

Мрибуна молодого журналиста

№3(25)
март
2001



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



О НАШЕМ, О ЖЕНСКОМ

Сегодня практически никто не вспоминает подоплеку возникновения любимого многими праздника ранней весны. И уж точно никому не приходит на ум имя яркой германской коммунистки Клары Цеткин, с посылкой которой Международный конгресс женщин в Копенгагене в 1910 году принял решение отмечать восьмого марта Женский день. Все вокруг, включая экраны телевизоров, говорят о любви и внимании к «слабому полу». С запада из Голландии к нам устремляются потоки контейнеров с шикарными цветами, с нашего юга в поездах и самолетах прибывают обожаемые мимозы, все, кто может, в настоящих оранжереях и самодельных условиях растят к восьмому тюльпаны... И все это пиршество в мгновение ока будет радостно сметено вопреки гололеду, горам снега и холодным ветрам. Все! Зиме конец, можно начинать мечтать о лете, о тепле и солнце — на подходе Женский день. И какая разница — откуда он взялся?!

Мы верстаем наш мартовский номер — только «женские» материалы. И не специально. Просто «мужские» не поступали. Так уже повелось — среди студентов-музыковедов юношей мало, женский взгляд, женское слово и мироощущение в нашей молодой музыкальной журналистике доминируют. Правда, огорчаться не стоит — все естественно, искусствоведение близко женской натуре. В свое время Лев Абрамович Мазель любил порассуждать на эту тему, полагая, что талант восприимчивости, способность более тонко и многогранно, на интуитивном, чувственном уровне контактировать с художественным миром — более свойственны женской природе, а вот прорывы в неизведанное, создание нового — это мужское. Вывод следовал сам собой: профессия композитора, сочинение музыки — мужская сфера, осмысление созданного — скорее женская. Конечно, реальная жизнь сложнее, она непрерывно предлагает множество отклонений от любой выстроенной схемы. И все же, в процессе самопознания, особенно раз в году на пороге восьмого марта обо всем этом интересно задуматься... С праздником, глубоко уважаемые Дамы и Господа, дорогие читатели и читательницы! С государственным праздником!

Проф. Т.А. Курышева,
художественный
руководитель «Трибуны»

ТЕАТР ЖИЗНИ: ИГРА НА СМЕРТЬ «Гамлет» Амбруаза Тома в Новой опере

Помните одно из святочных гаданий? Два зеркала, бесконечный коридор, и если долго и пристально всматриваться, появится человеческая фигура. Неизвестный не должен переступить порог шестого коридора, нужно погасить свечи и положить зеркало. Наверное, каждому хоть раз в жизни хотелось знать — что же там, за «шестым порогом», но вряд ли кто-нибудь, узнав, захотел бы переступить его еще раз. Вызов судьбе оборачивается гибелью даже для истинных героев. В «коридоре» театральных отражений, задуманном режиссером Валерием Раку гибнут все. Своим девизом он выбирает надпись над входом в шекспировский «Глобус» и ведет игру всерьез, не на жизнь, а на смерть. Тень Короля в конце «коридора» (по Раку — в сознании Гамлета) подходит слишком близко, заслоняя реальность. И Гамлет играет по неволе — марионетка в руках судьбы, он дергает за ниточки, связывающие его с близкими, с единственной возлюбленной. Играет сам, играет всем, включая жизнь свою и чужую.

«Быть или не быть», — поет Гамлет (опера идет на французском языке), закутавшись в театральный занавес, но не тот, который отделяет публику от певцов (он вообще не существует), а в атрибут гамлетовского представления, устроенного для Клавдия и Гертруды. Клавдий «покупается», и в диалоге с Гамлетом они вместе запутываются в занавесе (бродячие комедианты ушли, но представление не окончено). А затем та же мизансцена повторяется еще раз, но уже не Клавдий, а Гертруда попадает в сети. Повтор, на мой взгляд, лишний, так как уже отработанный прием мало что добавляет к смыслу мизансцены.

Сценограф и художник по костюмам Марина Азизян сооружает театральные подмостки на настоящей сцене. Никакой оркестровой ямы (оркестр, доверенный молодому дирижеру Дмитрию Волосникову, размещен за сценой); театральные подмостки выезжают прямо в зрительный зал (снова ассоциация с шекспировским театром). Они напоминают дорогу с крутым подъемом, требующим немалых физических усилий от взбирающихся на вершину. Трудности пути на этой дороге жизни актеры преодолевают самым непосредственным образом. Сценическое пространство четко поделено. Слева от зрителей — играющий в безум-

ство Гамлет, справа — действительно теряющая разум Офелия. Центр сцены, где Гамлет и Офелия наслаждаясь близостью друг друга, поют дуэт, позволяя себе сесть на край подмостков и по-детски поболтать ногами, в дальнейшем становится им недоступен.

Гамлет «вышел на подмостки», и звучание мрачного напряженного вступления сливается с радостным приветствием хора новому королю (*Еще от соли лицемерных слез / У ней на веках краснота не спала*). Механизм приведен в действие и остановить его невозможно. В руках Гамлета еловые ветви, ими же усыпана сцена — кладбище для тех, кто умер, и кто еще жив; у Офелии — белая лилия, символ смерти.

Гамлет — романтик, его вызов миру — боль души. Поэтому и костюм Гамлета — мягкий кардиган, ботфорты и очки («вызывающая» деталь на театральной сцене — очки, которые Вадим Панфилов носит каждый день). В то время как весь двор, включая Клавдия и Гертруду, одет по моде елизаветинской эпохи в платья на обручах с «гармошками» воротников. И, наконец, актеры гамлетовского представления пародируют не только ситуацию отравления, но и костюмы «героев», превращая историческую правду в кич. Лишь Офелия одета нейтрально, в простое темное платье, словно предвещающее ее монашеский наряд.

Такое пестрое, на первый взгляд, стилевое решение М.Азизян почерпнула в музыке Амбруаза Тома. Она не только по-театральному яркая, но и разносоставная по своему интонационному строю. Если придворных характеризуют исключительно жанровые номера, а Клавдий обращается к Гертруде в ритме хабанеры, то сфера Гамлета и Офелии — лирически экспрессивная романтическая интонационность. Именно это противостояние почувствовал Евгений Колобов, выступивший на сей раз в роли художественного руководителя и автора музыкальной версии постановки, и словно оголил нерв, заранее уверенный в острой и непосредственной реакции зрителей.

Колобовская редакция стала для оперы спасительным кругом, брошенным в бездну забвения. Из пяти актов Тома получилось два акта Колобова. Как-то само собой ушло то, что было данью времени — вставные танцы и многочисленные хоры. Даже немногие персона-



жи, что уцелели в оперном варианте Тома, и те подверглись «чистке». В результате всплыла на поверхность любовная линия, оставив в глубине побочные мотивы.

Так, «утонул» финал французских либреттистов М.Карре и Ж.Барбье, увидевших в Гамлете отмстителя и убийцу, которому хор поет честь и хвалу. Колобовский финал убедительнее и сильнее. Он отказывается от последней сцены Тома и заканчивает оперу сценой смерти Офелии, пожалуй, самой яркой, драматичной и сильной по своему эмоциональному воздействию.

Правда, и здесь не обошлось без купюр: из двух куплетов покоряющей своей простотой и безыскусностью песни Колобов оставил один, зато выиграл контраст со второй частью сцены — бравурной, что называется, из последних сил. В порыве безумства Офелия принимает то почти роденковскую позу, подсмотренную у Гамлета, то замирает с распростертыми руками как Тень короля. С легкостью мотылька взлетает она над неизбывным горем, безудержным смехом и порывистой решимостью.

Партию Офелии, сложную и в вокальном, и в актерском плане, прекрасно исполняет Марина Жукова. У нее для этого все данные: блестящее, красивое тембра сопрано, сильные, но не форсированные верхи и густой, насыщенный нижний регистр, молодость и артистизм. Вадим Панфилов ничуть ей не уступает. Он играет не только принца Датского, но все его роли одновременно. И надо признать, что довольно хорошо в них вживается. Дуэт Панфилова и Жуковой действительно удачен, почти идеален. В конце концов панфиловский Гамлет снимает-таки маску, обнажая израненную, покалеченную душу, которую не исцелит даже физическая смерть. Финальный траурный марш и просветленный «ангельский» хор звучат не по Офелии, а отпевают душу Гамлета, обреченного на скитания и вечные муки.

Художественное чутье Колобова подсказало финал, который раскручивается как ниточка из клубка на протяжении всей оперы, укрепляя от сцены к сцене связь с гениальным произведением П.И.Чайковского, написанным через двадцать с лишним лет после «Гамлета» Тома, в финале которого точно также истерзанной душе вымалывается вечный покой. В «Пиковой даме» многое от Тома. Петр Ильич слышал «Гамлета» в Берлине и Париже, а 12 ноября 1872 года в письме А.И.Чайковскому написал: «Оперу эту [„Гамлета“] я очень люблю». Двенадцать ударов колокола в сцене Гамлета с Тенью короля и ночной колорит «Пиковой», вокальная партия Короля-призрака, выдержанная речитативом на одном звуке, и образ Старухи в пятой картине, представление гамлетовской труппы, образующее сюжетную параллель действию, и пастораль «Искренности пастушки», сам жанр и налет «французскости» в «Пиковой даме» — не случайные совпадения.

Валерий Гильманов (Призрак) держится с царственным величием и придает роли столько значительности, сколько возможно извлечь из вокальной партии его героя. Елена Свечникова (Гертруда) и Владимир Кудашев (Клавдий) тоже составляют прекрасный дуэт, подтверждая, что солисты в Новой опере хоть куда! Чего нельзя сказать о хоре. Тонкие места, требующие хорошей артикуляции на *piano*, собранного звука и четких вступлений, звучат вяло и расплывчато. Не мешало бы поработать и над сценическим движением, чтобы придать большую стильность великосветским дамам, покачивающимся пышными юбками, движения которых пока больше напоминают пластику Кармен в момент исполнения обольстительной сегидильи. Путь из «ямбы» (в первом хоре оперы видны только головы) на небеса (финальный хор за, а точнее, над сценой) труден и тернист.

Спектакль состоялся, и можно только поблагодарить маэстро Колобова за возвращение на сцену незаслуженно забытого произведения. Тем более, что музыка Тома до сих пор не утратила способности откликаться в душах слушателей. Французский исследователь Ж.Комбарье отметил, что «современники, по-видимому, охотно одобрили подобный метод музыкального воплощения жуткого и глубоко психологического сюжета средствами романса». Сегодняшний зритель, как мне показалось, тоже.

Ольга Пузько,
студентка III курса

В ЧЕСТЬ МАСТЕРА

20 февраля в концертном зале Музея музыкальной культуры имени М.И.Глинки состоялся вечер, посвященный 100-летию со дня рождения Яши Хейфеца

Организаторы не ограничились традиционным концертом — вечер открыли речи гостей. Профессор кафедры камерного ансамбля и квартета Т.А.Гайдамович ярко и артистично поведала слушателям о некоторых моментах биографии и педагогической деятельности знаменитого скрипача. Свой рассказ она оживила весьма поучительными цитатами из высказываний Хейфеца: «Этюды Крейцера — моя Библия», «каждый музыкант — самый строгий критик себя». Главная же мысль всего повествования, более похожего на занимательную лекцию, как будто витала в воздухе — это мысль о легендарности Хейфеца, об ореоле чуда, много лет окружающем его творчество, и о неосуществимом желании раскрыть его тайну.

Приятно, что помнят виртуоза на литовской земле, где ровно сто лет назад в городе Вильнюс он родился. Советник по культуре посольства Литвы Юозас Будрайтис сообщил, что совсем недавно, с 12 по 17 февраля в Вильнюсе успешно прошел Первый международный конкурс скрипачей имени Яши Хейфеца, председателем жюри которого был Пидон Кремер. Завершила выступления гостей внучата племянница Хейфеца И.Н.Аверьянова, сказавшая о своем великом родственнике несколько теплых слов.

Когда настало время музыки, на сцене появился выпускник Московской консерватории Павел Седов, представивший сразу в трех ипостасях — организатора, исполнителя и ведущего концерта. Сначала Павел сыграл две части из Сонаты для скрипки Р.Штрауса (одного из самых любимых и часто исполняемых Хейфецем произведений), а затем предварял комментариями (как правило, связанными с личностью маэстро) выходы следующих участников. Так, всем известные Прелюдии gis-moll и C-dur Рахманинова, добротой представленные Виталием Юницким, появились в программе благодаря тому, что Хейфец любил делать скрипичные транскрипции фортепьянной музыки.

Ученики профессоров Т.А.Гайдамович и А.З.Бондурянского, объединившиеся в ансамбль под названием Art-trio, порадовали слушателей мягким, благородным звуком, гибкостью исполнения и главным, на чем основана качественная ансамблевая игра, — умением слушать друг друга. За ощущение сыгранности и единства



(как будто звучат не три инструмента, а один) слушатель с легкостью готов простить отдельные шероховатости и неточности. Поэтому излишне не критикуя далеко не худшее исполнение Трио № 1 Бетховена, назову самих музыкантов: Алина Габрус (скрипка), Ирина Красотина (фортепьяно) и Евгений Аврушкин (виолончель). Попутно посетую на незначительный, но все же имевший место дискомфорт восприятия, вызванный отсутствием программки с указанием имен исполнителей и исполняемых произведений.

Конечно, принцип разнообразия почти всегда и во всем хорош. Хорошо, когда на вечер памяти скрипача играют не только скрипачи, но и другие инструменталисты, ибо, как известно, долгое слушание одного тембра в конце концов утомляет публику. Но этот принцип уместен при соблюдении ряда условий. В частности, необходимы соответствие тематике концерта и чувство вкуса. На мой взгляд, заключительный номер проиллюстрировал совер-

шенно обратное. Обладательница мощного голоса Анна Самуил (ученица Ирины Архиповой) явно перепутала весьма компактный зал Музея имени Глинки со сценой Большого театра: позабыв и о концертмейстере, и о публике, и, конечно, о том, кому был посвящен концерт, она браво отпела «Вальс Джульетты» Гуно и «Поцелуй» Ардити. Публика же, видимо, приведенная в состояние легкого шока, не забыла ни одного ее певческого эффекта и наградила Анну аплодисментами не менее громкими, чем ее голос.

Далее вниманию собравшихся были представлены редкие фотографии Хейфеца, фильмы о нем и с его непосредственным участием. Все это также сопровождалось комментариями Павла Седова. Особый интерес вызвал отрывок из ленты, в которой Хейфец сыграл самого себя. Думается, не только поклонники таланта маэстро, но и те, кто доселе ничего о нем не знал, получили истинное наслаждение от прослушивания сохранившихся на кинолентке фрагментов самой разнообразной музыки. В исполнении Хейфеца звучали Скерцо Венявского, 24-й каприз Паганини, Чаконя Баха, Концерт для скрипки Мендельсона, транскрипция «Маргариток» Рахманинова и фрагмента «Порги и Бесс» Гершвина, — все назвать сложно, как сложно перечислить и все произведения, к которым великий скрипач обращался на протяжении своей долгой и насыщенной творческой жизни.

Ярослава Лавровская, студентка V курса
На снимке: Павел Седов

создания аллюзий различных музыкальных эпох. Например, звучание клавесина и фисгармонии в низком регистре вызвало ассоциации с барочной музыкой, а хрустальные звуки челесты — сказочные музыкальные картины XIX века. Одиночный голос саксофона открыл пьесу Анжелики Коммисаренко «Посвящение защитникам отечества, мертвым и живым». Меня удивило, как органично звучал этот инструмент в таком нехарактерном для него амплуа. Это сочинение, особенно завершающий его «стук смерти», оказало на меня очень сильное эмоциональное воздействие. Некоторое оживление в зале вызвало «Воспоминание об „Осенних листьях“» Валерия Лаврова. Эта пьеса для скрипки и фортепиано с цитатой из знаменитого опуса Ж.Косма остроумно решена в квазиджазовом стиле.

Друзья! Не бойтесь ходить на концерты молодых композиторов. Это совсем не страшно, а напротив — интересно, приятно и полезно!

Елена Ферантонова, студентка III курса

ПОХИЩЕНИЕ МОЦАРТА

Московский театр «Геликон-опера» представил зингшиль на музыку Моцарта «Похищение из сераля»

Автором и режиссером проекта выступил театральный и музыкальный критик Алексей Парин, музыкальное руководство осуществил Юрий Полубелов, оформил спектакль художник Дмитрий Черняков. Музыкальная редакция принадлежит Виктору Высоцкому. Разговорные фрагменты зингшиля (немецкие и русские диалоги) сочинил режиссер-постановщик, тексты же вокальных номеров остались в неизменном виде.

При всей моей любви к Моцарту, именно факт причастности Парина к этой постановке меня необычайно заинтересовал. Сразу вспомнился его давний приезд в Уральскую консерваторию, когда меня, школьницу, ученицу десятилетки, повели на встречу с ним. Рассказ Алексея Парина о том, что «Снегурочка» — самая эротическая опера в истории русской музыки (со всеми доказательствами) запомнились мне тогда особенно ярко.

Действие спектакля перенесено из Турции XVI века в Восточный Берлин в момент падения Берлинской стены и воссоединения Германии (1989). Селим и Осмин преобразились в немецкого режиссера и его помощника, работающих над постановкой зингшиля Моцарта «Похищение из сераля». Режиссер Селим привлек для постановки в маленьком театре трех русских певцов, которые, пользуясь вольностями перестройки, в поисках работы приехали в ГДР. У русских вокалистов просрочены документы и нет средств к существованию. Это позволяет постановщикам обращаться с ними бесцеремонно. Четвертый русский певец (у Моцарта — Бельмонт) приезжает в Восточный Берлин в поисках подруги (Констанцы) и включается в интригу. Таким образом, новый сюжет, в котором сложно разобраться, связан с оригиналом весьма условно.

Очевидно, пьеса о взаимоотношениях немецких режиссеров и русских певцов в переломный момент истории Германии задумывалась как камерная драма, поскольку ни декораций как таковых, ни костюмов (почти все время актеры одеты в джинсы), ни эффектных сценических решений в спектакле нет. Правда, А.Парин воспользовался уже опробованным приемом

«Геликона» и переоборудовал зрительный зал: сценическая площадка оказалась в центре зала, а инструментальный ансамбль расположился на сцене. На протяжении практически всей пьесы актеры находятся на глазах у публики — когда не поют, сидят на лавочках и переживают исполнение вокальных номеров другими. Скупость сценического действия, очевидно, должна была компенсироваться насыщенностью внутренними драматическими элементами. Так, например, Констанца рассказывает режиссеру Селиму (его играет немецкий актер Йозеф Петер Керн), трогательную историю своей «несчастной» жизни: ее возлюбленный стал жертвой советской милиции — дожидаясь исполнения Реквиема Верди в туалете консерватории, он был избит и скончался в больнице.

Не обошлась без «новаций» и собственно музыкальная часть оперы. Как гласит релиз, «...оркестровка была изменена в соответствии со вкусами постановщиков». Место оркестра занял небольшой ансамбль, включающий скрипку, виолончель, фортепиано, кларнет, ударные и баян. Очевидно, ударные и баян были призваны отразить современность сюжетной линии и внести диссонантную краску в прозрачную и светлую моцартовскую оркестровку. Вокальные партии остались в неприкосновенности. Удачей спектакля стали солисты: Йенс Ларсен — немецкий бас, исполнивший партию Селима; Ольга Коганицкая (Констанца), Татьяна Куинджи в партии Блонды — единственная из всего состава певица, работающая в Геликон-опере, и тенор Марат Галиахметов (Бельмонт). В беседе с журналистами Алексей Парин объяснил свой замысел тем, что ему хотелось показать связь Германии и России в непростой момент истории, выразить все те мысли и чувства, что накопились у него за время проживания в России и Германии. Моцарт же был избран по двум причинам — это любимый композитор, и он «...выдерживает испытание актуализацией». Что и продемонстрировала постановка. Моцарт выдержал! А как другие? Не знаю...

Мария Веснина, студентка III курса

ЭТО СОВСЕМ НЕ СТРАШНО...

Случайный выходной день позволил мне заглянуть в Рахманиновский зал, где студенты и аспиранты кафедры композиции представляли свои сочинения. Свободно цитируя один из юмористических рассказов А.Бухова, «в зрительном зале сидели отдаленные родственники билетеров и незанятая часть труппы». Конечно, можно было бы в очередной раз удивиться равнодушию и «нелюбопытству» студенческой публики. Но, вероятно, дело не только в этом. Не секрет, что создаваемая сегодня музыка интересна лишь очень узкому кругу слушателей. Кажется, что ничего нового уже придумать нельзя — все уже придумано до нас. Так что же остается делать молодому композитору? Может быть, просто писать хорошую музыку? Пусть она будет тональная или атональная, традиционная или новаторская, главное, чтобы ее было приятно и интересно слушать! Концерт длился около трех часов, поэтому расска-

жу лишь о наиболее понравившихся произведениях. Некоторые из них я уже слышала, например, первую часть Сонаты для скрипки и фортепиано Анны Илизовой. Автор, не пытаясь изобрести что-то ультрасовременное, избрал традиционный жанр, и создал в его рамках замечательное, зрелое произведение, поражающее красотой мелодики и интересным драматургическим замыслом. Напротив, авторским экспериментом можно назвать сочинение Алексея Сюмака «CL AIR» для кларнета. Композитор, сам владеющий этим инструментом, нашел множество необычных приемов звукоизвлечения, например, своеобразные флажолеты, продувание воздуха через корпус инструмента.

Квартет для клавишных и темпель-блоков Романа Дормидовича заинтересовал меня не только необычным тембровым сочетанием (клавесин, фортепиано, челеста, темпель-блок), но и тем, как автор использовал эти инструменты для

музыку. Прозвучали и ее собственные сочинения: «Скифские курганы», «Сон звонаря», «Тайны морских глубин», «Песни северных ветров», «Проходящий поезд». Веронике удалось заставить слушателей поверить в безграничные возможности кларнета. Ее инструмент как актер перевоплощался в то в звон колокола, то в стук колес уходящего поезда, то в скрип качелей. Позже она призналась, что во время исполнения забывает о себе, полностью погружаясь в музыку.

В будущем Вероника хочет совместить исполнительскую и композиторскую деятельность. Ей близко творчество музыкантов разных эпох, в любом произведении она старается найти себя. «У каждого автора есть своя красота», — говорит Вероника. Как и всем начинающим свой путь, ей необходима поддержка. Будем надеяться, что концерт, который организовал президент клуба кларнетистов профессор Р.О.Багдасарян, не прошел незамеченным, и нам еще не раз посчастливится встретиться с Вероникой Кузминой.

Елена Труфакина, студентка I курса

НАЧАЛО

Гостьей внеочередного заседания клуба кларнетистов Москвы стала киевлянка Вероника Кузмина. В семь лет она впервые взяла в руки кларнет и с тех пор с ним не расстается, мечтая посвятить жизнь музыке. В апреле прошлого года на Международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах во Львове Вероника получила Гран-при. С этого конкурса началось восхождение нового музыканта.

На концерте, состоявшемся в 21-м классе Консерватории, среди заинтересованных слушателей присутствовали профессор В.В.Петров, профессор И.Е.Бутырский, доцент И.П.Штегман, преподаватель Е.А.Петров. Восемнадцатилетняя артистка исполнила сложные переложения для кларнета — вторую и третью части Концерта для скрипки с оркестром Хачатуряна, первую часть Концерта для скрипки с оркестром Мендельсона, Фантазию Вебера, Интродукцию и Рондо-каприччиозо Сен-Санса. Все эти переложения Вероника сделала сама, так как, по ее словам, хочет играть свою люби-