



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

СТР. 2

ВО СЛАВУ СВОБОДЫ
И ВЕРНОЙ ЛЮБВИ

СТР. 2

МИНИМАЛИЗМ КАК СПОСОБ
ДОСТИЧЬ МАКСИМУМА

СТР. 3

МУЗЫКАЛЬНАЯ НОЧЬ

СТР. 4

КЛАССИКА ИЛИ АВАНГАРД?

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

МЫ ЛЮБИМ ТЕБЯ, ОЛИВЕР!

Мюзикл Александра Чайковского «Жизнь и невероятные приключения Оливера Твиста» блестяще открыл пятидесятый, юбилейный сезон Детского музыкального театра имени Н. И. Сац — первого в мире профессионального театра оперы, балета и симфонической музыки для детей. Мировая премьера спектакля состоялась 25 октября, после чего прошла серия премьерных показов.



Сцена из спектакля. Фото Елены Лапиной

По давней репертуарной традиции театра произведение создавалось специально для его труппы. Уникальность этого спектакля в том, что авторы ориентировались на возможности юных артистов — роли Оливера, его друзей Ловкого Плути и Красавчика, а также их сверстников исполняют участники Детской студии Театра имени Н. И. Сац. Ранее дети уже принимали участие во взрослых спектаклях (например, «Кошкин дом»), но мюзикл по «Оливеру» стал первой крупной работой всего состава детской труппы. Вплоть до самой премьеры сохранялась интрига — кто из восьми кандидатов, включая девочек, будет исполнять партию главного героя.

Композитор Александр Чайковский, автор десяти опер, три из которых — детские, и трех балетов, неоднократно сотрудничал с театром имени Н. И. Сац: «Оливеру» предшествовали оперы «Второе апреля» по рассказу И. Зверева (1984) и «Зимняя сказка» по Шекспиру (2000–2001). По признанию самого композитора, работа над мюзиклом шла достаточно быстро — за три месяца была написана вся музыка, огромную партитуру

(более 300 страниц!) он завершил весной этого года.

«Идея сделать мюзикл по «Оливеру Твисту» пришла ко мне очень давно, ведь этот роман Дикенса, роман-приключение о взрослении и становлении человека, очень вписывается в концепцию нашего театра», — признается режиссер-постановщик спектакля и художественный руководитель театра Георгий Исаакян. Либретто сделал детский поэт и драматург

становится сквозной и, на мой взгляд, ведущей на протяжении всего спектакля. Только любовь может противостоять миру зла. Через восприятие этого чувства часто прослеживается отношение к Оливеру других персонажей.

В партии Оливера тема любви раскрывается в его сольных эпизодах, в монологах. Например, в молитве после сцены порки и обращении к портрету молодой дамы из дома Бранлоу в первом действии, где чистый, тонкий голос Ани Кашириной, исполнившей роль главного героя, звучит практически без инструментального сопровождения. Несмотря на то, что во втором действии в техническом плане встречались неточно интонируемые звуки, юной исполнительнице удалось глубоко тронуть сердца слушателей.

На контрасте отношений строится и противопоставление двух любящих пар. Режиссерская находка их квартета в первом действии — расположение артистов на разных уровнях сцены: Билл и Нэнси стоят на полу, а романтично настроенные Гарри и Роуз «прячут» над ними на балконах. Костюмы героев, созданные по эскизам Марии Кривоцовой, подчеркивают разницу между ними в социальном статусе: разноцветные, аляповатые цвета одежды у Билла, Нэнси и белые одеяния светловолосой пары из высших слоев лондонского общества. Контраст выражен и в тесситурных особенностях партий: нежному лирическому сопрано Роуз и высокому тенору Гарри противопоставлены драматическое сопрано Нэнси и декламация бандита Билли Сайкса (Константин Ивин), грубо выкрикивающего: «К дьяволу вашу любовь!». Его гибель в перестрелке с полицейскими во втором действии после убийства жертвенно любящей его Нэнси кажется закономерной: он переступил не только через нормы гражданского общества, но и через высший нравственный закон — лишил жизни любимого человека.

Своеобразные представления о любви существуют в противоположном Оливеру мире. Яркая находка композитора — ария ростовщика Феджина «Деточки» из первого действия, в которой

отрицательный герой признается в любви не своим подопечным «мазурикам», которых заставляет воровать деньги и носовые платки, а драгоценностям. В номере, прекрасно раскрывается актерское дарование Николая Петренко, позволяющего в репризе дать выход «чувствам» в зажигательном танце с ожерельем на шее. Во время ареста в конце второго действия ростовщик прощается со своими «деточками» и, вспоминая арию, вновь пускается в пляс.

«Любовь — это зло, любовь — это грех!», — поют дуэтом управляющие сиротским домом, мистер Бамбл и миссис Корни, персонажи — прямые антагонисты Оливера. Драматургически им контрастируют два любовных дуэта Гарри и Роуз из второго действия, написанные в лучших традициях бродвейских мюзиклов с упоительными мелодиями и красочными гармониями (особенно второй — «Это наша любовь, это наша судьба!»). Не случайно, именно свадьба героев счастливо завершает мюзикл.

Интересны музыкальная драматургия спектакля, стилистическое разнообразие музыкального

материала. Это и «блатные» интонации отрицательных персонажей (управляющие сиротским домом, дама из похоронного бюро, серенада Красавчика и др.). И отголоски барочной стилистики в трагической арии Нэнси с солирующей скрипкой из второго действия — один из самых выразительных номеров. И романтические мотивы в духе эстетики мюзикла (ария Феджина, дуэты Гарри и Роуз). Помимо хроматической тональ-

ной системы музыкальный язык спектакля включает два алеаторических фрагмента у струнных, связанных со злодеем Монксом, решающимся подставить Оливера.

В этом спектакле прекрасный актерский состав. Наиболее сильным исполнителем, на мой взгляд, стала Вера Куликова в роли Ловкого Плути. Артистизм, живая и разнообразная игра помимо хороших вокальных данных дают основание предполагать, что девочка свое будущее, скорее всего, свяжет с театром — музыкальным или драматическим. Из состоявшихся артистов больше всего запомнился звенящий, как колокольчик, тембр Ольги Бутенко (Роуз), прекрасно сочетающийся в ансамбле с Сергеем Петрищевым (Гарри). Заслуживают внимания и такие обладатели красивых голосов, как бас Дмитрий Почапский (Монкс), баритон Николай Косенко (Бранлоу), контральто Маргарита Кондрахина (дама из похоронного бюро, миссис Сауэрбери), исполняющие эпизодические роли.

Благодаря стараниям главного дирижера театра Алевтины



Сцена из спектакля. Фото Елены Лапиной

Иоффе и певцы, и оркестр смогли донести до публики огромный спектр эмоций — от любви до ненависти, затронули тонкие струны души каждого зрителя, подарили необыкновенное ощущение радости и привнесли в жизнь юных слушателей лучики света и добра. Надеемся, что последующие спектакли сезона получатся такими же удачными и незабываемыми!

Мария Зачиняева,
студентка IV курса ИТФ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ВО СЛАВУ СВОБОДЫ И ВЕРНОЙ ЛЮБВИ

В Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского в октябре состоялась премьера единственной оперы Л. ван Бетховена «Леонора». Постановка, осуществленная режиссером Михаилом Кисляровым под музыкальным руководством дирижера Геннадия Рождественского, стала важным культурным событием. В первый вечер за дирижерским пультом стоял сам маэстро, а затем спектакль возглавил дирижер Алексей Верещагин. В работе над постановкой также принимали участие художник-сценограф Виктор Вольский, и художник по костюмам Ольга Ошкало.

Московской публике была представлена первая редакция оперы, более известной в позд-

1805 году в захваченной наполеоновскими войсками Вене. Тогда премьера на сцене театра «Ан дер Вин» прошла перед малочисленной публикой, состоявшей в основном из французских военных, не понимавших ни языка, ни музыки. Через год композитор переделал оперу, сократив ее на один акт и дав ей другое название — «Фиделио». Но и в новом виде она потерпела провал: пережив всего три представления, спектакль был снят. По достоинству «Фиделио» оценили лишь в 1814 году, когда уже снискавший славу Бетховен нещадно сократил партитуру, а либреттист Трейчке создал новый текст.

И все же опера, возрождающаяся на сцене Театра имени

шую работу и «снаружи», обогатив его различными смысловыми контрапунктами, начиная от сценического пространства и заканчивая костюмами. Спектакль открывается звучанием стихотворения Б. Пастернака «Гамлет» из романа «Доктор Живаго». Глубокие по смыслу строки отвечают столь же сложному замыслу постановки. На уровне сценическом — это отражение идеи художника (поэта, артиста, режиссера), не просто исполняющего трагедийную роль на сцене, но и соперничающего своему герою. На смысловом уровне явно проступает общность темы *несвободы*: и Пастернак, и Флорестан — жертвы политической диктатуры.

Полифонически решено и само действие. Наряду с основными событиями на заднем плане сцены развиваются своего рода *визуальные лейтмотивы*: «любви» Флорестана и Леоноры, воплощенной в пластическом дуэте, «жестокости» — избиение героя солдатами. Эффектно используется и пространство зала: действие происходит и на сцене, и на подесте вдоль партера, и на балконе, и на ярусах над сценой, что для публики создает абсолютный эффект присутствия.

Постановка насильно проникнута скрытыми символами, аллюзиями и намеками. Именно они выводят на поверхность вневременные идеи оперы: абсолютное зло *жестокости*, порождаемой ослеплением властью, абсолютную ценность *свободы* и абсолютную силу *верной любви*.

С этой точки зрения отдельного внимания заслуживают костюмы. Во время своей кровавой арии Пизарро начинает примерять разные головные уборы: то черную фуражку, в которой угадывается облик Гитлера, то роковую треуголку Наполеона... Смысловой подтекст костюма проявляется даже в финале оперы, когда артисты хора облачаются в полистилическую одежду: с одной стороны, современные офисные костюмы женщин и спортивный стиль мужчин, с другой — сюртуки, смокинги, цилиндры, платья в пол и чепчики. Злодей Пизарро и революционер Фернандо «рассекают» по сцене в кожаных куртках и брюках современного кроя. А главные герои появляются в одеяниях своих бесплотных хореографических «двойников», что, видимо, должно означать их победу в духовном плане, но уход из жизни физической.

Неординарно трактованы и другие персонажи оперы. В финале представления они располагаются на сцене, четко разделяясь на положительных и отрицательных. При этом в «клане» отрицательных помимо явного злодея Пизарро оказываются также Марселина и Фернандо. В случае с Фернандо все очевидно: хотя он и возглавляет борцов за свободу, его метод — революция — по сути предстает злом с благими намерениями. Но с Марселиной все сложнее. Казалось бы, невинная простушка, она с самого начала ведет себя не лучшим образом. Она — глупа, похотлива и сопротивляется настойчивым приставаниям Жакино лишь потому,

что хочет видеть на его месте юного Фиделио. Буквально «вешаясь» на свой объект желания, она не способна понять, кто «он» и что «он» чувствует.

Все это зритель воспринимает благодаря мастерству певцов-актеров. Флорестан (*Захар Ковалев*), по либретто, должен появиться лишь в третьем акте, но в постановке Кислярова он присутствует на сцене, начиная с увертюры. Даже в рамках немой роли артист сумел передать боль и страдания своего героя, а в третьем акте покорила публику вокальным мастерством в чудесном любовном дуэте. Партия Леоноры в исполнении *Евгении Сурановой* не была столь однозначно впечатляющей. В первых двух актах она казалась скованной и не очень выразительной. Не зная сюжет, было бы невозможно понять, какие чувства испытывает ее героиня, в то время как музыка предлагает широкий спектр настроений: от страха до надежды на счастье, от стыда до невозмутимой решимости. Однако в последнем акте певица показала себя хорошей актрисой, блестяще исполнив свою партию не только в любовном дуэте, но и в драматической сцене со злодеем Пизарро.

Опера, провалившаяся в 1805 году в Вене, в Москве 2014 года имела настоящий большой успех. Восторженная публика рукоплескала и кричала «Браво!» всем, кто приложил руку к созданию нового спектакля. Будем надеяться, что постановка останется в репертуаре театра надолго.

Людмила Сундукова, студентка IV курса ИТФ



Сцена из спектакля. Фото И. Захаркина

нейших версиях под названием «Фиделио». Процесс создания «Леоноры» был для Бетховена мучительным. В течение десяти лет композитор неоднократно ее «перекраивал» и тяжело переживал провал постановки в

Покровского, отличается от всех, когда-либо звучавших при жизни композитора: в ней нет разговорных диалогов. «Модернизовав» таким способом произведение изнутри, режиссер проделал интересней-

МИНИМАЛИЗМ КАК СПОСОБ ДОСТИЧЬ МАКСИМУМА

В рамках перекрестного Года культуры России и Великобритании в московском театре «Новая опера» 27 и 28 августа 2014 года состоялась показ оперы Бенджамин Бриттена «Поворот винта». Спектакль — перенос постановки, успешно осуществленной в 2012 году на сцене Оперного театра Северной Ирландии.

Опера Бриттена, созданная в 1954 году, одна из самых таинственных как в его творчестве, так и вообще во всей истории оперного жанра. Напряженная атмосфера ужаса или так называемый *эффект саспенс* — в оперном театре встречается не так часто. На память приходят Командор в «Дон Жуане» Моцарта, призрак Графини в «Пиковой даме» Чайковского или «кровяные мальчики в глазах» у Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского. Тем примечательнее для нас «Поворот винта». Используя типичный сюжет, выдержанный в традициях британского готического ужасика, он трактуется не прямолинейно, оставляя как труппе, так и слушателям массу вариантов для толкования.

В либретто использована одноименная мистико-психологическая повесть англо-американского писателя Генри Джеймса, основанная на реальных событиях. Вышедшая в свет

в 1898 году, она осталась актуальной и для второй половины XX века, чем, пожалуй, обусловлено неоднократное обращение разных режиссеров к этому сюжету — существует порядка десяти экранизаций, лучшей из которых признан фильм Джека Клейтона «Невинные» (1961).

В новелле повествование ведется от лица «ненадежного рассказчика». Эта техника, являющаяся хрестоматийным примером для англоязычной литературы, берет начало от готического романа «Исповедь оправданного грешника» Джеймса Хогга. Среди литературоведов, психологов и философов было немало дискуссий относительно реальности описанных событий. Главное — существуют ли привидения на самом деле, или это плод больного воображения Гувернантки? Как заметил дирижер московского спектакля *Ян Латам-Кениг*: «В гувернантки или незамужние девы, отчаявшиеся найти супруга, и это развивало в них нервический характер».

Автором постановки выступил молодой британский режиссер *Оливер Мирс*. Будучи художественным руководителем Оперного театра Северной Ирландии, он известен своими работами на необычных площадках: от капеллы XVIII века до складских помещений в районе Ковент-Гарден. Поставленный

им мюзикл «Суини Тодд» и вовсе исполнен силами тюремных заключенных.

В «Повороте винта» режиссера заинтересовало отражение Бриттеном конфликта между консервативно и либерально настроенными слоями общества



Сцена из спектакля. Фото Д. Кочетова

вопросе сексуальных отношений. Сюжет повествует о молодой гувернантке, которая стремится заботиться о своих юных подопечных Флоре и Майлсе. Но в доме обнаруживаются призраки, один из которых жаждет соблазнить Майлса. Приходя по ночам к детям, призраки сводят с ума Гувернантку, причем ее муки становятся с каждым разом все невыносимее. Англичане сравнивают такое состояние со средневековой пыткой «поворот винта», когда на голову надевали

обруч и затягивали винт, чтобы металл сдавливал череп. Отсюда и название оперы, которое у русскоязычного слушателя может вызывать ассоциации с чем-то индустриальным (впрочем, этих ассоциаций не избежать, если вести речь о самой постановке: у

Мирса все работает как часы, даже как целый часовой завод!).

Главные роли исполняли приглашенные солисты из Великобритании. Маститое сопрано *Сюзанны Харелл* отлично уравнивалось дискантом 14-летнего *Тома Дизли* (ребенок на сцене — не прихоть Мирса, а прямое указание британского классика). Впрочем, если юный исполнитель справился со своей ролью довольно просто, то С. Харелл отметила, что ей пришлось встретиться немало сложно-

стей: «Самое трудное было не сойти с ума. Каждый раз после репетиций приходилось заставлять себя снова переключаться на реальный мир». Отлично «попали» в эту палитру и приглашенные московские артисты. «Российские певцы придали новые краски всему действию», — признался *Оливер Мирс*.

В основу спектакля положен принцип минимализма средств. Отталкиваясь от партитуры Бриттена, в которой всего 13 инструментов, Мирс идет тем же путем и в своем сценическом решении. При минимуме декораций воплощения образов привидений и готической атмосферы усадьбы ложатся на плечи сценографа (художник — *Анна Мари Вудс*). Особенно важен свет (художник по свету — *Кевин Трейси*). Все вместе помогает воспроизвести необходимую палитру мистики и недосказанности, заложенную в первоисточнике.

Опера великого английского композитора — фантазмагория и мистификация. Работа режиссера-постановщика — образец искреннего рвения и настоящего таланта. И нет ничего удивительного в том, что спектакль заинтересовал экспертов «Золотой маски». Поэтому не стоит исключать возможность, что «Поворот винта» сможет войти в постоянный репертуар театра «Новая опера».

Ксения Меледина, студентка IV курса ИТФ

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ НОЧЬ

Второй год в Москве проходит общегородская акция «Ночь музыки», приуроченная к празднованию Международного дня музыки. На этот раз в ней приняло участие более 250 различных площадок — от школ, библиотек и музеев до академических театральных и концертных залов, в том числе самых крупных. Проект, стартовавший 4 октября в полдень, закончился глубоко за полночь.

Программа «внеурочного» концерта в Большом зале консерватории, начавшегося в одиннадцать вечера, была составлена в честь грядущего события — 175-летия со дня рождения П. И. Чайковского — и одновременно учитывала необычный формат проекта. Помимо хорошо узнаваемой на слух Баркароты Ж. Оффенбаха из «Сказок Гофмана» в нее вошли Скрипичный концерт и Сюита из балета «Щелкунчик». Как и Оффенбах, Чайковский обратился к Гофману, и эта сказочная гофманиана, создающая ощущение волшебства и праздника, послужила прекрасным обрамлением для жемчужины виртуозного концертного репертуара.

Главным участником концерта выступил Государственный академический Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского — один из ведущих оркестров Москвы, уделяющий большое внимание пропаганде творчества великого композитора. Лично меня в этот

вечер поразило трепетное отношение главного дирижера коллектива Владимира Федосеева не только к оркестру и солистке, но и к публике, которая была очень «разношерстной»: несомненно, мероприятие вызвало больший интерес у любителей ночной жизни, чем у консерваторских завсегдатаев. Его контакт с залом, начавшийся с приветствия, а затем продолженный комментариями и даже шутками между произведениями, помог создать непринужденную атмосферу, способ-

Фото А. Молчановского



ствовавшую восприятию классической музыки.

В концерте Чайковского с блеском солировала молодая, но уже добившаяся признания исполнительница Алена Баева. И гениальная музыка, и виртуозное исполнение, и насыщенный благородный тембр уникального инструмента Страдивари, некогда принадлежавшего самому Г. Венявскому, представленного скрипачке фондом Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов, и даже как нельзя

более к месту и ко времени пришедший роскошный вечерний наряд Алены определили кульминацию этого музыкального события. Ее исполнение покорило тонкой музыкальностью, идеальной слаженностью с оркестром, мастерски сопровождавшим исполнительницу под чутким руководством дирижера.

Завершение концерта «Щелкунчиком» было очень кстати — всегда приятно встретиться в программе знакомую и любимую музыку, особенно если учесть, что перед организаторами стояла задача привлечь и заинтересовать ту часть публики, которая, скорее всего, никогда не слышала симфонический оркестр «вживую» (вход в зал был бесплатным — требовалась лишь регистрация на сайте). В программе, рассчитанной примерно на час, были сконцентрированы самые яркие эмоциональные впечатления, переполнившие зал, который аплодировал стоя: несмотря на позднее время, усталость совсем не ощущалась.

Приятно, что подобные события в Москве становятся традицией, и с каждым годом она приобретает все большую популярность: «Ночь музеев», «Библионочь», «Ночь искусств»... Меняется формат жизни — а это значит, что и концертные залы должны искать новые пути к слушателю.

Александра Маркевич,
студентка IV курса ИТФ

ТЕРРИТОРИЯ УСПЕХА

Франц Шуберт и Теодор Курентзис... Эти два имени неожиданно оказались рядом на одной афише, когда 14 октября в Большом зале состоялось закрытие IX Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория».



Австралийский тенор Стив Дэвис совместно с оркестром *musicAeterna* под управлением выдающегося дирижера Курентзиса представили публике знаменитый вокальный цикл композитора-романтика Шуберта «Зимний путь»... в оркестровой версии. Сочинение прозвучало в обработке немецкого композитора и дирижера Ганса Цендера. Эта современная, можно даже сказать, авантюрная версия классического произведения весьма органично вошла в концепцию «Территории».

Музыка Шуберта в данной оркестровке, как показалось,

прозвучала весьма колоритно и сочно, хотя предложенный инструментальный состав имеет много различий в сравнении с оркестром шубертовской эпохи. На это указывает один лишь факт присутствия сольной партии аккордеона, поначалу показавшейся совершенно неожиданной. Звучание наполнено целым рядом звукоизобразительных эффектов, передающих порывы ветра, журчание воды, а также музыкальных шумов, вроде постукиваний и грохота. В целом же оркестровые приемы Цендера усилили мрачность произведения.

Шубертовский герой как бы перенесен в нынешнюю ситуацию, а романтический сюжет оплетен новым социальным содержанием. Партия солиста в руках смелого аранжировщика тоже обогатилась различными современными вокальными средствами. Порой певец переходил от ариозного пения к говору и даже выкрикиваниям.

Неотъемлемой частью концертного исполнения стала визуальная составляющая, в частности, выключенное освещение, создавшее непривычную темноту в зале. На сцене горели лам-

почки над попитрами, и едва освещалась фигура солиста. Как показалось, это приблизило исполнение к сценической постановке. Такая атмосфера способствовала передаче чувства безнадежности и трагичности скитаний, которые охватывали шубертовского героя. Лишенный конкретной визуализации, слушатель оставался наедине с музыкой, героем и его внутренним миром, мог лучше сконцентрироваться на его психологических состояниях.

Особенно трудной оказалась творческая задача солиста, стоявшего на сцене под прицелом тысяч глаз. В этом зале с приглушенным светом он должен был не только исполнить сложную вокальную партию, но и передать изменчивую гамму чувств. Тем более, что «Зимний путь» — один из самых крупных вокальных циклов Шуберта (24 песни) — по традиции, исполнялся без перерыва.

Реакция публики оказалась предсказуемой: буря оваций, крики «браво» по всему залу. Возникло ощущение, что слушатель ждал своего часа — поаплодировать Великому... Кому? Шуберту и его музыке? Цендеру и его оркестровке? Певцу? Или громкому имени Курентзиса?..

Диана Локотьнова,
аспирантка МГК

ДРУГАЯ МУЗЫКА

ИЗ РЕЦЕПТА «САХАРА»: ГЛАВНОЕ — ПРОПОРЦИИ

Вечером 4 октября, когда в Москве царил «Ночь музыки», каждый мог найти уголок по душе: сотни концертных площадок были открыты для посетителей с любыми вкусами — от классики до фольклора, от академической музыки до любой «неформальной». Местом реализации одного из таких проектов стала сцена Музея Москвы. Его название — «Сахар».

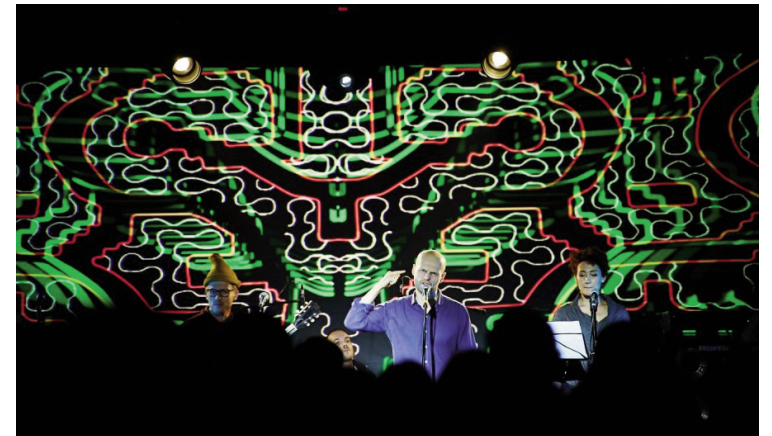
Хотя проект «Сахар» явился результатом сотрудничества двух представителей современной творческой богемы — композитора Казимира Лиске и небезызвестного широкой публике режиссера Ивана Вырыпаева, — с первого мгновения стало понятно, «кто в доме хозяин».

Молодежь ждала кумира — уже при звучании имени «Иван Вырыпаев» зал взорвался аплодисментами. Худрук театра «Практика», сценарист, драматург, режиссер и просто кришнаит Вырыпаев никогда не занимался музыкой. Однако родившийся спонтанно и сделанный «на коленке» (по словам самого драматурга) проект выглядит

начинают читать по бумажке, причем очередь доходит даже до обычно «молчаливого» барабанщика...

Здесь нет героев: действие представляет собой подборку не связанных по смыслу текстов, хоть и объединенных одним настроением и идеями. Порой автор дает отдохнуть от массы слов, и звучит незатейливый кавер Казимира Лиске на битловскую тему «Across the Universe». Музыка непрерывно сопровождает действие. Тем не менее, музыкальная группа собралась не затем, чтобы играть, а затем, чтобы говорить: текст — основа всего, а музыка — лишь эхо его смысла, друг без друга они беспомощны. В их смешении главное — пропорции.

Нельзя сказать, что декламация текста под музыку может кого-то удивить. Однако вряд ли Вырыпаев отталкивался от опыта предшественников. Скорее, он имел в виду форму, найденную им еще в ранних спектаклях и в фильме «Кислород». Произнесение ясным языком



больше концертом, нежели театральной пьесой или спектаклем. «Я не стал музыкантом, но участвую в группе, и для меня это захватывающий эксперимент», — уточняет Вырыпаев...

Действо открывается. Подземный гараж Музея наполняется звуками музыкальных инструментов. Аккордовая последовательность в духе саунда итальянской эстрады 70-х настраивает на медитативную волну. Вырыпаев начинает историю про женщину, которая пришла домой «позже, чем никогда»...

На сцене, как и положено на современном молодежном концерте, все на своих местах: именитые (в определенных кругах) гитарист Казимир Лиске, барабанщик Иван Макаревич, тромбонист и по совместительству пианист Павел Артемьев, — всего семь музыкантов. Или актеров? По другую сторону — фронтмен группы, который задает тон всему происходящему, не вокалист, а чтец — Иван Вырыпаев: «Я веду себя в группе как вокалист, но я все-таки не вокалист. Я чтец. Вокалист-чтец», — пытается объяснить автор.

Провести грань между спектаклем и концертом практически невозможно, и в этом вся соль «Сахара». Чтец произносит слова, музыканты дополняют их музыкой. Но вот чтец переходит на подобие пения, а музыканты

сложных вещей на фоне медитативной электронной музыки ассоциируется именно с режиссерским стилем Вырыпаева. Даже создается ощущение, что на сцене представлено этакое «переложение» одного из его ранних фильмов...

Музыкальное оформление обращено к широкому слушателю: каверы в аранжировке Лиске на песни «Девушка по имени М», «L-O-V-E» Берта Кемпферта и Милта Габлера как и на тему из игры «Марио» звучат достаточно современно и стильно. «Мы не претендуем на новую музыку. Мы берем известную — вы можете узнать «Portishead», «Рондо», что-то еще, — но мы этого не стыдимся. Мы специально это делаем», — поясняет Вырыпаев. Конечно, за всем этим сложно увидеть творческую индивидуальность композитора (если она есть!), но с задачей создания музыкального пространства, в котором существует текст, он справляется.

Теперь, когда презентация проекта «Сахар» стала первым событием в новом сезоне театра «Практика», нужно дать ориентир слушателю. И на вопрос, что же происходит на сцене, Иван Вырыпаев отвечает: «Все-таки спектакль. Мы хотим остаться на территории театра. Спектакль, использующий форму концерта».

Анна Полулях,
студентка IV курса ИТФ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

И ИСПОЛНИТЕЛЬ, И КОМПОЗИТОР

Как известно, талантливый человек талантлив во всем. Природа наградила Федора Серафимовича Дружинина (1932–2007) удивительным созвездием достоинств, которые сочетались в нем невероятно гармонично — и как в человеке, и как в творческой личности. Если перевернуть страницы жизни музыканта, насыщенной исключительными свершениями, несложно увидеть, что к этому человеку, судьба была особенно благосклонна. Согласитесь, общение с Д. Д. Шостаковичем, кумиром многих музыкантов, возможность наблюдать за его творческим процессом — щедрый подарок. Шостакович же в свою очередь отметил в Дружинине музыканта, сочетающего дар исполнителя и самобытный талант композитора.

Он учился в классе выдающегося педагога В. В. Борисовского — основателя московской школы игры на альте, который приложил огромные усилия к тому, чтобы сделать альт не только оркестровым и ансамблевым инструментом, но и сольным. В Дружинине Борисовский изначально разглядел своего преемника — выдающегося исполнителя, успехи которого были отмечены



высокими наградами нескольких международных конкурсов, и тонкого ансамблиста. Начав как ассистент, вскоре Дружинин создал собственный класс, в котором царил особая атмосфера содружества педагога и ученика, класс, в который стремились попасть многие. Естественно, некоторые из них заняли свое место на «альтовом Олимпе»: Юрий Башмет, Юрий Тканов (ему Федор Серафимович передал свой альт), Александр Бобровский.

Как композитор Федор Серафимович проявлял особый интерес к камерной и духовной музыке. Обе привязанности

легко объяснимы. С одной стороны, он был участником знаменитого Квартета имени Бетховена, прекрасно знал и любил весь квартетный репертуар. С другой стороны, духовная музыка всю жизнь сопровождала его как человека глубоко верующего, находившего в религии важнейшую точку опоры.

Федору Серафимовичу посчастливилось общаться в жизни с крупнейшими писателями, знакомство с которыми состоялось в доме его тестя — литератора и переводчика Сергея Васильевича Шервинского. В их числе Борис Леонидович Пастернак и Анна Андреевна Ахматова, которая, услышав в его исполнении Чакона, посвятила одно из стихотворений этому бесмертному творению Баха.

О замечательном музыканте, оставившем значимый след в отечественной музыкальной культуре, друзья и поклонники не забывают. В консерватории регулярно проходят концерты, посвященные Ф. С. Дружинину, где можно услышать его музыку и узнать много интересного о личности великого исполнителя.

Александра Маркевич,
студентка IV курса ИТФ

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

СТАГНАЦИЯ И ЧТО С НЕЙ ДЕЛАТЬ?

Просматривая абонементы концертных площадок Москвы, трудно отделаться от ощущения, что публику держат за недалеких людей. С разницей в несколько дней разными оркестрами и гастролирующими дирижерами исполняются две Вторые симфонии Малера. Второй и Третий фортепианные концерты Рахманинова, кажется, вытеснили из репертуара пианистов все другие существующие сочинения



в этом жанре, хотя, например, у Прокофьева их целых пять. Как часто играет Седьмая симфония Шостаковича и благополучно проходит мимо внимания дирижеров близкая ей по духу Восьмая...

А сколько неизвестных сочинений ожидает нас в закромах собраний сочинений Моцарта, Бетховена и даже «отца русской музыки» Глинки! Часто ли вы слышали на концерте его музыку к драме «Князь Холмский»? Сколько из двадцати семи симфоний Мясковского исполнялись не то что за сезон, а просто

за последние несколько лет?

И ведь не сказать, чтобы в концертном репертуаре не существовало естественного отбора — он, разумеется, присутствует. В пример можно привести «Юдифь» А. Серова — оперу, тепло принятую на премьере, а затем заслуженно вытесненную со сцены более совершенными образцами этого жанра. Однако, естественный отбор предполагает ярлык «второй сорт», приклеенный зачастую совершенно незаслуженно. Чаще всего под грифом «не играть» навсегда остаются ранние сочинения композиторов, порой совершенной не похожие по стилю на их зрелые опыты. Взять хотя бы Шенберга и Веберна. Все знают их додекафонные сочинения — по студийным записям, сделанным для ценителей негармоничной и непривычной музыки. Но почему бы не вставить в концерт Шенберговский Струнный квартет № 1 d-moll, вполне себе привычный для широкой публики или Пассакалию ор. 1 Веберна в том же d-moll? Нет, уж если не исполнять — то не исполнять ничего.

Проблема заключается не столько в однообразии репертуара, а в нежелании его расширять. Этому противятся и организаторы концертов, влияющие на составление программ, и их участники, включая дирижеров, не все — но многие. Чтобы выучить новое сочинение, необходимы усилия многих музыкантов, особенно если произведение сценическое.

Разумеется, намного проще и надежнее играть год за годом все те же «Времена года» Чайковского. Сочинение хорошо известно гарантированно наберет нужное количество слушателей, а то, что оно уже заиграно до невозможности — неважно. И еще вопрос, окупятся ли старания, примет ли публика что-то новое (будто ей можно лишь крутить одни и те же песни как на шарманке)? На то есть контрпример — увертюра к опере Россини «Севильский цирюльник», взятая композитором... из своей ранней оперы, нам теперь совершенно неизвестной. Так ли плоха была эта опера, если увертюра из нее регулярно играет в концертах сама по себе?

Словом, похоже, что от этой проблемы никуда не деться. Если ничего не предпринимать, то действительно ничего и не улучшится. Но, к счастью, против стагнации есть выработанное средство борьбы, а именно тематические циклы концертов и записей. Концепция может быть любая: «Неизвестный кто-то», «Хоровая музыка тех-то», «Английская классика такого-то века», «Все песни того-то», «Все сочинения на такую-то тему»... Именно в таких концертах обычно звучат редкие или неизвестные нашей публике сочинения. Как хорошо, что есть музыканты, не ограничивающиеся одним и тем же набором партитур, а сознательно расширяющие свой репертуар!

Михаил Кривицкий,
студент IV курса ИТФ

В ЧЕРЕДЕ СОБЫТИЙ

КЛАССИКА ИЛИ АВАНГАРД?

В октябре в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в очередной раз давали «Тоску» Дж. Пуччини в постановке Людмилы Налетовой. Уже более десяти лет (преьера — 24 января 2004 года) она не сходит со сцены театра, собирая полный зал. Неизменная любовь публики говорит о том, что спектакль продолжает жить на сцене каждый раз по-новому, «дыша» и создавая ощущение премьерной свежести.

Еще до начала оперы, по наблюдению автора, зрители увлеченно обсуждали и постановку, и ее участников. В этот вечер блистательное трио в лице Натальи Мурадымовой (Тоска), Николая Ерохина (Каварадосси) и Евгения Поликанова (Скарпия) составило великолепный ансамбль с орке-

стрем театра под руководством дирижера Вячеслава Волоча. Исполнителям удалось добиться абсолютного синтеза оркестровой ткани и вокальных партий (а это одна из основных сложностей в опере), исполнив в унисон даже мелкие длительности, так называемые «пуччинивские октавы».

Менее чувствовалась гармония в хоровых сценах, которые порой перекрывались звучанием оркестра или солистов, как, например, в финале первого действия: хор, исполнявший «Te Deum», не создал должного контраста в показе образа Скарпия. Минусом этой сцены, можно считать не только отсутствие органа, но и электронной записи его звучания.

Отдельно следует сказать о сценографии, которая, по задумке художника-постановщика Елены Степановой претендует не на яркость, а скорее на оригинальность. Каждый предмет, находящийся на сцене, несет важную смысловую нагрузку, что оправдывает минимализм в выборе средств. На заднем плане находится большой экран, функцию которого довольно сложно определить без подсказки режиссера. По ходу действия его размер меняется, что, впрочем, трудно связать с развивающейся на сцене драмой. Помимо этого можно увидеть предмет в форме трубы, который меняет свой окрас от светло-желтого до белого; ковер кирпичного цвета, гармонирующий с небольшой часовней (хоть как-то напоминавшей, что действие происхо-

дит в католической церкви); свисающий сверху большой тканевый кусок несимметричной формы... Некоторые из атрибутов «выстреливают» только в конце оперы — так, большой трон со ступеньками, обитый красным бархатом, превращается в место расстрела Каварадосси и смерти его возлюбленной Тоски (в финале третьего действия мы не видим знаменитого «прыжка» главной героини с парапета замка Святого Ангела, вместо него режиссер вводит банальное самоубийство ножом).

Спектакль словно еще раз задает зрителям риторический вопрос, касающийся режиссерского прочтения оперы — ставить произведение в историческом ключе со всеми вытекающими отсюда костюмами, декорациями и атри-



Фото Олега Черноуса

бутами, либо, следуя популярной тенденции «выделиться», а может быть, сэкономить, пойти по пути «осовременивания» классики. Так, в сравнении с другим видением «Тоски», а именно с постановкой в Королевской опере «Ковент-Гарден» под руководством дирижера Антонио Паппано, спектакль МАМТа выглядит явным компромиссом между тем и другим. В лондонской постановке сделана ставка на яркие, богатые декорации, роскошные костюмы, работу гримеров и художников. Конечно, звездный состав в лице Анджелы Георгиу (Тоска), Йонаса Кауфмана (Каварадосси) и Бриана Терфеля (Скарпия) отлично слушался бы и на пустой сцене, но придание исторической достоверности событиям посредством антуража еще более усиливает воздействие драмы Викторьена Сорду.

В последнее время, оперные театры всего мира не устают удивлять слушателей современностью и «новизной» прочтений хорошо известных всем опер. Порой, сильно увлекаясь этим, они уходят далеко от первоначального замысла композитора. Спектакль в Театре имени Станиславского при всей своей оригинальности все-таки исходит из авторской задумки. Какая опера лучше: выдержанная в классическом стиле или современная? — вопрос остается открытым. Любое мнение по этому поводу субъективно. В конечном счете, все это — дело вкуса.

Анжелика Козедуб,
студентка IV курса ИТФ

Главный редактор:
профессор Т. А. Курьшева
Ответственный редактор и
оригинал-макет: М. В. Переверзева
Редактор: О. Ю. Арделян
Сдано в печать 17.11.2014

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13
Интернет: tribuna.mosconsrv.ru
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-37913
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА
НА ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА