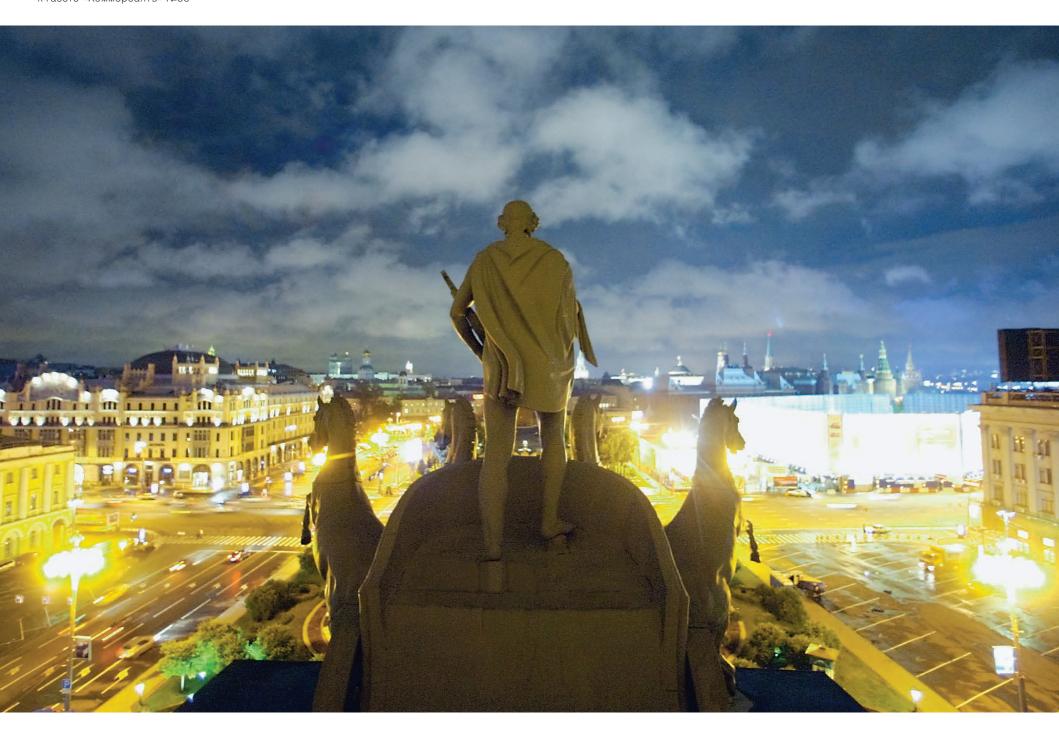
ЧЕТВЕРГ 27 ОКТЯБРЯ 2011

трендбольшойтеатр

Коммерсантъ

Тематическое приложение к газете «Коммерсантъ» №58



- 2 История реконструкции
- 6 Оперная биография
- 10 Балетная биография
- 13 Политическая биография

трендбольшойтеатр

октябрь 2011

ДЕМЬЯН КУДРЯВЦЕВ ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР АЗЕР МУРСАЛИЕВ ШЕФ-РЕДАКТОР АНТОЛИЙ ГУСЕВ АРТ-ДИРЕКТОР ИД. АРТ-ДИРЕКТОР ИД. АРТ-ДИРЕКТОР ПРОЕКТА ЕЛЕНА НУСИНОВА ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР НЕДЕЛОВЫХ ИЗДАНИЙ КОНЦЕПЦИЯ (И РАБОТА) ДЕНИС ЛАНДИН ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК НАТАЛИЯ ДАШКОВСКАЯ РЕДАКТОР ЕКАТЕРИНА БОРОДУЛИНА КОРРЕКТУРА ВИКТОР КУЛИКОВ БИЛЬД-РЕДАКТОР КОНСТАНТИН ШЕХОВЦЕВ ДМИТРИЙ ШНЫРЕВ МАРИНА МЕДИНСКАЯ ВЕРСТКА ВАЛЕРИЯ ЛЮБИМОВА ДИРЕКТОР ОБЪЕДИНЕННОЙ СЛУЖБЫ РЕКЛАМНЫХ ПРОДАЖ НАДЕЖДА ЕРМОЛЕНКО

CHUPAHINA@ KOMMERSANT.RUОТДЕЛ РАЗМЕЩЕНИЯ
(499) 943 9108, (499) 943 9110,
(499) 943 9112, (495) 101 2353

ОТДЕЛ ПРОДАЖ НАТАЛЬЯ ЧУПАХИНА;

ОТПЕЧАТАНО В ФИНЛЯНДИИ. ТИПОГРАФИЯ «СКАНВЕБ АБ». КОРЬЯЛАНКАТУ 27, КОУВОЛА ТИРАЖ: 75000. ЦЕНА СВОБОДНАЯ

УЧРЕДИТЕЛЬ: ЗАО «КОММЕРСАНТЪ. ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ».

АДРЕС: 127055, Г. МОСКВА, ТИХВИНСКИЙ ПЕР., Д. 11, СТР. 2.
ЖУРНАЛ ЗАРЕГИСТРИРОВАН
ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ
ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ,
ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
(РОСКОМНАДЗОР). СВИДЕТЕЛЬСТВО
О РЕГИСТРАЦИИ СМИ —
ПИ № ФС77-38790 ОТ 29.01.2010

ФОТО НА ОБЛОЖКЕ АЛЕКСЕЙ КУДЕНКО

СНОВА БОЛЬШОЙ СЕРГЕ О РЕКОНСТРУКЦИИ ГЛАВ



__Все детали интерьера
Большого театра воссозданы
с максимальной исторической
точностью

Реконструкция Большого — все равно что конспект новейшей истории России: формально она началась еще в 1980-е, и отметились

в ней не только сменявшие друг друга министры культуры, но и главы правительства, и президенты. Теперь первые лица государства будут принимать оперный парад на обновленной исторической сцене театра, которую открывал 155 лет назад царьосвободитель Александр II.

То, что тогда Альберт Кавос так спешил отстроить Большой к коронации нового императора, на самом деле обернулось для здания неприятностями, с которыми, почитай, справились только теперь. Кавос был дельным специалистом по акустике, но не по гидрогеологии, а грунты под Большим аховые — плавуны, карсты, убранная под землю Неглинка с притоками. Забили сваи, обложили их кирпичом. Через несколько лет для Неглинки построили новый коллектор, уровень грунтовых вод понизился — обнажившиеся сваи немедленно начали гнить, и здание театра всей массой налегло на хиленькую кирпичную часть фундамента. Которая, естественно, поползла.

Уже к 1890-м годам здание осело на несколько сантиметров, в стенах появились трещины. Фундаменты укрепили насколько возможно, но времени опять было мало — на повестке дня была очередная коронация. (К венчанию Николая II на царство, кстати, здание частично отремонтировали и внутри, поменяв декор нескольких фойе.) Под стену, окружающую зрительный зал, новую опору так и не подвели, и в 1902 году во время утреннего спектакля зал треснул. Причем напуганные сотрясением (в смысле террористической опасности времена тоже были ничего себе) зрители не сразу смогли выбраться из зала, поскольку из-за перекоса часть дверей намертво заклинило. Только после революции, в 1921 году, разваливающиеся кирпичные своды зрительских коридоров заменили на бетонные и поправили покосившиеся ложи.

Все последовавшие советские десятилетия в Большом почти постоянно что-то доделывали, исправляли, залатывали. На эти работы редко когда удавалось выделить больше двух месяцев, и к тому же они неважно координировались. Залив бетоном придуманную Кавосом «деку» под оркестровой ямой и переделав сценическую часть, Большой лишили его отменной акустики. Меняя системы отопления, привели в негодность интерьерные росписи. Антикварная электропроводка на 127 вольт, с другой стороны, в некоторых частях здания мирно дожила до начала XXI века.

Й ХОДНЕВ НОГО ТЕАТРА СТРАНЫ



__Ложам в главном зале вернули царскую роскошь



реконструкция большого— все равно что конспект новейшей истории россии

__Зал, который с советских времен все знали как Белое фойе, изначально был украшен росписями. Теперь они снова восстановлены из-под слоя краски

Не то чтобы это было легкомыслие: к концу 30-х руководство уже приготовилось устроить масштабную реконструкцию театра. Ее поручили главному архитектору страны советов, академику Жолтовскому, предложившему вообще ликвидировать наведенную Кавосом эклектику и вернуть зданию ампирный облик согласно замыслам Михайлова и Бове. Но проект Жолтовского утвердили только в начале 1941 года, и вскоре стало не до реконструкции. Большой героически «подлечили» во время войны после угодившей в здание немецкой бомбы, уже в 1943-м труппа вернулась из эвакуации, и идея тотальной переделки здания оказалась окончательно похороненной. Театр в общем-то и сам «играл роль»: зритель исправно видел только обманчивое, как грим, благополучие, наведенное косметическими ремонтами. Артисты в это время стоически мыкались в тесноте (все-таки здание было построено с расчетом на десятикратно меньшую труппу) и в обиде на стремительное ветшание всего чего можно: от сценического оборудования до санузлов. Но это еще пустяки. Когда уже в 2006 году сняли многолетние слои штукатурки, оказалось, что здание разваливалось самым что ни на есть буквальным образом — стены театра сверху донизу расселись на отдельные фрагменты.

Любые замыслы реконструкции упирались в то, что закрыть театр на несколько лет невозможно — ему просто негде жить. Когда-то его второй сценой был так называемый Новый театр на той же площади, но там с 1920-х годов сидел Центральный детский театр (теперь РАМТ). Рядом стоял



__Плафоны
с изображением
муз были созданы
160 лет назад

__Квадригу
Аполлона работы
Петра Клодта
при реконструкции
не снимали
с фасада театра



бывший Театр Зимина, который с 30-х стал филиалом Большого, но туда в 1964 году вселили Театр оперетты.

То есть стратегия реконструкции Большого, намеченная еще в перестроечные годы, неминуемо сводилась к тому, что для начала нужен запасной плацдарм. Строились планы выселить Театр оперетты и вернуть Большому его филиал, но для этого все равно нужно было построить новое здание. А там развалился СССР. Новая власть поначалу ограничилась вежливыми реверансами: Большой вывели из подчинения Минкульту, поручив его заботам непосредственно премьер-министра, и даже прописали его отдельной строкой в госбюджете. Но денег едва хватало даже на зарплаты. Так что строительство Новой сцены (Театр оперетты все-таки решили не трогать), начатое в 1995 году, порядком затянулось.

Только при Путине, пустив в дело всю лужковскую строительную артиллерию, Новую сцену удалось спешно достроить и открыть к 2002 году. Теперь можно было приниматься за историческое здание. Но выяснилось, что государственные инстанции не знают, как к этому подступиться: то ли убрать все советские переделки и дотошно восстановить здание по состоянию на 1856 год (но тогда вместо современного театра выйдет музей), то ли решиться на перестройку здания (но тогда пострадает памятник архитектуры). Тендер на проект реконструкции еще в 1999 году выиграли архитекторы Михаил Белов и Михаил Хазанов. И их версии будущего Большого даже показывались в 2002-м на Венецианской биеннале, но к этому моменту Министерство культуры, отвечающее за Большой как памятник, уже вернулось на более консервативные позиции.

Победил-то в конце концов компромисс: историческая часть старательно отреставрирована, но сценическая коробка, нашпигованная передовой техникой, отстроена заново, а часть вспомогательных помещений убрана под землю. Однако нащупывался и реализовывался этот компромисс очень нелинейным образом. На момент начала работ в 2005 году главным архитектором проекта был уже Никита Шангин, но и он ушел через три года. По административной и организационной части все тоже складывалось непросто. Сначала с соблюдением положенных тяжеловесных бюрократических процедур был определен подрядчик (им оказалась компания «СУИпроект», часть «СУИхолдинга») и утверждена смета, согласно которой реконструкция должна была обойтись примерно в \$1 млрд. Но уже вскоре после закрытия исторической сцены летом 2005 года тогдашний министр экономразвития Герман Греф выразил несогласие с этой суммой и настаивал на том, чтобы урезать ее хотя бы до 11 млрд руб. Не останавливаясь даже перед перспективой того, что техзадание, смету, генподрядчика и весь проект придется не только пересмотреть, но и заново провести через этажи государственных инстанций. Положение осложнялось и состоянием самого здания: знали, что все будет плохо, но не ждали, что до такой степени. Предполагалось, что вокруг здания Большого будет выстроена стена в грунте, а само оно должно встать на тысячи свай, которые должны были аккуратно задавить в почву вплоть до твердых скальных пород. Однако эти работы пришлось прервать, когда обнаружилось, что и сами стены Большого в любой момент готовы просто развалиться. Это не могло не растянуть сроки реконструкции. По первоначальным расчетам театр должен был открыться еще в 2008 году, потом церемонию открытия отложили еще на год. В итоге вокруг Большого в 2009 году разворачивались бурные события – приход на стройку Юрия Лужкова и подотчетных ему московских структур, судебное дело о перерасходе казенных средств при проектировании, смена подрядчика (компанию «СУИпроект» купила группа «Сумма»), но окончанием работ и не пахло. Впрочем, с приходом «Суммы» ход реконструкции заметно оживился. Сваи постепенно срезали, опирая здание на новый мощный фундамент и вновь созданные подземные уровни. После чего можно было наконец начать работать над двумя вещами, которые должны стать визитной карточкой обновленного Большого. Это, с одной стороны, сверхсовременная техника (свет, трансформации сцены, движение и хранение декораций), а с другой — восстановленный исторический облик зрительской части театра.

- Когда вы впервые увидели труппу Большого театра?
- Я всю жизнь мечтал посетить Большой театр и своими глазами увидеть выступление труппы Большого. Но несмотря на мои частые путешествия по России, у меня всегда находились какието дела, из-за которых мне не удавалось посетить Большой театр. Парадоксально, но впервые я увидел представление Большого театра в Париже в «Гранд-Опера» в январе 2004 года. Это был балет «Дочь фараона» в постановке Пьера Лакотта. На следующий день мы организовали ужин для артистов Большого театра. Это была дружеская встреча в маленьком ресторане рядом с «Опера». Я отчетливо помню, как Мария Александрова подарила мне пуанты со своим автографом, и я, кстати, храню их до сих пор.
- Что в репертуаре театра впечатлило вас больше всего?

— Все спектакли Большого театра произвели на меня неизгладимое впечатление. За последние два года мне удалось посетить два необыкновенных спектакля — гала-концерт, посвя-

щенный столетию «Русских сезонов» Дягилева в 2009 году, и гала-концерт, закрывающий Год Франции в России в не смогу быть в Москве 28 октября на открытии старой сцены, но планирую посетить балет «Щелкунчик» в декабре. Наши московские сотрудники рассказали мне, как величественно и прекрасно

декабре прошлого года. Я, к сожалению, ВСС СПСКТАКЛИ БОЛЬШОГО театра произвели на меня неизгладимое впечатление

выглядит теперь отремонтированная основная сцена Большого театра, и я с нетерпением жду своего следующего приезда в Москву, чтобы увидеть все своими глазами.

- Подружились ли вы с кем-то из артистов труппы?
- Я принимал в нашем замке Баньоле (резиденция дома Hennessy для приема почетных гостей, расположен в нескольких километрах от города Коньяк в винодельческой зоне Бордери, вместе с погребами и дистилляционным цехом является одним из наиболее важных владений дома.— "Ъ") артистов Большого театра, таких как Николай Цискаридзе, Руслан Скворцов, и потом снова встречался с ними в Москве. Наши встречи всегда теплые и приятные. Николай – необыкновенный и очень интересный собеседник. У него очень хороший французский язык и невероятное знание французской культуры и истории.
- Что заставило вас принять решение о поддержке Большого театра?
- Дом Hennessy был основан в 1765 году, а Большой театр в 1776-м. Мы почти ровесники. Но несмотря на то что у нас у обоих солидный возраст, мы живем в своей эпохе и продолжаем творить и создавать. Компания Hennessy всегда стремилась участвовать в культурной жизни России. Поэтому в 2004 году мы создали Социально-культурный фонд Hennessy. Мы поддерживаем все премьеры Большого и являемся одним из партнеров постановок в сезонах 2003-2011 годов. В рамках сотрудничества с Большим театром Фонд Hennessy учредил специальные премии, которые были вручены художественному руководителю и солистам Большого. Я бы даже не назвал это сотрудничеством — это уже дружба, и я надеюсь сохранить наши теплые отношения на многие годы.



- Фонд Hennessy продолжает и развивает благородную традицию поддержки художественных институтов, которые олицетворяют культуру России,— Большого и Мариинского театров, Эрмитажа, Третьяковской галереи, Музеев Московского Кремля. Однако деятельность фонда не ограничивается только партнерством с всемирно известными российскими театрами и музеями, а включает в себя поддержку молодых талантов в различных областях культуры и искусства: артистов, художников, музыкантов.
- Каковы ваши личные вкусы в искусстве? Было ли что-то такое, что в последнее время вас впечатлило?
- Я очень люблю музыку и даже организую в городе Коньяке (небольшой городок, всего 20 тыс. жителей) концерты. В прошлом году нам выпала невероятная честь принимать Юрия Башмета и его оркестр. Этот концерт имел ошеломительный успех, и я должен признаться, что именно этот концерт произвел на меня самое сильное впечатление за последнее время.
- Часто ли вы бываете в России? Есть ли у вас здесь особенно любимые
- С 1994 года я регулярно посещаю Россию хотя бы один-два раза в год. Я очень люблю вашу страну, вашу любовь к культуре и необыкновенную гостеприимность. Я только сожалею, что не владею русским языком, хотя очень много ваших соотечественников прекрасно говорят по-французски и любят французский язык. Я, конечно, обожаю Москву и Санкт-Петербург, где культурная жизнь очень насыщенная. Тем не менее я всегда езжу по различным городам России, где далеко не каждый русский побывал. Я могу похвастаться, что неоднократно бывал в таких городах, как Владивосток, Хабаровск, Нижневартовск, Новосибирск, Красноярск, Казань, Нижний Новгород, Саратов, Волгоград, Краснодар, Сочи, Ростов-на-Дону, могу перечислять до бесконечности... Я не перестаю удивляться тому, что у вас везде любят культуру и коньяк Hennessy. Теперь я не понаслышке знаю, что такое настоящая русская зима, русское застолье, русское гостеприимство и русская дружба... — Можете ли вы сказать, какой именно из коньяков Hennessy лучше всего
- Вы знаете, все коньяки дома Hennessy: Very Special, VSOP, XO, Paradis, Richard Hennessy — для меня как дети. И я не могу ответить на вопрос: «Кого из своих детей вы любите больше?» Очевидно, бодрый Hennessy Very Special больше подходит для электронной или DJ-музыки, Hennessy VSOP мне напоминает джаз и замечательные концентры Игоря Бутмана, который, кстати, именно сегодня празднует свой юбилей. Такие выдержанные коньяки, как ХО, ассо-

циируются у меня своей щедростью, богатством и насыщенностью с праздником для всех шести чувств, которыми и являются постановки Большого театра. А именно с открытием основной сцены, где торжествует царская атмосфера, где побывало очень много царей, президентов и других высокопоставленных персон, у меня ассоциируется наш новый коньяк Hennessy Paradis Imperial, который мы создали, используя наши самые элегантные и редкие коньячные спирты. Как будто мы снова получили заказ от русского царя.

Морис Хеннесси — член попечительского совета социально-культурного фонда Hennessy

соответствует духу Большого театра?

Hennessy PARADIS IMPÉRIAL

«ДЕЙСТВИЕ, ПЕНИЕМ ОТПРАВЛЯЕМОЕ» СЕРГЕЙ ХОДНЕВ— ОБ ОПЕРЕ БОЛЬШОГО ОТ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ ДО НАШИХ ДНЕЙ



__**Федор Шаляпин** в опере «Борис Годунов» (1913 год)

«Трагедия изъявляет представление печальное; комедия значит веселое позорище; а опера называется действие, пением отправляемое» — так объясняли «роды феатральных всяких представлений» в XVIII столетии, когда был основан Большой. В те времена у Москвы был уже солидный опыт по части знакомства с театром: еще царь Алексей Михайлович, сидя в Кремле, любовался тем, как иноземные певцы и танцовщики под звуки скрипок, клавесина и лютни представляют диковинные «позорища». Его внучка Елизавета Петровна по случаю своей коронации распорядилась построить на берегах Яузы оперный театр на несколько тысяч зрителей. Но историю Большого принято отсчитывать с менее давних времен — с 1776 года. При таком счете Большой все равно оказывается в компании знаменитейших и старейших театров Европы, но те, остальные были, как правило, придворными «оперными домами». А вот Большой (точнее говоря, его непосредственный «предок») возник как частное предприятие.

В те времена в Москве и вокруг нее хватало любителей «действия, пением отправляемого»: многие аристократы выписывали свежайшие оперные новинки из Франции и Италии и располагали солидными исполнительскими силами, состоявшими, правда, из крепостных. Но они действовали для своего удовольствия, а московский губернский прокурор князь Петр Урусов вытребовал высочайшую привилегию на устройство театральных представлений и маскарадов для коммерческих целей. Хотя велик соблазн предположить, что на самом деле инициатива могла исходить от расторопного партнера Урусова англичанина Майкла Мэддокса, человека с богатым и не совсем хорошо изученным прошлым: оксфордский профессор, конструировал наряду с Кулибиным часы для Екатерины II, преподавал математику будущему Павлу I, позже числился в секретных материалах Третьего отделения (под брезгливым ярлыком «англинского жида»).

В 1777 году театр Урусова—Мэддокса, не имевший еще своего собственного здания, дебютировал оперой «Перерождение», составленной из русских песен и имевшей «большой ефект». Князь Урусов вскоре вышел из игры, и первоначальную судьбу будущего Большого Мэддокс в первые годы определял единолично. Именно он купил для театра принадлежавший князю Лобанову-Ростовскому участок в начале Петровки — именно тот, на котором Большой стоит и теперь. Театр, называвшийся тогда Петровским, показывал не только оперы: за первые 25 лет своего существования он представил примерно столько же драматических премьер, сколько опер и балетов вместе взятых. В 1805 году здание театра сгорело, а на следующий год бездомную труппу приобрело ведомство императорских театров — 30 лет спустя после своего основания Большой стал государственным. Спектакли шли то в доме Пашкова, то в спешно построенном чуть позже здании на Арбатской площади. Но после войны 1812 года новую сцену для театра решено было перенести на старое место, на Петровку. Только теперь вместо скученных жилых кварталов перед театром появилась парадная площадь, а сам он впервые стал зваться Большим - поскольку рядышком возник, соответственно, Малый.

По своим габаритам и пропорциям здание, построенное к 1825 году по проекту Андрея Михайлова и Осипа Бове, примерно соответствовало нынешнему, только выглядело на ампирный лад — более строго и более торжественно. Первой полновесной оперной премьерой на новой сцене стал «Дон Жуан» Моцарта. На сцене регулярно шли шедевры итальянского бельканто (тогда еще бывшие просто популярными новинками), несколько раз ставили «Жизнь за царя» Глинки, но преобладающую часть репертуара составляли прочно забытые ныне произведения с пленительными, правда, названиями: «Волшебная лампадка, или Кашмирские пирожники», «Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам», «Лодоиска, или Благодетельный татарин», «Черный латник, или Сын проклятия», «Москальчаривник, или Солдат-колдун».



__Петровский театр, просуществовавший на месте Большого до 1805 года



RICHARD HAUBЫСШЕЕ ДОСТИЖЕНИЕ HENDESSY

Richard Hennessy – непревзойденный ассамбляж исключительных о-де-ви, старейших редчайших коньячных спиртов, датированных началом XIX века. Каждый хрустальный графин пронумерован и изготовлен вручную.

тренд большой театр при поддержке Hennessy



Владислав Пьявко в опере

«Мертвые души» (1977 год)

Галина Вишневская в моноопере «Человеческий голос» (1965 год)



«Дети Розенталя» (2005 год)



_**Большой театр** до пожара 1853 года



«Летучий голландец» (2004 год)

11 марта 1853 года театр сгорел (скорее всего, по вине нетрезвого рабочего и, уж конечно, «Жизнь за царя». Даже в самую мучительную пору военного сцены). Два года его руины стояли нетронутыми, но затем умер Николай I, а значит, к коронации нового императора Большой необходимо было срочно восстанавливать. Строительство поручили архитектору Альберту Кавосу, сыну капельмейстера и композитора Катерино Кавоса (его оперы «Князьневидимка» и «Казак-стихотворец» шли в Большом за несколько лет до катастрофы). Кавос-младший использовал сохранившиеся от старого здания наружные стены и портики, но именно ему мы обязаны и новой квадригой Аполлона, и эклектичным декором фасадов, и помпезным сочетанием позолоты и малиновых занавесей в зрительном зале, отделанном, как считал сам Кавос, «во вкусе Ренессанса, смешанного с византийским стилем».

Восстановленный театр открылся 20 августа 1856 года. Давали «Пуритан» Беллини. Это симптоматично: несмотря на все успехи отечественных композиторов, русская опера в это время все-таки оставалась падчерицей. Через несколько лет Большой и вовсе был отдан на откуп антрепренеру Эудженио Мерелли (сыну Бартоломео Мерелли, тоже импресарио, который когда-то помог выдвинуться молодому Верди). Пять дней в неделю труппа Мерелли давала в Большом свои спектакли — «блокбастеры» Верди, Мейербера, Оффенбаха, Гуно, где пели первоклассные артисты, включая, например, Аделину Патти — главную примадонну второй половины позапрошлого века. И только два оставшихся дня были в распоряжении русской труппы, которая вдобавок жаловалась на безденежье (ей то и дело приходилось использовать для своих премьер ветхие декорании и костюмы из старых постановок) и нехватку репетиционного времени. «Я готов согласиться, что уважающей себя столице неприлично обходиться без итальянской оперы. Но, в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени?» кипятился в 1871 году Чайковский.

Впрочем, в конечном счете Чайковскому грех было жаловаться на Большой — в 1869 году театр поставил его первую оперу, «Воевода», и с тех пор на главную московскую сцену вполне оперативно попадали новые вещи композитора: «Опричник» (1875), «Евгений Онегин» (1881), «Мазепа» (1884), «Черевички» (1887), «Чародейка» (1890), «Пиковая дама» (1891). Времена изменились, и русская оперная музыка уверенно становилась приоритетом — со словосочетанием «Большой театр» отныне будет ассоциироваться в первую очередь национальная классика вроде «Бориса Годунова» или того же «Евгения Онегина». Вдобавок к концу XIX — началу XX веков вообще поменялась расстановка сил в музыкальной стороне исполняемых опер. Если прежде театр максимум внимания уделял певцам, довольствуясь, по воспоминаниям современников, «жалкими» оркестром и хором и бесталанными капельмейстерами, то теперь оркестр расширили до 100 человек, а за его пульт встали серьезные дирижеры — Ипполит Альтани, Ульрих Авранек, позже Вячеслав Сук и даже Сергей Рахманинов. К слову сказать, только с 1900-х дирижер получил привычное нам сейчас место: прежде он стоял не у переднего края оркестровой ямы, а у заднего, спиной к сцене и лицом к публике.

После революции театр оказался под подозрением новых властей как кричаще явный пережиток буржуазно-царистского прошлого. Но закрывать Большой не стали, только убрали из репертуара «Бориса Годунова», «Князя Игоря»

коммунизма еле отапливавшийся театр собирал полный зал. Переехавшее в Москву правительство постепенно (в основном с подачи Луначарского) сменило гнев на милость, хотя теперь в репертуаре наряду с безыдейной классикой оказываются благонадежные новые опусы — увы, недолговечные.

При Сталине Большой окончательно вернул себе поставленную было под сомнение респектабельность. Символами советской оперной жизни надолго станут, с одной стороны, величественные имперские постановки Леонида Баратова и Бориса Покровского, а с другой — эпические битвы «козловисток» и «лемешисток» (фанаток, соответственно, Ивана Козловского и Сергея Лемешева, главных теноров страны). Сам вождь, судя по всему, любил оперу как никто другой среди советских руководителей. Но у любви этой была и оборотная сторона в виде тех громов и молний, которые обрушивались на головы композиторов, согрешивших против канонов соцреализма: в 1936 году «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича была разгромлена в правдинской статье «Сумбур вместо музыки», а в 1948 году постановлением ЦК «Об опере "Великая дружба" Вано Мурадели» была начата кампания против композиторов-формалистов.

Хотя послевоенные времена в Большом кажутся прежде всего эпохой славы его балета, в его оперных «трудах и днях» на самом деле тоже было много примечательного. При Брежневе театр, чьими солистами в то время были Ирина Архипова, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Тамара Милашкина, Юрий Мазурок, не только стриг купоны со старой патриархальной классики, но и позволял себе репертуарные эксперименты. В 1960-е по инициативе Геннадия Рождественского в Большом ставятся «Сон в летнюю ночь» Бриттена и «Человеческий голос» Пуленка, в 1977 году состоялась мировая премьера сложнейших «Мертвых душ» Родиона Щедрина, а в 1979-м — российская премьера вовсе даже барочного «Юлия Цезаря» Георга Фридриха Генделя.

И все же в XX веке Большой слишком привык быть по-прежнему «императорским театром», любимой игрушкой власти, и конец Советского Союза, безусловно, оказался для него травмой. У Большого не было своего Валерия Гергиева, харизматика, способного рывком переставить театр на новые рельсы. В 2000 году худруком театра, правда, назначили Геннадия Рождественского, но маэстро проработал в этой должности только один сезон, насмерть разругавшись и с Министерством культуры, и с прессой, и с самим театром. Более стабильной оказалась новая администрация. Анатолий Иксанов, попавший в Большой в качестве «кризисного управляющего», вопреки всем слухам, сохранил свой пост до конца «эпохи реконструкции», начатой еще строительством Новой сцены. К середине 2000-х оперная жизнь Большого вновь заставила о себе говорить. Театр включился в международный оперный процесс («Летучий голландец» Вагнера в постановке Петера Конвичного — копродукция с Баварской государственной оперой), приглашал именитых режиссеров из театра и кино уровня Владимира Фокина и Александра Сокурова, заказал Леониду Десятникову оперу «Дети Розенталя» на либретто Владимира Сорокина (которую с небывалым жаром обсуждали что в блогах, что в Государственной думе). А также сделал знаменитым на весь свет режиссера Дмитрия Чернякова, который и откроет теперь обновленную историческую сцену своей постановкой «Руслана и Людмилы» Глинки.



в опере «Евгений Онегин» (1887 год)



_Леонид Собинов в опере «Евгений



Hennessy PARADIS

RARE COGNAC

PURE INDULGENCE

ИСТОРИЯ В ПУАНТАХ О БАЛЕТЕ БОЛЬШОГО ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА



в балете «Кармен»

Майя Плисецкая

__Декорации
Карла Вальца
ко второму акту
балета «Лебединое
озеро» в Большом
театре (1877 год).
Балетмейстер
Вацлав Рейзенгер

Лучшими годами жизни московский балет обязан Петербургу. В конце концов, именно оттуда позволение создать собственный театр получил князь Урусов. Состав первой труппы, собранной им из собственных крепостных и сирот воспитательного дома, был таков: 13 актеров, 9 актрис, 4 танцорки, 3 танцора с балетмейстером и 13 музыкантов. Спустя 235 лет «танцорок» и «танцоров» стало 220. А между этими датами пролегла долгая история балета Большого, в которой не один раз расцвет труппы сменялся полным упадком. Как правило, расцветала она после очередного пришествия петербуржцев, командированных поднимать балет провинциальной Москвы и застревавших в Большом на целую жизнь.

Так повелось еще со времен Отечественной войны 1812 года: как раз в это вроде бы глухое для муз время в Москву был отправлен 19-летний танцовщик Адам Глушковский — танцевать и руководить балетной школой. Юноша оказался сущим сокровищем: вывез школу из горящей Москвы, после ухода Наполеона ввез ее обратно, собрал разбежавшуюся труппу и стал ее руководителем на четверть века. Кроме организационного у него был балетмейстерский дар — собственно, именно Глушковскому московский балет обязан своей самобытностью, а также эстетическими пристрастиями, сохранившимися и два столетия спустя.

Пока в Петербурге Пушкин, с отвращением глядя на Зефира, порхающего вокруг Истоминой-Флоры, сетовал, что ему надоели анакреонтические балеты вместе с их автором Дидло, в Москве тешились «Гуляньем в Сокольниках», «Казаками на Рейне» и какими-то «Филаткой с Федорой у качелей под Новинским». Этими общедоступными и зажигательными народными дивертисментами москвичей обеспечивал Глушковский, придумавший жанр патриотического или комического балета. Ему же московский зритель обязан своей непреходящей любовью к большим сюжетным спектаклям. И как было не полюбить изобретенные Глушковским «балеты ужасов» с завлекательными названиями вроде «Развратный, или Вертеп разбойников»? Или балетные мелодрамы по актуальным литературным произведениям вроде «Бахчисарайского фонтана», или феерические сказки типа «Руслана и Людмилы, или Низвержение Черномора, злого волшебника»?

Увы, Адам Глушковский оказался единственным на весь XIX век талантливым балетмейстером Большого театра. Нет, конечно, случались события и после того, как 47-летнего Глушковского погнали с поста главного балетмейстера. Москва бдительно следила за европейской балетной модой: по горячим следам, в 1837-м,

поставила тальониевскую «Сильфиду»; в 1843-м, всего спустя два года после парижской премьеры, заимела в своем репертуаре романтическую «Жизель»; в 1850-м заполучила драматичную «Эсмеральду». Имелись даже балерины европейского уровня — Екатерину Санковскую, например, москвичи предпочитали Марии Тальони: наша была «душевнее». Периодически из Петербурга налетали даровитые варяги: в 1869-м молодой Петипа, которому в северной столице пока не давали развернуться, поставил в Большом бессмертного «Дон Кихота», а потом перенес в Белокаменную еще 11 своих феерий.

Но, по совести, собственных достижений было мало. Балетмейстеров в Москву нанимали неважнецких, композитора Чайковского прошляпили: его «Лебединое озеро», поставленное в 1877 году чехом Рейзингером, было встречено кисло и прошло всего 22 раза, что надолго отвратило Петра Ильича от балета. Так бы и хирел балет Большого в тени Мариинского, если бы не очередной командированный. В 1899 году из Петербурга был прислан знаток балетной нотации Александр Горский: ему предстояло за три недели перенести на сцену Большого главное петербургское сокровище — «Спящую красавицу» Мариуса Петипа. И хотя запись балета рассеянный столичный житель потерял, с задачей он справился столь успешно, что вскоре был сослан в Москву главным балетмейстером.

Вот тут-то и началось. Для начала Горский переставил по-своему все балеты Петипа, причем «Дон Кихота» настолько успешно, что его версию — впервые в истории двух театров — перенесли из Москвы в Петербург. Затем балетмейстер, заделавшийся заядлым москвичом и жарким поклонником Станиславского и его МХТ, приступил к постановке оригинальных балетовдрам, причем столь натуралистичных, что возле театра стали дежурить кареты скорой помощи: после сцены пыток в мелодраме «Дочь Гудулы» некоторые дамы падали в обморок, а критики клеймили Горского «живодером» и требовали прекратить эту «каторгу». Словом, в 1900-е годы, когда в Петербурге еще властвовали «академисты», а Фокин совершал свою балетную революцию в выездной антрепризе Дягилева, в Москве беспрепятственно расцветал самый радикальный модернизм, мирно уживавшийся с самой добродетельной классикой, поскольку обе художественные ипоста-



тренд большой театр при поддержке Hennessy



__Балет «Пламя Парижа» (1933 год)

си соединял в себе балетмейстер Горский. Чисто классические балеты он ставил превосходно и регулярно — ради наполнения кассы, для сохранениятруппы в форме и на радость своим главным оппонентам-консерваторам Екатерине Гельцер и Василию Тихомирову, ведущим и всевластным премьерам Большого.

Октябрьская революция Горского только окрылила: к ее первой годовщине он изваял батальный балет «Стенька Разин». Вместе с Немировичем-Данченко подверг радикальной переделке «Лебединое озеро» и «Жизель», изобразив виллис без всякого романтического флера — во всей их тленной покойницкой красе. Параллельно начал ставить балеты на музыку симфоний без всякого сюжета, и кто знает, куда бы завело его неуемное воображение, но время Горского истекло в самом буквальном смысле: он умер в 1924 году в возрасте 53 лет.

Балет Большого, ошарашенный лишениями «военного коммунизма» и административными новшествами, в 1920-е вел себя бурно: в класс ходил нечасто, зато страстно качал права, расколовшись сообразно возрастным категориям на два лагеря. Консерваторы, ведомые немолодыми премьерами, отстаивали нетленность классики. Молодежь во главе с 32-летним балетмейстером Касьяном Голейзовским в Экспериментальном театре (филиале Большого) искала революционные формы. И нашла их в «Иосифе Прекрасном» — библейском балете с весьма эротичным сюжетом, поставленном в 1925 году эстетом Голейзовским в оформлении Бориса Эрдмана: станки, кубы, плоскости — сущий авангард. Спектакль оказался превосходным, однако по понятным причинам долго жить ему не дали: в 1927-м из Большого удалили балетмейстера, а вслед за ним — и его балет.

Эксперименты были завершены: в том же году на сцене Большого появился балет «Красный мак» балетмейстеров Лащилина и Тихомирова — образец эклектики, признанный властями годным к употреблению пролетариатом. Мелодраму про китайскую танцовщицу, спасшую капитана советского корабля ценой собственной жизни, пролетариат полюбил: помимо детективного сюжета там была масса экзотических эстрадных танцев (включая матросское «Яблочко») и сахарный «Сон» героини, скопированный из староклассических балетов.

В 1930-м в недрах Большого обнаружился перспективный балетмейстер: 24-летний Игорь Моисеев бодро закончил застопорившийся было балет Лащилина «Футболист», перевел на балетный язык «Саламбо» Флобера, сочинил искрометных «Трех толстяков».

И остался бы СССР без знаменитого Ансамбля Моисеева, если бы талантливого честолюбивого москвича не вытеснили из Большого балетмейстерыленинградцы, присланные формировать репертуар, достойный «главного театра страны». Тогда же родился тезис, оказавшийся чрезвычайно живучим: «Сцена Большого не место для экспериментов». И Большой перестал экспериментировать, то есть жить самостоятельной жизнью: на его сцену переезжают готовые балеты, хорошо зарекомендовавшие себя на подмостках Ленинграда. Переезжают вместе с их авторами: Василием Вайноненом, Ростиславом Захаровым, Леонидом Лавровским (два последних и возглавляют труппу Большого в 1930-1950 годы). Все знаменитые драмбалеты сталинской эпохи, составлявшие тогда ядро репертуара: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта» — были сданы москвичам «под ключ». Лишь однажды эта практика дала осечку: одобренный в северной столице «Светлый ручей» в Москве нарвался на убийственную критику идеологов «Правды»: спектакль заклеймили как «балетную фальшь», балетмейстера Лопухова сослали в ленинградскую балетную школу, а композитор Шостакович навсегда зарекся писать балеты.

Кроме выписываемых из Ленинграда балетов и балетмейстеров Большой театр с начала 1930-х годов укрепляют педагогическими и актерскими кадрами. В Москву переезжают Марина Семенова, Алексей Ермолаев, после



__**Александр Горский** (1898 год)



___Нынешний худрук балета Большого театра Сергей Филин (слева) и прима-балерина Мария Александрова (справа) в балете «Светлый ручей» в постановке Алексея Ратманского (2003 год)



__Екатерина Гельцер и **Василий Тихомиров** в балете «Корсар» (1912 год)



__Екатерина Максимова и Владимир Васильев в балете «Спартак» (1972 год)



__Картина Цезаря Кавоса «Портрет А.П. Глушковского в роли Рауля де Креки в балете "Возвращение из крестовых походов"» (после 1825 года)

войны — Галина Уланова, Сергей Корень. Прибывают и превосходные педагоги — для труппы и для балетной школы. На ленинградское пришествие москвичи ответили династией Плисецких-Мессереров: Суламифь и Асаф сочетали танцевальный талант с педагогической гениальностью, их племянница Майя Плисецкая осталась в истории балериной уникального дарования и творческого долгожительства.

На рубеже 1960-х из московского училища выходит небывало одаренное поколение. Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Наталья Бессмертнова, Михаил Лавровский. Нина Сорокина, Юрий Владимиров — звезды, озарившие «золотой век» Большого театра. Наступил он в 1960-е, совпав с приездом в Москву очередного ленинградца — балетмейстера Юрия Григоровича. Как и предшественники, он перенес в Большой свои ленинградские балеты «Каменный цветок» и «Легенду о любви». Эти спектакли похоронили одряхлевший «драмбалет» — главный жанр сталинской эпохи. Реформатор получил пост главного балетмейстера Большого. И в 1969 году поставил главный московский балет XX века «Спартак». После этого он мог не ставить больше ничего: место в хореографическом Пантеоне ему было обеспечено. Григорович и не поставил ничего, равного «Спартаку»: из немногих оригинальных его постановок можно выделить разве что зловещего «Ивана Грозного», прославляющего и оправдывающего царя-деспота.

«Золотой век» Большого кончился одновременно с «Золотым веком» — так назывался очередной балет Григоровича, прославляющий советскую власть. 1980-е — годы бесплодия: премьеры в Большом появляются не каждый сезон, удачи можно пересчитать по пальцам одной руки. Импорт исключен из обихода: западный балет почитался опасным в принципе.

«Лихие 1990-е» ознаменовались свержением Григоровича, довольно бестолковым правлением талантливого танцовщика Владимира Васильева, чехардой сменяемых балетных худруков и мучительными попытками встроиться в мировой балетный процесс, наверстав упущенное за весь XX век. В последние 12 лет жить стало веселее — одних премьер в эти годы случилось столько, сколько не было за пять советских десятилеток. Снова родилось поколение, заставившее заговорить о себе мир. Но чтобы описать все перипетии бурной жизни современного Большого театра, автору едва хватило 300 страниц собственноручно написанной книги.

ИСКУССТВО ЗАСЕДАТЬ О ПОЛИТИЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ГЛАВНОГО РОССИЙСКОГО ТЕАТРА — ОЛЕГ КАШИН





__Картина «В. И. Ленин на V Всероссийском съезде Советов»

__Делегаты
V Всероссийского
съезда рабочих,
крестьянских, красноармейских и казачьих
депутатов (1918 год)

Советская история Большого театра не исчерпывается оперными и балетными сюжетами. Советские вожди — от Ленина до Горбачева — пользовались Большим как площадкой для своих собраний и съездов.

Ленинский нарком здравоохранения Николай Семашко назвал Большой театр «местом, где в словесной форме определялась советская власть» — едва ли кто-то теперь будет этим гордиться, но это даже не повод для гордости или стыда, просто констатация факта. Советская власть действительно определялась в словесной форме именно здесь: чуть ли не все афоризмы Владимира Ленина впервые прозвучали с этой сцены — и про «советскую власть плюс электрификацию всей страны», и про основное звено, за которое «нужно уцепиться, чтобы удержать всю цепь», и даже про «Владивосток — город нашенский», причем последняя цитата — это из последнего публичного выступления Ленина 30 ноября 1922 года на пленуме Моссовета, который тоже заседал в Большом театре.

«Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно» — тоже хрестоматийная цитата Ленина о стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся», и эти слова Ленин тоже произносил со сцены Большого — 6 марта 1922 года, Всероссийский съезд металлистов. Большевики любили заседать, и единственный большой зал, находящийся в шаговой доступности от Кремля, не мог им не пригодиться. Более подходящей площадки для съездов Советов и РКП (б) в Москве тогда просто не было. Впервые Большой театр был использован для политических нужд в марте 1918 года — это был IV съезд Советов, первый съезд после переноса столицы в Москву из Петрограда. Главной темой в повестке дня был Брестский мир, из-за несогласия с которым левые эсеры вышли из состава Совнаркома. Таким образом, советское правительство перестало быть коалиционным, а когда к июлю противостояние большевиков с левыми эсерами превратилось в открытую вооруженную конфронтацию (советская историография

называла эти события эсеровским мятежом), после убийства германского посла Вильгельма фон Мирбаха именно в Большом театре, где в те дни заседал V съезд Советов, большевики арестовали всю левоэсеровскую фракцию, предварительно заменив охранявших Большой театр чекистов, лояльных левым эсерам, на латышских стрелков из личной охраны Ленина. Июльские события достаточно подробно описаны как советскими, так и эмигрантскими мемуаристами и историками — неправды и правды в этих описаниях, очевидно, примерно поровну, но все сходятся в одном: борьба за власть 5-6 июля 1918 года была борьбой за контроль над Большим театром, и когда командовавший большевистской охраной театра Яков Петерс предложил большевикам покинуть театр, чтобы провести заседание фракции вне его стен, победа большевиков была уже свершившимся фактом. Из Большого выпускали только по предъявлению большевистских партбилетов, а оставшихся в здании эсеров — 450 человек — арестовали. Через несколько дней их партию объявят вне закона, а оставшиеся единственной в стране партией большевики на том же V съезде примут первую Конституцию РСФСР — тоже

Большой театр был и местом образования Советского Союза. В Большом в конце декабря заседала конференция делегатов съездов Советов РСФСР, Украины, Белоруссии и Закавказья, на которой был подписан договор об образовании СССР. Конференция была преобразована в І Всесоюзный съезд Советов, и датой образования СССР считалась именно дата ратификации союзного договора этим съездом в Большом театре — 30 декабря 1922 года. Когда в январе 1924 года в Горках умирал Ленин, в Большом заседал XI Всероссийский съезд Советов, и именно на нем председатель ВЦИКа Михаил Калинин 21 января объявил о смерти большевистского вождя. В начале 1930-х после первой масштабной реконструкции Кремля полно-

ценный зал заседаний появился в Кремле — его построили в Большом Крем-

тренд большой театр



__Встреча председателя Совета министров СССР **Николая Тихонова** с избирателями Фрунзенского избирательного округа города Москвы (1985 год)



__Москва. Здание Большого театра в дни работы **XXVII Съезда КПСС** (1986 год)



__70-летие **Иосифа Сталина** (1949 год)



__Яков Свердлов (в картузе) по дороге на V Всероссийский съезд Советов



___**Владимир Ленин и Мария Ульянова** у Большого театра (1918 год)

левском дворце, объединив Александровский и Андреевский залы (в конце 1990-х управляющий делами президента Павел Бородин вернет все как было, и теперь в этих двух восстановленных залах проходят инаугурации российских президентов), но появление этого зала на судьбу Большого театра не повлияло почти никак — он так и остался главным большевистским конгресс-центром. В ноябре—декабре 1936 года здесь заседал VIII Всесоюзный съезд Советов, на котором была принята уже сталинская Конституция СССР, а спустя год именно в Большом театре соберутся трудящиеся Сталинского района Москвы, перед которыми с предвыборной речью выступит кандидат в депутаты Верховного совета СССР Иосиф Сталин. Когда в Кремле построят Дворец съездов, генсеки будут встречаться с избирателями именно в нем, а Большой театр останется площадкой для аналогичных встреч с участием советских премьеров. В Большом с избирателями будут встречаться и Алексей Косыгин, и Николай Тихонов, и Николай Рыжков.

С начала 1920-х Большой театр использовался также как место торжественных собраний, приуроченных к каким-нибудь памятным датам и юбилеям — первым было 125-летие Пушкина в 1924 году, когда с докладом перед трудящимися Москвы выступал нарком просвещения Анатолий Луначарский. В Большом свои юбилеи праздновал и Сталин — в 1939 и 1949 годах. Торжественные заседания Моссовета с участием всевозможных ударников и прочих представителей общественности по случаю Первомая и 7 Ноября также проходили в Большом. Традиция была нарушена осенью 1941 года, когда по не зависящим от организаторов причинам (под Москвой стояли немцы) заседание в честь 24-й годовщины большевистской революции прошло в вестибюле станции метро «Маяковская», но уже год спустя Сталин снова выступал перед Моссоветом со сцены Большого. Торжественному заседанию в Большом накануне 7 ноября 1944 года предшествовали драматические события: за два месяца до мероприятия подо Ржевом был арестован пере-

брошенный через линию фронта ученик Отто Скорцени Петр Шило — ехал на мотоцикле в Москву с документами на имя Героя Советского Союза майора Таврина и с бронебойным снарядом «Панцеркнаке», который предполагалось взорвать в зале Большого театра во время торжественного заседания, чтобы, почти как в фильме «Бесславные ублюдки», одновременно уничтожить всех руководителей СССР во главе со Сталиным. О деле Таврина как о самом значительном успехе советской контрразведки 1940-х много писали чекистские мемуаристы. Задержали его случайно при проверке документов на трассе: постового смутили скрепки из нержавеющей стали в военном билете майора (настоящие советские скрепки всегла ржавели).

После открытия в 1961 году Кремлевского дворца съездов праздничные торжественные заседания чаще всего будут проходить уже не в Большом, а в Кремле, и только ближе к концу перестройки Михаил Горбачев в рамках декларированного возвращения к ленинским традициям снова начнет использовать сцену Большого для того, чтобы выступить с праздничным докладом. В 1990 году пройдет два таких заседания в Большом — в честь 120-летия Ленина и в честь 45-летия Победы. Последнее советское собрание в Большом театре случится 8 марта 1991 года. Горбачев на нем выступать уже не будет (праздничный доклад прочитает секретарь ЦК КПСС Галина Семенова), зато — задолго до Владимира Путина с его «Вlueberry Hill» — споет, правда, хором. Вместе с другими сидящими в президиуме руководителями КПСС и СССР последний советский лидер исполнит песню «Ромашки спрятались, поникли лютики...». Более красивого символического завершения советской истории Большого театра, очевидно, придумать нельзя.

КАК ВЫПЕКАЛСЯ ДУХ БОЛЬШОЙ ТЕАТР В ВОСПОМИНАНИЯХ ЕКАТЕРИНЫ ИСТОМИНОЙ



__Марина Семенова на занятиях по балетному мастерству

Дух Большого театра для автора этих строк в конце 1980-х годов исходил вовсе не из театральной программки, навязанной по школьной разнарядке внимательными родителями, а из 15-го театрального подъезда, куда ходят большие и малые артисты.

Любой, кто входил, выходил, сторожил, мерз около высоченной деревянной двери с цветами, мог бы написать какие-нибудь свои мемуары. В то время мы, учащиеся МАХУ (ордена Трудового Красного Знамени Московского балетного училища, присвоен в 1971-м), еще смотрели в Большом театре Людмилу Семеняку. Эта была нежнейшая фарфоровая балерина брежневской поры, а также заката СССР, отвечавшая за вечную женственность, за странный трепетный уклад Жизелей и Сильфид, жена танцовщика Михаила Лавровского. Лучшая балетная «безумица» (никто лучше нее в те годы не играл сцену сумасшествия Жизели. Как она распускала, ворошила волосы, как отчаянно металась по сцене — вот был пример для подражания балетной молодежи!) оказалась и танцевальным символом перестройки. Балетные выступления Людмилы Семеняки часто посещал М. С. Горбачев с супругой Раисой Максимовной. Их старшая внучка Ксения также училась в МАХУ: связи госаппарата и главного театра советской страны — ГАБТ СССР — были крепки всегда. Партия любила Большой театр, и Большой театр всегда отыгрывал свою партию — иногда и буквально, делегируя в жены советских генералов всевозможных мелких, но качественных балерин. Большие, крупные, великие балерины были нужны не отдельной номенклатуре, а всей стране: надежные и прочные, они уверенно представляли дух русской культуры за рубежом. Назло остаткам эмиграции и ястребам Пентагона: на американского ястреба СССР всегда спускал с цепи четверку маленьких лебедей.

Семизорова, великая Хозяйка Медной горы. В своем зените ходила молодая и черноокая Нина Ананиашвили. Темпераментной иконописной грузинке, выпускнице МАХУ курса замечательного балетного педагога Натальи Золотовой, ей, профессионалке, покорялись как лирические партии, так и острохарактерные. Уже тогда в ней немного размывалась советская драматическая балетная классика и проступал некий модернизм, условный, ненастоящий, трогательный и смешной. В моей ученической балетной памяти Большой театр так и остался театром заката империи, завороженным, с трагически предгрозовыми демократическими всполохами Берендеевым царством, кружившимся вокруг Юрия Николаевича Григоровича. С ним потом боролись всем театром и примкнувшей к театру общественностью, но у рампы нового Большого снова стоит он, Юрий Николаевич Григорович. - Кстати, балетные люди вообще имеют вредную привычку очень долго жить. Так, моя первая балетная учительница Надежда Васильевна Церевитинова, танцевавшая в Большом в конце 1940-х, до 80 лет курила «Беломор» ленинградской фабрики Урицкого и по утрам «делала станок». Скончалась она, если мне не изменяет память, где-то на ближних подступах к 95-летию.

В конце 1980-х на сцене еще была видна виртуозная, острая, как бритва, скуластая, с большим количеством грима на некрасивом, но умном лице Нина

Но, конечно, любая творческая биография меркнет перед жизнью Марины Тимофеевны Семеновой, великой балерины XX века, сверхзвезды Большого театра. Достойной, монументальной, внимательной и легендарной балерины, ставшей таковой уже где-то в середине 1940-х, когда музы, как известно, не молчали.

В 1987 году Марина Тимофеевна Семенова посетила наш классный урок в здании МАХУ на 2-й Фрунзенской улице, дом 5. Она пришла, посидела на уроке, всем сделада замечания, похвадида и ушла, сказав: «Хорошие девочки». Я помню, у нее был шерстяной фиолетовый жакет. Он снился мне потом четыре с лишним месяца. Но гораздо дольше мне снилась брошка в виде камеи — ее носила наша директриса Софья Николаевна Головкина. Она родилась в Российской империи — в 1915-м, а умерла в новой России — в 2004-м, прожив, таким образом, всю историю советского, подчеркну, великого советского балета, чьим центром был Большой театр. Софья Николаевна Головкина была членом ВКП (б) с 1942-го, лауреатом Сталинской премии первой степени (1947), народной артисткой СССР (1973), любимицей и знатоком советских военных кругов. Она построила здание МАХУ в 1967-м, став его директором в 1960-м. Это она ковала кадры Большого театра, правив в училище железной рукою. Раймонда и Зарема, Баядерка и Китри, Мирандолина и принцесса Аврора — какие только искры не высекали на паркете ее белоснежные номенклатурные ножки! Но в анекдотах училища и в скрижалях Большого театра остались в памяти совсем другие ножки: все знали, что в кабинете «Софочки» лежит чудо-ковер, скатерть-самобранка, красно-зеленая ковровая дорожка, по которой ступали ноги Екатерины Алексеевны Фурцевой. Легендарный ковер, впрочем, в 1989 году потерпел фиаско: его вытащили из кабинета Софьи Николаевны, чтобы расстелить перед Раисой Максимовной, прибывавшей в балетную школу с официальным государственным визитом. Только мемориальный ковер съели крысы - суеверные шептались: ох и зря затеяли в Самом Главном Театре переделывать «Шелкунчика»!

Я помню, что по такому невероятному случаю, в честь прибытия Марины Семеновой в училище, всем ученицам сшили новые туники, выдали новые пуанты, взвесили в школьной медицинской части и утром в день визита дали по стакану кефира. Мы в основном по утрам-то пили воду, а тут — вот, дети, пейте кефир! Вам, сытый вы читатель "Ъ", за щекой у вас застыл кусок тирамису, этого не понять. Дух, стать и плоть Большого театра всегда ковались в московских булочных, не важно — дореволюционных филипповских или той, что была на Комсомольском проспекте рядом с магазином «Русский лен».

Посмотреть на белый хлеб. Понимаете? Просто посмотреть: вот он, царь и бог, слеза и греза, нарезной батон за 16 копеек, а его корка, а его горбушка. Посмотрели, пошли домой. Закончен наш спектакль.

Что же это такое — настоящий дух Большого театра? Часто это просто оглушительный запах горячего хлеба.



Коммерсанть ВСЕГДа На ваших экранах













Бесплатный сервис Издательского дома «Коммерсантъ» — приложение «Коммерсантъ» для мобильных платформ iPhone (iPod-touch), Windows Mobile и Android. Газета «Коммерсантъ», журналы «Коммерсантъ Weekend», «Коммерсантъ Власть», «Коммерсантъ Деньги», «Коммерсантъ Секрет фирмы», «Огонёк». Новостная лента, полный доступ к статьям, видео- и фотогалереям, удобный тематический рубрикатор, простая навигация, закладки для быстрого доступа, поиск по архивам, доступ к контенту из других приложений, экспорт в социальные сети с возможностью комментариев.

kommersant.ru/mobile

Версия 3.0 приложения «Коммерсантъ» доступна в AppStore.

Теперь и для Android!

