

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№2 /190/ ФЕВРАЛЬ 2020 ГОДА

tribuna.mosconsv.ru



С.2

ДАВИД ФРЭ ВЫСТУПИЛ В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ

С.3

МУЗЫКА В ЗОНЕ РИСКА

С.4

ГАРАЖНЫЕ «СЕКРЕТИКИ»

С.4

НОВАЯ ИГРА ПО СТАРЫМ ПРАВИЛАМ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ОПЕРА ДЛЯ ДЕТЕЙ С ПЕЛЕНОК

Лаборатория «КоОПЕРАция» имеет очень важное значение для современного музыкального театра. Ее художественный руководитель, режиссер *Екатерина Василёва* признается, что давно, еще в студенческие годы, задумывалась о детском музыкальном проекте. И вот 7 и 8 декабря на Малой сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко состоялся показ опер молодых композиторов и драматургов «КоОПЕРАция-Дети»: спектакли для детей, причем с самого раннего возраста (0+).

Все началось еще в мае, когда проходила образовательная часть проекта и лучшие специалисты в сфере детского театра неделю работали с детьми в возрасте от 10 до 13 лет. Это художественный руководитель театра *Die Wiener Taschenoper Герхард Динстбир* (Австрия), композиторы *Пьеранджело Вальтинони* (Италия) и *Пётр Поспелов*, либреттисты *Мария Огневая* и *Екатерина Поспелова*, программные директора Большого фестиваля мультфильмов *Мария Терещенко* и детского театрального фестиваля «Маршак» *Варвара Коровина*, представители «Творческого объединения 9» *Евгения Злобинская* и *Вячеслав Жуков*, руководитель литературной части Большого театра России *Татьяна Белова*.

Оперный спектакль для малышей – необычный жанр, требующий от авторов и создателей особых навыков, ведь смотреть такое произведение будут не только дети, но и их родители. Заинтересовать нужно и тех, и других. Результатом работы Лаборатории стали четыре оперы, написанные профессиональными композиторами на детские либретто. Каждая из них идет около получаса, и все они были показаны в один вечер. Кроме того, для самых маленьких по утрам шли совсем камерные «бэби-оперы» – «Дерево» и «Шумовички».

На спектакль «Шумовички» я пошла со своей полуторагодовалой дочкой, и с самого начала было видно, как заинтересовало все происходящее и ее, и остальных детей, которые были постарше (от двух до шести лет). Действие происходило в небольшой белой палатке, раскинувшейся посреди Малого зала театра, внутри которой на полу разместились маленькие



зрители (на мягких подушках), а позади них – родители. Это оказалось идеальным оформлением пространства для малышей, поскольку дети любят бегать по большой территории, а здесь пространство было замкнутым и ничто не отвлекало их от просмотра оперы.

Сюжет незамысловат. Девочка Ксюша – музыкант. Как только она уходит из дома, волшебные существа шумовички начинают играть на ее кастрюлях, сковородках, стаканах как на музыкальных инструментах. Но вот однажды Ксюша возвращается домой раньше обычного и застаёт шумовичков врасплох.

Автор музыки «Шумовичков» – *Анна Поспелова*. С помощью необычных звуков, которые издают кухонные предметы (стаканы, кастрюли, ложки) молодой композитор сумела сочинить настоящие мелодии-настроения, близкие и понятные маленькому слушателю: удивление, радость, восторг, тревогу. Помимо ударных «инструментов», на которых мастерски играл *Елисей Дрегаллин*, в спектакле звучала виолончель (*Мария Лобанова*) в дуэте с пением главной героини Ксюши (*Надежда Мейер*).

Актриса в роли Ксюши – красивое мягкое сопрано – отлично взаимодействовала с детьми, во время спектакля подсаживалась к ним (хотя по сюжету Ксюша, проснувшись, «распеваётся» на протяжении 20 минут оперы и лишь изредка поет в традиционном смысле этого слова). Сами шумовички (*Лера Борисова* и *Максим Трофимчук*) как волшебные существа не произносили никаких слов, а лишь тихо «шушукали» – и ритмично играли на ложках. Все звуковые объекты находились за палаткой и весь спектакль не были видны. А после завершения выступления детям разрешили поиграть на музыкальных инструментах шумовичков, что те с радостью принялись делать.

Спектакль вызвал у маленьких слушателей ни с чем не сравнимый восторг, объяснить который можно лишь тем, что он оказался им очень близок и понятен – музыкальным языком, ритмом, простыми

эмоциями и словами. Разумеется, особой благодарности заслуживает работа режиссера *Александры Ловяниковой*. Она сумела создать столь удачную оперную постановку, соединив простой, но не примитивный сюжет с таким же простым и понятным детскому уху звуковым сопровождением.

Сегодня детских образовательных центров великое множество. Но, к сожалению, именно их музыкальная составляющая оставляет желать лучшего. Хочется верить, что оперные представления для самых маленьких зрителей-слушателей будут создаваться, и дети смогут творчески развиваться в этом направлении с самых ранних лет.

Екатерина Пархоменко,
II курс, муз. журналистика



Фото Евгении Барто

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ДАВИД ФРЭ ВЫСТУПИЛ В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ СТАРЫЙ НОВЫЙ ГУЛЬД

В середине ноября в Москву из Франции приехал пианист: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод...». Пианиста звали Давид Фрэ. В Большом зале Московской консерватории он дал «одноактный» концерт, сыграв «Гольдберг-вариации» Баха.

За неординарную посадку при игре Баха Фрэ часто называют «новым Гульдом». С этим псевдонимом он живет уже лет 15 – с тех пор, как записал свой первый альбом с произведениями Баха, Бетховена и Булеза. С появлением фильма Брюно Монсенжона *Swing, sing and think* («Играй, пой и думай») Фрэ в возрасте 27 лет оказался в одном ряду с Фишером-Диска, Соколовым и Рихтером.

На фоне своих звездных соотечественников Дебарга и Канторова – Давид Фрэ, пожалуй, только в России выглядит неприметно. В его биографии не было трамплинов в виде супер-престижных конкурсов, не было ни первого концерта Чайковского, ни второго Рахманинова, заигранных до дыр и знакомых до оскомины. Фрэ вообще не играет русских композиторов. Его конек – немецкая музыка с Бахом во главе. С репертуарными предпочтениями Гленна Гульда была похожая ситуация: «его» композиторами стали Бах, нововенцы и отчасти Бетховен, за романтиков – Шуберта, Шопена, Шумана и Листа – он принципиально не брался.

И Гленн Гульд, и Давид Фрэ – пианисты-интроверты. Пафосная виртуозность, «душа нараспашку» – не в их репертуаре. Гульд, например, не скрывал своего презрения к сцене и в 32 года вовсе перестал выступать, заявив, что с появлением техники концертное исполнительство обречено на вымирание. У Фрэ отношения с большой сценой немного иные. Ему важна интеллектуально-духовная красота музыки, которая становится частью религиозного действия – правда, не общечеловеческого, а очень личного уровня. Потому-то он так любит играть в полутьме под светом одного прожектора, тихо созерцая каждую деталь композиторской мысли.

Кроме творческого кредо – «играй, пой и думай» – Фрэ остается верен правилу: ничего лишнего – ни в звуке, ни в движениях. При исполнении Баха он, вылитый Гульд, привык наклоняться над клавиатурой, отказываясь от естественных пианистических свобод. Канадец тоже был склонен к самоограничению. Но если его строгость парадоксально уживалась с экспрессивностью и эксцентричностью, сдержанность Фрэ граничит с романтической подачей. Эти внутренние различия связаны с абсолютно несхожими, параллельными Баху интересами: Гульду оказалась близка эстетика отрицания нововенцев, Фрэ – обостренно-чувственная рефлексия Шуберта и Шопена.

Существенные расхождения Фрэ и Гульда в трактовке «Гольдберг-вариаций» и барочной музыки в целом связаны



Фото Benjamin Chasteen (Epoch Times)

с актуальным вопросом «как и на чем исполнять Баха?». Однозначного ответа на него нет со времен появления аутентизма. Одни считают, что исполнять Баха на фортепиано – недопустимое кощунство, другие пользуются всеми выразительными возможностями современного инструмента, третьи ищут компромиссы.

В случае Гульда мы имеем исполнителя-универсала: органиста, клавесиниста и пианиста в одном лице. Для него, как и для барочных клавиристов, важна не столько специфика инструмента, сколько точная расшифровка композиторской мысли. При этом возможности фортепиано в отношении баховской музыки Гульд полностью отрицает. Для него не существует *legato*, тем более правой педали, он никогда не использует привычную романтическую фразировку с *crescendo*, *diminuendo* и кульминациями на вершинах построений.

У Фрэ, очевидно, «романтическая» трактовка Баха – с диаметрально противоположным набором приемов. Здесь и вырази-

тельные, почти белькантовые интонации, и частые смены педали, и едва ли не рахманиновский «разворот» в быстрых вариациях. Такой подход связан уже не с максимальным приближением к барочному стилю, а с поисками собственного убедительного варианта трактовки клавирных сочинений в переложении для фортепиано.

Кроме неприторной романтичности у Фрэ есть еще одна хорошая черта: умение убедительно и ясно выражать свои мысли, даже если что-то не клеится по ходу исполнения. К слову, концерт в Большом зале он сыграл не очень-то складно: то ли перенервничал, то ли был не в форме. А публика ведь ждала – кто-то обещанного Гульда, кто-то – очередного чудо-француза, кто-то – «наследника» легендарного канадца! В итоге обманулись и те, и другие: оказалось, что Фрэ и Гульд – не одного поля ягоды.

Алина Моисеева,
II курс, муз. журналистика

«Хотелось думать о вечном, а приходилось о земном...»

Какая музыка должна сохраниться в веках? Какое музыкальное наследие мы бы передали потенциальным внеземным цивилизациям? Да и кто смог бы войти в плеяду композиторов, представляющих «музыку Земли»? Во многих кинокартинах и литературных произведениях ответы на эти вопросы единогласно сводятся к личности Иоганна Себастьяна Баха. Да и в любых опросах о выдающихся композиторах прошлого в большинстве ответов обязательно будет фигурировать имя гения барокко. Однако хорошо ли мы сами знакомы с классикой? В гуще музыкальной жизни столицы, в нашей *Alma mater*, Баха готовы слушать, увы, далеко не всегда...

В Большом зале без особой шумихи прошел концерт французского пианиста Давида Фрэ с довольно-таки камерной программой. Это уже не первый концерт «французского Гульда» (именно так пресса окрестила Фрэ) и в России, и в этом зале. Но это первый раз, когда музыкант на суд обществу вынес личную интерпретацию канонического в своем роде произведения. Из многочисленных интервью с исполнителем нельзя сделать вывод, что Давид страдает гигантоманией. Однако почему было решено исполнить камерные и интимные «32 вариации Гольдберга» Баха в Большом зале – для меня осталось загадкой.

И это оказалось большой ошибкой, так как вместо музыкального откровения прозвучала симфония кашля, чихов и звуков телефонов известного американского бренда. С публикой того вечера стоит начать знакомство со входа в Консерваторию. Туфельки Prada выныривают из Mercedes-Benz S-класса и быстренько бегут ко входу. Норковой шубке открывает дверь костюм Valentino, а шлейф от Chanel No. 5 надолго остается воспоминанием о том, что прибывшей роскоши. Далее – гардероб, где тут и там сумочки Chanel, Hermes и Gucci то и дело сверяют время на последних айфонах, чтобы «успеть опоздать» на великосветское мероприятие в партер. А в этот момент студенты с пустыми кошельками и горящими глазами пытаются в быстром темпе после третьего звонка занять долгожданное бесплатное местечко в амфитеатре.



Альберт Гейм. «В театре». 1900

Итак, все на местах. Можно начинать по древней европейской традиции – вовремя. Что и сделал пианист, выйдя на сцену и скромно поклонившись. Однако партер не привык к классическим обычаям и решил опоздать, действуя в современных традициях большого города с 10-балльными пробками. Ария, на тему которой написано произведение, прозвучала как увертюра, во время которой

можно было с комфортом расположиться всем, кто не ожидал пунктуально точного начала. А дальше, как ни старалась публика – не под силу ей оказалась музыкальная мысль длиною в час. Мягкий, по-французски легкий и полетный Бах практически остался беззвучным и лишь издали разносился эхом посреди этого торжества невежества. Каждый кашель между вариациями ранил тишину, хруст оберток от шоколада звоном разносился по огромному пространству Большого зала. Не хватало попкорна и кока-колы для полного счастья. Под эту музыку хотелось думать о вечном, а приходилось о земном.

Но в любой рецензии должна присутствовать часть, посвященная собственно музыке. Что ж – иногда находилось место и для нее. Когда всеобщее *tutti* сменялось долгожданным *solo* фортепиано, можно было услышать изящную французскую технику, напоминающую клавесинную. Фрэ очень бережно относился к динамике, не давая *forte* заглушить голоса из зала. Когда ария прозвучала в конце произведения, публика, оживившись и предвидя конец, засуетилась и стала поспешно собираться. Формальные аплодисменты завершили концерт, и слушатели быстро разбежались. Как пела Алиса Фрейндлих: «Спектакль окончен, по домам...».

И ведь подобные случаи не редкость, а скорее уже давно неискоренимая реальность. Как воспитать слушателя? Как усмирить физические позывы кашля во имя искусства? Из чего состоит современная культура? Все эти вопросы звучат словно темы для дипломных работ музыковедов. Теодор Курентзис на одном из последних концертов в Москве очень радикально подошел к решению подобных ситуаций со слушателями, отобрав телефоны у всего зала. Но дело не в них, а, видимо, в проблеме куда более глубокой: попытки окультурить, образовать, обучить, образумить предпринимаются постоянно. А воз и ныне там.

Александра Собецкая,
IV курс ИТФ



ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

МУЗЫКА В ЗОНЕ РИСКА

Недавно моему приятелю довелось «побывать» на концерте Московского государственного академического симфонического оркестра (МГАСО) под управлением Павла Когана. Оркестр выступал в одном из самых знаменитых концертных залов страны – Зале имени П.И. Чайковского Московской филармонии. В программе прозвучали произведения выдающихся русских композиторов: П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и Н.А. Римского-Корсакова. Казалось бы, все необходимые для концерта атрибуты присутствовали: зал, оркестр, дирижер, программа... Однако слушателя в виде моего друга на концерте не было – физически он отсутствовал.

В нашу эпоху всевозможных изобретений, нацеленных на удобство существования человека, стало реальным появление виртуальных концертных залов, существующих благодаря онлайн-трансляциям. Таким образом, упомянутый концерт посетить можно было дистанционно. В связи с этим возникают две серьезные проблемы. Во-первых, происходит обесценивание живого звука, и вследствие этого пропадает тончайший контакт между исполнителем и слушателем. Последний, сам того не ведая, ограничивает себя в живом общении с музыкой. Во-вторых, снижается необходимость в финансировании деятельности театров и концертных залов. Страшно представить, если подавляющее большинство концертных организаций станет практиковать прямые трансляции всех своих мероприятий. Ведь в таком случае билеты не будут как следует распродаваться, что приведет к возникновению проблем с заработной платой сотрудников.

К счастью, пока не все залы разрешают подобные деяния. Как и не все солисты – последние часто высказываются даже против того, чтобы их выступления записывали на мобильные устройства и прочую

технику. Например, пианист Григорий Соколов считает обязательным присутствие слушателя на концерте. Подобное отношение случается и в других областях искусства, например, в современном танце.

В 2016 году проводился международный чемпионат по «верхнему брейку» (в профессиональной среде его называют *ropping 5x5*). В нем приняли участие самые известные танцовщики из Китая, Кореи, Японии, Франции, США. Обычно на подобных



чемпионатах ведется съемка, после чего запись выкладываются в интернет. Но запись именно этого *баттла* в сеть не попала. Причиной тому стали просьбы участников. Согласно их позиции, человек, находящийся в танцевальной культуре, должен полностью отдаваться этому делу – а, значит, посещать подобные события лично.

Хотя у практики онлайн-трансляций есть и несомненные положительные

стороны. Так, люди, живущие не в Москве, получают возможность побывать на всех интересующих их концертах. Кроме того, не каждый может позволить себе купить билет за полную стоимость – во многих известных концертных залах и театрах цены за билет могут достигать 30 тысяч рублей (большинство жителей России получает примерно такую же зарплату за целый месяц!) Пока залы по-прежнему полны и онлайн-трансляции существуют – никто

не остается обделенным. Но отголоски угрозы исчезновения «живой» музыки уже доносятся до нас и требуют пристального внимания. Сейчас, когда из человеческой жизни практически уходит живое общение, музыка естественным образом попадает в зону риска.

Бексултан Садуев,
IV курс ИТФ

ИГРА ЗАКОНЧЕНА

Детское сознание похоже на белый лист бумаги. Взрослые учат детей, рисуя на белом листе цветными карандашами. Если стереть линию один раз и нарисовать другим цветом, следа почти не остается. А на пятый раз? Десятый? На родителях и учителях лежит ответственность не только за знания ребенка, но и за восприятие этих знаний. Изначально у детей нет ни сформированных оценочных суждений, ни простейшего терминологического аппарата. Показывая малышу на утюг, мы даем название температурному явлению, говоря «Горячо!» и отдергивая его руку. Но представьте, что в первом примере взрослый скажет «Холодно!». Это определение будет воспринято сознанием ребенка как верное.

Не вызывает сомнений тот факт, что на первых этапах обучения должны преобладать игровые и полугровые формы работы.

Преимущество игровых методов подачи материала заключается в том, что эмоциональный отклик не заставляет себя ждать. Но при этом существует огромный недостаток: всякая игра на подсознательном уровне воспринимается нами как нечто неосновное, не требующее усилий, вспомогательное.

Такая тенденция не может сохраняться в старшем возрасте. Наоборот, с каждым годом степень «развлекательности» в школах должна снижаться, чтобы к моменту поступления в высшие учебные заведения молодые люди имели навык к анализу и структурированию информации. В противном случае складывается ситуация, при которой повзрослевшие люди оказываются не приучены к самостоятельной работе и экстраполяции полученных на каком-либо предмете знаний в смежную дисциплину.

Дети учатся, «играя в школу», как они играют на смартфонах в *Minecraft*, «Говорящего Тома», *AngryBirds* – и так же, как и в игре, в которой они не несут ответственности за виртуальный «засохший урожай», оценки в школе оказываются чем-то вымышленным и не требующим особого внимания. Таким образом, в головах подрастающего поколения нередко царит атмосфера *бессознательной безответственности*. К сожалению, зачастую осознание реальности происходящего не приходит даже при выборе профессии. Поэтому с каждым годом все страшнее ходить к врачам, а в школах все меньше учителей, которым можно не бояться доверить своего ребенка.

Вероятно, переломный момент наступает в подростковом возрасте. В этот период очень важно, какой наставник окажется рядом с ребенком. Необходимо постепенно приучать учеников самостоятельно и грамотно формулировать свои мысли, а главное – без стеснения и аргументированно высказывать их перед своими сверстниками. Способность уверенно донести свою точку зрения до слушателей – один из самых важных в жизни навыков, благодаря которому очень многие проблемы могут быть решены на уровне дискуссии.

Постепенное усложнение школьной программы в старших классах, а затем в вузе поможет последовательно включать в круг обсуждаемых тем все более важные вопросы, не прибегая для этого к каким-то дополнительным усилиям. Привычка рассуждать, ставить цели, ясно формулировать свои желания в конце концов приведет к тому, что выпускниками вуза будут не просто люди с типовым набором знаний, не имеющие представления, как существовать вне стен учебного заведения, а настоящие личности – с собственными целями, планами их достижения и мотивацией к дальнейшему развитию.

Мария Акишина,
IV курс ИТФ

О КОНЦЕРТНОЙ ЭТИКЕ

В эпоху распространения мобильных телефонов резко возросло стремление человека постоянно быть на связи. Приходя на концерт классической музыки, многие люди не отключают свои мобильные устройства, постоянно ожидая звонка или SMS-сообщения. Из-за этого они не только не могут сосредоточиться на исполнении, но и мешают слушать другим. При несоблюдении элементарных этических норм традиционный формат концерта даже в зале с великолепной акустикой теряет свой смысл. Но возможно ли бороться с невежеством слушателей и каким образом?

Яркий пример – Большой зал Консерватории, одна из ведущих концертных площадок Москвы. Первоочередной задачей зала является пропаганда академического музыкального искусства, творчества великих композиторов. Наиболее значимые мероприятия – международные фестивали, конкурсы, выступления знаменитых артистов, юбилейные вечера, посвященные выдающимся деятелям искусства – проходят чаще всего именно здесь.

Однако такие концерты являются лишь частью огромного спектра происходящих в Большом зале событий. В потоке концертной жизни, каждый день привлекающем толпы многочисленных слушателей, выделяются разные направления. Каждое из них характеризуется своей аудиторией, исполнителями, культурным, а иногда и политическим статусом.

Нетрудно догадаться, что на концерты начинающих музыкантов редко ходит случайная публика – большинство составляют родственники, учителя, друзья и знакомые исполнителей. Выступления известных музыкантов привлекают более широкую аудиторию, которая включает в себя как трепетно относящихся к музыке любителей, так и представителей определенного социального круга, для которых посещение консерватории в первую очередь – «выход в свет». На концертах «звездных» артистов значительную часть зала составляют богатые поклонники музыкантов, для которых важно само присутствие. Такая разница в контингенте определяет многое. Иногда степень невоспитанности публики настолько чудовищна, что досадные аплодисменты между частями одного произведения, кашель, звонки, вибрации и светящиеся экраны электронных устройств делают невозможным нормальное восприятие происходящего на сцене.

Исключением стал концерт Курентзиса 23 октября, на котором организаторы решили не допустить в зал людей с включенными телефонами, заставив каждого выключить свои устройства и запаковать их в специальные чехлы, которые было невозможно открыть самостоятельно. Эта процедура на входе заняла огромное количество времени, создав километровую очередь на улице – в результате концерт начался на час позже. Тем не менее, столь строгая мера принесла свои результаты.

В зале ощущалась непривычная атмосфера идеальной тишины и спокойствия. Она действительно располагала к качественному слушанию музыки, заставляя даже далеких от профессионального искусства людей почувствовать значимость момента и осознать происходящее как часть важного духовного ритуала.

Елизавета Петрунина,
IV курс ИТФ



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

ГАРАЖНЫЕ «СЕКРЕТИКИ»

Зимой в музее современного искусства «Гараж» проходит выставка «Секретники: копание в советском андеграунде. 1966–1985», образованная архивными материалами музея, связанными с закрытыми суб- и контр-культурными художественными движениями 1960–1980-х годов. Над выставкой работали куратор проекта, автор идеи Каспарс Ванас (Рига) и искусствовед, куратор музейного архива «Гаража» Саша Обухова (Москва).

Название выставки отсылает к детской игре в тайники и в засекречивание разных мелочей, доступ к которым имеют лишь «свои». На экспозиции представлены работы и личные вещи художников нон-комформистов Вячеслава Ахунова, Армена Бугаяна, Риммы и Валерия Герловиных, Никиты Алексева, групп «ТОПАРТ», «Гнездо», «Коллективные действия», «Мухомор» и других. Большинство экспонатов – фотографии, документы, дневники, самиздат, сценарии перформансов, видеозаписи – словом, все то, что некогда носило личный, «секретный» характер, не предназначалось для раскрытия широкой аудитории и уж тем более для экспонирования под музейными стеклами с «рассекречивающими» пояснительными комментариями.

С одной стороны, само существование такой выставки, казалось бы, отменяет всю секретность ее экспонатов, но с другой – разве не для того делается «секретик», чтобы однажды его раскрыли? К тому же, чаще важнее оказывается не содержимое тайника, а его история. Путешествие по выставке и «реконструкция» этих историй напоминает процесс игры, в которой зритель, будто подглядывая за намеренно скрытой от «чужих» частью жизни художника, превращается в посвященного, «своего». При этом хороший секрет никогда не будет раскрыт до конца. Поэтому чем он необычнее, тем шире интерпретационный дискурс вокруг него.

На Public talk 14 декабря кураторы выставки открыто побеседовали с посетителями и рассказали о том, что же все-таки прятали в брежневскую эпоху, кто, как и почему это делал. Оказалось, что некоторые объекты экспозиции секретны

не только из-за личного характера. В свое время многие из них были под государственным запретом. Например, набранные вручную книги Самиздата, предметы и фотографии, относящиеся к религиозным практикам, йоге, психотерапии. Сегодня все это без последствий может стать досугом любого человека, но в те годы такие вещи совсем не поощрялись, о чем говорит представленное на одном из стендов медицинское заключение из психиатрической больницы, выписанное «Дзен-Баптисту» Валерию Теплышеву.



Но поощрялись и перформансы, даже совсем безобидные и по-детски смешные. Например, «Преодоление табу» Риммы и Валерия Герловиных, в котором за незнакомых между собой людей разыгрывают нелепый диалог. Всю эту странность Каспарс Ванас объяснил словами: «Искусство и государство будто соревнуются, кто из них создаст более впечатляющий абсурд», а Саша Обухова называла эту ситуацию «стратегией выживания в сложных обстоятельствах, когда художник и «обычный» человек ищут в себе силы и способ выживать и противостоять сложным условиям».

Неотделимость всех объектов от жизни их создателей – это и специфическая особенность, и несомненное достоинство выставки. Внешняя тусклость экспонатов объясняется намерением художников не привлекать внимания, и, наоборот, скрыть свое искусство от посторонних глаз. Такая экспозиция как бы «отсеивает» неготовых к копанию и разбирательству зрителей, при этом затягивая в себя людей, желающих принять «правила игры». В то же время «Секретники» – повод напомнить себе, что внешняя в банальном смысле «красота» не есть мерило ценности искусства любого времени.

Некоторые экспонаты парадоксально сочетают в себе ритуал и абсурд, как ряд почти одинаковых фотографий Никиты Алексева «Камни на моей голове». Укладка камней в восточных практиках обладает духовным смыслом и требует концентрации и спокойствия. Так, на разных фото под умиротворенным «ликом» художника расположены абсурдные подписи: «Если положить камни на голову, то глаза станут туманно-серые, а картошка в подполе прорастет бледно-розовыми щупальцами», «Если положить эти камни на голову, глаза станут снежно-белые, а ключ с первого раза попадет в скважину», «Если положить эти камни на голову, глаза станут небесно-голубые, а Россия будет счастливой страной» и др.

«Посетители жалуются, что современное искусство непонятно, как будто кто-то им обещал, что оно будет понятно или будто «старое» искусство понятно», – говорит Каспарс Ванас. На простые вопросы слушателей кураторы дали простые ответы: «О чем эта выставка?» – «О жизни», «Для чего она?» – «Не для эстетического наслаждения. Не для потребления, но для соучастия». Эти высказывания применимы в отношении любого искусства, которое сегодня принято называть вслух – «современным», а про себя – «непонятым». И тут напрашивается риторический вопрос: а существует ли вообще понятное искусство? И искусство ли это тогда?

Анастасия Ким,
IV курс ИТФ

НОВАЯ ИГРА ПО СТАРЫМ ПРАВИЛАМ

6 февраля в Музее Скрыбина состоялся первый концерт проекта «Игра двух городов», в рамках которого музыка современных российских композиторов прозвучала в Москве и Санкт-Петербурге. На московском концерте исполнили сочинения Сергея Слонимского, Настасьи Хрущёвой, Николая Хруста, Владимира Ладомирова, Дмитрия Мазурова, Олега Крохалева, Льва Тернера, Алексея Сысоева, Лилии Исаковой, Полины Коробковой и Сергея Леонова. Исполнители – Ансамбль современной музыки Reheard, созданный в 2018 году студентами и выпускниками РАМ имени Гнесиных и МГК имени П.И. Чайковского: Алёной Таран (флейта), Андреем Юргенсоном (кларнет), Алисой Гражевской (скрипка), Марией Любимовой (виолончель), Дмитрием Баталовым (фортепиано) и Елизаветой Корнеевой (дирижер).

Первое, что заинтересовывает в проекте – это его название, вызывающее весьма конкретные ассоциации. Кажется, что обязательно должна быть какая-то игра с отсылками к Стравинскому. Но даже если название никак не соотносится с «Весной священной», хочется узнать, в чем же суть игры.

Формально это взаимодействие музыкальных миров современной академической музыки Москвы и Санкт-Петербурга, новый шаг к укреплению культурных связей двух городов. Но в том, что один ансамбль исполняет одну и ту же программу сначала в Москве, а потом в Петербурге – нет ничего принципиально нового. Не работает и возможный принцип, при котором музыку петербургских композиторов исполняют московские музыканты, а московских – питерские. К тому же, исполнители второго концерта – оркестр Новосибирской филармонии.

Одно из исполненных ансамблем сочинений, написанное Д. Мазуровым, называется *Hauntology* или «Хонтология». Следуя определению, «хонтология» – это нечто существующее и несуществующее одновременно, уже не принадлежащее прошлому и не находящее импульса проявить себя в настоящем. На русский язык слово переводится как «призракология». И такое название подошло бы всему проекту.

Новые идеи воплощаются в несоответствующих им старых формах. От этого ощущение бытия концерта на грани между прошлым и настоящим только усиливается. Это уже не классический концерт с его сложившимися академическими традициями, но и не модное авангардное событие. Концерт заставил размышлять о важных вопросах: какой должна быть его форма, что делает музыку современной, что нового музыканты могут привнести в мир именно сейчас, и что они хотят и могут высказать средствами своих инструментов. Сложилось впечатление, что кураторы и авторы концерта остро чувствуют эти вопросы, но ответ на них внутри себя еще не сформировали.

Ощущение двойственности создала и сама исполняемая музыка. С одной стороны, это новые сочинения, написанные в самое недавнее время. Причем пьесы и совсем молодых авторов, и композиторов давно состоявшихся, учившихся в разные годы, в разных учебных заведениях и у разных педагогов. Но стиль всех пьес, несмотря на разные концепции, оказался очень схожим.

Основная тенденция – это работа с нестандартными приемами игры и использование расширенных исполнительских техник. На первый план выходит прием. Весь вопрос в том, насколько можно считать такую музыку современной, и в чем ее новаторство в истории условного «авангарда», в рамках которого работают почти все представленные авторы. Ведь шумы, шорохи, нестандартные приемы и расширенные техники начали использоваться уже около 100 лет назад. Привносят ли в них современные композиторы что-то свое, специфическое?



От молодых и инициативных музыкантов, организовавших большой проект по современной музыке, ждешь яркого и энергичного исполнения. Но и здесь проскальзывает ощущение недосказанности и двойственности. Не все сочинения прозвучали с той особой отточённостью каждой ноты и вниманием к приему, необходимыми при исполнении современной музыки. Большинству исполнений не хватило бережного и продуманного отношения к звуку и специфическим исполнительским техникам.

Ярким контрастом всему вечеру прозвучало сочинение «Leavages» Н. Хруста в исполнении Андрея Юргенсона, которое отличало внимательное отношение к приему и к звуку. Пьеса *Maryas* А. Сысоева, артистично воплощенная Алёной Таран, стала одним из самых сильных номеров концерта. Virtuозная игра и точное взаимодействие А. Юргенсона и А. Таран при

исполнении пьесы О. Крохалева *I'm here* заставила неотрывно следить за каждым их движением. *Lifestream* для виолончели Л. Тернера выделялась среди остальных пьес ярким исполнительским приемом, гармонично отражающим образное содержание музыки.

Форма построения концерта оказалась неожиданно академичной – перед каждым номером на сцену выходил ведущий и объявлял исполнителей. Рассказ о концепции сочинения и зачитывание авторского предисловия в формате лекции были бы уместнее, но в иной форме. Чтение заранее записанного текста по листочку и с запинками совершенно не способствовало атмосфере и настройке на произведение. Так же, как и торжественное объявление исполнителей перед каждым номером. Тем более, что музыкантов всего шесть, и слушателям было бы достаточно их представления в начале и конце программы.

На протяжении всего вечера это ощущение «хонтологичности» происходящего приводило в состояние размышлений о музыке в историческом времени и необходимости этой музыки для самих музыкантов. Только у нескольких исполнителей был настоящий творческий азарт, восхищение каждой нотой, новизна ощущений взятия следующего звука. Но в отношении остальных возник вопрос: чувствуют ли они внутреннюю потребность и необходимость жить той музыкой, которую играют? Может быть, это и становится одной из причин, по которой люди не слишком часто посещают такие концерты.

При входе в зал неприятно удивило отсутствие публики, среди которой оказались только несколько заинтересованных лиц, а остальные – пресса и авторы. Ведь неидеальное исполнение романтической музыки все равно может произвести впечатление на неподготовленного слушателя, а с современным материалом это практически невозможно. Музыка, в которой каждая деталь продумана композитором до мелочей, требует от исполнителей такого же подхода к тексту и большой внутренней решимости высказать через музыку нечто провокационное и важное.

Николай Хруст предположил такой текст своему сочинению: «В этой пьесе звуки отражаются сами в себе, удивленно взирая на свое отражение. Музыка то разбивается на множество излучин, то возвращается в единое течение подобно реке. Исполнитель то существует с инструментом едино, то инструмент «отпочковывается» от своего «родителя» и как бы вглядывается в него с изумлением, узнавая в нем себя». Такая аннотация является еще одним смысловым пластом произведения. Но может ли исполнитель соответствовать настолько высокой планке? Этот вопрос каждый заново решает для себя перед очередным выходом на сцену.

Мирослава Тырина,
III курс РАМ им. Гнесиных
Фото Анны Махортовой