Сальери, Галуппи, две оперы Гретри, Монсиньи⁶.

Почему? Очевидно, потому, что граница, до которой простирался интерес Чайковского к музыке прошлого и ее понимание, проходила рядом с именем Моцарта. XVII век оказывался за этой гранью. Моцарт был музыкальным божеством Чайковского, остальным же отводится роль предшественников. Именно Моцарт является целью и стимулом обращения Чайковского в прошлое. И, следовательно, XVIII век, воспетый в «Пиковой даме». Чайковский не предполагает заглядывать глубже, в XVII столетие. <...>

В Дневнике Чайковский пишет следующее: «Моцарт – высшая кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки... В Моцарте люблю все». О других композиторах прошлого: «О предшественниках того и другого [Моцарта и Бетховена – О. М.] скажу, что Баха я охотно играю, ибо играть хорошую фугу занятно, но не признаю в нем (как это делают иные) великого гения. Гендель имеет для меня – совсем четырехстепенное значение и в нем даже занятости нет. Глюк – несмотря на относительную бедность творчества, симпатичен мне... Люблю кое-что в Гайдне. Но все эти четыре туза амальгамированы в Моцарте. Кто знает Моцарта, знает и то, что в этих четырех было хорошего... Он не побрезгал и их взять под свое крылышко и спасти от забвения. Это лучи, утонувшие в солнце – Моцарте»⁷.

Отметим, что вся до-моцартовская музыка обозначена как «предшествующая» и выделим образ Моцарта-солнца: именно Моцарт был «Королем-солнца» для Чайковского, а не его французские «предшественники», имен которых он даже не упоминает. Вместо обращения к операм-балетам Люлли и Рамо в период работы над «Спящей» он снова переигрывает Моцарта (полное собрание сочинений, присланное ему в подарок на рождество 1889 года Юргенсоном) и изучает партитуру «Жизели».

¹ В основу статьи был положен текст, написанный в 1999 году для буклета к премьере реконструкции «Спящей красавицы» Сергеем Вихаревым в Мариинском театре. В 2002 году главные положения статьи были изложены в докладе на 17-м Конгрессе Международного музыковедческого общества (Левуен, Бельгия). Здесь текст приводится с сокращениями по изданию: Русско-французские музыкальные связи. Сб. научных статей. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2003. С. 83-133.



Итак, Чайковский НЕ написал мелодий «в духе Люлли», и его единственной уступкой стилю французского XVII века было включение песни «Vive, Henry IV», предложенной Всеволожским. Однако «старофранцузский» акцент балета все-таки был услышан – немногими, но весьма значительными слушателями. И здесь весьма существенно то, что на «подлинном» воплощении старинной французской музыки настаивал Бенуа, и это мнение разделяли художники. Они «слушали» балет Чайковского глазами, не отдавая себе отчета в том, какой орган чувств ответственен за впечатление «старинности» и стильности – глаз или ухо. Можно предположить также, что именно с этим связано умолчание в отношении этой темы в музыковедческой литературе: изменившийся в XX веке облик «Спящей» – с декорациями Симона Вирсаладзе и хореографией Константина Сергеева, – не побуждал исследователей к размышлению о французском XVII веке.

Несколько намеков на старинное искусство оказалось для чуткого слуха достаточно, чтобы открыть перспективы движения в прошлое. Новаторское и исключительно своевременное художественное задание сыграло свою роль в ближайшем (Мир искусства) и более отдаленном будущем. Бенуа вдохновлял Дягилева, который продолжил дело Всеволожского, а Стравинский, восхищавшийся «Спящей», создал через сорок лет образ музыки Людовика XIV в своем «Аполлоне».

Ближайшими же наследниками «Спящей» стали следующие проекты Всеволожского, которые можно рассматривать как звенья одной цепи, направленной на воссоздание образа прошлых веков.

Прежде всего нужно уточнить связь «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы». Традиционно именно «Пиковая» приводится в качестве главного примера обращения Чайковского к прошлому – среди свидетельств современников одним из самых известных является замечание Римского-Корсакова: «Нельзя не отметить также проявившуюся с этих пор в кружке склонность к итальянско-французской музыке времени париков и фижм, занесенную Чайковским в его “Пиковую даму” и позже в “Иоланту”»⁹¹. Однако взгляд на «Пиковую» как на преемницу «Спящей» в контексте «путешествия в прошлое» высвечивает новые повороты темы. <...>

Во-первых, это позволяет увидеть, что Всеволожский был весьма последователен в осуществлении своих «ретроспективистских» пристрастий. Во-вторых – уточнить ситуацию заказа «Пиковой». Нужно признать, что именно и только Всеволожский является автором этой идеи, о чем свидетельствует письмо М. И. Чайковского Суворину: «По мнению Всеволожского, время должно было быть перенесено из эпохи царствования Александра I в эпоху конца царствования Екатерины [курсив П. Е. Вайдман – О. М.]. Этим устранялась возможность сходства некоторых сценических положений с “Евгением Онегиным” и давался большой простор фантазии... [нрзб] постановки. Бал третьей картины решено было сделать маскарадным, чтобы не повторять бала “Евгения Онегина”, ... вместо балетных танцев ввести целое представление с пением и танцами»⁹⁴.

Столь простые и логичные театральные резоны как необходимость избежать сходства с «Онегиным» изобличает театральное антерпренера с «абсолютным театральным слухом». Те же качества, очевидно, подвигли Всеволожского накануне премьеры «Спящей» купировать номера, задерживающие действие. Фраза о «большем просторе фантазии» также характерна, и заставляет вспомнить формулировку заказа «Спящей» («Тут может разыграться музыкальная фантазия...»). В обоих случаях очевидно стремление создать эффектное и стильное зрелище.

Взяв в качестве фундамента тезис о том, что «Спящая» и «Пиковая» – звенья одного крупного проекта Всеволожского с музыкой Чайковского, можно обнаружить в этом контексте более отчетливые параллели в воплощении старинной музыки.

То, что мелодия «Vive, Henry IV» цитируется в оркестровой партии оперы перед песенкой Графини, отмечено в литературе. Не отмечалось то, что это не только цитата, но и автоцитата (подчеркнутая тональным совпадением: в обоих случаях соль минор).

Складывается следующая взаимосвязь балета и оперы: в «Пиковой» цитируется тема Апофеоза «Спящей» – как сноска на время и место. После этого звучит цитата из оперы Гретри, которая в свою очередь резонирует с Сарабандой «Пиковой» (начало с общей терции си минора – ре мажора, пунктир, движение параллельными терциями). Сарабанда указывает на (1) вставную стилизованную интермедию, (2) явление Екатерины на балу (введенное по настоянию Чайковского), замыкающее Интермедию. Явление Императрицы в «Пиковой» таким образом ассоциируется с выходом Людовика XIV-Аполлона в Апофеозе «Спящей». Связь между балетом и оперой оказывается прочнее, чем предполагалось. Она указывает на то, что «Спящая» была во многих отношениях предшественницей «Пиковой».

Образ прошлого в опере и балете включен сходным приемом. В «Пиковой», хотя весь ее сюжет сдвинут в XVIII век, музыкально это отражено только в Интермеди: в сердцевине музыкального сюжета XIX века вдруг распахивается дверь в прошлую эпоху. В «Спящей» весь спектакль стилизует XVII век, но музыка выходит к его образу только в финальном номере. Так Чайковский осуществляет свой принцип обращения к прошлому. Не попытка

войти еще раз в ту же воду и написать целиком стилизованное произведение – но включить приношение прошлому в абсолютно современную партитуру, подчеркнув контраст и ностальгию по ушедшему, тот меланхолический оттенок, который и звучит в Апофеозе «Спящей». Именно это и услышал Бенуа в партитурах Чайковского.

Соседство двух петербургских премьер 1890 года – «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы» располагает к символической интерпретации. «В музыку он вложил все свое понимание самой сути русского прошлого, еще не совсем канувшего в вечность, но уже обреченного на гибель» – писал Бенуа о русском XVIII веке, атмосферой которого насыщена «Пиковая дама». Но с тем же основанием можно отнести эти слова к русскому XIX веку. «Пиковая» завершает и историю большой русской психологической оперы. После этой вершины последняя опера Чайковская – «Иоланта» – кажется послесловием, жизнью после смерти.

Напротив, «Спящая красавица» становится подлинной утренней зарей русского балета. В «Пиковой» Чайковский создает пугающий и отталкивающий образ умирания, «Спящая» излучает сияние юности и красоты. Аполлонический балет и дионисийская опера представляют разные полюса творчества Чайковского. Поклонник «Спящей красавицы», Игорь Стравинский выбирает балет. «Спящая красавица» открывает XX век, определяя пути искусства: рождение новой балетной классики, возвышение балета в иерархии музыкальных жанров, поворот к музыкальному неоклассицизму. Начало и конец 1890 года в Петербурге оказались началом и концом двух эпох, обозначенных гением Петра Ильича Чайковского.

Библиография и примечания

- Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1990, кн. I-III, С. 600, 602.
- Там же.
- Письмо 13/25 мая 1888 года. Цит. по: Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956. С. 169. <...>
- Гнедич П. Книга жизни. Л.: Прибой, 1929. С. 9. <...>

- Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия-Европа. Контакты музыкальных культур. Сб. научных трудов. СПб., 1994. С. 269, прим. 114.
- Дневники П. И. Чайковского. М-Пг, 1923. С. 212-213.
- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982. С. 175. <...>
- Цит по: Вайдман П. Е. Творческий архив Чайковского. М., 1988. С. 111-112.

ИЮЛЬ

4 ИЮЛЯ на Новой сцене состоялась мировая премьера балета «Буря» по мотивам пьесы Шекспира. Хореограф Вячеслав Самодуров исследует в спектакле конфликт цивилизации и природы. Партитуру, следуя либретто Самодурова, создал Юрий Красавин, а исполнил оркестр Большого театра под управлением дирижера-постановщика Павла Клиничева. Спектакль оформили Алексей Кондратьев (сценография), Игорь Чапурин (костюмы) и Сергей Васильев (свет).



Просперо – Денис Савин,
Ариэль – Марк Чино
Фото: Елена Фетисова



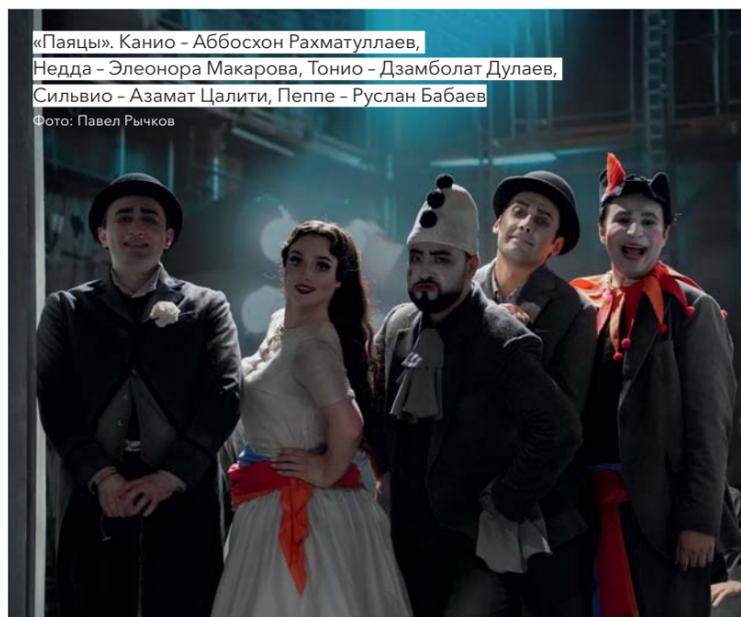
Марина Кондратьева
в партии Жизели
Фото: Борис Борисов

1 ИЮЛЯ артистки балетной труппы Екатерина Варламова и Ульяна Мокшева были возведены в ранг солисток, солисты Даниил Потапцев и Марк Чино – в ранг первых солистов.

3-7 ИЮЛЯ Большой театр во второй раз принял участие в фестивале «Лето. Музыка. Музей», который был организован историко-художественным музеем «Новый Иерусалим» в Истре (Московская область).

8 ИЮЛЯ в возрасте 90 лет скончалась прима-балерина Большого театра народная артистка СССР Марина Кондратьева. Поступив в балетную труппу Большого театра в 1952 году, она прославилась исполнением партий Жизели, Джульетты, Марии («Бахчисарайский фонтан»), Фригии в «Спартаках» Леонида Якобсона и Юрия Григоровича. Как педагог-репетитор занималась с несколькими поколениями звезд Большого, от Людмилы Семеняки до Ольги Смирновой.

13 и 14 ИЮЛЯ Большой театр выступил в Кирове. На сцене Кировского драматического театра прошли гала-концерты солистов балета и оперы в сопровождении оркестра Большого театра.



«Паяцы». Канио – Аббосхон Рахматуллаев,
Недда – Элеонора Макарова, Тонио – Дзамболат Дулаев,
Сильвио – Азамат Цалити, Пеппе – Руслан Бабаев
Фото: Павел Рычков

11 ИЮЛЯ на Камерной сцене состоялась премьера оперы Руджеро Леонкавалло «Паяцы». Над спектаклем работали режиссер-постановщик Ханс-Йоахим Фрай, дирижер-постановщик Антон Гришанин, художник-постановщик Петр Окунев, художник по свету Евгений Подъездников.

21 ИЮЛЯ театр закрыл 248-й сезон. На Исторической и Новой сценах в этот день завершились гастроли Мариинского театра с оперой «Руслан и Людмила» (за пультом – Валерий Гергиев) и балетом «Бахчисарайский фонтан». Камерная сцена завершила сезон оперой Умберто Джордано «Король».

22 ИЮЛЯ стали известны результаты отбора в Молодежную оперную программу. Ее дополнили сопрано Чжан Мэнвэнь (КНР), Валерия Терейковская и Вероника Хорошева, меццо-сопрано Ольга Глебова, тенора Тихон Горячев и Кирилл Сикора, баритоны Чингис Баиров, Александр Ершов и Аркадий Чайкин, бас-баритон Георгий Сологуб и бас Андрей Прысь.

27 ИЮЛЯ артист Молодежной оперной программы тенор Илья Легатов стал обладателем Гран-при XV Международного конкурса молодых оперных певцов Елены Образцовой.

СЕНТЯБРЬ

7 СЕНТЯБРЯ открылся 249-й театральный сезон. На Исторической сцене под управлением Валерия Гергиева прошел концерт, посвященный Дню города Москвы, а вечером состоялась премьера балета Чайковского «Спящая красавица» в постановке Юрия Григоровича и декорациях Симон Вирсаладзе. Спектакль транслировался на площадях Москвы, онлайн и в кинотеатрах по всей стране. На Новой сцене сезон открылся концертом «Молодые голоса Большого и Мариинского театров», а на Камерной сцене - опереттой Дмитрия Шостаковича «Москва, Черёмушки».



Фото: Татьяна Спиридонова

Светлана Захарова
Фото: Павел Рычков

6 СЕНТЯБРЯ в зале Исторической сцены состоялся сбор труппы Большого театра. Валерий Гергиев рассказал о планах театра, в числе которых - гастроль объединенного оркестра Большого и Мариинского театров, гастрольный тур в преддверии 250-летия Большого театра, расширение репертуара. Несколько десятков сотрудников театра по итогам работы в 248-м сезоне получили премии Попечительского совета театра, ПАО «Ингосстрах» и АО «ТБанк».

11-15 СЕНТЯБРЯ состоялись первые гастрольные выступления балетной труппы Большого в Таиланде. В рамках Бангкокского международного фестиваля музыки и танца на сцене Культурного центра Таиланда трижды был представлен балет Чайковского «Лебединое озеро» в постановке Юрия Григоровича. Гастроли стали частью программы перекрестного года культурных обменов и туризма России и Таиланда. Королевским симфоническим оркестром Бангкока дирижировал Павел Клиничев.

12 СЕНТЯБРЯ исполнилось 50 лет со дня первого исполнения оперы Шостаковича «Нос» в Камерном музыкальном театре под руководством Бориса Покровского (ныне Камерная сцена им. Б. А. Покровского). Этой премьерой театр открыл свой первый сезон в первом постоянном помещении на Ленинградском проспекте. Спектакль никогда не сходил со сцены, показывался на гастролях по всему миру и выдержал почти 400 представлений.

Сбор труппы
Фото: Павел Рычков

15 СЕНТЯБРЯ на Исторической сцене под управлением Валерия Гергиева состоялась премьера оперы Александра Бородина «Князь Игорь». Декорации и костюмы для спектакля предоставлены Мариинским театром, где «Князь Игорь» идет в постановке 1954 года с «Половецкими плясками» в хореографии Михаила Фокина (1909).

20 СЕНТЯБРЯ прима-балерина Большого театра народная артистка России Светлана Захарова назначена исполняющей обязанности ректора Московской государственной академии хореографии. До нее, с 2002 года ректором МГАХ была народная артистка России Марина Леонова, в прошлом солистка Большого театра.

21 СЕНТЯБРЯ в Мумбаи (Индия) завершился международный конкурс оперных певцов «Опералия», учрежденный Пласидо Доминго в 1993 году. Стажеры оперной труппы Большого театра сопрано Полина Шабунина и баритон Владислав Чижов стали лауреатами III премии. Владислав Чижов также дошел до финала в категории сарсуэлы.

Маленькое путешествие по камерной музыке

Концерты в Бетховенском зале Большого театра проходят в особой атмосфере: музыканты занимают небольшую площадку внизу, а зрители рассаживаются вокруг нее, так что практически каждый из них может разглядеть лица исполнителей, инструменты и даже нюансы аппликатуры. Почему близость слушателей и исполнителей так важна для камерной музыки, что ее отличает? Рассказывает флейтист и музыкальный критик Игнат Хлобыстин.

Если взглянуть на происхождение камерной музыки, то ее можно определить как музыку «для друзей» или даже как музыку для собственного удовольствия исполнителей. С этим связаны ее основные формальные черты. Она не стремится в большие залы, предпочитая оставаться в небольших и уютных пространствах – сам термин «камерный» существует примерно

с середины XVI века и происходит от позднелатинского *camera* (комната). Каждую партию в камерной музыке обычно исполняет отдельный голос – в отличие от оркестровой музыки, где группы инструментов, как правило, играют в унисон. Камерный ансамбль играет без дирижера: кажется, что даже не смотря друг на друга, музыканты действуют как единый организм и совпадают как интонационно, так и ритмически.

Если оркестр – это большая команда, коллектив, сравнимый с количеством рабочих на маленькой фабрике, то камерные составы – три, четыре, пять человек – это, скорее, семья; в таком ансамбле нельзя кого-то заменить или убрать. Именно атмосфера взаимопонимания и равенства, общность по духу и близость эстетических предпочтений внутри камерных ансамблей может творить чудеса, позволяя музыкантам взаимодействовать как единый слаженный механизм. Не просто так оркестровые музыканты часто с радостью участвуют в камерных ансамблях.

Камерная музыка возникла в домашнем кругу – и это предопределило ее вокальное начало. В эпоху Ренессанса люди собирались дома и пели народные песни или сочинения композиторов-современников на несколько голосов. Например, французский композитор Клеман Жанекен писал вокальную многоголосную музыку на светские поэтические тексты и сочинил более двухсот так называемых *шансонов* (фр. *chanson* – жанр светской вокальной музыки эпохи позднего Средневековья и Возрождения). Один из них – «Травы и цветы» (фр. *Herbes et fleurs*) для трех голосов¹. Постепенно к вокалистам присоединялись исполнители на музыкальных инструментах – разнообразных флейтах, скрипках и лютнях – а мелодии песен становились все сложнее.

Александр Майборода (скрипка), Ольга Жмаева (альт), Пётр Кондрашин (виолончель) исполняют Гольдберг-вариации Иоганна Себастьяна Баха в переложении для струнного трио
Фото: Павел Рычков



В эпоху барокко светская музыка, которую играют дома, в непринужденной обстановке стала противопоставляться серьезной церковной музыке и музыке, написанной для театра. Теперь музыка больше тяготела к танцевальной. Часто танцевальные мелодии игрались парами – одна была медленная, величественная по настроению, в четном размере. Другая – быстрая, оживленная, в тройном метре и часто мелодически схожая с первой. Постепенно к паре танцев добавлялись новые части, образуя уже целую цепочку танцев, называемую танцевальной сюитой. Инструментов становилось больше, и впоследствии они соединялись в небольшие камерные оркестры. Например, вторая сюита си минор Баха как раз является набором разных танцев, и знаменитая «Шутка» (фр. *Badinerie*) для флейты играет последним номером после менуэта².

Таким образом, в основе камерной европейской музыки есть как лирическое песенное начало, идущее от французской *chanson*, итальянской *canzona* (ит. песня), немецкой *Lied* (нем. песня), так и танцевальное, воплотившееся в форме сюиты.

В XVII и XVIII веках композиторы все чаще сочиняли для небольших инструментальных составов, одним из наиболее популярных жанров стала трио-соната. Как правило, в ней есть два равноправных солирующих голоса (представленные скрипкой, флейтой или гобоем) и бас (виолончель, виола да гамба, реже фагот или даже тромбон). Играют трио-сонату при этом четыре исполнителя: два солирующих инструмента для верхних голосов, а басовая партия мыслилась как *basso continuo*: к виолончели добавлялся еще клавишный инструмент, например клавесин или орган. Трио-сонаты делились на светские (*sonata da camera*) и те, которые исполнялись в церкви (*sonata da chiesa*). В церковных сонатах отсутствовали танцы, музыкальный материал

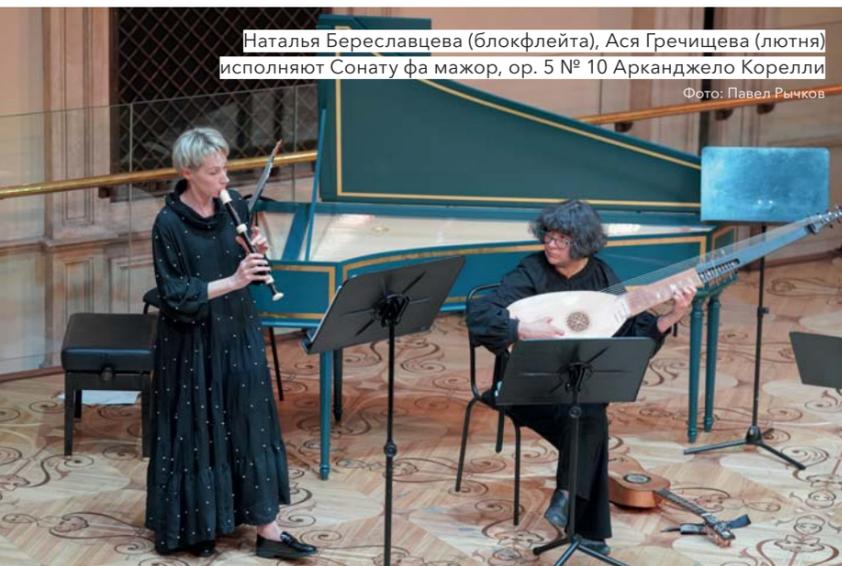
был более строгим, произрастающим от песенного начала – таковы, например, церковные трио-сонаты итальянского скрипача и композитора Арканджело Корелли³. Камерные же сонаты представляли набор танцев, уже упомянутую танцевальную сюиту.

Здесь нужно сделать отступление, так как само понятие камерной музыки как будто начинает ускользать от нас. Камерная музыка ограничивается небольшим количеством музыкантов, а также тем, что, в отличие от серьезной церковной музыки, камерная была танцевальной и светской. Для современного слушателя, вооруженного этими критериями, камерной станет невероятное количество музыки, и, если выйти за пределы «классики», то камерной музыкой можно признать песни групп «The Beatles», «Кино» и «Аукцион». Можно даже пофантазировать и провести историческую параллель в инструментальном составе «The Beatles» с трио-сонатой, – две гитары как две скрипки, а басовая и ритмическая функция разделена между бас-гитарой и барабанами.

Но в музыкальном ландшафте эпохи барокко с его трихотомией церковной, театральной и камерной музыки суть камерности была ощутимей. Как писал немецкий флейтист и композитор Иоахим Кванц (1697-1773): «камерный стиль предполагает большую живость и свободу фразировки, чем церковный, а при отсутствии действия от композитора требуется больше мастерства и изобретательности, чем в театральном стиле»⁴. Иначе говоря, камерная музыка – это пространство большей свободы самовыражения, в которой можно выйти за пределы общепринятого канона. Важно зафиксировать этот потенциал свободы, который лежит у истоков камерной музыки. Именно в камерной музыке композиторы со временем начинают экспериментировать с разными инструментальными составами и выходить за пределы строгих, канонических музыкальных форм.

ПЛЕЙЛИСТ К СТАТЬЕ

- 1 **Клеман Жанекен** (1485 – ок. 1558). Песня «Травы и цветы» (фр. *Herbes et fleurs*) для трех голосов
- 2 **Иоганн Себастьян Бах** (1685-1750). Сюита для оркестра № 2 си минор, BWV 1067
- 3 **Арканджело Корелли** (1653-1713). 12 трио-сонат, ор. 3
- 4 **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756-1791). Дивертисмент для струнного квартета ре мажор, KV136 (125a)
- 5 **Иоганнес Брамс** (1833-1897). Квинтет для кларнета и струнного квартета си минор, ор. 115
- 6 **Арнольд Шёнберг** (1874-1951). «Лунный Пьеро» (фр. *Pierrot lunaire*) для голоса и инструментов, ор. 21
- 7 **Галина Уствольская** (1919-2006). Композиция № 1. «Dona nobis pacem» для флейты-пикколо, тубы и фортепиано
- 8 **Гавриил Попов** (1904-1972). Септет (Камерная симфония) для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса ля минор – до мажор, ор. 2
- 9 **Мортон Фелдман** (1926-1987). Струнный квартет № 2
- 10 **Карлхайнц Штокхаузен** (1928-2007). *Helikopter-Streichquartett* для струнного квартета и четырех вертолетов (*Mittwoch aus Licht*, III), KSC.298
- 11 **Тристан Мюрай** (род. 1947). «Тринадцать цветов заходящего солнца» (фр. *Treize couleurs du soleil couchant*) для пяти инструментов



Наталья Береславцева (блокфлейта), Ася Гречищева (лютя)
исполняют Сонату фа мажор, ор. 5 № 10 Арканджело Корелли

Фото: Павел Рычков

Появление новых жанров и составов связано и с развитием инструментостроения. Музыкальные инструменты становятся громче, нотный диапазон расширяется, композиторы с энтузиазмом встречают появление новых возможностей. В середине XVIII века в Германии у композиторов Мангеймской школы появляется значительно большая, по сравнению с предшественниками, динамическая детализация нотного текста, радикально отличающаяся от предшественников. Как писал композитор, пианист и флейтист Карл Людвиг Юнкер (1748-1797): «Столь совершенная точность пиано, форте, ринфорцандо, постепенное разрастание и усиление звука и затем вновь снижение его силы вплоть до еле слышимого звучания – все это можно было услышать только в Мангейме»².

Контраст церковной и камерной музыки постепенно сходит на нет. Теперь камерная музыка оказывается в оппозиции к симфонической, претендуя на большую интимность, детальную выделку музыкальной ткани и выверенный акустический баланс. В эпоху классицизма жанровая палитра репертуара усложняется, образуется большее количество устойчивых камерных инструментальных составов. Один из них – струнный квартет (две скрипки, альт и виолончель), для которого один только Йозеф Гайдн написал больше восьмидесяти сочинений. Или, например, фортепианное трио: скрипка, виолончель и фортепиано. О всевозможных комбинациях дуэтов и говорить нечего. Такие жанры светской музыки как серенада, ноктюрн и дивертисмент активно развиваются у композиторов классической эпохи (ярчайший пример – Дивертисмент Моцарта в ре мажоре ⁴).

В эпоху романтизма симфонический оркестр стремительно расширяется, одна за другой следуют оркестровые реформы Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера. Громоздкая симфоническая машина становится неповоротливой, отходить от традиций инструментовки и сложившегося амплуа оркестровых групп становится труднее. Напротив, создавая камерное произведение, композитор может выбрать полюбившийся тембр, посвятить ему больше внимания и сочинить филигранную, технически более сложную, чем это ожидается в оркестровой музыке, партию. Неслучайно композиторы-романтики Франц Шуберт (1797-1828), Феликс Мендельсон (1809-1847), Иоганнес Брамс (1833-1897), Антонин Дворжак (1841-1904) и многие другие сочинили так много музыки именно для камерных составов. Квнтет Брамса, например, по длительности сопоставим с симфонией, а посвящен, по большей части, кларнету, который раскрывается как богатый звуковыми красками сольный инструмент ⁵.

В 1912 году Арнольд Шёнберг пишет по-своему революционное сочинение «Лунный Пьеро» для инструментального квинтета и сопрано ⁶, основанное не на привычной классико-романтической тональности, а на придуманной Шёнбергом двенадцатитоновой технике (додекафонии). Однако для нас важна не гармония, а состав инструментов: так называемый «Пьеро квинтет» (фортепиано, флейта, кларнет, скрипка и виолончель) стал базовым составом для многочисленных ансамблей современной музыки. Звуковысотные, динамические и тембральные возможности такого квинтета сравнимы с потенциалом целого оркестра. Флейта, как и кларнет, могут быть как высокими, пронзительными по тембру пикколо инструментами, так и басовыми. Скрипач может также играть на альте. Виолончель может быть ответственна за низкий регистр, а фортепиано может стать чуть ли не ритм секцией. Возможности расширяются все более, учитывая, что от современных исполнителей ожидается прекрасное владение «родственными» инструментами: флейтист должен играть как на обычной поперечной флейте, так и на альтевой, пикколо и басовой, не говоря уже о желательном владении барочной флейтой траверсо. Благодаря всему этому многим композиторам XX века, отыскивающим нюансы звука и новые техники звукоизвлечения, как правило, хватает возможностей «Пьеро квинтета».

Некоторые композиторы, наоборот, радикально меняют состав камерного ансамбля.

Чего стоит Композиция № 1. «Dona nobis pacem» для флейты-пикколо, тубы и фортепиано Галины Уствольской ⁷. Или Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса Гавриила Попова ⁸. Последний вошел в историю как один из шедевров авангарда, но дальнейший опыт Попова за пределами камерного жанра закончился иначе: его Первая симфония, высоко оцененная Шостаковичем и Прокофьевым, была запрещена к исполнению и разгромлена как «идеологически чуждое» сочинение сразу после премьеры в 1935 году.

Музыка для классических составов, как, например, струнный квартет, в XX веке изменяется до неузнаваемости. Американский композитор-минималист Мортон Фелдман пишет Струнный квартет № 2, исполнение которого длится шесть часов ⁹, а немецкий композитор-авангардист Карлхайнц Штокхаузен и вовсе помещает струнный квартет в парящие в воздухе вертолеты ¹⁰. Очевидно, что применять к таким произведениям формальные критерии «камерности» не вполне правильно: масштаб и оригинальность их замысла явно выходят за пределы простых количественных и пространственных критериев. Гораздо более в них заметен свободный, авангардный дух камерной музыки, ее ценность для круга энтузиастов и единомышленников.

В современной спектральной музыке (фр. *musique spectrale*) особое внимание уделяется тембру звука и тому, как он образован. Композиторам интересны не столько гармонические последовательности аккордов, сколько последовательности и созвучия тембров; звуковая драматургия основывается на математическом расчете звукового спектра. На слух спектральность поначалу вызывает ощущение «замирания музыки», однако «внутри», на микроуровне композиции, происходят многочисленные изменения, и через некоторое время слушатель понимает, что звуковая ситуация радикально поменялась, так как поменялся звуковой спектр.

Французский композитор-спектралист Тристан Мюраря считается живым классиком современной музыки. Одно из его знаменитых произведений – «Тринадцать цветов заходящего солнца» ¹¹ – написано



Вечер «Романтические трио». Елизавета Симоненко (арфа),
Кристина Аванесян (скрипка), Галина Мальян (виолончель)

Фото: Павел Рычков

для состава «Пьеро квинтета». Пьеса, название которой, по словам Мюраря, вдохновлено творчеством Клода Моне, состоит из тринадцати разделов, плавно перетекающих от одного к другому. В каждом разделе «цвета» преломляются, расщепляются и создается ощущение, что мы находимся будто «внутри» звука, наблюдая за тонкими различиями звуковых красок (это хорошо заметно в записи французского ансамбля современной музыки «Intercontemporain»).

Если отступить от спектрализма, то камерная музыка в целом более всего востребована среди современных композиторов. Исполнить камерное произведение легче, чем оркестровое, а значит, финансовые или даже идеологические ограничения не станут препятствием для новых идей. Поэтому так интересны ансамбли, специализирующиеся на исполнении современной музыки. Участники этих ансамблей, открытые всему новому, становятся лучшими друзьями композиторов. Остается верить, что чувство свободы и почти семейная атмосфера, которые исторически заложены в камерной музыке, всегда будут ей сопутствовать и приводить к впечатлениям невиданной красоты. ¹²

Библиография

1. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. С. 302.
2. Junker C. L. Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester / Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791, No. 47 (1791). Col. 376.

Театр храма и природы

На Камерной сцене имени Бориса Покровского зрители могут не только услышать оперы, которые редко попадают в репертуар театров, но и увидеть их в неординарных и запоминающихся постановках. Одна из визитных карточек Камерной сцены – спектакли Покровского, которые не сходят со сцены уже несколько десятилетий и бережно поддерживаются его учениками. В преддверии декабрьского возобновления «Похождений повесы» Игоря Стравинского мы предлагаем познакомиться с выдержками из интервью Бориса Александровича, где он рассуждает о построении мизансцены^а.

В моей жизни многое происходило неизвестно почему. Около вокзала – он назывался Брянский вокзал, а сейчас – Киевский – была маленькая церковочка, совсем маленькая. Мне она нравилась потому, что она была маленькая, мне казалось это романтикой. И я, очень маленьким (мне было девять, десять лет), стал туда ходить. Там был огромный колокол – вероятно, уж не такой большой, как мне казалось. Часов шесть утра. Голодная и холодная Москва. Я долго раскачиваю колокол и наконец ударяю – раз, два, три – начинает бить колокол. Я вижу сверху, как идут по заснеженным улицам какие-то черные люди, богомольцы. Это я их созываю. Это не то что я такой хороший, святой человек, а во мне начинает играть воля, то есть я уже команду. Это то, без чего не может быть режиссера.

Мне стали поручать читать молитвы. Представляете себе, какое это производило впечатление на старух, стариков, которые собирались в церкви, голодные, холодные. И вдруг – мальчишка в облачении, которое все блестит золотом, читает молитвы! Это театр! Это больше, чем театр, это – красота. Это красиво!

Но потом мне этого было мало. Бывают такие случаи в церкви, когда открываются Царские врата и оттуда выходит дьякон и несет

Евангелие – огромную, красивую книгу. Эту мизансцену я вижу как сейчас, когда дьякон выходит и идет по центру, потом поворачивает, а служки тоже поворачивают, каждый в свою сторону, повернулись, как будто описав круг, и все встали на свои места. Мне казалось это сложным. Потом я научился это делать. Это красивая мизансцена. Вокруг темно, горят лампадки, какие-то старухи ... Это надо видеть, когда ставишь «Бориса Годунова», сцену «В келье», сцену Пимена, когда за кулисами поет хор монахов. В музыке именно это состояние, которое я там изведаль.

Меня волнует, когда я бываю за границей, католический храм. Это для меня спектакль, представление. Там много своего, по сравнению с православием, но это представление. Я люблю заходить в пустынный храм. Например, зайти в какой-то собор, там днем все соборы открыты. Собор огромный, и вдруг где-то далеко, в глубине сидит какая-то женщина, одна. Она пришла сюда одна, она сидит здесь давно. О чем она думает? Ведь это так трогательно и вызывает целый ряд ассоциаций. И я начинаю фантазировать. Что с ней случилось? А, может быть, ничего не случилось. А потом мне вдруг кажется, что где-то из-за угла выглядывает какой-то мужчина в шляпе и со шпагой. Он подкрадывается к женщине и шепчет какие-то томные испанские фразы. Тоже красиво.

Я начал ходить в Большой театр и, конечно, я перестал ходить в церковь. И тогда я должен был дедушке исповедаться, сказать, что я перестал ходить в церковь. Он спросил – почему. Я сказал, что хожу в Большой театр. Он подумал и сказал: «Грехи тебе прощены. Греха нет, ибо Большой театр – тот же Храм божий». Наверное, он остался этим для меня и сейчас, неважно, работаю я там или нет. Я это говорю к тому, что неизвестно, где была церковь и где был Большой театр.

^а Приводится с сокращениями по: Раньше и теперь. Беседы Бориса Покровского с Аллой Богдановой / ред. Л. Зубарева. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2001. С. 103-111.



В нем та же красота, которая в церкви. Я смотрю и вижу что-то, что рождает во мне фантазии. Церковь меня приучила к образному мышлению. Не просто образному, а красивому. Я вижу цветок. Нормально посмотреть на цветок, полюбоваться им. А я себя заставляю – это моя работа. Я смотрю, что это образ, какой-то египетский знак, потому что там лилии были очень в ходу. Лилия еще образ смерти. И греха. Белые лилии. Когда я ставлю спектакль, предположим, «Коронация Поппеи», мне надо, чтобы прошла женщина, чтобы сзади был черный плащ, а на нем – лилии. Все это я воспринимаю, стыдно признаться, немножко профессионально.

Я Вам расскажу другую историю. Я очень люблю лес. Лес – это мизансцена, это массовка. И никто никогда такую мизансцену повторить не может. Но принцип этот... Стоит сосна, а здесь стоит береза, и я знаю, что на балу у Лариных в «Евгении Онегине» здесь я должен поставить Татьяну, а здесь поставить что-то. А если здесь Татьяна, я не должен ставить рядом ничего, похожего на Татьяну. Потому что, если стоят две березы, они не играют. Береза играет тогда, когда она рядом с сосной.

У каждого есть своя природа, зрительная, и взаимоотношение создает образ и создает необычайное ощущение пространства и движения. Они могут стоять на месте, но они двигаются. Лес стоит, деревья не бегают, но они двигаются все время. Особенно, когда вы идете, все перемещается. Вы смотрите с разных сторон, и уже мизансцена изменилась, уже береза стоит не на том месте, она на другом. Это очень просто, очень элементарно, очень примитивно. Но это, по существу, – основа мизансценировки.

В опере «Садко» есть такая сцена – «Торжище». На сцене весь хор Большого театра, семьдесят человек, артисты миманса, огромное количество солистов. Грандиозно сложно написано

у Римского-Корсакова – каждый поет свое. Кто-то просит подаяние, кто-то пляшет, где-то скоморохи, где-то торгуют какими-то сетями. У него это написано для голоса, а я-то должен все это соединить вместе, сделать соотношение предметов и людей как предметов. Мне рассказывали, что Владимир Аполлонович Лосский когда ставил, как бы играл в шахматы. Я это быстро отверг, потому что артисты тогда становятся статичными, а мне надо в движении. Это то, что я говорю, когда лес начинает двигаться.

Потом я стал разбираться в живописи. Я не умею рисовать совершенно. Хуже меня не рисует ни один человек на земном шаре. Но композицию я хорошо вижу. Я смотрю на картину художника, лесной пейзаж, и уже вижу, что он соображал так же, как и я: здесь он поставил дерево, а там он подложил какую-то корягу, а там у него как будто ручей. Я вижу, что это всё не случайно, здесь есть взаимоотношения. Вот эти взаимоотношения я и утверждаю в массовых сценах. Каждый актер знает, что ему надо делать, почему он это делает.

Ставить так, как я, массовые сцены и не нужно, наверное, потому что это мучительно. Но мне это было легко, потому что я натренирован был на церкви и на природе, эти соотношения, это перемещение одного относительно другого мне понятны. В соотношении с тем, которому я поставил мизансцену, я сейчас же сочиняю мизансцену тому, который еще и не думает, что ему предстоит. А я предлагаю мизансцену, которую он обязательно сделает, потому что предыдущий-то сделает мизансцену, и ему придется. Поэтому впоследствии этот спектакль никогда не может разрушиться. И если сейчас собрать всех артистов Большого театра, посадить дирижера, чтобы была музыка, и разыграть сцену торжища из «Садко», я Вас уверяю, что все, кто тогда играл, точно воспроизведут эту сцену. Потому что она сделана по законам природы. 📄



О П Е Р А

«Князь Игорь»

Премьера в объективе **Дамира Юсупова**



Игорь Святославич - Эльчин Азизов,
Ярославна - Анна Шаповалова



Владимир Игоревич - Кирилл Белов,
Игорь Святославич - Глеб Перязев,
Кончак - Михаил Казаков



Кончакковна -
Алина Черташ



Кончак -
Михаил
Петренко



Кончакковна - Зинаида Царенко,
Половецкая девушка - Альбина Латипова



Ярославна -
Анна Нечаева



Галицкий -
Николай
Казанский

О «большой опере» и ее последствиях

В 1936 году статьей «Сумбур вместо музыки» был положен конец официальной оперной карьере Шостаковича - его первая «большая» опера, «Леди Макбет Мценского уезда», была разгромлена как «антинародное» и «формалистское» сочинение. После этого Шостакович не выпустил ни одной оперы; как отзовется об этом впоследствии британский режиссер Дэвид Паунтни, «мы потеряли Верди XX века». Однако опера не исчезла из шостаковического творчества, а скорее растворилась во многих будущих произведениях, не предназначенных для театральной сцены. О том, как Шостакович стал автором жанра тайного концертного музыкального театра, проходящего через всю его композиторскую биографию, рассказывает музыкальный критик Юлия Бедерова.

У театральной музыки Шостаковича неприятная судьба. Первая же оперная работа - «Нос» по Гоголю (1928), либретто которой писал сам композитор в соавторстве с Евгением Замятиным, Александром Прейсом и Георгием Иониным - вскоре после премьеры на несколько десятилетий исчезла со сцены. Следующим театральным опусом Шостаковича долгое время принято было считать «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову. И если «Нос» пропал с афиш тихо и неприметно, то исчезновение «Леди Макбет» (1934), шедшей «широким прокатом» не только в Советской России, но и за рубежом, сопровождалось грохотом идеологической расправы. Однако между двумя хрестоматийными партитурами была еще одна, тоже исчезнувшая оперная работа.

В 2004 году в архивах были обнаружены фрагменты неоконченной оперы «Оранго» (1932)¹ на сюжет о гибриде человека и обезьяны, который был специально выведен в иностранной лаборатории и заслан в молодую Советскую республику в качестве иностранного агента. Игриво-авантажный замысел, возникший из неоднократно менявшихся договоренностей с Большим театром, не был до конца реализован - дух времени менялся еще быстрее. Сохранившийся Пролог к «Оранго» демонстрирует не просто композиторскую смелость: легковесность и мрачный гротеск, футуристическая романтика и социальная антиутопия, идеологический детектив, цирк, агитпроп, научная фантастика, театр абсурда и театр повседневности склеены чем-то наподобие барочного театрального клея. Такая смесь, очевидно, должна была базироваться

на модернистском подходе к заслуженному оперному жанру с применением радикальных техник; в ряду экспериментов тех лет между вокальными циклами на тексты из газет и театрализованными симфониями заводских гудков «Оранго» мог бы занять особенное место.

Столь же экспериментальным, но в несколько более академическом ключе был художественный метод «Носа»: остро экспрессионистский по музыкальному языку, выплывший из драматургического вещества русского театрального авангарда. Здесь впервые литературная мания Шостаковича проявилась так отчетливо, напомнив о традиции русской литературной оперы. Впервые Шостакович без объявлений, но по-своему точно следует за идеей Мусоргского об опере как о «прошедшем в настоящем». Другое дело, что драматургия «Носа» при всей ее чувствительности к изоцированной литературной ткани вовсе не следует канонам прямой повествовательности, как предпочел бы, наверное, Даргомыжский. Монтажная техника, радикальные наложения планов, ракурсов, интонационных модальностей, ритмов сценического действия, мгновенные переключения из реалистического в психологическое, символическое и обратно, грозящие потерей равновесия, вместе со встроенной в комедию густой тревогой неизъяснимости сделали Шостаковича одним из тех, с кем оперный жанр входил в XX век. Сам Шостакович писал, что «элементы действия и музыки в партитуре “Носа” уравниены» и называл изобретенный жанр «музыкально-театральной симфонией»². Невиданная и неслыханная до тех пор форма была поставлена впервые в Малом оперном



«Москва, Черёмушки»,
сцена из спектакля
Фото: Павел Рычков

театре в 1930 году (задуманная постановка в Большом театре с участием Мейерхольда не состоялась) и, несмотря на внушительный состав оркестра, камерно негромким голосом сигнализировала о новых путях русского музыкального театра.

Если бы не запрет в 1936 году оперы «Леди Макбет Мценского уезда», в которой бульварно-хроникальный повод провоцирует сокровенный и в то же время показной поиск новой выразительности между реальностью и литературой, где монументальная форма собрана из экстремально камерных, по сути, сверхкрупных планов, где в балаганной сервировке подан кафкианский ужас, призыв которого был слышен уже «Оранго», то история экспериментальной оперы XX столетия была бы еще долго связана с именем Шостаковича.

После разгромных статей в «Правде» и переданного композитору сталинского указания предоставлять на согласование либретто будущих сценических партитур - ни опер, ни балетов Шостакович больше не писал. Что, впрочем, не означает, что больше он не писал «сумбура вместо музыки». Но также не означает, что музыкальный театр Шостаковича на этом кончился. И дело не только в замыслах опер по «Черному монаху» Чехова и «Игрокам» Гоголя, продолжающим, судя по черновикам, литературно-музыкальный метод Даргомыжского. Подспудный жанр новой оперы в камерных вокальных циклах, в инструментальной - камерной и симфонической - музыке всегда присутствовал и трансформировался, обрастая новым опытом и новыми открытиями. После 1936 года *театральные* (по сути) формы второго плана так или иначе организуют материал, композицию и смысл многих *нетеатральных* произведений Шостаковича.

Не сочинив больше ни одной оперы, Шостакович продолжает пополнять собственный виртуальный ряд экспериментальных оперных жанров.

В музыке можно расслышать приметы индивидуально сконструированных, не реализованных, но возможных форм: это опера-кантата (Тринадцатая симфония), опера-монолог и одновременно опера-видение (Четырнадцатая), опера-реквием (Одиннадцатая), опера-завещание (Восьмой квартет), опера-пародия - тут список инструментальных произведений будет много длиннее, но важно назвать, по крайней мере, Девятую с ее «мажорным, слишком мажорным финалом»³ и Пятнадцатую симфонию, ведь Шостакович, пользуясь старинной техникой пародии, не ограничивается юмористической модальностью, а заново приспособливает метод к трагедии.

С появлением в композиторском портфеле Шостаковича тайной партитуры «Антиформалистического райка», а позднее - официально признанной кантаты «Казнь Степана Разина» к перечню жанров добавляются опера-протокол и опера-пассион.

Главным героем этих и других квази-, прото- или скрыто театральных по музыкально-драматургической структуре партитур часто становится сам автор или по крайней мере, его лирический герой. И знаменитый мотив-шифровка, звуковая авторская роспись композитора, мотив D - Es - C - H, являет собой не что иное, как физиономию, жест, позу и поступок главного действующего лица в пространстве той или иной сцены-партитуры. Вместе с героем в них участвуют и другие мотивы, темы, цитаты-персонажи - заимствованные и свои, бытовые и классические, а часто - оперные. Они теснятся и теснят протагониста, переодеваются, словно актеры в новой роли (так легкомысленная полька может являться в облике абсолютного злодея, а героическая песня, наоборот, доброжелательно шалить), выходят на воображаемую авансцену или скрываются за кулисами.

В концертном театре Шостаковича занавес открывается в 1950-е, когда начинается официально

утвержденный исследователями период позднего творчества композитора, пронизанный цитатами и автоцитатами. Театральность открыто заявляет о себе в Одиннадцатой симфонии (1957) – зауспокойной опере, песенном венке и драматической сцене одновременно. Сам Шостакович пишет, что в этой симфонии он «приблизился к Мусоргскому». И действительно, трудно не расслышать в первой части симфонии родства с «Рассветом на Москве-реке» (вступление к «Хованщине»), а в финале – «Набат» – не ощутить дух недописанного Мусоргским пожара самоуничтожения. У каждой из мелодий песен, использованных Шостаковичем, – своя выразительная роль в припрятанной в симфонии театральной драме. Без единого слова Шостакович, в те годы углубленно работающий над оркестровками сочинений Мусоргского (в числе которых и «Хованщина»), рисует место и расширяет время действия, ставит декорации и формулирует основной драматургический конфликт буквально первой же мелодией-цитатой: «Как дело измены, как совесть тирана. / Осенняя ночь черна. / Чернее той ночи встает из тумана / Видением грозным – тюрьма».

Излюбленный метод Шостаковича – создание бессловесных, но безошибочно драматургически узнаваемых тем-персонажей. Многие из них гуляют по разным произведениям, иногда стараясь остаться неузнанными (как «Сулико» в первом Виолончельном концерте 1959 года), меняя маски (как тема запрещенного вместе с оперой ариозо «Сережа, хороший мой» из «Леди Макбет» в Четырнадцатом квартете 1973 года), но размечая пространство таким образом, что инструментальные формы превращаются в сцены, а камерные и монументальные форматы зачастую маскируют один другой.

Бывало, что театр Шостаковича выплескивался за грань музыкального произведения, затапливая реальность. Свидетельства о премьерах Тринадцатой симфонии (1962) – это фактически рассказы об уникальном театральном событии вокруг и внутри концертной музыкальной формы: «Что творилось в зале, передать словами очень трудно. Музыка напоминала, при наличии юмора, возвышенную литургию»⁴; «[А. Беседин] был героем, пережившим драматические коллизии симфонии, от его имени он излагал текст и пел музыку <...> Когда закончилась симфония, публика замерла в осознании истинности представленных в симфонии драматических сцен и острейших общественных идей»⁵.

Услышать и увидеть действие – кажется, абсолютно органичный тип восприятия для музыки Шостаковича. Тем более для той, где сама тема диктует воображаемую сценическую форму, как в Тринадцатой с ее частями-мини-операми откровенно скоморошьей до притворно водевильной или в Четырнадцатой симфониях. Неудивительно поэтому, что внутренняя театральность, до поры до времени скрытая в концертных сочинениях, в киномузыке, в работе для драматического театра, прорывается наружу в отчетливо театральном опусе, который, впрочем, даже не планировался для исполнения в реальном театре. «Антиформалистический раек» после разгромного постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» 1948 года⁶ сочинялся тайно, в стол, потом осторожно разыгрывался фрагментами для друзей и впервые прозвучал только после смерти Шостаковича в 1989 году – сначала в Вашингтоне, а потом в Москве, в Большом зале консерватории.

Камерная «литературная» опера (на текст собственноручно написанного композитором литературного произведения) о тектоническом кошмаре государственного насилия над людьми, искусством и здравым смыслом написана гротескным почерком, едва ли не невидимыми композиторскими чернилами. И тем не менее, в изящно-лаконичном формате народно-мусоргских по смыслу и технике хоров и характерных арий-монологов (прототипами Единицына, Двойкина и Тройкина стали соответственно Сталин, Жданов и собирательная бюрократия) у Шостаковича разверстывается сатира античного размаха и ренессансной колкости.

Ирония совсем другого рода пронизывает нежданную-негаданную оперетту Шостаковича «Москва, Черёмушки» (1958): «Музыка Шостаковича улыбалась, хохотала, танцевала, издевалась,

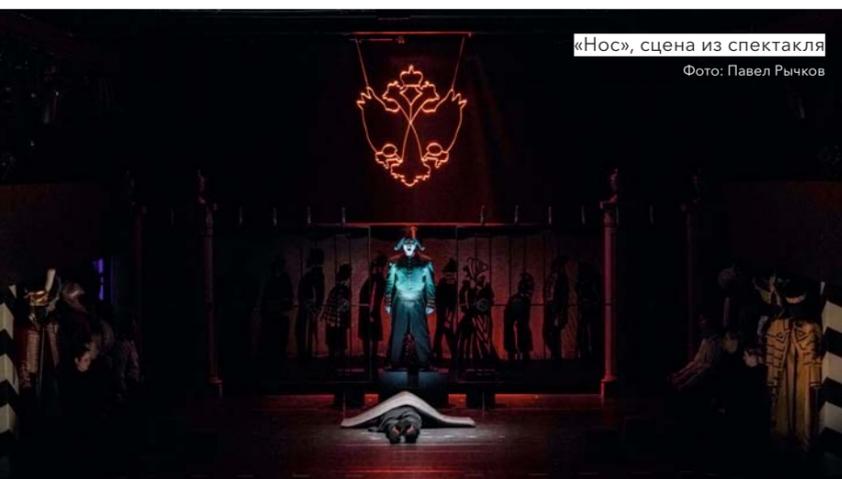


шалила, а иногда чуть-чуть грустила», – вспоминал артист и режиссер Театра оперетты Григорий Ярон⁷. Между тем, впервые не метафорический, а буквальный опереточный мотив у Шостаковича появился в Одиннадцатой симфонии (1957). Это была цитата из оперетты Георгия Свиридова «Огоньки», где в песенно-субтильной форме молодой автор рассказывал о зарождении пожара мировой революции в одном отдельно взятом фабричном городе при посредничестве двух влюбленных пар. Похожая смесь оттепельной лирики и песен с танцами о гражданской ответственности окрашивает «Черёмушки» в, казалось бы, удивительные для Шостаковича тона. В свою очередь, не удивительно, что впервые поставленная в Московском театре оперетты в 1959 году, оперетта «Москва, Черёмушки» вскоре исчезла с театральных сцен.

С 2021 она идет на Камерной сцене Большого театра в подчеркнута прозрачных мизансценах и оформлении, резонирующими с характером музыки. Но ни прозрачность музыкальной интонации, ни хрустальность содержания оперетты не отменяют той густоты иронических сетей, которую Шостакович раскидывает в партитуре, будто не в силах отказаться от привычки к тайному музыкальному театру – еще театральной театральности. Чего стоит одна только ненаписанная «Песня о Москве», место которой занимает

мотив жестокого романа каторжан «Бывали дни веселые»; или перепрошивка знаменитой «Песни о встречном», мотив которой Шостакович теперь отдает героине Лидочке, чтобы та спела как она «В школу когда-то ходила». Конечно, Шостакович здесь улыбался бы в усы, если бы они у него были. Но выражение его лица большинство современников вспоминает как непроницаемое. Таким его запомнили в Камерном музыкальном театре (сейчас Камерная сцена Большого театра) в 1974 году, когда под руководством Бориса Покровского и Геннадия Рождественского восстанавливали «Нос». И таким же, вероятно, видела его публика Большого зала консерватории в 1964 году на премьере кантаты «Казнь Степана Разина». Примечательно, что критики в тот год вспомнили раннее авторское жанровое определение и уподобили кантату «театральной симфонии». Также примечательно, что писать новую «как-будто-оперу» Шостакович начал на озере Балатон в Венгрии, о которой в 1957 году вспоминали московские слушатели на премьере Одиннадцатой симфонии: «Это не ружейные выстрелы, это танки гремят и давят людей» – шептались в зале: с подавления венгерского восстания 1956 года против Советской власти прошло совсем немного времени.

В партитуре «Казни Степана Разина» слушатели снова и снова отмечают изобразительные звучания, словно за рампой концертной формы разыгрываются сцены из XVII века, почему-то странно резонирующие с современностью. И наблюдая за скрупулезно выпитанной в манере Мусоргского толпой зевак, и слушая, как ксилофон изображает скачущих блох, а тремоло флейты выводит на воображаемую сцену «дрожащего попики», впору не только вспомнить страницы «Леди Макбет» (к тому моменту она два года как вернулась на сцены в измененном виде под названием «Катерина Измайлова»; в 2016 восстановлена на сцене Большого театра), но и представить себе другие, ненаписанные оперы Шостаковича «о прошлом в настоящем» или о настоящем в будущем.



«Нос», сцена из спектакля
Фото: Павел Рычков

Библиография

1. Дигонская О. Г., Шостакович Д. Д. «Оранго», неоконченная опера-буфф на либретто А. Н. Толстого и А. О. Старчакова. Клавир. М.: DSCN, 2010.
2. Шостакович Д. Д. К премьере «Носа». // Рабочий и театр, 1929, № 24. С. 12.
3. Акопян Л. О. Лейтмотивы Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 3 (45). С. 28.
4. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и комм. И. Д. Гликмана. М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. С. 183.
5. Катаев В. В. «Умирают в России страхи» // Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, комм. Л. О. Акопяна. СПб.: Изд. РХГА, 2016. С. 306
6. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010.
7. Ярон Г. М. О любимом жанре. М.: Искусство, 1963.



Театр вне сцены

Фотографии Дамира Юсупова,
текст Татьяны Беловой

Парадная сторона оперного театра – бархатные ложи, сверкающая люстра, шампанское в буфете, номерки в гардеробе, шелест программ, увесистые буклеты, элегантные бинокли. Темнота в зале, мастерство артистов, загадочные жесты дирижера и музыка, вызывающая трепет сострадания в душах зрителей. Зрелище как будто эфемерно парит над скучной реальностью и приобщает публику к тайнам искусства. На самом же деле блеск огней фойе, зала и сцены – лишь малая часть огромного театрального механизма, изо дня в день обеспечивающего этот возвышающийся обман.

С давних времен одно из правил проектирования театров предписывает соотносить размер

сцены с размером зала (и на Исторической и Новой сценах Большого это правило соблюдено), а над сценой обеспечить пространство не менее тройной высоты сценического портала. Служебные помещения театра должны вместить репетиционные залы, гримборные артистов, хранилища костюмов, париков, декораций и бутафории, музыкальных инструментов, нот, деловой документации; мастерские, где всё на свете можно изготовить и починить; столовые и туалеты, места для отдыха и деловых встреч; аппаратные, коммутаторные, серверные... Любой театр – это не только творческий, но и экономический, и социальный проект. Скрытая от зрителя часть Большого театра подобна невидимой части айсберга, в том числе пропорционально.



«Севильский цирюльник»,
сцена из спектакля
Фото: Юрий Богомаз

ПРОСТРАНСТВО ИНЖЕНЕРНЫХ СЕТЕЙ

Сейчас на балансе театра 15 зданий, расположенных не только вокруг Театральной площади, но и в разных точках Москвы, от Серебряного Бора (на Северо-Западе) до Шоссе Энтузиастов (на Юго-Востоке). Их общая площадь составляет 171 711 м², при этом зрителям открыто не более 43 000 м² на всех четырех сценах театра.

Самое высокое (11 этажей) и самое глубокое (-5 этажей) – здание Исторической сцены Большого театра; самое маленькое – помещение театральной кассы у станции метро «Охотный ряд».

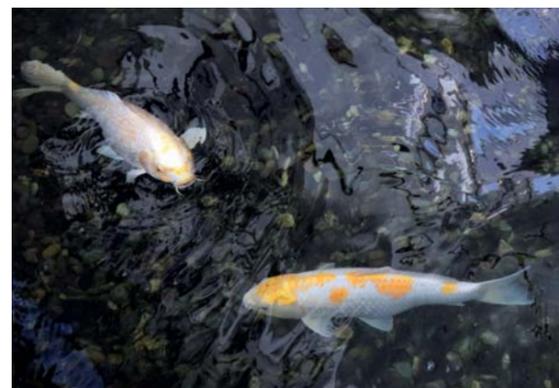
Для технического обслуживания зданий и спектаклей в театре работает Служба главного инженера. В ней трудятся 352 человека – это 10% от общего количества сотрудников театра, среди них обладатели более 20 рабочих специальностей. В театре нужны программисты, мастера, техники, диспетчеры, монтажники, электрики, газо-электросварщики, сантехники, операторы, механики, лифтеры, машинисты эскалаторов, наладчики, станочники разных специальностей (токари, фрезеровщики, столяры, плотники...), маляры и штукатуры.

Большой театр относится к категории «Крупные потребители электроэнергии». В год суммарно

потребляет более 21 миллиона кВт, только протяженность высоковольтных кабельных линий театра – почти 12 километров. Необходимую театру энергию обеспечивают 4 отдельных распределительных подстанции.

За счет электрической энергии питаются, в частности, системы кондиционирования и вентиляции зрительных залов и театральных фойе. В зале должна поддерживаться температура 21-23°C, в фойе в теплое время года – 23-25°C, в холодное – 20°C.

Люстры в зрительных залах пылают вовсю: норма освещенности здесь составляет 300 люкс при использовании люминесцентных ламп, тогда как в буфете и в фойе – 200 люкс. Разумеется, не во время спектакля: с конца XIX века с легкой руки Рихарда Вагнера в зале должна царить полутьма, чтобы внимание было приковано к сцене. За сценой же в это время включен дежурный свет, позволяющий артистам перемещаться в кулисах и по аррьерсцене. Освещенность там должна составлять 30 люкс, используются лампы накаливания. Но самыми светлыми в театре предписано быть цехам, где работают постижеры, изготавливая и обслуживая парики: в этих комнатах норма освещенности составляет 400 люкс.



Гений добра - Дарья Белоусова,
Демон - Андрей Потатурин.
«Демон», сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов

ПРОСТРАНСТВА КОММУНИКАЦИИ

На всех сценах Большого зрителей встречают капельдинеры в яркой элегантной форме: красной на Исторической и в Бетховенском зале, зеленой на Новой, синей на Камерной. Оттенок цвета не совпадает с обивкой кресел и цветом стен: по замыслу Елены Зайцевой, долгое время возглавлявшей художественно-костюмерную часть Большого театра, капельдинеры должны выделяться на пестром фоне и быть видны издалека.

Капельдинеры встречают и провожают зрителей к их местам, продают программки и буклеты к спектаклям (а предварительно читают их, чтобы знать ответы на самые важные вопросы). А вот смотреть представления капельдинеры успевают редко.

Капельдинеры выходят на сцену, чтобы вручить артистам цветы во время поклонов: по правилам Большого все букеты должны быть заранее переданы в службу главного администратора. В спектакле «Демон» на Новой сцене капельдинеры - действующие лица, но исполняют их роли артисты театра. А в знаменитом «балете капельдинеров», поставленном Дмитрием Черняковым для гала-концерта в честь Майи Плисецкой в 2005 году и гала-открытия Исторической сцены после

реконструкции в 2011, принимали участие артистки хора ветеранов Большого.

К капельдинерам можно и нужно обратиться, если в театре что-то забыто или потеряно. Старший контролер билетов Исторической сцены Ирина Юшкина говорит, что всегда радуется, видя юных зрителей с любимыми игрушками: это знак большого доверия театру. Капельдинеры, убирая зал после спектакля, находят телефоны, оброненные серьги, браслеты, часы. Всё это бережно передается администраторам и долго может ожидать своих владельцев. Один длинноухий белый заяц, забытый в ложе Исторической сцены, ждет до сих пор!

Капельдинеры убирают зал и до, и после представления. При долгих перерывах - на отпуск или для длительных репетиций - кресла накрывают чехлами. Для мытья люстры кресла в партере частично демонтируют; заменяют их и в случае поломки. Бывали случаи, когда деревянные кресла не выдерживали эмоциональных реакций и бурных аплодисментов: ножки давали трещину. Впрочем, зрители от сломанных кресел еще ни разу не пострадали. Да и схватки балетоманов или меломанов ныне не в моде, а кресла партера привинчены к полу.



ПРОСТРАНСТВО ТВОРЧЕСТВА

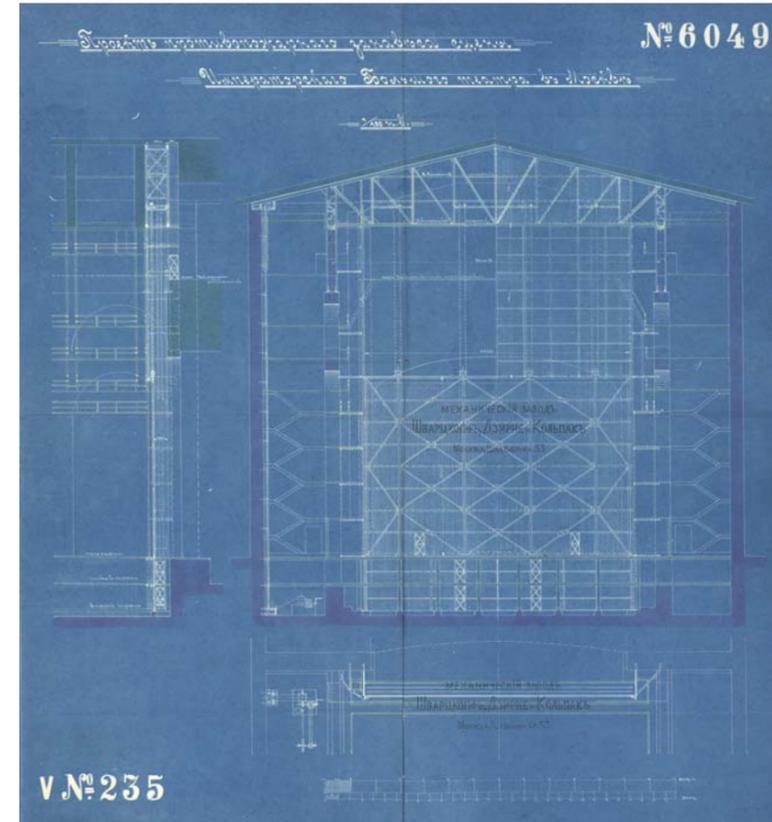
Зато подвижным может оказаться пол. В Бетховенском зале, например, возможны три разных его положения. Чаще всего используется концертное (амфитеатр по образцу античного, спускающийся к полукруглой сцене на высоту двух этажей, с -1 до -3-го). Приемы и торжественные мероприятия проходят на высочайшем уровне (ровный пол на -1 этаже). Для функционирования студии звукозаписи ровный пол устанавливается на высоте -3 этажа, а стены аккуратно закрываются специальными акустическими панелями.

На Исторической и Новой сценах подвижны элементы планшета сцены и оркестровой ямы. Оснащенные гидравлическими механизмами платформы позволяют заменять декорации целыми павильонами, превращая сугубо технологическое обстоятельство в спецэффект. На Камерной же сцене в зависимости от режиссерской идеи может трансформироваться целый зал: согласно первоначальному проекту сцена и зрительские кресла могут быть ориентированы в любом направлении, действие может разворачиваться в центре зала или вдоль одной из длинных стен, там же может находиться и оркестр.

Там, где перемещение декораций требует высочайшей точности, за нее отвечает особая механика и специально разработанное программное обеспечение. Зато раздвижные занавесы и даже полетные устройства в балете по старинке приводятся в движение ручным трудом монтажников.

Механика позволяет трансформировать не только облик сцены, но и рельеф, в частности, изменять наклон планшета. Но на любой угол можно положить специальный балетный настил с амортизирующим слоем и балетный линолеум, обеспечивающий необходимое сцепление и упругость. Работе люков (необходимейшей детали для явления призраков или злодеев) этот линолеум не помеха, а вероятность травм у артистов заметно снижается.

Наряду с жесткими павильонами на сценах часто используются мягкие живописные декорации, подвешиваемые на штанкетные подъемы. Это для их быстрой смены требуется дополнительное пространство над сценой: полотно, не сворачиваясь, должно уйти под колосники так, чтобы его не было видно даже из партера.



Проект противопожарного занавеса Императорского Большого театра в Москве. Механический завод «Шварцкопф, Дзирне и Кольпак». 1911
Из фондов ФГБУК «Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина»

ПРОСТРАНСТВО НАДЕЖНОСТИ

Декорации, реквизит, обивка зала, деревянные панели, обеспечивающие правильную акустику, деревянные кресла... Театры и пожары – давняя страшная и прочная связь, по сей день не разорванная окончательно. Но с 1935 года за безопасностью всех сцен и всех вообще помещений Большого театра следит отдельная пожарная часть, базирующаяся в самом здании.

Первая специальная пожарная команда появилась в Большом в 1918 году: бойцы заступали на суточное дежурство, по три часа проводя рядом со сценой у сигнального щита, а три часа отдыхая в соседней комнате. Две сигнальные системы обеспечивали информирование о возгорании, которое надлежало гасить с помощью нехитрого оборудования: ящики с песком, ведра, багры, топоры, ломы. В некоторых помещениях хранились пожарные рукава, которые соединялись с хозяйственным водопроводом полугайками Ротта, было и некоторое количество огнетушителей.



С 1920 года пожарная команда Большого стала частью единой структуры под руководством брандмейстера Московских Государственных театров. В 1926 для Большого изготовили новый противопожарный занавес, а в 1930-е годы переоборудовали сцену и прилегающие помещения, максимально устранив горючие перекрытия и конструкции.

Забота о безопасности «на предмет самовозгорания» (как формулировали братья Стругацкие) происходит в Большом круглосуточно. В 86-й пожарной части сегодня служат более 30 человек, ежедневно осматривающих помещения и проверяющих соблюдение всех необходимых условий работы. Никакого открытого огня во время спектаклей! Даже электронные муляжи сигарет – под подозрением. Декорации, костюмы, покрытия пола регулярно проходят проверку на горючесть и обработку предохраняющими составами. Сорокатонные противопожарные занавесы опускаются после каждого представления, на ночь отсекая зрительскую часть от сценической.

Во время тренировочных эвакуаций сотрудники всех зданий обязаны покинуть помещение. Открытые рояли в оперных классах, недопитый кофе в буфете, непечатанные программки в типографии подождут, а рабочее совещание или обсуждение роли с режиссером может произойти и на улице. Главное – точно знать, что никто не пострадает, а театр уцелеет во всем своем великолепии. 🇷🇺

От античности – к античности

Портик Большого театра, возведенный к 1825 году по проекту Осипа Бове, уцелел во время пожара 1853 года, просадки фундамента в 1920-х, попадания бомбы в 1941 году и уже двести лет служит одним из наиболее узнаваемых символов Большого театра. О том, как европейская театральная архитектура прошла путь от античных полукругов до античных колонн размышляет петербургский искусствовед Иван Саблин.

Театр начинается с Греции – по крайней мере, в том, что касается, архитектурной оболочки – того минимума зримых форм, что придавали своим действиям эллины, выкладывая на склонах холмов правильные полукруги, ступенями сбегавшие к оркестре. Многие сохранились идеально, ибо земля бережет материальные останки, надо их только правильным образом ей передать – без лишних конструкций, одно лишь плоское основание, которое затем откопают, и на том же месте, что двадцать пять столетий назад, снова можно будет что-нибудь сыграть.

Римлян такой минимализм устроить не мог – они подняли эти полукруги на массивное основание. Заодно занялись сценографией, дабы за спиной у актера было нечто большее, чем пустота. Так, например, в Оранже зрительские места устроили всё так же на склоне, а вот пространство, на котором разыгрывали представления, было отделено от города величественной стеной. Функционировал театр по-прежнему под открытым небом, поскольку был лишен важнейшего атрибута тектоники – перекрытий. (Имеются, правда, сведения, что над самой грандиозной площадкой римских времен, Колизеем, на время непогоды растягивали холщовый тент соответствующих размеров).

Что ж, стадионы, к примеру, до недавнего времени тоже не имели защиты от дождя. Сопоставление театральных и спортивных площадок естественно – два этих культурных потока постоянно пересекались. Правда, спорт в Риме был своеобразный – смертельный – само слово *арена*, то есть песок, означает тот род покрытия, что быстро впитывает кровь (в *наумахиях* – инсценировках морских сражений – эту роль играла вода). Но в отличие от театра, на арене нет никакого

задника, зрительские места со всех сторон, и на смену полукругу приходит овал, как в том же Колизее – такое пространство и называется амфи-театр (древнегреч. ἀμφί – вокруг, θέατρον – театр).

Где-то римляне ограничились выкапыванием под зрительскими местами почти что нор (впрочем, вполне просторных), ставших подобием фойе. Полуподземными коридорами под сводами из бетона публика могла быстро достичь нужных мест, так что залы под открытым небом, как говорят, заполнялись и опустошались моментально. Зрелища-то были бесплатны для свободных подданных империи, оттого практика из всех дверей оставлять открытой одну, дабы проверять при входе билеты – не про Древний Рим. Вероятно, и несчастных случаев, когда давка становится причиной множественных смертей, напоминая, сколь опасен человеку человек, города античности не знали.

Но ведь как-то же осуществлялся контроль за правильным размещением посетителей? Места соответствовали рангу зрителей, женщинам, к примеру, отводились самые неудобные, на галерке. Впрочем, это условное деление, как таковых ярусов или балконов театр античности не знал, отличия разных уровней проявлялись лишь во внешнем убранстве. Здесь можно было говорить о *рангах*, но не людей, а колонн: каждому ярусу внутренних коридоров соответствовали аркады с ордерными деталями, создававшими эффект многоэтажности. Представления о престижном «втором этаже» не было: все, кто мог позволить себе хотя бы минимум эстетики, проживали в благополучных районах, среди парков и садов, на преимущественно одноэтажных виллах. Даже дворцы были одноэтажны – и то правда, к чему лишний труд подъема по лестнице?



Театр в Оранже
Фото: Jigaraphale / CC BY-SA 4.0

ОТ ДЕКОРАЦИИ К ФАСАДУ

Самым художественно содержательным местом римского театра ожидаемо выступала сцена, где и доныне можно найти особые – перманентные, монументальные – декорации, устроенные в точном следовании главному принципу античного зодчества, известному благодаря Витрувию: чтобы получить из простого строительства нечто большее, надо перед всякой стеной расставить колонны. В городах, к примеру, их делали вдоль главных улиц; снаружи театров и амфитеатров место колоннам отводили меж арок, а на сцене они представляли собственно... город, разные части которого словно наслаивались друг на друга. Оттого колонны водружали одна на другую.

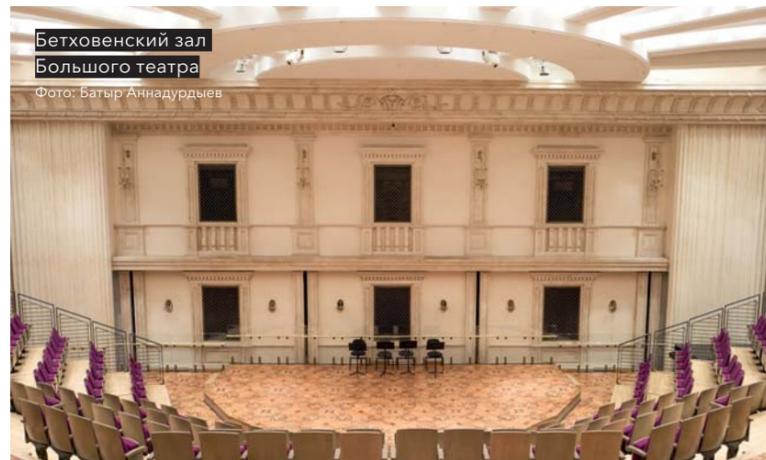
Во времена Витрувия (I в. до н. э.) такое было в новинку, неслучайно он привел рассказ о театрах из некоего города, что первыми решились устроить подобную сцену, однако, обратились сперва к философу, и тот их разочаровал, отметив, сколь неразумно ставить один дом на другой. Не то ли самое ощущали сельские жители еще в минувшем веке, перебираясь в города, когда видели,

что там и вправду люди живут друг у друга над головой?... Нас это не смущает, благодаря лифтам, верхние этажи давно уж не прибежище беднейших слоев. Да и Витрувий пред новым поветрием пасует, разрешая устройство «неразумных» сцен, при условии соблюдения порядка ордеров (скажем, ионический над дорическим, не наоборот).

Можно и сейчас проверить, как следовали этим предписаниям древние, ведь фрагменты их сценографии местами дошли до нас (или же аккуратно воссозданы). Эти сценические колоннады – в Мериде, Пловдиве, Сабрате – впечатляют размерами, являя, к тому же, один из самых смелых архитектурных экспериментов тех времен: по сути, здесь рождалась концепция фасада как такового. Фасада ложного – за ним ничего нет! Не оттого ли крепко засели в головах архитектурных критиков театральные метафоры, непременно с негативным оттенком? Говорят же о фасадах-декорациях, о бутафорских деталях или же о театральности вообще, словно забывая, что театр – искусство не меньшее, чем зодчество. Что же плохого в подобных пересечениях?

ПАРТЕР И БЕЛЬЭТАЖ

Когда с падением империи возведение театров поставили на паузу, руины прежних гигантов (также как обломки терм или акведуков) явились новым европейцам чем-то совершенно загадочным. Остатки театра в Бордо назвали дворцом, ибо представить себе не могли, что у столь крупного здания может быть иная функция. В Арле же бывшая арена сделалась попросту крепостью, ее старинные изображения поражают – она плотно застроена домами! Позднее печальный контраст величественных обломков былого и скромной жизни всякого сброда среди них акцентировал в своих ведутах французский живописец Юбер Робер.



Бетховенский зал
Большого театра
Фото: Батыр Аннадурдыев

А что же театр в ином значении – как вид искусства? Можно представить себе некое представление, разыгранное на площади в Средние века, что собирало перед импровизированной сценой праздные толпы, и то был поистине *par terre* – зрители стояли *на земле*. Из окон же соседних дворцов за происходящим наблюдала приличная публика – главный, второй этаж этих зданий и стал прообразом бельэтажа. Представление о втором этаже, как наиболее престижном, сложилось именно в Средние века в тесных городках с их беспокойной обстановкой. В Новое время престиж второго этажа укрепился благодаря парадным лестницам, ставшими едва ли не самым величественным пространством дворца, средоточием барочных церемоний, визуализирующих идею иерархии.

Однако истоки идеи второго этажа можно искать и в церковных интерьерах, где был свой бельэтаж, известный и в нашем отечестве, – хоры. Название указывает лишь на одно из предназначений этого места. Позабывтый ныне термин *матрониум* напоминает, что там когда-то могли отдельно молиться женщины. А если собором пользовался какой-нибудь правитель, то хоры выступали пограничным пространством между духовным и светским – при скромности тогдашних жилищ неудивительно, что посланников соседних стран чаще принимали на хорах соборов. Там решали государственные вопросы, причем участники переговоров могли заодно созерцать церковное действо, разумеется, не лишённое театрального элемента, включая музыкальное сопровождение. В эпоху Нового времени протестанты открыли хоры для комфортного размещения всех желающих; теперь они могли быть и многоярусными, как, например, в одной из самых ярких барочных церквей Германии – Фрауенкирхе Дрездена.

В театральном партере же долгое время продолжали стоять или даже ходить туда-сюда, так что бесцеремонное поведение тогдашней публики можно объяснить в то числе и тем, что к нему располагал *площадной* характер устройства театра. Зодчий эпохи Просвещения, Клод-Николя Леду (1736-1806), предложил радикальное решение проблемы при возведении театра в Безансоне: он спроектировал зал в греческой манере, дабы, рассадив толпу, ее угомонить.

Леду не был первым, кто опробовал такой прием. За двести лет до него Андреа Палладио (1508-1580) спроектировал похожий зал в Виченце – театр Олимпико. Только цели утихомирить собравшихся у него не было: театр предназначался узкому кругу местных гуманистов, ставивших на латыни пьесы, толпа не привлекавшие. Собирались под



«Так поступают все женщины»,
сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов

открытым небом им казалось странным – появился потолок, постоянная же сценография с колоннами обрела дополнительную деталь: перспективные сокращения, передающие масштабы новых городов. Сам Палладио до открытия театра не дожил, завершил здание его ученик, Винченцо Скамоцци (1548-1616), отстроивший затем похожий театр в игрушечном городке Саббьонетта соседнего Мантуанского герцогства. Чуть позже неподалеку появился и более крупный зал того же типа во дворце герцогов Пармы. Этот последний сгорел в войну, но воссоздан, а вот творение Леду после пожара в мирное время восстанавливать не стали.

Еще один театр того же редкого типа, также для избранных, но при русском дворе создал Джакомо Кваренги (1744-1817). Насколько хорошо сохранился он? Сложно сказать. Будем верить, что радикальная реконструкция начала 1980-х, связанная с желанием руководства Эрмитажа предьявить посетителям «подлинный» дворец Петра Великого, обнаруженный аккуратно под зрительным залом Кваренги, не стала для него аналогом пожара, и его чудесный интерьер – не новодел.



«Демон», сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов

ОГНИ ВАРЬЕТЕ

О да, театры в прежние времена горели с ужасающим постоянством, хуже того, могли поджечь целый город. Что делать?! – внутри был целый склад легковоспламеняющихся материалов, от занавесов и деревянных колосников до свечей. Все это могло легко обратиться в один большой костер, делающий заложниками собравшихся внутри. Для борьбы с пожарами предлагали разные решения: скажем, строить театр *отдельно* от прочих зданий, посреди площади, и желательно у воды. Близкий Леду другой новатор, французский архитектор Этьен-Луи Булле (1728-1799), сотворил в этом духе проект круглого здания, окруженного колоннадой (чем-то напоминающий Альберт-Холл в Лондоне или даже театр в Новосибирске), зал которого венчал бы огромный кирпичный купол; также предполагалась система вентиляции и эвакуации. Зодчий утверждал, что, завершив сие, он готов устроить на сцене маленький пожар, дабы убедить всех в безопасности театра. Столетия спустя идея строить театры у воды отозвалась внезапным эхом – сенсационно успешный проект Сиднейской оперы, органично включенной в панораму залива, задал моду на строительство театров поближе к воде.

В таких условиях театры, дошедшие до нас без каких-то изменений от раннего Нового времени, наперечет. Скажем, от XVIII столетия до нас дошел зал в шведском Версале – Дротнингхольме, аутентичная машинерия которого в работе по сей день. Или, например, в центре Байройта уцелел миниатюрный рокайльный зал – Маркграфский театр, который как-то избежал огня, а в лихолетье минувшего века, в свою очередь, спас от пожара соседнюю синагогу – ее очень хотели спалить нацисты, но испугались потерять заодно и памятник немецкой архитектуры. Спустя несколько лет



«Дон Жуан», сцена из спектакля Роберта Карсена, театр Ла Скала на гастролях в Большом, 2012
Фото: Дамир Юсупов

горел уже самый знаменитый театр Байройта, но целенаправленно уничтожавшие его союзники пощадили старый город, а детище Вагнера было затем отстроено вновь.

В остальных случаях недолговечность театральных зданий приводила к их регулярным перестройкам или реконструкциям; всё это накладывало отпечаток на вид здания, а порой плачевно оборачивались для самих архитекторов. Во время строительства петербургского Большого театра – того самого, которого от небесных гроз хранило копье Минервы – архитектор Антонио Ринальди (1709-1794) упал с лесов, после чего работать более не мог, подал в отставку и покинул Россию. Театр открылся в 1783 году, был перестроен по проекту Тома де Томона (1760-1813), но вскоре после этого сгорел – вследствие бурной встречи нового, 1811 года. Прибывший через два года на пепелище с инспекцией Томон, обходя руины перестроенного им театра, упал и вскоре умер. Театр просуществовал до конца XIX столетия, после чего его аварийное здание было перестроено в Консерваторию – место, столь же важное для истории отечественной культуры, сколь и убогое с точки зрения внешнего вида. Спектакли же перенесли на сцену расположенного напротив Мариинского театра, выглядящего, впрочем, немногим удачнее – главный архитектор Императорских театров Альберт Кавос (1800-1863) построил его на основе конструкций сгоревшего на этом месте цирка. За тридцать лет до этого Кавос был помощником Карла Росси (1775-1849) во время строительства Александринского театра (1828-1832). Чтобы защитить этот театр от пожаров, Росси предложил заменить деревянные элементы на металлические, и даже обещал повеситься на стропилах Александринки, ежели те окажутся недостаточно прочны. Конструкции себя оправдали, однако, оскорбленный недоверием к своим новациям, в тот же год Росси ушел в отставку и умер через 17 лет в крайней нужде.



Большое классическое па из балета «Пахита»
Фото: Дамир Юсупов

КОЛОННЫ И ФРОНТОНЫ

В середине XVIII века Франция задала моду на колонны – аббат Ложье (1713-1769), подобно Витрувию, подверг современную ему архитектуру проверке на предмет соответствия законам разума. В предложенной им системе массивные колонны не только допускаются, но и всячески приветствуются, причем лучше использовать так называемый *большой ордер* – в высоту всего фасада. Если с теоретическими основаниями все более-менее ясно, то сказать, что за памятник стоит здесь у истоков, непросто. Почти одновременно – в канун революции – во Франции явилось миру несколько выдающихся зданий, фасады которых демонстрируют торжество греческих колоннад. Одеон в Париже, театры в Бордо, Нанте, Марселе, Страсбурге... И скромных размеров творение Леду из того же ряда. Чуть позже будут еще театры в Дижоне, Ниме, а затем по мотивам многоколонного фасада возведут и нечто иное: Биржу в Париже, Дворец правосудия в Лионе.

К началу XIX века французская мода добралась до России. Почти все императорские театры получили узнаваемые портики и при этом стали одними из последних – с колоннами на фасаде. Особенность петербургского Большого театра француза Томона или московского Большого театра итальянца Бове – как и творения немца Карла фон Фишера (1782-1820), создавшего примерно в те же годы очень похожее здание оперного театра в Мюнхене – в том, что их колонны венчает треугольный фронтон. Нами эта деталь воспринимается как своего рода апофеоз классичности – во многом благодаря многочисленным фронтонам Кваренги (который при этом свой театр – Эрмитажный – фронтоном не увенчал).

Однако почему фронтонов не было у французов? Ответ все в том же учении аббата Ложье: фронтоны допустимы лишь там, где совпадают с коньком крыши – то есть на короткой стороне. Примечательно, что прекраснейшее и наиболее подлинное театральное здание Петербурга – Александринский театр – соответствует этому правилу и фронтона не имеет. Его основной мотив – монументальная колоннада – напоминает Большие театры обеих столиц, однако с тем отличием, что у Росси колоннада поднята во второй этаж, так что образовавшаяся лоджия доступна лишь посетителям, а не всем горожанам, которые могли бы здесь, к примеру, прятаться от дождя или назначать встречи.



«Сказка о царе Салтане», сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов

Как провозглашал Витрувий и его последователи: нет ничего прекраснее портиков! Никогда, ни до, ни после, античным колоннам не дано будет столь мощно явить себя в облики каких-либо зданий. Французская мода утверждала греческий идеал архитектуры, хотя бы ничего от греческого театра в этих постройках не было – за вычетом особого случая театра в Безансоне, ибо все остальные залы ранговые. И как бы ни расцветало искусство театра в дальнейшем, какие бы интересные решения не предопределялись трансформациями самой идеи перформанса, сколь бы ни были знамениты новые гиганты – от Оперы Гарнье до Земпер-оперы, от Фестивального театра в Байройте до театра Елисейских полей, от Сиднейского театра до театра на Канарах Калатравы, ничего и отдаленно похожего на те несколько строгих фасадов, что явились миру в ту пору, как видится мне, высочайшего расцвета этого жанра архитектуры, создано не было. И не будет. 🇷🇺



«Адриана Лекуврёр», сцена из спектакля
Фото: Дамир Юсупов



ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Опера

Адриана Лекуврёр | Борис Годунов | Дон Карлос | Кармен | Князь Игорь | Лоэнгрин
Мазепа | Путешествие в Реймс | Руслан и Людмила | Садко | Саломея | Травиата | Царская невеста

Балет

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

НОВАЯ СЦЕНА

Опера

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

Балет

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

КАМЕРНАЯ СЦЕНА ИМ. Б. А. ПОКРОВСКОГО

Ариадна на Наксосе | Аскольдова могила | Байки о Лисе, Утёнке и Балде | Волшебная флейта
Директор театра | Дневник Анны Франк. Белая роза | Искатели жемчуга | Король | Линда ди Шамуни
Маддалена. Испанский час | Москва, Черёмушки | Нос | Паяцы | Перикола | Петя и волк | Пимпиноне | Питер Пэн
Приключения Чиполлино | Ростовское действо | Сорочинская ярмарка | Сын мандарина. Соловей | Черевички

БЕТХОВЕНСКИЙ ЗАЛ

Концерты камерной музыки | Вокальные вечера

ИНГОССТРАХ

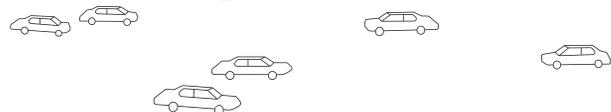
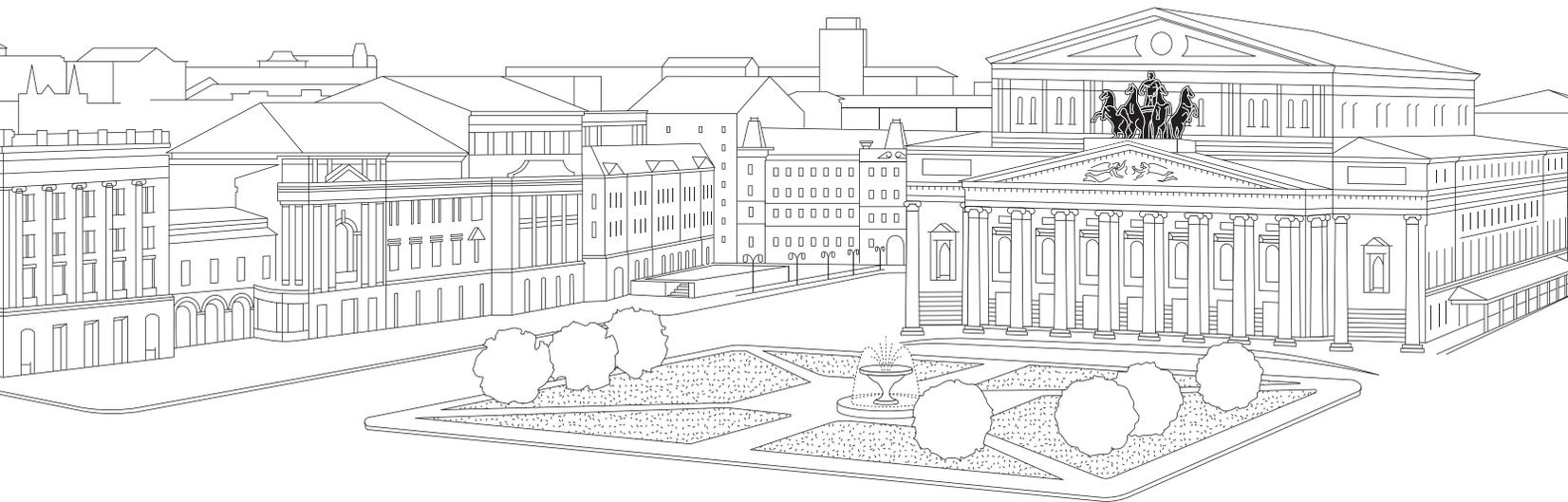
Просто быть уверенным



Генеральный партнер Большого театра

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

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



Попечительский совет
Большого театра



Привилегированный спонсор
Большого театра



Привилегированный партнер
Большого театра



Официальный спонсор оперы
Большого театра



Официальные спонсоры
Большого театра



Спонсоры
Большого театра



Информационные партнеры
Большого театра

