

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

# БОЛЬШОЙ ТЕАТР

242 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
СЕЗОН  
2017/2018

№ 4 (9)  
ноябрь, 2017



ПРЕМЬЕРА

*«Альцина»  
Георга Фридриха Генделя*

ПЕРСОНА

*«Принц принцев»  
Денис Родькин*

ИСТОРИЯ

*Сто лет  
Октябрьской революции*

БОЛЬШОЙ БАЛЕТ В КИНО  
THEATREHD.RU



**КОРСАР**  
22 ОКТЯБРЯ

**УКРОЩЕНИЕ  
СТРОПТИВОЙ\***  
26 НОЯБРЯ

**ЩЕЛКУНЧИК\***  
17 ДЕКАБРЯ

**РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА**  
21 ЯНВАРЯ

**ДАМА  
С КАМЕЛИЯМИ\***  
4 ФЕВРАЛЯ

**ПЛАМЯ ПАРИЖА**  
4 МАРТА

**ЖИЗЕЛЬ\***  
8 АПРЕЛЯ

**КОППЕЛИЯ**  
10 ИЮНЯ

THE  
ATRE  
HD

© OCTAVIA KOLT / BALLET INSIDER — GRAPHIC DESIGN GOD. SAVE THE SCREEN

\* В записи



16+



Учредитель:  
Государственный академический  
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации СМИ —  
ПИ № ФС77-65004 от 4 марта 2016 года  
Адрес: 125009, г. Москва,  
Театральная пл., 1

Главный редактор:  
Дмитрий Абаулин

Над номером работали:  
Татьяна Белова, Анна Галайда,  
Светлана Савельева

Координатор проекта:  
Ольга Вольвачева

Арт-директор:  
Ольга Айкан

Дизайнер:  
Елена Горшкова

Издатель: [www.prcb.ru](http://www.prcb.ru)

Отпечатано в ОАО «Можайский  
полиграфический комбинат»  
Заказ № 0293  
Тираж: 10 000 экз.

[www.youtube.com/bolshoi](http://www.youtube.com/bolshoi)  
[www.facebook.com/bolshoitheatre](http://www.facebook.com/bolshoitheatre)  
[www.vk.com/bolshoitheatre](http://www.vk.com/bolshoitheatre)  
Twitter: BolshoiOfficial  
Instagram: Bolshoi\_theatre  
[www.media.bolshoi.ru](http://www.media.bolshoi.ru)

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ  
8 (495) 455-5555  
[www.bolshoi.ru](http://www.bolshoi.ru)

*Сцена из спектакля «Альцина».*  
*Руджеро — Дэвид Хансен,*  
*Альцина — Хизер Энгбретсон.*  
*Фото: Дамир Юсунов*



Фото: Дамир Юсунов

## Слово редактора

**Ф**ранцузский писатель и оратор XIX века Шарль де Монталамбер сказал однажды: «Даже если вы не занимаетесь политикой, политика занимается вами». Говорят, правда, что он не был оригинален, а лишь перефразировал слова древнегреческого оратора Перикла.

Это утверждение не потеряло своей актуальности до наших дней. Окружающий нас мир так или иначе находит свое отражение на сцене, даже когда театр демонстративно отворачивается от повседневности. Политически ангажированные постановки и изящный эстетизм — две стороны одной медали.

Этот номер журнала выходит в дни 100-летнего юбилея Октябрьской революции. Его материалы — попытка взглянуть с различных точек зрения на проблему политического театра и театральной политики, начиная с первых послереволюционных сезонов Большого театра и до новых произведений, напрямую обращающихся к современным темам.

**C**harles de Montalembert, the 19th century French writer and orator, once said: “Even if you do not get into politics, politics will get into you”. Some people say this statement was not original, as he simply paraphrased the words of the ancient Greek orator Pericles.

This statement has not lost its relevance today. The world around us, one way or another, finds its reflection on the stage, even when the theater intentionally turns a blind eye on the daily routine. Politically biased performances and elegant estheticism are two sides of the same coin.

This issue of The Bolshoi Theatre Magazine will hit the shelves on the 100th anniversary of the October Revolution. The materials you will find inside represent an attempt to look at the issue of political theater and theatrical politics, from the first post-Revolution seasons of the Bolshoi Theatre all the way to the latest works directly addressing urgent topics of today.



**4**  
**Премьера**  
*«Альцина»*



**8**  
**Репетиции**  
*«Забывтая земля»,  
«Ромео  
и Джульетта»*



**14**  
**Персона**  
*«Принц принцев»  
Денис Родькин*



**18**  
**История**  
*Сто лет  
Октябрьской революции*

**10**  
**Гастроли**  
*«Иоланта»  
в Савонлинне.  
«Евгений Онегин»  
в Экс-ан-Провансе.  
«Драгоценности»  
в Нью-Йорке*

**13**  
**Новости**



Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра\*



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



\* Credit Suisse — швейцарский банк, контролируемый швейцарской федеральной банковской комиссией

## В МОСКВЕ



**24**  
Наблюдения  
*Труды и дни*  
Лорана Илера  
в Москве



**30**  
Заметки  
*«Турок в Италии»*  
в театре Покровского

## В РОССИИ



**32**  
Фестиваль  
Открытый русский взгляд:  
*Open Look*  
и *Russian Look*  
в Петербурге



## В МИРЕ



**34**  
Размышления  
*Её нельзя никак поймать?*



**41**  
Заметки  
*В кадре и за кадром*



**44**  
Публикация  
Марта Грэм. *«Память крови»*



**38**  
Раритеты  
*Услышать старое,  
узнать новое*



**42**  
Впечатления  
*Лир  
не спасет мир*

**47**  
English summary

Официальные спонсоры  
Большого театра

AUDEMARS PIGUET  
*Le Brasserie*



ВЕРТОЛЕТЫ  
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Официальный отель  
Большого театра

METROPOL  
SINCE 1905

Спонсор  
театра



Информационная  
поддержка

МЯЯК

ТАСС  
Информационное  
агентство России

Информационный  
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ



# «Альцина»

МАРИНА ГАЙКОВИЧ,

«Независимая газета»

**НЕЗАВИСИМАЯ**

Опера Генделя была поставлена культовым режиссером Кэти Митчелл на фестивале в Экс-ан-Провансе, в копродукции с Большим театром в 2015 году. Этот сложносочиненный и сложноустроенный проект показывает, что Большой сегодня готов к постановкам хай-класса: технически спектакль проходит безупречно.

На первых минутах, даже секундах спектакля узнается стиль Митчелл — хотя бы в сравнении

*В зеркале  
прессы*

с ее постановкой оперы Джорджа Бенджаминна «Написано на коже», которую уже названный французский фестиваль привозил в рамках большой гастрольной программы в Москву минувшим летом. Дом в разрезе, путешествие сквозь времена, команда статистов, выполняющая драматургически или вспомогательно важную функцию. Даже тема обеих постановок так или иначе феминистская, хотя сюжеты разные, да и подход тоже.

Митчелл исследует, в общем-то, самую избитую для оперных подмостков тему любви, но делает это с мастерством психоаналитика.



◀ *Альцина* —  
Хизер Энгбретсон,  
*Моргана* —  
Анна Аглатова.  
Фото:  
Дамир Юсупов



▲ *Руджеро* —  
Дэвид Хансен.  
Фото: Дамир  
Юсупов

## ЮЛИЯ БЕДЕРОВА,

«Коммерсант»

**Коммерсант.ru** Генделевский конфликт чудесного с прозаическим в опере Митчелл показывает через раздвоение персонажей, пространства и времени. До смешного простая, ясная мысль и ее кинематографически виртуозное воплощение, когда каждый сантиметр драмы насыщен сценическим действием, мотивациями, рифмами, подробностями, сменами планов и взглядов, превращают коллизию «Альцины» в беспросветную трагедию.

Зачарованный остров — нарядная, освещенная комната в разрезе. За ее стенами — руинированные, темные, нежилые пространства. Звери, камни, деревья — в них превращают жертв колдуньи, влетевшие в оперу Генделя

из эпоса Лудовико Ариосто, — это чучела в витринах. А сами колдуньи — 400-летние старухи, не только мучающие любовников, но и мучительно страдающие от бессмертия, старости и нелюбви.

Их колдовство — химия, биология и какая-то зыбучая, ржавая машинерия, которую, впрочем, легко взломать, стоит только догадаться запустить ленту транспортера в обратную сторону и повернуть назад всех тех, кто уже проехал через адскую машину. Так чучела вновь обретут человеческий облик. Впрочем, смутные ощущения их изначальной искусственности, поддельности, запрограммированности могут обдать холодом. А побежденные и морально уничтоженные, выставленные в витрины вместо чучел в финале старые ведьмы — показаться единственно живыми.



◀ Альцина —  
Хизер Энгбретсон,  
Оронт —  
Фабио Трумпи.  
Фото: Дамир  
Юсунов



◀ Старая Альцина —  
Татьяна  
Владимирова.  
Фото:  
Дамир Юсунов



Брадаманта —  
Катарина Брадич,  
Руджеро —  
Дэвид Хансен,  
Альцина —  
Хизер Энгбретсон.  
Фото: Дамир  
Юсунов ▶

## ИРИНА МУРАВЬЕВА,

«Российская газета»



На сцене Большого театра «Альцина» предстала в своем самом актуальном формате — действие и герои генделевской оперы сдвинулись в сегодняшний век, а музыкальная трактовка Андреа Маркона оставила партитуру в исторически корректной зоне барокко, исполнительский уровень которой обеспечили и приглашенные европейские певцы.

Кэти Митчелл нашла свой путь к этой партитуре, прочувствовав ее гендерные токи, актуальное феминистическое ядро сюжета, где две сестры-колдуньи Альцина и Моргана дурманят мозг экспериментальным сексом попадающим на их пути мужчинам, превращая их в чучела зверей, пополняющих зоологическую коллекцию сестер в стеклянных витринах. Влюбленная Брадаманта (Катарина Брадич), переодетая в мужчину,

в форме спецназа, в таком же жестком ключе ведет свою интригу по спасению слабохарактерного Руджеро, променявшего ее любовь на плотские утехи, и теряется только наедине с Морганой, требующей от нее садомазохистских действий, к которым, например, любовник Морганы Оронт приучен покорно. Virtuозные генделевские колоратуры в исполнении Морганы — Анны Аглатовой под ударами тонкого хлыста звучат с другой краской, так же, как и трели Альцины, сливающейся в откровенных сценах с Руджеро, в исполнении Хизер Энгбретсон.

Музыкальная часть спектакля — «исторически» генделевская: клавесин, теорба, трубы, небольшой состав оркестра, приподнятый в яме, где Андреа Маркон разместил и хор в черном «невидимом» облачении. Звук оркестра плотный, четко артикулированный, темпы, которые задает Маркон, иногда оказываются запредельными для певцов, которым приходится справляться



## ПЕТР ПОСПЕЛОВ,

«Ведомости»

**ВЕДОМОСТИ** Совместный проект — знак открытости Большого театра европейской культуре и его желания быть частью единого мирового театрального пространства. И это уже не первая опера Генделя в афише Большого: начало положила «Роделинда», выпущенная совместно с Английской национальной оперой. Есть и прогресс: если в «Роделинде» пели только приглашенные иностранцы, то в «Альцине» в составе (он один на все даты премьерного цикла) заняты и наши, причем они выступают абсолютно на равных с варягами. **✎**



не только с обилием выписанных колоратур, но и с масштабами арий *de capo*, когда виртуозные, накаленные аффектами героев, длительно развивающиеся части арии вновь возвращаются к началу и требуют повтора с еще большим накалом. Но надо заметить, что не только женские партии доминируют в этом спектакле, следуя его гендерной идеологии, но на вокальном плане идет еще один бой за первенство: контратенор Дэвид Хансен в роли Руджеро сражается своим ярким, сильным, чуть истерическим на верхних нотах голосом, тенор Фабио Трумпи покоряет темпераментом, бросающимся со страстью на каждую ноту, отлично звучит партия Мелиссо, наставника Брадаманты, в исполнении Григория Шкарупы. Старательно и трогательно следует за извилистой барочной линией дискант Леша Корневский в партии мальчика Оберто, разыскивающего своего отца, паладина Астольфа, которого Альцина превратила в зверя.

Моргана —  
Анна Аглатова,  
Брадаманта —  
Катарина Брэдич,  
Оронт —  
Фабио Трумпи.  
Фото: Дамир  
Юсупов

Старая Моргана —  
Тасия Михолап,  
Оронт —  
Фабио Трумпи.  
Фото: Дамир  
Юсупов



В БОЛЬШОМ

# Балет в одном действии Забытая земля

Фоторепортаж  
Дамира Юсупова

На музыку симфонии-реквиема Бенджамина Бриттена.  
Нотный материал предоставлен Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.



*Новая сцена*  
2, 3, 4, 5 ноября 2017 года



*Екатерина  
Шипулина*

*Хореограф — Иржи Килиан  
Сценограф и художник по  
костюмам —  
Джон Макфарлейн  
Художник по свету —  
Ханс-Йоахим Хаас  
Художник по адаптации  
светового оформления —  
Кейс Тьеббес  
Дирижер-постановщик —  
заслуженный артист России  
Антон Гришанин*



*Стефан Жеромски на репетиции в Большом театре*

Балет в трех действиях  
**Ромео и Джульетта**  
Сергей  
Прокофьев



*Новая сцена  
22, 23, 24, 25, 26 ноября 2017 года*

Либретто Адриана Пиотровского, Сергея Радлова,  
Сергея Прокофьева по одноименной трагедии  
Уильяма Шекспира.

Мировая премьера балета в этой постановке  
состоялась в 2011 году в Торонто

*Хореограф — Алексей Ратманский*

*Сценограф и художник по костюмам — Ричард Хадсон*

*Художник по свету — Дженнифер Титтон*

*Дирижер-постановщик — Павел Клиничев*



*Алексей Ратманский на репетиции в Большом театре*



# Великолепная Иоланта верит в свет и истину

*На фестивале в Савонлинне*

**В**о вторник вечером труппа Большого театра, одна из крупнейших оперных трупп мира, выступила на сцене старинного замка Олавинлинна и показала, что она действительно достойна своей славы.

Во время исполнения сюиты «Щелкунчик» слушатель погрузился в волшебное звучание оркестра Большого театра. Дирижер Туган Сохиев заставил даже всем известную музыку Чайковского раскрыться по-новому! Насколько мягко и объемно звучали скрипки, как ярко звучали пикколо, а серии быстрых пассажей казались исключительно легкими. Оркестр был виртуозен, как и сам маэстро.

Слушатель не мог не восхититься и мастерством солистов. Екатерина Морозова — проникновенная Иоланта, писаная красавица с великолепным голосом. В ее печальном сопрано проскальзывают стальные нотки, и чувства несчастной принцессы глубоко затрагивают слушателя. Иоланта Морозовой — главное

ITA-SAVO

Риитта-Леена  
Лемпинем-  
Веса

действующее лицо, определяющее успех всей постановки.

Но и тенор Дмитрий Попов, влюбленный Водемон, не остается в ее тени. Блестящим получился дуэт Иоланты и Водемона. Роль отца Иоланты, короля Рене, исполняет бас Петр Мигунов, обладатель теплого и выразительного тембра. Эльчин Азизов весьма убедителен в роли мавританского врача.

Постановка подчеркнута статичная: одна только Иоланта мечется в своем черном мире, словно зверь в клетке, тогда как остальные герои радуются солнечному свету.

Кульминацией становится момент, когда поднимается вуаль с «темницы» Иоланты и влюбленные находят друг друга. Тогда едва заметные жесты обретают смысл, и неожиданно раскрывается символическое значение розы.

Восторг, радость и ликование героев передаются зрителям, и зал немедленно наполняется криками «браво». 🎭



# Во власти чувств

## «Евгений Онегин» в Экс-ан-Провансе

**П**ламенная манера маэстро Тугана Сохиева проявляется и в исполнении этой оперы. Оркестр Большого театра наполняет вибрациями атмосферу замершего в ожидании зрительного зала в Эксе. С первых нот становится понятно, что происходит волшебство. Невероятная точность исполнения, характерная для манеры маэстро Сохиева, позволяет слушателям погрузиться в чарующие звуки камерной музыки, которая разрастается до размеров симфонии.

Тонкое соло духовых поддерживается широким звучанием струнных инструментов, особенно великолепных в низком регистре, а дирижер должен одновременно сохранять музыкальное единство и сдерживать чрезмерную эмоциональность. Маэстро владеет особой техникой жестикуляции, сродни той, что используют в море, на корабле — резкой, рубленой, четкой, мощной. Оркестр Большого театра, полностью вовлеченный в сценическое действие, отзывается на послания дирижера в едином порыве, во всем его совершенстве. Немаловажную роль в спектакле играет еще один персонаж — это всеобъемлющий и грандиозный хор Большого театра под руководством Валерия Борисова.

Olyrix

Флоранс  
Летургез

Роль Татьяны исполняет сопрано Анна Нечаева, аристократичная, сильная и решительная. Богатый, сочный тембр, в ореоле низких нежных льющихся нот, показывает мудрость юной девушки, ее смирение перед жизнью. Чайковский мог бы сказать: «Татьяна — это я». Голос Татьяны становится все увереннее и не ослабевает даже на очень высоких нотах.

Прекрасным Онегиным показал себя баритон Игорь Головатенко. Его персонаж, то сдержанный, то стоящий на коленях, борющийся сам с собой, приобретает истинно трогательную человечность и присоединяется к прекрасной портретной галерее, созданной Чайковским.

Молодой тенор Богдан Волков исполнил партию Ленского — поэта, страстно мечтающего о любви. И его мечты находят воплощение в музыке. Ленский Волкова эмоционален, он как будто предчувствует крах собственной жизни и судьбы. Он поет на одном дыхании, бесконечно длинном и модулированном, однако его вокальная интерпретация не совсем похожа на пресловутый «русский стиль» в опере. Певец показывает зрителям мастерство динамики, фразировки, модуляции в циклически развивающейся мелодической линии. Фатальный уход Ленского неизбежен — и мы слышим это в голосе Волкова, мы видим, как его лирический герой теряет контроль над собой.

Мощный эмоциональный поток этой оперы достигает каждого слушателя, и они вдруг остаются наедине со своими чувствами, ошеломленные победой разума над страстями. **✎**



Фото: Камиль Юсупов



Фото: Soila Puirinen



Фото: Soila Puirinen



Фото: Soila Puirinen

# «Драгоценности», самоцветы и поразительный бриллиант

Фестиваль Линкольн-центра

«Драгоценности» в этот вечер были оправлены в золото. Совместное пребывание Нью-Йорк сити балета, Парижской оперы и Большого в том самом театре, где состоялась премьера «Драгоценностей» (к тому же в пятидесятую годовщину самого Фестиваля Линкольн-центра), сделало праздник по случаю их золотого юбилея куда более запоминающимся, чем он мог бы стать в любых других обстоятельствах. Трудно было бы обставить это событие лучше.

Алена Ковалева, артистка кордебалета Большого, поступившая в труппу сразу после окончания Академии балета им. Вагановой — в 2016 (прошлом!) году, — примерила на себя ведущую балеринскую роль в «Бриллиантах» и продемонстрировала исполнение, равных которому я не знаю. Запомните имя: вы будете встречать его — и ее — вновь и вновь.

Выступление Ковалевой было настолько ошеломляюще-будоражающим, что затмило собой все прочие выдающиеся пункты программы:

CriticalDance

Джерри Хокман  
CriticalDance.org,  
Перевод  
Натальи Шадриной

«Бриллианты».  
Алена Ковалева,  
Якопо Тисси.  
Фото: Дамир Юсуфов

наличие трех балетных трупп мирового класса, танцующих каждая свои собственные «самоцветы»; блестящие выступления примы балетной труппы Парижской оперы Мириам Улд-Брахам в «Изумрудах» и труппы Нью-Йорк сити балета (НЙСБ) в «Рубинах», подхлестываемой взрывной энергией Меган Фэрчайлд, Терезы Райхлен и Хоакина де Люса — и, конечно же, сам факт празднования пятидесятилетней годовщины «Драгоценностей». Нью-йоркский дебют Ковалевой в знаменитой партии был в высшей степени доминирующим, в высшей степени убедительным и в высшей степени значительным.

Выступление Ковалевой было именно таким, каким оно и должно быть. Что касается техники, на мой взгляд, она все выполнила безукоризненно. И это было не просто выполнение движений, но танец изысканный, музыкальный и с отточенной фразировкой.

Партнером Ковалевой был Якопо Тисси, также артист кордебалета. Если бы я фокусировался на танцовщиках, а не на балеринах, то начал бы свою рецензию именно с него. Выступление Тисси стало почти таким же запоминающимся, как и выступление Ковалевой, особенно если учесть, насколько молод этот танцовщик. Парящие прыжки, образцовые туры (никакого жульничества!) с окончанием в чистейшую пятую позицию. И в качестве партнера, за одним исключением, он был столь же безупречен.

Конечно, можно сказать, что гений Баланчина и «Драгоценности» сами по себе сделали этот вечер таким прекрасным. Но каким бы блестящим хореографом ни был Баланчин и какой бы блестящей работой ни были «Драгоценности», вдохнуть в них жизнь может только блестящее исполнение. Таковым оно и было вчера вечером — исполнение Улд-Брахам и Эмана, Фэрчайлд, Райхлен и де Люса, и Ковалевой и Тисси. 🇷🇺





Фото: Павел Гаврилов

## Сказки с оркестром

24 сентября на Новой сцене Большого театра прошла первая премьера 242-го сезона — театрализованная программа, объединившая «Путеводитель по оркестру для юных слушателей» Бенджамина Бриттена и зоологическую фантазию Камилла Сен-Санса «Карнавал животных». «Мне кажется, что режиссер Алексей Франдетти, дирижер Антон Гришанин и художники нашли интересные ходы, чтобы заинтересовать детей этой замечательной музыкой, которая поможет нам воспитать будущее поколение зрителей Большого театра», — считает главный дирижер Большого театра Туган Сохиев.

## В честь Павла Лисициана

Текст: Елизавета Дюкина

21 сентября на доме № 8 по Тверской улице была открыта мемориальная доска, посвященная народному артисту СССР Павлу Герасимовичу Лисициану (1911—2004). С 1942 по 1966 год он был солистом Большого театра, кумиром не только москвичей, но и жителей различных городов СССР, куда часто выезжал на гастроли. Павел Лисициан был также очень популярен и уважаем за рубежом.

Мемориальную доску, автором которой стал народный художник России Лев Матюшин, открыли генеральный директор Большого театра Владимир Урин и сын Павла Лисициана — актер Герасим Лисициан.

## Большой и Метрополитен-опера: совместные планы

Два крупнейших оперных дома планируют постановку трех величайших опер: «Аиды» Джузеппе Верди (режиссер Майкл Майер), «Саломеи» Рихарда Штрауса (режиссер Клаус Гут) и «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера. Премьеры спектаклей состоятся в Москве и Нью-Йорке с 2019 по 2022 год. Во всех проектах примет участие звезда мировой оперной сцены Анна Нетребко.



Фото: © Kim Edwards

## Возвращение «Псковитянки»

13 и 15 октября на Исторической сцене в исполнении ведущих солистов, хора и оркестра Большого театра под управлением музыкального руководителя Тугана Сохиева прозвучала опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Главную женскую партию исполнили Анна Нечаева и Мария Лобанова, на роль Ивана Грозного был приглашен польский бас Рафал Шивек, недавно выступивший в Большом в партии Владимира Галицкого в «Князе Игоре».



Фото: Дамир Юсупов



Фото: Дамир Юсупов

## Богдан Волков стал лауреатом Национальной оперной премии «Онегин»

Солист оперной труппы Большого театра получил награду в номинации «Дебют» вместе с Алексеем Зеленковым (Новосибирский театр оперы и балета) и Еленой Стихиной (Мариинский театр). Торжественная церемония вручения прошла 29 октября в Александринском театре (Санкт-Петербург).





# Принц принцев

*В «Лебедином озере», которое открыло 242-й балетный сезон Большого театра, в главных партиях выступили Светлана Захарова и Денис Родькин. Перед этим Денис Родькин рассказал о своем пути к положению премьера и заветным ролям балетного репертуара.*

Текст: Анна Галайда

**О**тличается ли, по вашим личным ощущениям, спектакль, открывающий сезон, от остальных?

— Отличается. Обычно на него стремятся обязательно попасть люди, любящие театр и скучающие по его отсутствию летом. Для них этот день — событие. И нужно, чтобы этот вечер задал тон всему предстоящему сезону, чтобы он воодушевил зрителей.

— **А какие события были для вас самыми важными в прошлом сезоне?**

— Событий было много и сложных, и радостных. Но вспоминать хочется о радостных, потому что люди приходят в театр, чтобы ощутить праздник. В прошлом сезоне я получил международный балетный приз «Бенуа де ла данс» и понял, насколько важна эта оценка профессионалов. В мае мне доверили открывать гастролы Большого театра в Японии, которыми начался государственный проект «Русские сезоны в Японии». Выступление в этой стране — вообще что-то особое, потому что она избалована гастрольями лучших балетных трупп мира. Здесь же, когда на нашу «Жизель» пришли премьер-министр Японии Синдзо Абэ и российский вице-премьер

Ольга Голодец, было ощущение, что мне доверяет не только Большой театр, но целая страна. И еще одно важное для меня событие прошлого сезона — дебют в партии Дезире в «Спящей красавице». Он оставался последним принцем, которого не было в моем репертуаре.

— **У вас были какие-то ролевые модели в профессии, когда вы только начинали?**

— Я понял, что хочу заниматься классическим балетом, когда мне в руки попала запись «Спартака» Большого театра с Владимиром Васильевым. Поэтому ориентирами стали Васильев, Владимир, Лавровский и Лиэпа — «золотые» танцовщики Большого театра. К тому времени уже был интернет, я смотрел записи Филина, Цискаридзе, Уварова. Они тоже стали образцом для подражания.

— **В свое время вы были одним из немногих, кто попал в Большой театр не из Московской академии хореографии. Сложно ли оказалось здесь прижиться?**

— Конечно, когда я пришел, на меня смотрели несколько настороженно, — из хореографического училища «Гжели» здесь еще никого

Зигфрид,  
«Лебединое озеро».  
Фото: Дамир  
Юсупов



Курбский,  
«Иван Грозный».  
Фото: Елена  
Фетисова

не было. Но постепенно ко мне привыкли. Я не говорю, что театр мой дом, потому что дом — это то, где мы живем и спим. Но это мое родное место. Самое родное, наверное.

— **Помните, насколько совпали ваши представления о Большом театре с тем, что вы увидели внутри?**

— Совсем не совпали. Когда я учился, мне казалось, что это божественное место, и люди здесь необыкновенные. Но когда попал сюда, то увидел, что здесь нормальная рабочая обстановка, как в той же «Гжели». Конечно, атмосфера немножко другая, но рабочие взлеты и падения — те же самые. Когда я поставил себе задачу попасть в Большой театр, я думал, что даже просто стоять здесь в кордебалете — большая победа. Но когда на меня обратил внимание Николай Цискаридзе и начал репетировать, это меня подняло. Я понял, что есть шанс набрать репертуар, что мои данные позволяют танцевать все премьерские роли.

— **Над чем вы работали в первую очередь?**

— В первую очередь над руками. Над ногами. Потому что все было не так, как Николаю Максимовичу хотелось. Он вообще сказал: «Ты балетом начал заниматься только тогда, когда переступил порог моего класса».

— **Разница в подготовке с выпускниками академии действительно была велика?**

— Честно говоря, я не очень чувствовал разницу. Я видел, что у ребят чуть больше данных, чем у меня. Но потом понял, что в конечном итоге они не играют решающей роли.

— **А что играет роль?**

— Играет роль координация в первую очередь. Есть ребята с потрясающими данными, с прекрасными подъемами, ногами, но выходят на сцену — смотреть на них невозможно. А есть шикарные танцовщики с достаточно средними данными.

— **Помните свою первую сольную партию?**

— Голубая птица в «Спящей красавице». Посмотрев запись своего выступления, я понял, что с такими танцами я не смогу пойти дальше. Я увидел, над чем мне работать. Постепенно появились другие партии — Рыбак в «Дочери фараона», четверка вальса в «Лебедином озере», Антуан Мистраль в балете «Пламя Парижа», Граф Вишенка в «Чиполлино» и потом, на мой взгляд, моя самая успешная, звездная роль — партия князя Курбского в «Иване Грозном».

— **Вы много танцевали в балетах Юрия Григоровича. У вас была возможность репетировать с ним лично?**

— Очень много — и Спартака, и князя Курбского. Поначалу он меня не признал, на первом этапе репетиций ему не очень понравился мой князь Курбский. Юрий Николаевич сказал: «Да, прыгаешь хорошо, вариация замечательная, но мне нужен спектакль». Он ведь себя позиционирует не как сочинителя танца, он всегда говорит, что ставит не балет, а большое полотно спектакля. Ему важно, не как я выверну стопу или насколько высоко прыгну, а верит ли мне зритель. После слов Григоровича я начал больше работать, и после прогона «Ивана Грозного» он сказал: «Вот, наконец, прорвалось то, что я хотел».

— **В кордебалете вы вообще не выходили?**

— Я не только в кордебалете стоял, я и мимические партии исполнял: в «Пахите» просто сзади как антураж, в «Дон Кихоте» в придворных. У меня взлет к премьерству был быстрый, но при этом я прошел к нему все ступени.

— **Была партия, с которой вам пришлось бороться?**

— Да, Таор в балете «Дочь фараона». Хореография Пьера Лакотта была для меня очень сложна. Она для всех сложная, это французская школа. Когда я это все увидел в первый раз, подумал, что даже просто выучить этот текст невозможно, не то что сделать. Нужно было преодолеть себя.

Но премьеры, я думаю, была для меня очень успешной. Жалею, что удалось станцевать эту партию всего трижды.

— **Вы сразу стали танцевать с балеринами, которые были гораздо опытнее вас. Для вас это было сложно?**

— С кем-то мне было действительно очень сложно психологически. Сейчас я весь свой основной репертуар танцую со Светланой Захаровой. И вот с ней мне всегда работать очень легко,

*У меня взлет к премьерству был быстрый, но при этом я прошел к нему все ступени.*

потому что у нас есть взаимопонимание на сцене и на репетициях. Думаю, в чем-то у нас характеры похожи — пока не получится, не выйдем из зала. У Светланы огромный опыт, и даже когда я вводился в «Баядерку», «Дон Кихот», она приходила ко мне на репетиции и подсказывала, ведь она танцевала эти спектакли не только в Большом, но и в парижской Опере, в Ла Скала, у нее были опытные партнеры. Я очень рад, что судьба свела меня с ней. Конечно, кто бы был не рад: Светлана — это очень большое имя в балете! Но здесь дело даже не в том, что я держу такую балерину, а в том, что рядом с ней нужно быть надежным не только в дуэте, но и в своих вариациях, нужно постоянно профессионально расти. **✎**

Премьер.  
«Этюды».  
Балерина —  
Юлия Степанова.  
Фото: Елена  
Фетисова



# Сто лет *Хроника событий* Октябрьской революции



*В.И. Ленин  
в Большом театре.  
Рисунок художника  
П. Васильева.  
Фото: Музей  
Большого театра*

*Столетие Великой Октябрьской социалистической революции дает нам повод вспомнить о том, как события 1917 года отразились в судьбе Большого театра. С октября по декабрь 2017 года в Музейном фойе Исторической сцены вниманию зрителей представлена выставка «Эксперименты 1917—1931 годов. Художники авангарда на сцене Большого театра». Некоторые материалы этой выставки мы публикуем на страницах журнала.*

**П**оследний спектакль императорского Большого театра состоялся **28 февраля 1917 года**. «Бескровная революция. Спектакля нет» — такая запись появилась в расписании **2 марта**. Императорские театры прекратили свое существование.

**13 марта 1917 года** состоялось открытие Государственного Большого театра.

Октябрьские события вновь остановили работу театра. Последний спектакль — опера «Лакме» — прошел **27 октября 1917 года**. Вооруженное восстание охватило город. Театры были закрыты.

Только спустя месяц после установления Советской власти Большой театр снова поднял занавес — **21 ноября** была исполнена опера Дж. Верди «Аида», дирижировал Вячеслав Сук, заглавную партию исполнила Ксения Держинская.



▲ В.И. Ленин и Я.М. Свердлов возглавляют колонну делегатов VII Всероссийского съезда Советов у здания Большого театра, 1918 год. Фото: Музей Большого театра



► Сцены из спектакля «Аида», 1922 год. Фото: Музей Большого театра



◀ Занавес Ф. Ф. Федоровского. Фото: Музей Большого театра





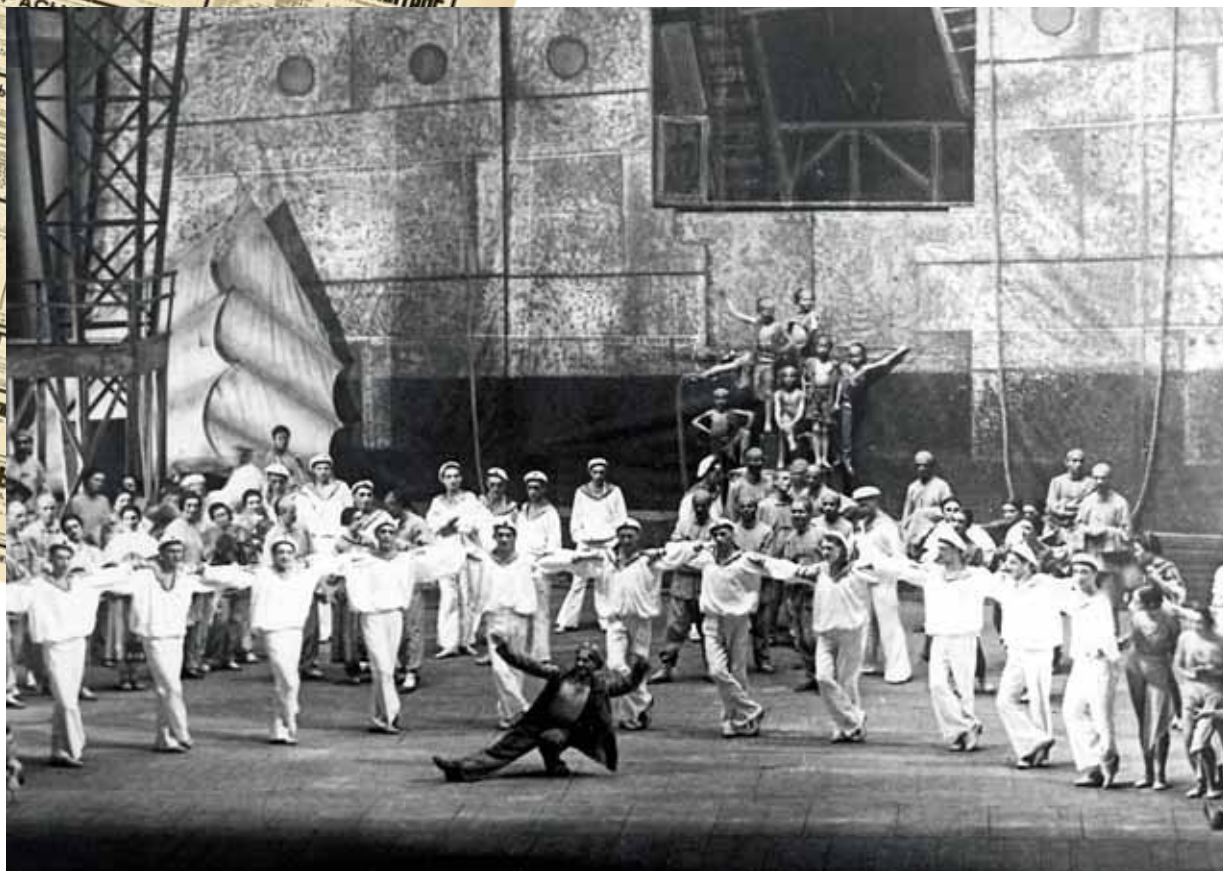
▲  
Зрительный зал.  
Фото: Музей  
Большого театра



◀ Сцена из балета  
«Красный мак»,  
1929 год.  
Фото: Музей  
Большого театра



Сцена из балета «Красный мак», 1927 год.  
Фото: Музей Большого театра



**4 июня 1918 года** В.И. Ленин впервые выступил с речью в Большом театре. Произошло это на Объединенном заседании ВЦИК, Московского Совета и профессиональных союзов. В дальнейшем Ленин еще 35 раз выступал в Большом театре. Здесь же он произнес и свою последнюю речь — на пленуме Московского Совета **20 ноября 1922 года**.

**10 июля 1918 года** на V Всероссийском съезде Советов, который проходил в Большом театре, была принята первая Конституция РСФСР.

В 1918 году были предприняты первые попытки «революционизировать» репертуар театра. **6 ноября 1918 года** состоялась премьера балета А.А. Горского на музыку А.К. Глазунова «Стенька Разин», который стал частью специальной программы, подготовленной театром к годовщине Октябрьской социалистической революции (в программу также вошли сцена «Вече» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» и хореографическая картина «Прометей» на музыку А.Н. Скрябина). В театре появился новый зритель — рабочие и солдаты, которые в прежнюю пору могли рассчитывать разве что на места верхнего яруса.

**7 декабря 1919 года** Большому театру было присвоено звание академического. **«От сего числа впредь именовать театры: Мариинский, Александринский, Михайловский в Петрограде и Большой и Малый в Москве Государственными академическими ассоциированными театрами», а театр Художественный «Художественным академическим».** (из распоряжения народного комиссара просвещения А.В. Луначарского от 7 декабря 1919 года).

Судьба Большого театра в течение ряда лет была предметом обсуждения. «В первые месяцы после Октября на совещании из крупнейших театральных и музыкальных деятелей и представителей рабочих, созванном мною для решения вопроса, что делать с гостеатрами, Ф.Ф. Комиссаржевский советовал подложить бомбы и взорвать Большой театр. Но, как остальные участники совещания, так и нарком по просвещению, нашли недопустимым прибегнуть к такой радикальной мере...» — вспоминала управляющая московскими театрами комиссар государственных театров Е.К. Малиновская. **12 декабря 1919 года** состоялось заседание Совнаркома с рассмотрением вопроса



«О закрытии театров в городе Москве в связи с топливным кризисом». Однако правительство большевиков все-таки находит закрытие театра хозяйственно нецелесообразным.

*«Театр нужен не столько для пропаганды, сколько для отдыха работников от повседневной работы. И наследство от буржуазного искусства нам еще рано сдавать в архив...»* (из речи В.И. Ленина на заседании Совнаркома 12 декабря 1919 года).

**18 февраля 1921 года** для публики был открыт камерный концертный зал, получивший название Бетховенский.

**30 декабря 1922 года** на I Всесоюзном съезде Советов, проходившем в Большом театре, были утверждены Декларация и Договор об образовании Союза Советских Социалистических Республик.

**1 февраля 1925 года** на торжественном праздновании 100-летнего юбилея Большого театра с речью выступил А.В. Луначарский:

*«Товарищи, памятуя все заслуги Большого театра в прошлом, блестящие страницы, которые были вписаны им в русскую культуру... и ожидая от этого театра в будущем новых огромных заслуг, мы все провозглашаем ему славу».*

В 1920-е годы в репертуаре театра появляются первые оперы советских композиторов: «Декабристы» В.А. Золотарева (1925), «Степан Разин»

П.Н. Триодина (1925), «Сын солнца» С.Н. Василенко и «Тупейный художник» И.П. Шишова (обе — 1929).

Важное место в репертуаре театра занимала отечественная классика: в **1925 году** была поставлена «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского, в **1927 году** на сцену Большого театра вернулась опера «Борис Годунов» со сценой «У Василия Блаженного». Новое музыкально-сценическое решение получили «Царская невеста» (1918) и «Сказка о царе Салтане» (1920) Н.А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» (1933), «Мазепа» (1934) П.И. Чайковского и другие оперы.

Заканчивая наш краткий экскурс в после-революционную историю Большого театра, мы вернемся в 1927 год, когда в стране широко отмечалось 10-летие Великой Октябрьской социалистической революции. **14 июня 1927 года** в Большом театре состоялась премьера первого советского балета. «Красный мак» Р. Глиэра рассказывает о дружбе советского и китайского народов. Еще одним спектаклем юбилейной программы стал одноактный балет «Смерч» (музыка Б.Б. Бера, хореография К.Я. Голейзовского), перед которым шел апофеоз «Героическое действо» (музыка В.В. Небольсина, режиссер В.А. Лосский) — аллегорическая постановка со сложным оформлением, разработанным художником Ф.Ф. Федоровским. 📖





◀ Сцена из спектакля ▶  
«Борис Годунов»,  
1927 год.  
Фото: Музей  
Большого театра

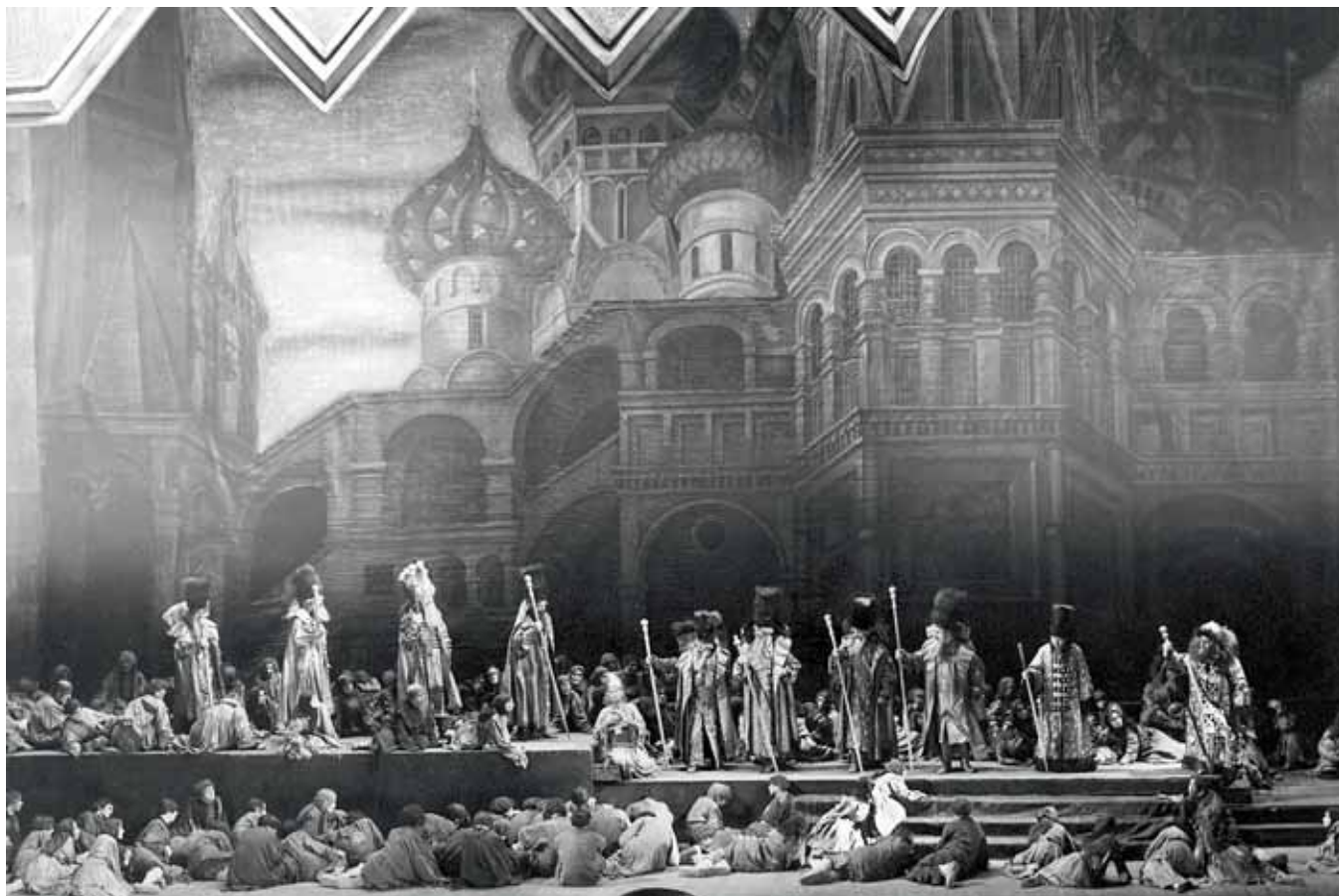




Фото: Беглар Амиадурдиев

# У него есть мечта

*Труды и дни  
Лорана Илера  
в Москве*

Текст: Майя Крылова

**И**звестие о назначении Лорана Илера главой балета Московского Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко в прошлом сезоне ошеломило российский балетный мир. Хотя связь с Россией у Илера, так получилось, давняя: в свое время двадцатитрехлетний танцовщик стал «этуалью» за партию Принца в «Лебедином озере», в легендарной постановке, которую во Францию из Музыкального театра перенес хореограф Владимир Бурмейстер. А к моменту переезда в Москву экс-премьер Парижской оперы

уже завершил профессиональную карьеру исполнителя и был открыт новым предложениям.

При назначении Илера только ленивый не написал, что с далеких времен Мариуса Петипа российскую труппу не возглавлял француз. Да вообще, с заезжими руководителями у нас в балете негусто, обходимся в основном своими силами. Правда, тут же вспомнили относительно недавний прецедент с испанцем Начо Дуато, три года проработавшем в петербургском Михайловском театре, хотя аналогия неточная: там был хореограф, привнесший собственные балеты.

*Сцена из балета  
«Сюита в белом».  
Фото: Михаил  
Логвинов*



Совсем иная перспектива вырисовывается с Илером. Он — один из лучших европейских танцовщиков своего поколения. Король изящества, мастер французской точности, властелин секретов балетной техники, но отнюдь не консерватор по взглядам. Артист, перетанцевавший множество спектаклей самой разной эстетики, обладатель широкого кругозора, который у него — что существенно для России — базируется на классической подготовке. В то же время хороший актер — в европейском, не чрезмерно броском понимании этого слова. Такое сочетание практически идеально не только для Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, но и для любой российской труппы. А то, в чем Илер в силу иной балетной традиции не совпадает с нашей практикой, руководство Музыкального театра (прежде всего — директор Антон Гетьман) рассматривало не как минус, а как плюс. Иностранная изящная сдержанность и открытая «распахнутость» московской труппы: какой захватывающий синтез может из этого получиться! И кто, как не премьер из Парижа, способен привить сияющую чистоту классических па, полноценную выворотность и шик правильно «настроенных» ног к нашей самобытной манере «танцевать душой»?


Первой премьерой под руководством нового худрука стал вечер одноактных балетов. Два из трех названий инициировал Илер — «Сюиту в белом» на музыку Лало (хореография Сергея Лифаря) и «Вторую деталь» в постановке Уильяма Форсайта. Это не случайный выбор названий. Трудно придумать что-либо более контрастное и в то же время не лишенное известной преемственности. Академизм без сюжета, основанный на гармонии — и «искривленная геометрия» пространства и времени. Чистота «танца с прямой спиной» — и иная координация тела, при программном отклонении от вертикали и большой скорости. Белые «пачки» балерин, вытягивающих корпус в высоту, а ноги — в струнку. И гимнастика в трико-унисекс: в такой одежде удобно проделывать телесные «приколы», с изворотами спин, бедер и дерзко «завернутых» коленей, напоминающие о классике, но уже издалека.

Именно такой, довольно рискованный «плюс-минус» и дал ток. Вечер стал необъявленным манифестом нового худрука, намеренного воспитывать труппу на разном материале, но всегда — отменного качества. А труппа сделала все возможное, чтобы освоить и французскую манеру, и форсайтовское сражение ракурсов тела с его же равновесием. Илер чтит традиции московского театра. И в то же время хочет, чтобы московская труппа смело — и умело — общалась к мировому опыту. Уметь в балете все — европейско-американский стиль работы, когда полагаешься не на наитие, а на профессионализм, на знание разных техник и разных стилей.

Факт из истории: Парижская опера стала первой классической компанией, которая пригласила Форсайта на постановку. С подачи руководителя балета Оперы Рудольфа Нуреева в 1987 году. Форсайт поставил тогда один из самых известных своих балетов — «In the middle, somewhat elevated», в котором танцевал молодой Илер. А теперь одна из премьер в Музыкальном театре будет связана с именем Нуреева. Это его редакция «Дон Кихота», с усиленным мужским танцем.

Кроме того, обещаны две программы одноактных балетов. Из четырех названий первого вечера лишь «Серенада» Чайковского — Баланчина уже шла на наших сценах. «Ореол» Пола Тейлора — классика американского модерн-данса. «Онис» Жака Гарнье — балет под два аккордеона для трех «силовых» танцовщиков. Они соседствуют с пародийным «Тюлем» Александра Экмана, в котором уже название, отсылающее к материалу балетных «пачек», говорит об объекте пародии.

Вторая программа — с триадой разнокалиберных названий — выйдет в апреле 2018 года. Она так же устроена по принципу «уметь все». Неоромантический «Призрачный бал» Шопена — Брянцева. Постановка Марко Гёке на музыку Шостаковича под названием «Одинокий Джордж» (речь идет об огромной черепахе). И «Минус 16» израильтянина Охада Нахарина, с его раскрепощающей тело пластической системой «тага». Два последних балета — российские премьеры. Так что не только труппа, но, прежде всего, публика, получают много нового.

Вечер, посвященный 200-летию со дня рождения Петипа, поставит красивую юбилейную точку в интереснейшем сезонном параде традиций и новаций. А впереди у Илера, согласно московскому контракту, еще пять лет. 





# Те, которым рукоплещут ЛОЖИ

*История взаимоотношений «Геликона» и Верди  
разменяла уже третий десяток лет: «Травиата»  
Дмитрия Бертмана увидела свет в 1995 году.  
С тех пор Бертман брался не только за хиты, но  
и за экзотического для русской сцены «Фальстафа»  
(2001 год, дирижер-постановщик — не известный еще  
тогда Теодор Курентзис), а к юбилею композитора в  
2013 году в «Геликоне» был поставлен «Бал-маскарад».*

Текст: Екатерина Бабурина, Татьяна Белова





◀ *Финал III действия.  
Манрико —  
Иван Гынгазов.  
Фото: Анна  
Молянова*

*Леонора —  
Алиса Гицба.  
Фото: Анна  
Молянова*



**П**редыдущий сезон театр закрыл премьерой «Трубадура». Эта опера сверхтребовательна к солистам, но Бергман традиционно ставит спектакли без приглашенных звезд, с опорой только на силы собственной труппы, которую он любовно выращивал больше половины жизни (в октябре режиссеру исполнилось 50 лет, а в августе «Геликон» открыл свой 28-й сезон). «Трубадур» можно считать подарком самому себе на юбилей: это спектакль-размышление о том, что такое театр, где проходят границы актерства и чему в обманчивом искусстве можно доверять.

Манрико и Леонора в интерпретации Бергмана — профессиональные артисты; они дают представления, не мысля жизни без заёмных эмоций, бархатных занавесов и восхищения поклонников; Азучена — главная звезда военно-полевого театра, превращающая в искусство события собственной жизни, но готовая осуществить месть отнюдь не бутафорскую; граф ди Луна, взирающий на разыгрываемый для него спектакль с неопытным восторгом, но постигающий законы театральной условности по ходу развития сюжета. Неосведомленность графа Бергман объясняет простым способом: где Луна, там и полумесяц, — так граф и его воины превращаются в мусульман, которым в силу культурных различий театральное искусство базово чуждо, но которые впечатлены силой его воздействия и способностью преобразовывать реальность.

Кульминацией этой таинственной власти искусства над действительностью становится финал второго акта. Монастырь, куда стремится Леонора, обозначен не только гротескными фигурами монахинь, но и живыми распятиями, повисшими на решетке по заднику сцены, — и эти распятия, до поры недвижимые символы, в ответ на страстный призыв Манрико «Господи, помоги мне!» повернутся к трубадуру и переломят противостояние в его пользу. А кульминация победы действительности над искусством происходит, когда ди Луна и его солдаты принимают правила игры и демонстрируют успехи в освоении нового для себя способа существования — сценической условности (хор — воплощая хореографию Эдвальда Смирнова, граф — становясь режиссером последней кабалетты Леоноры и ее дальнейшей жизни).

А вот служители муз вне сцены собственного «я» и собственной жизни не имеют: Манрико поет лирическую «Ah sì, ben mio» по книжке,

повторяя текст перед выступлением, а собственно представлением становится браваурная кабалетта. По этой же логике режиссер строил и финал третьего акта: Манрико упивался собственным пением под восхищенными взглядами арабов, которые высыпали на сцену и, устроив овацию, триумфально уносили его за кулисы на руках. К сожалению, в последних представлениях мизансцена изменилась: вместо поклонников арабы, согласно либретто, предстают врагами, Манрико избивают и уволакивают. Однако пожертвовав самоиронией в угоду сюжетной последовательности, Бергман не выиграл ничего, а его рассуждения о театре и театральности сильно пострадали.

В четвертом акте Дмитрий Бергман и дирижер Оливер Диас, памятуя о том, что постановщик композитору друг, а не раб, внедрили в привычную уху итальянскую версию партитуры фрагмент финала, написанного Верди к постановке в Парижской опере в 1857 году. Но внезапное псевдофранцузское вкрапление выглядит в стройной музыкальной форме спектакля нарочитой фальшью. Такой же, как и кричащий красно-бархатный занавес Оперы, в самые ложно-патетические моменты опускающийся на бутафорские арки Пальмиры.

Эти арки — единственная не абстрактная декорация спектакля (художники-постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева), основу же решения пространства составляют решетки, которыми забрана сцена от планшета до колосников по всему периметру и четыре ряда сегментированных пандусов с разными линиями наклона, которые вторят диагоналям решетки и превращаются то в пропасти, то в мосты. Простоту линий и безотказно созданную их пересечением напряженность подчеркивают и мизансцены, визуализирующие музыкальное развитие каждой сцены, и свет, поставленный Дамиром Исмагиловым: бьющий прямыми лучами сверху или сбоку, заливающий действие безжалостным белым (цвет ди Луны) или неудержимым красным (цвет Азучены).

Испанец Оливер Диас, дирижер-постановщик «Трубадура», в «Геликоне» работает впервые. Его интерпретация партитуры подкупает свежестью не только благодаря внезапности вставного финала: он дирижировал так, словно задался целью заново открыть заезженные мелодии хоров и кабалетт — смещая все акценты и модифицируя темпы. Голоса инструментов поддерживают вокальные партии, где необходимо — вступая с ними в диалог, в иных случаях — вторя, обрисовывая контур

мелодии (так, особо хочется отметить соло кларнета в арии ди Луны «Il balen del suo sorriso» в исполнении Филиппа Мархвинского). В интродукциях к первому и третьему актам создается стереоскопический эффект присутствия в военном лагере; слышен трепет птичьих крыльев в хоре «Su l'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!», показан сгущающийся мрак в четвертом акте.

Этот же мрак отчетливо присутствует в голосе Леоноры, особенно в исполнении Алисы Гицбы. Ее «D'amor sull'ali rosee» — уже не декларация, подобная той, что звучала в медленной части арии из первого акта, а завораживающая безысходностью клятва. Гицба поет арию и кабалетту без всякой экзальтации, всерьез отринув актерство, и ее слегка глуховатый тембр подчеркивает степень откровенности арии, впервые приоткрывающей завесу над тем, что таится в душе героини. Алиса Гицба — лучшая геликоновская леди

Граф ди Луна — Алексей Исав,  
Леонора — Елена Михайленко.  
Фото: Анна Молянова



Граф ди Луна — Михаил Никаноров.  
Фото: Анна Молянова

Азучена — Лариса Костюк.  
Фото: Анна Молянова





Макбет, великолепная Эмилия Марти в «Средстве Макропулоса», и в ее Леоноре счастливо соединились опыт отрефлексированного изображения актрисы и особая склонность к вердиевской драматизации.

Елена Михайленко свою Леонору преподносит как идеальную примадонну, которой прощаются любые капризы. Голос Михайленко впечатляет почти вагнеровской мощью, но оказывается способен и на тонкие филировки. Но там, где Леонора Гицбы буквально поднимается к высотам подлинной трагедии, Леонора у Михайленко остается ограничена рамками мелодрамы и нуждается во внешнем признании своего статуса гораздо более, чем в искреннем чувстве.


Искреннего чувства от своих Манрико, впрочем, не дождется ни одна из Леонор. И Виталий Серебряков, и Дмитрий Пономарев, и геликоновский дебютант Иван Гынгазов идеально воплощают созданный режиссером образ самодовольного пустышки-тенора. В угоду сценическому решению Манрико изъясняется в диапазоне от меццо-форте до фортиссимо, тонкая нюансировка отсутствует полностью. Однако природная красота тембра Ивана Гынгазова и его безуильные верхние ноты влюбляют в себя слушателей, так же, как и ровная мощь пения Виталия Серебрякова.

Тонкости и игра филировками остаются на долю графа ди Луны — Алексей Исаев владеет голосом безупречно, и вердиевские партии в его

*Финал II действия.  
Фото: Анна  
Молянова*

исполнении удовлетворят и избалованных меломанов. Любовный экстаз своей арии Исаев превращает в молитвенный; тем контрастнее звучит его дерзкая клятва в кабалетте и тем страшнее оказывается его злорадная настойчивость в дуэте с Леонорой в четвертом акте (эту краску роли в «Геликоне» подчеркивают, переводя в титрах реплику графа «Tu mia, tu mia! Ripetilo!» как «Ты моя, ты моя! Повторяй это!» взамен привычного «Повтори!»). Чуть более однообразным и вокально, и актерски предстал граф Михаила Никанорова: его желание обладать понравившейся актрисой кажется скорее навязчивой прихотью, чем одержимостью романтика.

Безжалостной и отстраненной сыграли Азучену обе геликоновские звезды — Ксения Вязникова и Лариса Костюк. Обеим к лицу придуманный Татьяной Тулубьевой стильный грим с асимметричной стрижкой, обе превосходно владеют вокальными красками, от нежной вкрадчивости до повелительного металла. Костюк пленяет сочным нижним регистром, Вязникова — фирменной иронией, подчеркивая, что все, сказанное и сделанное Азученой, — лишь искусная манипуляция.

История о мести превращается в историю о бессмысленном артистическом тщеславии, но спектакль о постижении законов театра завораживает зрителей ничуть не меньше, чем на полном серьезе разыгранный сюжет о графе, безродном трубадуре и ведьме-цыганке. 

# Почти как в Цезаро

Текст:  
Александр  
Матусевич



Сцена из спектакля  
«Турок в Италии».  
Джеронио —  
Алексей Прокотьев.  
Фото: Владимир  
Майоров

**М**инули те времена, когда из всего внушительного наследия Россини отечественный меломан был вынужден довольствоваться лишь «Севильским цирюльником», который зато шел буквально на всех сценах Советского Союза. Итальянская опера до Верди мыслилась в советскую эпоху чем-то архаичным, а присутствие в репертуаре «Цирюльника» было скорее данью шалапинской традиции, воспоминанием о его блистательном доне Базилио, который вошел во все учебники наряду с Борисом Годуновым и Мефистофелем.

Постсоветские четверть века стали временем нового открытия музыки одного из главных итальянских композиторов. Только на московской сцене появились его «Шелковая лестница», «Синьор Брускино», «Золушка», «Итальянка в Алжире», в концертном исполнении прозвучали «Моисей», «Путешествие в Реймс», «Семирамида», «Дева озера» и «Эрмиона». В других российских городах помимо некоторых из уже упомянутых опер были поставлены «Газета» (в петербургском «Зазеркалье») и «Граф Ори» (в Екатеринбурге). Гуру россинианства Альберто Дзедда в последние годы





◀ Сцена из спектакля. Фото: Владимир Майоров

▲ Фиорилла — Екатерина Ферзба.  
Фото: Владимир Майоров▲ Альбазар — Виталий Родин.  
Фото: Владимир Майоров


не раз наведывался в Россию, многие из русских певцов прошли отличную школу в его знаменитой академии в Пезаро.

Новый шаг на территорию Россини — премьера «Турка в Италии», осуществленная Камерным музыкальным театром им. Б. Покровского. Опера впервые была исполнена в России силами итальянской труппы вскоре после мировой премьеры в Милане, но не прижилась и фактически была забыта. О ней можно было прочитать лишь в музыковедческих трудах или справочниках, а в новое время — посмотреть на зарубежных сценах, в том же Пезаро. Премьера в Камерном — фактически второе рождение оперы в России, подобно тому, как четыре года назад такое же возрождение получила в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко чуть более известная опера-близнец композитора — «Итальянка в Алжире».

Между ними действительно много общего, не только похожие названия. Они написаны с разницей в год (правда, для разных городов), в обеих — явственное противостояние цивилизаций, культур, образов жизни, хотя и облаченное в форму комической оперы. Это сходство поначалу совсем не понравилось публике: в Милане решили, что маэстро схалтурил и подсунил в «Ла Скала» вариант «Итальянки», незадолго до того представленной в Венеции. Однако постепенно публика поняла свою ошибку и оценила красоту собственно «Турка». Тем не менее, «Турок» по-прежнему находится в тени «Итальянки», даже несмотря на то, что среди его протагонистов в прошлом веке значились такие великие певицы, как Мария Каллас и Монсеррат Кабалье.

У двух сочинений и в самом деле много общего, прежде всего, основная идея: показ того, как ведет себя в инородной среде представитель другой, соперничающей цивилизации и, как следствие, необходимость диалога культур. Кроме того, достаточно откровенный эротизм, яркая комедийность и — роскошь россиниевского мелодизма, ибо композитор переживал в пору написания обеих опер свой расцвет.

В версии Ольги Ивановой в Театре Покровского противостояние культур лишь обозначено — конечно, Селим (Герман Юкавский) ходит в турецкой фесочке и изображает из себя знойного азиатского мачо, гонящегося за прелестями итальянских дам, но скорее это дано в качестве гиперболизации комического. В отличие от поставленной Евгением Писаревым «Итальянки», где, не снижая накала комедийности, центральной стала история о двух мирах, которым, как говорил Киплинг, никогда не сойтись, в Камерном театре главная тема — торжество буффонного. Спектакль, как перезрелый фрукт, буквально сочится шутками и гэгами, за которыми практически не прослеживается и без того запутанный сюжет оперы.

Новая работа театра достойно смотрится прежде всего по части музыкальной. Что само по себе и удивительно (ибо хорошо петь Россини отнюдь не просто), и отраднo. Звонкое и гибкое сопранo Екатерины Ферзбы (Фиорилла) и умелое капельмейстерство ассистента Геннадия Рождественского Алексея Верещагина создают у публики иллюзию, что она «почти что в Пезаро». 

# Открытый русский взгляд

## Фестивали современного танца *Open Look* и *Russian Look* в Петербурге

Текст:  
Екатерина  
Васенина

В Петербурге, на Новой сцене Александринского театра, один за другим прошли фестивали современного танца *Open Look* и *Russian Look*. Международная программа «Открытого взгляда» скоро отметит свое 20-летие, «Русский взгляд» год назад стал национальной платформой российского современного танца и театра. Давние и устойчивые профессиональные контакты школы современного танца «Канон-данс» Вадима и Натальи Каспаровых, организаторов фестивалей, позволяют приглашать широкий круг зарубежных продюсеров и критиков, и теперь многие из них включают в расписание своих поездок Санкт-Петербург.

Блок русских спектаклей открылся новой работой Саши Кукина, когда-то учившегося у Пола Тейлора, Мерса Канингема, Дага Варона. У своих американских коллег он постигал науку идти своим путем, вырабатывать собственный язык и никогда не смиряться. Спектакль «Дуновение ветра», построенный на песнях Боба Дилана, Кукин посвятил умению довериться внезапно возникающим изменениям, жить без оглядки на чьи-то ожидания (сюжет с неполучением Диланом Нобелевской премии по литературе — подходящий пример соответствия автора своим манифестам). «Такой парадокс, знаете, — заметил Кукин перед показом, — Дилан был битником, а музыку писал для хиппи». Четыре легких, гибких девушки (Анна Юрко, Анна Климакова, Лота Головачева, Анастасия Синцова) играючи следуют изменениям мелодии, ритма, темы. В их технике нет угловатости, танцевальных норм ГТО, усилий напоказ, перформативности. Они танцуют, взмахивая длинными хипповскими юбками, под вдохновляющую их музыку. Танцуют гармонично и свободно, здесь и сейчас. «Дуновение

ветра» — об ушедших, утопических ценностях современного танца.

Показанный в тот же вечер фрагмент спектакля «Никогда не смиряться» американского хореографа Роберта Мозеса в исполнении блистательной танцовщицы Кристал Дон Белл (показ прошел при поддержке генерального консульства США в Санкт-Петербурге) синтезировал общие с «Дуновением ветра» молекулы пластической свободы. Она в немалой степени складывается из самоограничений, ясности духа, аскезы в выборе выразительных средств. Итог — красота свободного, подлинного авторского жеста, несущего ответственность за траекторию и смысл.

О «proКИНО» Челябинского театра современного танца Ольги Поны можно уверенно сказать: это русский по ментальности спектакль современного танца. «ProКИНО» поставлен в год столетия российского кинематографа, в нем звучит много треков из известных фильмов. Главная тема советского «Шерлока» (музыка Владимира Дашкевича), «Лара-вальс» Эдуарда Артемьева

из «Доктора Живаго», «Секунды» Александры Пахмутовой из «Семнадцати мгновений весны», «Песня Верещагина» Шварца–Окуджавы из «Белого солнца пустыни», — кажется, вся жизнь советского человека описывается цитатами из двух десятков кинолент.

На *Russian Look* показали и «Градостроительство» Татьяны Чижиковой, перформанс московской лаборатории PerForma. В основу работы были положены тексты четырех авторов разных эпох: Антонио Филарете («Трактат об архитектуре» 1465 года), Николая Гоголя («Об архитектуре нашего времени» 1835 года), Адольфа Лооса («Архитектура» 1911 года) и Ле Корбюзье («Градостроительство» 1926 года). Студенты архитектурной школы МАРШ под руководством Евгения и Кирилла Ассов, танцовщики под руководством Анны Абалихиной, а также все желающие, кто приходил на бесплатные ежедневные занятия в «Новом Пространстве» Театра Наций в течение февраля 2017 года, разбирали тексты, а потом танцевали о них (фраза «Говорить о музыке — все равно

*«Мокьюментари на современного спасителя».*  
*Ultima Gez / Ульtima Вез (Брюссель)*  
*Фото: Daria Popova*





▲  
«proКИНО»  
(Челябинский  
театр современного  
танца).  
Фото: Daria Porova



►  
«Дуновение ветра»  
(Театр танца Саши  
Кукина, Санкт-  
Петербург).  
Фото: Daria Porova

что танцевать об архитектуре» чаще всего приписывается Фрэнку Заппе) в присутствии публики, перемешиваясь со зрителями и иногда вовлекая их в танцевальный текст, выстроенный за неделю общих репетиций и импровизаций.

Зал замирает в ожидании зрелища, открытия занавеса. Вдруг один из зрителей встает, за ним еще несколько, они переставляют свои стулья, строят новые ряды и сидят уже там, затем предлагают настоящим зрителям поменяться между собою стульями... Кто-то сидит на своем стуле до финала, не отдает, держится за спинку. Кто-то вступает в эксперимент градостроительства и готов уступить свое место, постоять и подождать, пока освободится другой стул, пожить спокойно пять минут и ринуться дальше. Разрушение и (вос)создание, наши отношения с ними, модель социума в зрительном зале, наша готовность к переменам — чем активнее публика взаимодействует с перформерами

и стульями, тем интереснее получается.

Спецпроект «Коллекционер» петербургского Дома танца «Кантон Данс» создан по мотивам повести Левана Варази «Коллекционер и его близкие». Постановщица спектакля Ксения Михеева несколько лет сотрудничала с екатеринбургскими «Провинциальными танцами» Татьяны Багановой, в рамках Уральской индустриальной биеннале сделала интересную авторскую работу «Супрематические эскизы» в бывшей типографии «Уральский рабочий». В «Коллекционере» несколько человек попадают в дом, где собрано всё, что может проверить человека. Множество ловушек и испытаний, пройдя которые, каждый найдет в себе то, что искал и чего боялся, отказываясь видеть. Ключевое задание на стене дома коллекционера: «Познай себя. Прими себя. Научись жить с собой». Стихия современного танца — тоже сталкерская, как дом коллекционера. В ней встречаешься

с необходимостью повседневного и искреннего предъявления себя, и в этом много познания, принятия, приобретения навыка сосуществования с самим собой, своими разными идентичностями. Никита Маркелов, Станислав Пономарев, Максим Масленников, заряженные постановщиком, лично включенные в тему, танцевально и драматически показывают, как можно обжечься, узнавая себя, и как затягивает эта игра по гамбургскому счету.

Главным событием Open Look — 2017 стал спектакль бельгийца Вима Вандекейбуса «Мокьюментари на современного спасителя», показанный на закрытии фестиваля. Вандекейбус знаменит своими суггестивными постановками, полными непрорвавшихся криков, животных страстей, танцевальных драк и темной энергии. «Мокьюментари» — разговорный, до ужаса спокойный танцспектакль о временах постапокалипсиса. Он прошел в огромном «Балтийском доме»; мертвенное отчаяние десятка выживших на современном ковчеге перекачивалось по рядам. Наказанные бессмертием, вечным чистилищем и психологом в своих рядах жители ковчега пытаются верить в жизнь и любовь.

В этом футуристическом мире ничто не является тем, чем кажется. Стоит ли спасать человечество? Вандекейбус, рискнувший задействовать в спектакле своего маленького сына Яго, облагодетельствует героев неожиданным хеппи-эндом. Нас — как всегда отменными танцами, в которых чувства выражены аффективно и максимально, технически блистательно.

Радостно было увидеть в числе звезд танцевальной компании Ultima Vez бывшую солистку «Балета Москва» Марию Колегову, воспитанницу Екатеринбургского центра современного искусства, основанного пионером-миссионером российского современного танца Львом Шульманом. До нее в труппе Вандекейбуса работала Елена Фокина, ставшая солисткой Шведского королевского балета. В их лице мировой и российский танцтеатр идут навстречу друг другу. 🇷🇺

# Её нельзя никак поймать?

*Премьера оперы Ж. Бизе «Кармен»  
в постановке Дмитрия Чернякова  
на фестивале в Экс-ан-Провансе*

Текст: Илья Кухаренко



*Кармен —  
Стефани д'Устрак,  
Хозе — Майкл  
Фаббиано.  
Фото:  
Patrick Berger*

**К**ак известно, в опере «Кармен» у Кармен нет ни одной арии. Этот парадоксальный факт очень любят вспоминать музыковеды, говоря об особенной природе партитуры Бизе. Все три знаменитых номера главной героини: «Хабанера», «Сегидилья», «Цыганская песня» — это так называемое ситуативное пение. То есть Кармен поет не потому, что «это опера и тут все поют», а потому что драматическая ситуация предполагает для героини возможность запеть.

Представители традиционных ценностей в этом конфликте — Хозе и Микаэла. Они существуют абсолютно в законах оперного жанра: поют дуэты, когда им легко и радостно, развернутые арии в минуты эмоционального потрясения... Своими оперными фразами Хозе регулярно врывается в драматическое, бытовое пение Кармен. Кроме того, в авторской редакции сюжет склеен не привычными русскому слуху речитативами, а разговорными диалогами, слишком острыми и фривольными даже для современных слушателей. Сталкивая в одной партитуре драму и оперу с их разной степенью условности, Бизе заставляет мерцать сам жанр.



*Сцена из спектакля.  
Фото: Patrick Berger*

В наши дни ни выбранная тема, ни поставленные под большое сомнение моральные устои уже не щекочут нервы почтенной оперной публики так, как на премьере «Кармен» в Opera Comique в Париже в 1874 году. Да и для самих режиссеров, как показывают многочисленные примеры, не составляет особой сложности найти современный адрес и современных «цыганку», «простушку», «солдата» и «тореадора», для того, чтобы рассказать историю «Кармен» как сюжет из наших дней или недавнего прошлого. Проблема в другом: в органике актерского существования на сцене.

Двойственность музыкальной и драматической ткани, которая все время виртуозно путает карты и то и дело перебрасывает нас из оперы в драму и обратно, а иногда и совмещает оба жанра в один и тот же момент времени, ставит перед режиссером почти невыполнимую задачу. Эту оперу невозможно решить, просто найдя современные аналоги героям и ситуациям. Нужно искать узнаваемую среду, где сегодня сталкиваются, игнорируя или замечая друг друга, два совершенно по-разному устроенных типа коммуникации — «оперная» (с ее условностями

на грани абсурда, преувеличенными эмоциями и странным способом изъясняться с помощью пения) и «драматическая» (где пение обусловлено ситуацией, диалоги проговариваются вполголоса, а поступки имеют убедительные и узнаваемые мотивации).

Дмитрий Черняков, похоже, нашел или, скорее, убедительно сконструировал такой адрес в своей постановке на фестивале в Экс-ан-Провансе. Пожалуй, впервые в истории «Кармен» режиссер озаботился не интерпретацией сюжета, но интерпретацией жанра. А сюжет изобретательно пере придумал, как это почти всегда и бывает в черняковских постановках.

В очередной раз, вслед за «Трубадуром» и «Снегурочкой», Черняков воспроизвел на сцене ситуацию «игры, в которую играют люди». Эта игра, с одной стороны, вполне узнаваема и современна, как часть современных психотерапевтических, бизнес-тренинговых, эскапистских практик. С другой — совершенно не имеет ни понятных зрителю правил, ни критериев успеха, ни цены поражения. В «Кармен» это психоневрологический санаторий, в котором клиентам предлагается участие в психодраме,

разыгранной специально подготовленными перформерами на известные сюжеты. Это не театр в полном смысле слова, поскольку все остаются в том же пространстве большого санаторного лобби и не меняют своих повседневных костюмов. Чтобы стать персонажем оперы «Кармен», достаточно нацепить на себя бумажку с именем и периодически сверяться со сценарным планом.

Парадоксально, что Дмитрий Черняков, известный своим подчеркнутым вниманием к деталям, вот уже в которой своей премьере с таким явным небрежением относится к тому, чтобы сделать саму Игру полностью понятной для зрителя. Тут нет однозначных ответов на множество вопросов, в частности, на такой: этот аттракцион в самом деле работает как психотерапия или создан талантливыми шарлатанами для вытягивания денег из состоятельных клиентов? Черняков, кажется, еще и слегка запутывает критику и публику, рассказывая в интервью о том, что главный герой — жертва эмоционального выгорания, которое требует лечения своего рода «инъекцией» оперных страстей.

Однако «Хозе» (на самом деле некий «белый воротничок», примеряющий на себя эту роль) в спектакле Чернякова ни одной секунды не выглядит апатичным. С самого начала понятно, что этот благополучный, умный, ироничный и вполне тонко чувствующий молодой человек попал в ловушку одного-единственного вранья. Он всего лишь разлюбил свою идеальную, элегантную и энергичную блондинку-жену и не хочет ей об этом сказать. Она, возможно, также не желает это услышать, а потому выдвигает версию об «эмоциональном выгорании» и тащит мужа в новомодную клинику.

Подписав необходимые бумаги, герой (потрясающе сыгранный и спетый американцем Майклом Фабиано) вступает в игру. Поначалу он с большим сарказмом относится и к возможности что-то изменить в своей жизни с помощью нахлобученного на нее ходульного оперного сюжета, и к до боли знакомой музыке, буквально хохоча и морщась от того, что в динамики еще пустого лобби на полную мощность врубили увертюру. Такая завязка кажется очень личным высказыванием режиссера на тему того, что же его самого так раздражает в этой хабанерекорриде-навахе-севилье. Кажется, это он сам пытается прорваться сквозь серию абсурдных допущений к сценической правде этого сюжета,



*Кармен —  
Стефани д'Устрак,  
Хозе — Майкл  
Фабиано.  
Фото: Patrick  
Berger*

которая еще не растворилась в туристическом мерчендайзинге.

Участники игры вполне ощущают и разделяют скепсис «Хозе». Ему подмигивают, похлопывают по плечу, как бы говоря: «не напрягайся так, мы знаем, какими идиотами мы выйдем, но вот увидишь — эта штука работает!»

Виртуознее всех сочетать иронию по отношению к собственной роли и какую-то кошачью естественность получается у самой «Кармен» (блестящая роль французской дивы Стефани д'Устрак). В гомерически смешно поставленной и сыгранной хабанере она последовательно и демонстративно проваливает весь ассортимент классических трюков. Прежде всего, она просто опаздывает к собственному выходу, появляясь откуда-то из уличной пробки и на ходу доставая из сумочки реквизит. Потом забывает первую реплику, в которой Кармен отказывает толпе поклонников во взаимности как минимум на сегодня. Наконец, терпит тройное фиаско с цветком: сначала долго ищет его на креслах, потом он застревает у нее в волосах, и смеющийся «Хозе» галантно помогает его отцепить. В довершении всего, она неудачным броском отправляет цветок катастрофически мимо.

В итоге Хозе, как клиент этой психодрамы, «покупает» сначала не саму сюжетную канву и даже не возможность легитимной интрижки



с эффектной брюнеткой. Его интерес вызывает ирония и самоирония остальных участников действия, созвучная его ощущению абсурда как собственной ситуации, так и той, которую предлагает сюжет оперы «Кармен». В этой иронии и самоиронии и заключается то самое мерцание жанров. Причем все приемы, которыми Бизе пытается добиться большей сценической правды, у Чернякова отданы пространству Игры, а вот вся оперная патетика предназначена для «нормальной» жизни. Перформеры клиники максимально сохраняют непосредственность своих реакций и внутреннюю дистанцию по отношению к разыгрываемому сюжету. «Оперными», как и в «Кармен» Бизе, остаются смущенный и немного зажатый «Хозе» и его напористая жена (Эльза Драйсиг), которая желает контролировать весь процесс лечения и самовольно придумывает себе роль Микаэлы.

Пространство и возможности Игры у Чернякова многослойны. Верхний слой дурачества и самопародии сменяется довольно убедительной внешней угрозой. В клинику врывается спецназ и на глазах у парализованных участников надевает на Кармен наручники. Все выглядит так, как будто исполнительнице главной роли грозит не игровая, а настоящая тюрьма. Помогая ей сбежать, главный герой рискует сам нарваться на пулю. Когда же выясняется, что и спецназовцы

тоже подставные, «Хозе» приходит в неподдельную ярость. Игра оказывается довольно жестоким и циничным пранком.

В этот момент кажется, что этого умного и рассерженного человека уже ничего не сможет заставить «вернуться в образ» Хозе и продолжать. Но Черняков вновь удваивает ставки, добавляя внутреннюю угрозу. В самом финале второго акта, перед антрактом, «Кармен» тайком умоляет главного героя подыгрывать ей, поскольку он даже не догадывается, как опасны и вся эта ситуация, и его дальнейший саботаж. Объяснения так и не прозвучат, и остается только гадать — запланированная это уловка или реальная криминальная афера.

В запасе у Чернякова остается еще один сюжетный твист, уже наполовину фантазмагорический: в начале четвертого акта раздавленный и потерянный «Хозе» видит, как в санаторном лобби происходит полный повтор начала игры, но только теперь роль «Хозе» достается не ему, а следующему клиенту, как две капли воды похожему на него. И до конца так и остается непонятным, что это — плод воображения главного героя, изощенный и срежиссированный ход внутри сценария, или и правда новый прокрут всей истории с начала для очередного клиента.

Слабо верится в то, что владельцев этой странной клиники хоть сколько-нибудь заботит целебный эффект ролевой игры. Да и «Хозе» пришел сюда, кажется, совсем не для того, чтобы восстановить способность испытывать сильные чувства. Тогда зачем?

В некотором смысле за правдой, как бы наивно это не звучало. Чем-то подлинным, что эти сильные чувства могло бы оправдать. А ему с хладнокровным цинизмом показывают, что никакой правды нет, любое повышение ставок — все равно игра, и даже нож, которым он зверски убивает «Кармен» — бутафория. То есть предполагается, что он должен вернуться в свою повседневную жизнь, полную неискренности и компромиссов, с полным пониманием того, что «правды нет и выше» и спокойно дожить до старости, никуда не рыпаясь. Осечка лишь в том, что этот результат главного героя не может устроить. Его финальный ментальный коллапс выглядит не как победа зашкаливших эмоций над разумом, но как протест против тотальной фальши. Против того пространства вокруг, где нет настоящих поводов испытывать настоящие чувства. ❧



Аманда Маджески в заглавной партии оперы «Галька». Фото: Cory Weaver

# Услышать старое, узнать новое

Фестиваль  
*Bard SummerScape в США*

Текст: Екатерина Бабурина

**А**мериканские фестивали академической музыки — это не только Тэнглвуд, Аспен или Глиммергласс. В университете Бард-колледж в штате Нью-Йорк с 2002 года проводится фестиваль Bard SummerScape. Он длится почти два месяца, и его цель — продемонстрировать мир, окружавший того или иного композитора. В аскетично декорированных, но технически продвинутых залах Бард-колледжа звучат не только произведения композитора-хедлайнера, но и работы его современников, учителей и последователей — в основном инструментальные, но предусмотрена и одна полноценная оперная постановка. Упор делается на малоизвестные сочинения: президент Барда Леон Ботстайн, музыковед и дирижер, считает своим долгом бороться против равнодушия

и лени, из-за которых академический репертуар сводится к стандартному набору хитов.

Одной из граней этого подхода является образовательная программа фестиваля. Даже те, кто не покупал билеты на мероприятия, могут посетить предваряющие их лекции — а лекторами выступают видные американские музыковеды. Продолжительность лекций не превышает полчаса, а формат соответствует тому, что на Западе называется «популярным музыковедением»: материал рассчитан на неподготовленную аудиторию и подается динамично и по возможности нетривиально, без академизма и снисходительного тона. Кроме того, во время фестиваля проводятся так называемые панели — короткие научные конференции, открытые для всех желающих, где докладчики-музыковеды отвечают





◀ Дирижер Леон  
Ботстайн.  
Фото: Matt Dine

Сцена из спектакля  
«Дмитрий».  
В заглавной  
партии —  
Клей Хилли,  
Марфа —  
Нора Сурузян.  
Фото: Cory Weaver ▶



на вопросы аудитории. Буклеты с подробными, захватывающе написанными аннотациями ко всем произведениям раздаются зрителям фестиваля бесплатно.

Композитором 2017 года выбран Фредерик Шопен. Однако опера, которую поставили в Барде, — не его любимый Мейербер и не написанная о нем самом в 1901 году опера Джакомо Орефиче, а малоизвестный «Дмитрий» Дворжака (1882). Сюжет понравился бы Шопену как патриоту и русофобу: начало XVII века, польские войска заняли Москву, на российском престоле — ставленник Польши Лжедмитрий I. Впрочем, Дворжак и его либреттистка Мария Червинкова-Ригрова не выносят историко-политических суждений, а концентрируются на отношениях героев: Дмитрий несчастлив в браке с интриганкой Мариной Мнишек, но не может быть вместе с понравившейся ему Ксенией Годуновой, а в итоге жертвует жизнью ради совести своей ненастоящей матери, вдовы Ивана Грозного Марфы.

Опера живее и напряженнее, чем знаменитая «Русалка», и обладает сложной музыкальной драматургией — к сожалению, не прочитанной режиссером Энн Богарт. Богарт считается экспериментатором по американским меркам, а ее решение перенести действие «Дмитрия» в Россию начала 1990-х годов воспринимается здесь как радикальное. Однако сама постановка довольно статична и предсказуема; лучше всего удалась сцена у могил царей Грозного и Годунова, превращенных в мавзолейные мумии. Американский тенор Клей Хилли героически справился с убийственной стайерской партией титульного



Сцена из спектакля  
«Дмитрий».  
Марина Мнишек —  
Мелисса Ситро.  
Фото: Cory Weaver ▶

героя, а в роли Ксении публику потрясла сопрано Ольга Толкмит из труппы «Геликон-оперы». Дирижировал «Дмитрием» Леон Ботстайн, и делал он это в своем фирменном космополитичном стиле: национальный колорит сгладился и уступил место панъевропейскому духу «большой оперы», к которой «Дмитрий» и относится.

И все же польская опера в программу фестиваля попала: было дано полуконцертное представление «Гальки» Станислава Монюшко (1848, исполнялась редакция 1858). Непопулярная за пределами Польши, на родине эта опера считается национальным достоянием и не сходит со сцены. Сюжет о крестьянской девушке Галине-Гальке, соблазненной и брошенной

собственным барином, роднит эту оперу с «народной трилогией» Верди и гораздо более поздними произведениями веристов. Практически вся музыка проникнута народным колоритом, хотя и без прямых цитат из фольклорных мелодий. Впрочем, Ботстайн и здесь не стал акцентировать ни фольклорность, ни танцевальные ритмы.

Даже усредненно-благовоспитанная, «Галька» стала одним из самых ярких событий фестиваля. Полуконцертный формат включал в себя и сценическое движение, и бутафорию — в сцене помолвки антагониста герои пьют водку, — и декорации, причем сменяющиеся, и танцы на узкой полоске авансцены — как стилизованные под характерные, чтобы заполнить бесконечные мазурки, так и вполне современные, призванные подчеркнуть драматические коллизии сюжета (режиссер Мэри Бирнбаум, хореограф Адам Гейтс). Но эффектнее всего были исполнители: сопрано Аманда Маджески, репертуар которой простирается от Вагнера до Вайнберга, безукоризненно спела главную героиню, сходящую с ума от любви и предательства, и под стать ей был тенор Майлз Микканен в партии безответно влюбленного в Гальку крестьянского парня Йонтека.


Предмет заслуженной гордости организаторов фестиваля Бард-колледжа — то, как составлены концертные программы двух последних, ударных уик-эндов фестиваля (в этом году 11—13 и 18—20 августа), когда за три дня, с вечера

*Главная площадка  
фестиваля —  
Центр исполнительских  
искусств имени  
Ричарда  
Б. Фишера.  
Фото: Peter Aaron*

пятницы по вечер воскресенья, успевает пройти по шесть мероприятий. Все концерты имеют свой заголовок. Некоторые из них самоочевидны: так, первый уик-энд стартовал с программой «Гений Шопена», где демонстрировалась вся палитра категорий, в которых работал композитор: произведения для фортепиано соло, с оркестром или с голосом; симметрично этому ровно через неделю прозвучала программа «Шопен и фортепиано», где играл только один инструмент. Кстати, пианисты на фестиваль собрались со всей планеты; лучше всех были австралиец Пирс Лейн, британец Дэнни Драйвер и американка русского происхождения Анна Полонски.

Программы составлялись и по аналитическому принципу, например, «Влияние Шопена»: звучали Шуман и Брамс, Форе и Дебюсси, Рахманинов и Скрябин, а сам виновник торжества был представлен единственным номером. Программа «Из оперного театра в концертный зал» сыграла на страсти Шопена, так и не написавшего ни одной оперы, к этому жанру. Звучала шопеновская «Фантазия на польские арии» и его любимые Беллини и Вебер (правда, не с оперными, а с симфоническими произведениями), а кульминацией стало концертное исполнение третьего акта «Отелло» Россини.

Отдельной программой стали «Еврейские современники Шопена»: как известно, композитор декларировал антисемитизм и при этом активно дружил с коллегами-евреями (Феликсом Мендельсоном, Шарлем Альканом и другими), восхищался Мейербером и не гнушался покровительством еврейских меценатов — так что в программу, кроме этих имен, вошел и сам Шопен с балладой и вальсом, посвященными баронессе Шарлотте Ротшильд. Польские современники Шопена были представлены в концерте под названием «Шопен и Варшава»: можно было услышать сочинения Кароля Липиньского, Кароля Курпиньского, Марии Шимановской. Шимановская вместе с Полиной Виардо и Кларой Вик (Шуман) появилась и в программе «Шопен и салон».

В 2018 году темой фестиваля, который пройдет с 29 июня по 19 августа, станет мир Римского-Корсакова; в качестве оперной постановки заявлен «Демон» Рубинштейна. Римский-Корсаков — пятый русский композитор (после Чайковского, Шостаковича, Прокофьева и Стравинского), которому будет посвящен фестиваль Барда. 



Сцена из спектакля «Источник». Фото: Stefan Cohen



Программное обеспечение, созданное для автоматической коррекции не попадающего в ноты вокала и доведение звучания до определенного профессионально приемлемого уровня, широко используется в звукозаписывающей индустрии. При его помощи было создано множество хитов. Расплатой за гарантированное качество стало усреднение исполнительской манеры и потеря индивидуальности. Используя подобную технику на оперной сцене, Херн добивается эффекта «анонимности» голосов. На компьютерно обработанный вокал накладывается музыка (клавишные, скрипка, альт, гитара, виолончель, бас-гитара и ударные).

Эстетика спектакля аскетическая — видео-проекция, на которую наложены тайм-коды, в финале кинохроника, словно в телевизионных новостях. Над головами публики и музыкантов четыре экрана, на которые идет проекция — это лица тех, кто передавал сведения для огласки. Они будто вступают в разговор друг с другом или просто пристально смотрят в глаза тех, кто в зале. В каком-то смысле «Источник» не только и не столько о сведениях, сколько о попытке не раствориться в потоке безликих сообщений: десятках тысяч депеш, сводок, транскриптов. Это напряженное и наэлектризованное музыкальное высказывание длительностью час пятнадцать.

Но вот монологи и отдельные реплики пропеты, по экранам пробежали видеокдры зачисток и обстрела исламистов, осела пыль после взрывов и стрельбы. От «Источника» остается тревожное и зыбкое ощущение. Сочинение Херна интересно своей многослойностью и отсутствием прямых ответов. Мир за окном и музыка, им вдохновленная, сложнее, чем деление на правых и неправых.

За кадром остается не упомянутый в либретто Джулиан Ассанж, создатель WikiLeaks, который оказался в фокусе журналистского внимания во время суда над Мэннинг. Зато его фигурой заинтересовались представители мира моды: лондонский дизайнер Бен Вествуд, сын знаменитой панк-кутюрье Вивьен Вествуд, пригласил Ассанжа выйти на помост в качестве модели.

Да, еще один сюжет из жизни: согласно промелькнувшей в печати информации, для передачи секретных сведений Челси Мэннинг использовала диск, на котором прежде были записаны песни Леди Гага. ♪

# В кадре и за кадром

*В поиске новых форм искусство обращается к злободневным и порой неожиданным темам. Оперный театр Сан-Франциско в рамках серии экспериментальных постановок (SF Opera Lab) представил мировую премьеру оперы молодого американского композитора Теда Херна (1982 г.р.) «Источник» (The Source).*

**В** качестве либретто композитор выбрал фрагменты из донесений о боевых операциях в Ираке и Афганистане и дипломатической переписки. В центре внимания — нашумевшая история Челси Мэннинг.

В 2010 году, находясь на военной службе, она передала сайту WikiLeaks огромное количество засекреченных данных. Последовал арест и приговор — 35 лет тюрьмы. Пресса уделяла расследованию большое внимание еще по одной причине: оказалось, что еще недавно Мэннинг носил имя Брэдли и в графе «пол» писал «мужской». Пол и имя были изменены, бывший военнослужащий стал военнослужащей и из стремления изменить мир к лучшему сделал(а), то что сделал. Отсидев почти семь лет в тюрьме, Челси Мэннинг была амнистирована президентом Обамой в последние дни его пребывания у власти.

В своей работе Херн использует метод автотюна, то есть компьютерного тюнинга вокала.

# Лир не спасет

## мир

*Власть и ее механизмы  
стали главной темой  
оперной программы  
Летнего зальцбургского  
фестиваля*

Текст:  
Наталья Сурнина

Этим летом в Зальцбурге можно было почувствовать себя так, будто не уезжал из Москвы: вслед за российскими музыкантами на родину Моцарта устремилось рекордное количество российской публики и критики. В оперных премьерах состоялись дебюты Владимира Юровского («Воцек»), Теодора Курентзиса с его оркестром и хором musicAeterna («Милосердие Тита»), выступления целого ряда солистов, в том числе Анны Нетребко и Екатерины Семечук («Аида») и целого десанта из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко во главе с Дмитрием Ульяновым («Леди Макбет Мценского уезда»). И это еще не говоря об участниках концертной части программы.

Такое внимание к российским музыкантам — часть культурной политики нового интенданта фестиваля Маркуса Хинтерхойзера. Выдающийся пианист и непревзойденный составитель концертных программ, в недавнем прошлом успешный руководитель Wiener Festwochen, он сразу обозначил свои художественные позиции: принцип открытости миру и обновления старейшего европейского форума, понимание фестиваля не как набора опер и концертов, а как способа выразить отношение к времени, к обществу, к человеку. И произведения искусства он выбирает такие, которые дают возможность интерпретировать окружающую действительность и лучше понимать мир.

Но главное, что теории Хинтерхойзера работают в реальности. Нынешний фестиваль уже прозвали «фестивалем дебютантов». Именно они во многом обеспечили резонансный успех оперным премьерам. Внимание к непростым отношениям России с Европой и Америкой нашло отражение в большом



числе русских музыкантов и русской музыки, и это не просто дань сильной исполнительской школе, но и культурно-политический жест.

В этом году оперная программа была выстроена вокруг идеи власти и ее механизмов; выбранные произведения и их режиссерские трактовки раскрывали различные аспекты темы. Моцарт исследует в «Милосердии Тита» природу и границы власти; Питер Селларс в своем спектакле создает актуальную для современной Европы модель перевертыш мира, где европейцы — обездоленные беженцы, власть в руках темнокожих, а милосердие — невозможно. Преступления в «Леди Макбет» и «Воцекке» вызваны социальным неравенством, которое порождает неконтролируемую агрессию. В первом случае режиссер Андрес Кригенбург опирается на низменные страсти (секс, алкоголь, бытовое насилие), во втором — режиссер и художник Уильям Кентридж поднимает тему ничтожности человеческой жизни на фоне мировых катастроф (в данном случае Первой мировой войны). Проблема людей другой «касты» ясно артикулирована в «Аиде», хотя режиссера и художника Ширин Нешат больше заботила визуальная, а не драматическая составляющая. А Кристоф Лой в своем прочтении «Ариоданта» Генделя переводит конфликт в сферу игры.

Пожалуй, самой яркой, бескомпромиссной и безупречной во всех отношениях стала постановка оперы Ариберта Раймана «Лир», в центре которой — сила и безумие власти. Феноменальное музыкальное качество постановки обеспечил мощный каст во главе с выдающимся

*Джеральд Финли  
в заглавной партии  
оперы «Лир».*

*Фото: Thomas Aurin*



баритоном Джеральдом Финли в титульной партии и многоопытным Францем Вельзер-Мёстом за пультом Венского филармонического оркестра. А режиссер Саймон Стоун поставил сильный, страшный и эстетский в своей мрачной красоте спектакль о том, как стремительно человечество движется к апокалипсису, разрушая мир до основания.

Райман — живой классик, чье имя в западном оперном мире на слуху уже почти полвека. Его «Лир» (1978) рожден в атмосфере холодной войны, кровопролитных конфликтов и терактов. Трагедия Шекспира здесь превращается из притчи в буквальное отражение ужасов XX века. Звуковой мир оперы поначалу оглушает: партитура написана для большого оркестра и огромной группы ударных, она обрушивается нескончае-

*Саймон Стоун поставил сильный, страшный и эстетский в своей мрачной красоте спектакль о том, как стремительно человечество движется к апокалипсису, разрушая мир до основания.*

мыми потоками диссонансов, вобравшими в себя весь спектр отрицательных эмоций — от грубой шутки и лжи до всепоглощающей ненависти. Почти всё первое действие герои поют на пределе эмоциональных и голосовых возможностей, потому как в той реальности, которую они создают, даже докричаться друг до друга тяжело. Тем пронзительнее в опере тишина: наивная песня вполголоса «сумасшедшего» Эдварда-Тома, мистериальный заключительный хор первого акта, оцепенелый «потусторонний» финал.

Опера была написана в расчете на уникальное дарование Дитриха Фишера-Дискау, превзойти которого сложно, но дебют в главной партии Джеральда Финли стал настоящим откровением. Его Лир переживает полное перерождение: из успешного главы семьи в дорогом костюме он превращается в запуганного босняка, в обитателя психиатрической клиники. Он потрясает масштабом драматического дарования и вокального мастерства.

Из трех дочерей на первом плане Гонерилья в исполнении Эвелин Херлитциус — главный антагонист Лира, женщина, одержимая жаждой крови и власти. Эта певица с демоническим темпераментом и бронебойным сопрано доминирует даже в самых мощных оркестровых сценах. В ее тени остаются Ган-Брит Баркмин (Регана)

и Анна Прохазка (Корделия), которой досталась до обидного скромная партия. Эдгар в незабываемом исполнении контратенора Кая Весселя стал символом болезненного мира, которому проще казаться безумным, чем противостоять безумию. Его гонителя Эдмунда спел тенор Чарльз Уоркман, знакомый московской публике по роли Баяна в «Руслане и Людмиле» в Большом театре.

Венский филармонический оркестр, занятый этим летом сразу в трех операх и пяти концертах, продемонстрировал несвойственный обычно этому коллективу стихийный темперамент, а дирижер Франц Вельзер-Мёст хоть и был предельно строг и требователен в жестах, добивался колоссальной силы выразительности.

«Лир» стал зальцбургским дебютом молодого австралийского режиссера Саймона Стоуна, чей успех можно назвать сенсационным. С одной стороны, его спектакль насквозь проникнут английским духом и условен. С другой, Стоун на огромной сцене Фельзенрайтшуле строит зрительский амфитеатр и выводит героев из «публики», дабы не оставлять сомнений, что все это про нас с вами. Но в отличие от многих режиссеров, теряющих за современными реалиями переосмысленного сюжета перспективу, Стоун мастерски переводит действие на метауровень, уходя от обыденных категорий.

Прерафаэлитскую лужайку с бледными цветами вытопчут уже к середине первого акта. По ней прокатится пьяная оргия свиты Лира, ищущего забвения в пиве и женском теле, на цветах все будут срывать свою злобу, изуродованную красоту примнет грязным телом несчастный Эдвард и притопчет призрачный хор двойников главного героя. Во втором действии живое уступает место мертвому. Вместо цветов — огромная лужа крови на каменном полу. В войне, развязанной дочерьми, гибнут не солдаты, а династии: в кровавую лужу методично бросают нарядных дам и мужчин, которых одного за другим вырывают из амфитеатра, подобно цветам, выдернутым ранее из земли.

Огромный успех оперы и постановки, свидетелем которого стал приехавший на премьеру композитор, говорит о многом. Во-первых, что прав был Хинтерхойзер, когда решил пока не заказывать новых опер, а ставить сочинения второй половины XX века, достойные счастливой сценической судьбы. Во-вторых, что творческая интуиция нового интенданта подсказывает ему правильный выбор людей в правильных сочетаниях. ♪

# Марта Грэм Память крови

*Предлагаем вашему вниманию фрагмент из мемуаров Марты Грэм – одной из самых ярких фигур американской танцевальной сцены XX века. Воспоминания, написанные в 1991 году, подводят итог долгой творческой жизни выдающейся танцовщицы и хореографа. Это вовсе не сухая хроника, а поэтические размышления о жизни и творчестве.*

*Русский перевод мемуаров Марты Грэм опубликован в издательской серии Музея современного искусства «Гараж» GARAGE DANCE.*

*Марта Грэм.  
Фото: Соичи Сунами*



**В** 1954 году мы с труппой отправились на гастроли от Государственного департамента на Восток. Мы выступали в главных городах Японии, Индонезии, Индии, Пакистана, Ирана и Израиля. Перед отъездом многие спрашивали меня: «Но как они поймут твои танцы? Ты расстроишься, если зрители не поймут их?» Я отвечала: «Мне неинтересно, поймут они это или нет. Мне интересно только, почувствуют ли». На этой основе я пыталась раскрыть — через женщин, любимыми доступными средствами — ускорение человеческой чувствительности, открыть двери, которые до этого были закрыты.

Когда мы впервые танцевали в Италии, во Флоренции, случился скандал. Зрители вышли из себя. Они не привыкли видеть танец в той манере, в которой мы его исполняли. В то время

*«Темный луг».  
1946 год.  
Фото:  
Арнольд Игл ▶*



они ожидали, что танцовщики будут в пуантах. А наши ноги в большинстве случаев были босыми.

Мы танцевали «Темный луг», названный по платоновскому «Темному лугу Аты». Я не думала, что эту постановку нужно везти в Италию, но многие говорили обратное и в итоге убедили меня. «Именно этого и хотят в Италии, — говорили они, — и название такое прекрасное!» Зрители ничего в нас не бросали, хотя я ожидала, что из зала на сцену что-нибудь полетит. Но их неодобрение было столь безжалостным, что я резко повернулась к ним. Я подняла руку, и зал затих. Моя рука обладала способностью прервать их одним движением. Я сказала им шепотом: «Прекратите. Я овладею вами».

Когда зрители опять начали шуметь, я повторила свой жест. И зал опять отреагировал на него. Когда я в последний раз резко подняла руку, занавес опустился, и я сказала всем, кто был на сцене: «Никто сегодня не кланяется. Никто. Смотрите в пол и не двигайтесь».

*В Бирме после «Пещеры сердца» мне дали прозвище, которое переводится как «Слон сходит с ума». Из этого танца пришло то, что мы называем «пещерный поворот», он начинается с пятой позиции.*

Занавес на поклоны поднялся, но мы не шевельнулись. Никто не двигался, и зрители охнули в изумлении. Поклонов не было. Занавес опустился. И тут из зала раздался шквал аплодисментов. Занавес поднялся. Никто не кланялся. Занавес опустился.

Так продолжалось какое-то время. В конце концов, когда зрители утихли, я вышла на авансцену, развернулась спиной к зрителям и поклонилась труппе. Я тихо сказала технику, опускавшему занавес: «Все, конец». И это был конец.

Таким было первое из шести выступлений во Флоренции. После него проблем у нас не было. Отрадно думать, что годы спустя город Флоренция вручил мне прекрасную золотую медаль, выполненную по эскизу Леонардо да Винчи.

\* \* \*

В Бирме после «Пещеры сердца» мне дали прозвище, которое переводится как «Слон сходит с ума». Из этого танца пришло то, что мы


называем «пещерный поворот», он начинается с пятой позиции. Нужно повернуться в одну сторону. Пока ты поворачиваешься, нога отрывается от пола — и получается широкий поворот.

В одну из первых ночей в Бирме мне снилась львица, мягко шагающая по моей комнате, маня меня пойти за ней, в широко открытую дверь. В Рангуне мы танцевали на сцене из тикового дерева, специально для этого выстроенной рядом с пагодой Шведагон. В поле перед сценой выставили стулья и кресла со всего Рангуна. Многие зрители готовили там себе пищу, и, пока танцевала Медею, я чувствовала запах самых изумительных карри. Я, конечно же, не ела перед выступлением и с нетерпением ждала прекрасного, острого карри, одного из моих любимых блюд, после окончания представления. За пять вечеров наши спектакли посетили от четырех до пяти тысяч зрителей. В один из дней, перед вечерним представлением меня привели в местную школу, где очаровательный мальчик танцевал для меня, пока я сидела за его партой. На протяжении гастролей жители стран, где мы выступали, преподносили мне дары своих культур, показывая мне местные танцы. Во время наших выступлений я пыталась делать то же самое.

Когда мы выступали в Индии, к нам за кулисы пришел Джавахарлал Неру. Он был очень человечным и открытым. Он принес нам цветы, его сопровождали дети. Пока мы разговаривали, вокруг нас стояли люди из его охраны. Через сорок пять лет меня пригласили на прием, который его дочь Индира Ганди давала в Нью-Йорке для группы известных женщин. Я сомневалась, идти ли туда, и надоедала друзьям своими сомнениями. «Зачем меня пригласили? — говорила я. — Она даже не знает, кто я такая».

Я вошла в длинный зал, полный людей. Когда я шла по залу, Индира Ганди оставила своих собеседников, подошла ко мне и глубоко и просто посмотрела мне в глаза.

«Вы не помните меня? — спросила она. — Мой отец взял меня с собой много лет назад в Нью-Дели посмотреть, как вы танцуете».

Я помню, как была на могиле Махатмы Ганди. Она была усыпана цветами, и люди у нее стояли абсолютно неподвижно. Там росло баньяновое дерево, огромное, ставшее целой рощей. Корни спускались с веток к земле, образуя новое дерево, новое наследие, новый лес. 



# 1917–2017 *The Chronicle*



*The 100th anniversary of the Great October Socialist Revolution gives us another reason to remember how the events of 1917 affected the Bolshoi Theatre. Our viewers can visit an exhibition *Experiments of 1917–1932 s. Artists of Avant-Garde on the Bolshoi Theatre Stage*, which is being held in the Museum Lobby of the Bolshoi Historical stage from October to December 2017. We are publishing some of the materials from the exhibition in our magazine.*

◀ *Set sketch to The Heroic Action by Fyodor Fyodorovsky*

**T**he last performance by the Imperial Bolshoi Theatre took place on **February 28, 1917**.

The State Bolshoi Theatre opened on **March 13, 1917**. Again the Bolshoi Theatre raised its curtain on **November 21**.

Vyacheslav Suk directed Giuseppe Verdi's *Aida*, with Ksenia Derzhinskaya singing the lead part.

On **June 4, 1918**, Vladimir Lenin delivered his first speech at the stage of the Bolshoi. He would eventually speak here an additional 35 times. This is also where he gave his last speech at the Moscow Council Plenary Meeting on **November 20, 1922**.

In **1918**, the new government made its first attempts to “revolutionize” the Bolshoi's repertory. The ballet *Stenka Razin* by Alexander Gorsky, composed by Alexander Glazunov, premiered on **November 6, 1918**, becoming part of a special program the theater prepared for the first anniversary of the October Revolution (which also included the Veche scene from Rimsky-Korsakov's opera *The Maid of Pskov* and choreographic scene *Prometheus* to Alexander Scriabin's music). The theater received new audiences — workers and soldiers, who could only previously hope for the upper balcony seats.

The Bolshoi Theatre's destiny remained under discussion for several years. On **December 12, 1919**, a meeting of the Council of People's Commissars considered closing down theaters in Moscow due to a fuel crisis. However, the Bolshevik's government ultimately decided that closing the theater was not an economically sound option.

Vladimir Lenin said in his speech: “The theater is needed not so much for propaganda purposes, but for the workers to have rest from daily work. This legacy of bourgeois art is too early to lay on the shelf...”

On **December 30, 1922**, the 1st All-Union Council of the Soviets, held at the Bolshoi Theatre, adopted the Declaration and Founding Agreement of the Union of Soviet Socialist Republics.

On **February 1, 1925** Anatoly Lunacharsky delivered a speech at the celebration of the Bolshoi's 100th anniversary: “**Comrades, in remembering all the Bolshoi's past merits, all the glorious pages it added to the Russian culture... and expecting new immense benefits from this theater, let us all declare our praise to it.**”

As we conclude our brief tour of the post-Revolution history of the Bolshoi Theater, we return to the 1927, when the country was triumphantly celebrating the 10th anniversary of the Great October Socialist Revolution. On **June 14, 1927** the Bolshoi Theatre staged the first Soviet ballet. *The Red Poppy* by Reinhold Glière is a story about the friendship between the people of Russia and China. Another performance in the anniversary program was the one-act ballet *The Whirlwind* (composed by Boris Ber, choreographed by Kasyan Goleizovsky), introduced by the apotheosis *The Heroic Action* (composed by Vassily Nebolsin, directed by Vladimir Lossky) — an allegoric performance staged in a complex set designed by an outstanding artist Fyodor Fyodorovsky. 🇷🇺



*As Prince Siegfried in Swan Lake. Photo by Danir Yusupov*

# The Prince of Princes

## *Interview with Denis Rodkin*

**T**o you personally, is the first performance of the new season different from all other performances?

— It is. The audience for the very first performance is usually the people who love theater and missed it during the summer. It's a big event for them. And the night has to set the tone for the entire season, and serve as an inspiration to the viewers.

— **Did you have any role models in your profession when you were just starting?**

— I realized I wanted to get into classical ballet when I got my hands on a record of the Bolshoi's *Spartacus* with Vladimir Vasiliev. So my guiding stars were Vasiliev, Vladimirov, Lavrovsky and Liepa — the „golden” dancers of the Bolshoi Theatre.

By Anna Galayda

By that time, we all had access to the Internet, thus I watched the recordings by Filin, Tsiskaridze and Uvarov. They also became my role models.

— **Was it hard to get accustomed to the Bolshoi Theatre?**

— When I came here, everyone was a bit wary — I was the first Gzhel Choreography School graduate here. But they all eventually got used to me. I'm not saying the theater is my home, because home is where we live and sleep. But this is probably the dearest place to me. When I was still a student, I thought this was a divine theater, full of the most unusual people. But when I came here, I saw a normal working environment. I saw I had a chance to get some of the repertory, that I am fit to dance all the premier parts. 🇷🇺



# Большой театр рядом

## media.bolshoi.ru

Официальный видеоканал Большого театра

Спешите видеть!

эксклюзивные  
видеотрансляции

премьерные  
и фестивальные показы

архивные записи спектаклей  
и выдающихся исполнителей

Доступ для любых устройств



Персональные  
компьютеры



Ноутбуки  
и планшеты



Смартфоны



E-mail

Пароль

Подтвердите пароль

**ЗАРЕГИСТРИРОВАТЬСЯ**

У Вас уже есть аккаунт? [Войти](#)

TO BREAK THE RULES,  
YOU MUST FIRST MASTER  
THEM.\*

ДОЛИНА ЖУ. НА ПРОТЯЖЕНИИ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ – ЦАРСТВО СУРОВОЙ, НЕПОКОРЕННОЙ ПРИРОДЫ; В 1875 ГОДУ ЗДЕСЬ, В ДЕРЕВНЕ ЛЕ БРАССЮ, ОБОСНОВАЛАСЬ МАНУФАКТУРА AUDEMARS PIGUET. ЗДЕСЬ ОТТАЧИВАЛОСЬ МАСТЕРСТВО ПЕРВЫХ ЧАСОВЩИКОВ – В ПРЕКЛОНЕНИИ ПЕРЕД СИЛАМИ ПРИРОДЫ И ПОСТИЖЕНИИ ЕЕ ТАЙН ПРИ РАБОТЕ НАД СЛОЖНЫМИ МЕХАНИЗМАМИ. ПО СЕЙ ДЕНЬ, ДВИЖИМЫЕ НОВАТОРСКИМ ДУХОМ, МЫ НЕПРЕРСТАННО ИДЕМ НАПЕРЕКОР СЛОЖИВШИМСЯ В ВЫСОКОМ ЧАСОВОМ ИСКУССТВЕ КАНОНАМ.



MILLENARY  
БЕЛОЕ ЗОЛОТО

AUDEMARS PIGUET  
*Le Brassus*

AUDEMARS PIGUET БУТИК:  
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ