

Мраббуна молодого журналиста

№5(27)
май
2001



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



МАСКА, МЫ ТЕБЯ ЗНАЕМ?

Москва весенняя и Москва театральная в нашем сознании уже почти синонимы. Здесь и давняя традиция репертуарных театров к концу сезона выпускать особо значимые новые спектакли (к примеру, Ю.Любимов на Таганке только что отдал на суд зрителя «Театральный роман» Булгакова, в Большом на подходе «Игрок» Прокофьева), и традиция достаточно молодая — крупные театральные форумы международного значения с приездом в нашу столицу многочисленных театральных трупп.

Уже несколько недель в Москве идет Всемирная Театральная олимпиада. Современный театральный процесс раскрывается на ней крупным планом, позволяя наблюдать различные направления, непредсказуемые новаторские искания и экспериментальные режиссерские решения. В течение двух месяцев Москве и москвичам предоставлена счастливая возможность прикоснуться к творчеству многих корифеев мирового Театра, присутствовать на выдающихся премьерах (кстати, обе ранее названные премьеры — составляющая часть Олимпиады). А начался этот международный форум практически вприпрыжку к всероссийскому фестивалю и соревнованию за национальную театральную премию «Золотая маска», спектакли которого почти месяц будоражили умы столичных театралов и гостей, включая и наших молодых журналистов.

И все это сегодня имеет уже самое непосредственное отношение к театру музыкальному, причем не только балетному, склонному в XX веке к прорывам в неизведанное, но и оперному, наиболее консервативному по своей сути (как представлялось всегда). Ветер перемен ворвался и на оперную сцену. И коснулся он не только режиссерских прочтений на поле театральной условности, но и...сюжетных основ, смеща персонажей во времени и пространстве. Из пяти классических оперных шедевров, представленных на «Маске» этого года, «осовременивание» в той или иной мере коснулось всех, это — «Дон Жуан» Моцарта (Мариинский театр), «Пиковая дама» («Санкт-Петербург Опера»), «Евгений Онегин» (Саратовский театр) Чайковского. «Золото Рейна» Вагнера (Мариинский театр) в силу изначальной условности открывает, как представляется, путь любому решению (к сожалению, каково оно — узнать не удалось). Хотя в «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в «Геликоне» успешно соединились дух и буква выдающейся оперы современности (ее и выбрала «Маска» как лучший оперный спектакль по ряду номинаций). Что нас ждет впереди?.. Если бы знать...

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

ТРАГЕДИЯ ГЕРМАНА

Потрясающей силы пушкинский сюжет и музыка Чайковского, вероятно, никогда не перестанут будоражить пылкий режиссерский ум. Очередной сюрприз преподнес 4 апреля «Санкт-Петербург опера». Испытанию подверглась сцена Молодежного Театра. Постановка именовалась «оперным спектаклем Юрия Александрова на музыку П.И.Чайковского, либретто М.И.Чайковского» (а могло принадлежать и Ю.Александрову), и претендовала на «Золотую маску» в пяти номинациях.

Главным козырем Ю.Александрова должна была стать сама сценическая версия. Но мне, к сожалению, придется прежде говорить о качестве исполнения, которое, как правило, оказывается решающим аргументом в вопросе жизнеспособности спектакля.

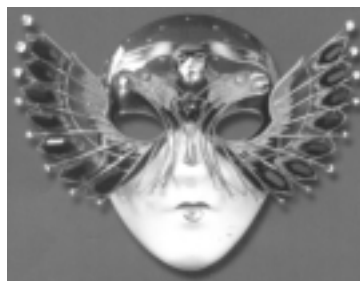
Ужасное исполнение превратило «Пиковую даму» в некое шоу в сопровождении гениальной музыки. Претензии можно предъявить едва ли не каждому из исполнителей. Оркестру, на мой взгляд, должно быть просто стыдно: фальшивили все группы, причем деревянные и струнные даже более, чем медь. Мне никогда, например, не приходилось обращать внимание на такое обилие в «Пиковой даме» виолончельных соло (или в оркестре все виолончельные заболели?), но при каждом появлении этого инструмента по коже ползли мурашки.

Что касается певцов, то после оркестрантов их и ругать как-то неудобно. Справедливости ради скажу, что голоса у исполнителей, в общем, довольно сильные и сочные. И все же в целом складывалось ощущение присутствия на одной из первых репетиций. Расхождение с оркестром как по вертикали, так и по горизон-

тали не было редкостью. Дуэт Лизы и Полины прозвучал, как старая заигранная пластинка. Наибольшие сомнения вызывала партия главного героя, чему виной, по-видимому, явилось не столько недостаточное вокальное мастерство **Виктора Алейшкова**, сколько «смелое» режиссерское видение Ю.Александрова. Не обойдем же молчанием и эту сторону действия.

Тенденция навязывать шедеврам злободневное толкование, кажется, перешла в новую стадию. Оригинальное взаимодействие зрительного и слухового ряда, та самая полифоничность искусств внутри синкретически единого произведения, за которую ратовали еще в начале XX века, сегодня приобретает совсем иной смысл. Режиссер, осовременивая сюжет и персонажей, уже посягает и на музыкальную составляющую: в этом случае мы вынуждены констатировать, что перед нами совсем другое художественное произведение, так сказать, «по мотивам» прежнего. И мы неизбежно начинаем сравнивать это произведение с «оригиналом», обычно, в пользу последнего.

Но предоставим слово режиссеру: «Моя версия «Пиковой дамы» — это не инсценировка текста и не иллюстрация музыки. Здесь будет игра подтекстов, острое пластическое решение и нестатусность мизансцен. Этот спектакль — осмысление уходящего века, века жестокого и страдающего, циничного и трепетного, бесноватого и блаженного... и его вечного героя, русского архетипа, пожирающего всех и самое себя...» (из программки). Красиво сформулированная задача. Однако возникает ряд вопросов. Почему осмысливать XX век нужно на примере музыки XIX века? Зачем брать за ос-



нову известнейшую оперу? Если она служит лишь поводом для размышлений, тогда извольте представить нам нечто такое, что можно назвать самостоятельным художественным произведением, а не переосмысленным Чайковским. И, наконец, заслуживают ли вообще подтексты воплощения на сцене? Можно ведь и брошюрку написать. *Подтексты* же уместны в том случае, когда они не затмевают основной идеи. А вот она-то и осталась непонятой.

Самым большим местом в трактовке Ю.Александрова оказалась партия Германа. Виктор Алейшков, по замыслу режиссера, должен был покорить публику не только пением, но и игрой. Получился гротескный персонаж, мужчина весьма экзальтированный, если не сказать — нервнотрясающий, с очень сильным шутковским привкусом (певец все-таки, не актер). Своим жалким видом и состоянием он напоминал не то униженных и оскорбленных Достоевского, не то Воцкека (веткам и русский архетип, зато к XX веку как-то ближе...), а пуще того — замечательно исполненную Мягковым роль мелкого, но несчастного Карандышева в рязанском «Жестоким романсе». К сожалению, пел наш Герман также в духе жестокого романа, с надрывом (видимо, так было задумано), вследствие чего опера Чайковского лишилась лирического героя.

Не могу не сказать о музыкально-текстовой «находке» Ю.Александрова: в тот момент, когда еще не

старая, вульгарно-красивая бабушка-графиня в пьяном бреду допевает песенку из Гретри, оркестр ненадолго сползает и барахтается в какой-то непонятной гармонической луже. Думается, что столь явная «ошибка» была запланирована.

Благожелательная критика оценила «виртуозный процесс материализации ассоциативного ряда, который рождает у человека конца XX века опера Чайковского» («Мариинский театр», 1999). Ну да, рядов, пожалуй, было многовато, да и лежали они в разных плоскостях по отношению друг к другу, не говоря уже о детище Чайковского. Так из лазарета времен Первой мировой (сцена Лизы с подругами) мы переносимся в 37-й год на внутрипартийное празднество. Роли Прилепы и Миловзора играют Лиза с графиней, двигаясь по сцене подобно марионеткам. Пастораль разыгрывается для Самого... (он тут же на стуле и сидит). Простите, так кто же «всех пожирает» в этом случае? Неужели Герман? Сцена у Канавки веет на Ю. Александрова холодом и жутью ленинградской блокады: по потолку над сценой шарают прожектора, страшно чернеют противотанковые ежи, красное зарево на горизонте, зябущие люди — очень все реалистично. Тут бы Шостаковича с его Седьмой симфонией... ан, нет — ждем Германа.

Последняя сцена оперы происходит уже в наши дни. Опять верхушка веселится. И снова, откуда не возьмись — наш «маленький» человек, он же виновник всех несчастий.

Разумеется, мне не удастся передать все переливы этой «игры подтекстов». Может быть, смысловое попури в опере имеет право на существование. Но хочется надеяться, что трагедия Германа и людей, связанных с ним злосчастным роком, не перерастет в трагедию современного театра.

Сергей Борисов,
студент III курса

СЧАСТЬЕ В КЛЕНОВОМ САДУ

Меня, с недавних пор интересующую современным танцем, привлёк хореографический вечер в начале фестиваля, представлявший сразу два коллектива: екатеринбургские «Провинциальные танцы» (хор. Т. Баганова) и «Игуан-дэнс студио» из города на Неве (хор. М. Иванов). С творчеством «Провинциалов» я познакомилась еще в прошлом сезоне, когда они буквально перевернули мое представление о танце, пластике, движении постановкой «Свадебки» Стравинского. В этом году они привезли новый спектакль «Кленовый сад», которого я ждала, как манна небесная, надеясь удостовериться в своем отношении к этой небольшой, но очень ладной и симпатичной группе танцовщиков. О загадочном «Игуане» я не знала ничего, кроме того, что их композиция называется «Счастье».

И вот — я сижу в центре партера театра Моссовета и жду. Сейчас начнется... Пролетело первое отделение... Восторг... Антракт... Медленно и невероятно скучно текут минуты второго спектакля... Хвала небесам — закончился... Теперь можно поразмыслить и сравнить.

Оказывается, вещи несравнимые. «Кленовый сад» дарит впечатление чудесной сказки, которая частью своей обязательной правды рождает ощущение абсолютной реальности, заставляет задуматься над

собой и над всем, что происходит вокруг... «Счастье» шокирует дуростью, отсутствием всякой красоты и оставляет довольно неприятный мерзкий осадок где-то в глубине живота. Первый спектакль хочется «прокрутить» перед глазами еще раз, может быть еще и еще, остановиться на незамеченных вначале деталях, глубже проникнуть в смысл происходящего, о втором же не хочется даже и помышлять...

В композиции Татьяны Багановой, которая по итогам фестиваля получила Золотую маску за лучшую хореографию (!), каждый эпизод сообразуется с соседним необычайно гармонично, выстраивает тонко продуманный ассоциативный ряд и складывается в несказанно красивую череду сюжетных нитей, событий, приводя к финальному катарсису. В равновесии находятся все составляющие этого синтетического действия — чарующий, всегда несколько приглушенный свет, очень естественное художественное оформление, элегантно простота костюмов танцовщиков, наконец — необыкновенно «живой», качественно выполненный визуальный ряд (пластика-танец) и включающаяся в общий эмоциональный поток, состоящая только из «природных» элементов музыка. И при этом — атмосфера предельной раскованности с аллюзией на некое

обычное, бытовое происшествие.

Идея «Кленового сада», на мой взгляд, очень близка, и в то же время необходима современнику — идея жертвенной любви в мире, где человек и природа представляют некое единство, где одно не живет без другого, более того — одно существует благодаря другому. Об этом на протяжении спектакля нам постоянно напоминают символические персонажи — девушка с ножницами, «волшебница» с маленьким фонариком, предметный (жертвенное дерево) и музыкальный планы композиции: звуки ночного леса (наверное, все же, сада), «фоновое» пение и звучание реального голоса на сцене. Магистральная линия в спектакле, естественно, хореографическая. Подобной изобретательности, непостоянности или, напротив, повтора с особым умыслом (например, прием «кадра наоборот»), подобного многообразия внутри целого, логической связи движений, подобной красоты пластики, наверное, не сыскать в современном танце. Танец здесь завораживает, притягивает, ни на минуту не отпускает, на глазах превращается в магический, почти обрядовый.

Невыгодно отличается от «Кленового сада» пресловутое «Счастье». А la космическая тематика с противопоставлением суетного (людишки с буратиными носами) и вечного

(некое символическое существо в форме надутой подушки, при движении издающей отчетливо целлофановый шелест) была представлена несколько «убоговато». Явно не получалось танцевать: это был, скорее, своеобразный вид бега с препятствиями, изредка прерываемый ползанием по полу и quasi-балетным отгиванием носка. «Ужимки и прыжки» сопровождалась кадрами фильма «Первый полет человека в космос», проектируемого на экран, и жутким полилигистическим, видимо считающимся музыкальным, коллажем, куда питерские «talantы» умудрились впихнуть и музыку величественного барокко, и советскую массовую песню. Напавал сразил «любовный дуэт» главных героев (инженер-конструктор и дама в пионерской форме) под музыку медленной части Итальянского концерта Баха. Полной окоченностью оказался финал, где в воздухе смешивались сразу несколько бодрых советских мотивчиков, а участники «балета», стоя на авансцене, вдумчиво и серьезно вглядывались в зритель (прием довольно избитый на театральных подмостках). После такого любви, пожалуй, задумается над темой истинности и мнимости искусства. Так случилось и со мной...

Напоследок — простой вывод: спасибо за прекрасную работу «Провинциальным танцам», а «Счастье» нам такого, пожалуй, не надо.

Екатерина Некрасова,
студентка III курса.

OFFICIER D'ACADEMIE

Имя и судьба А.Ф. Арендса (1855–1924) — музыканта, почти четверть века прожившего за дирижерским пультом Большого театра, скрипача и композитора, ученика П.И. Чайковского, сегодня почти никому не известны. А личность эта для своего времени была выдающейся.

Андрей (Генрих) Федорович Арендс закончил Московскую консерваторию в 1877 году по классу скрипки у проф. Ф.Лауба и по классу композиции у П.И.Чайковского. Его отец, датчанин по происхождению, был учителем музыки. Генрих Арендс (в дипломе, выданном ИРМО буквы д в фамилии музыканта нет), датский подданный, лютеранского вероисповедания, принял присягу на подданство России 25 сентября 1883 года.

Сразу после окончания консерватории он был приглашен в оркестр Шведской оперы в Гельсингфорсе, где служил концертмейстером до 1883 г., а затем, возвратившись в Москву, был определен в Императорский Московский Большой театр (концертмейстером альтовой группы). Одновременно с этим Арендс начал заниматься композиторской деятельностью и преподавать в Московском Филармоническом училище. Позже, в 1897 г., Правление Филармонического общества по повелению высочайшей покровительницы Великой Княгини Елизаветы Федоровны предложило ему принять звание Инспектора музыки и Помощника Директора Распорядителя Московского Филармонического общества.

В 1892 г. доктор Н.В.Даль поставил Арендсу диагноз — хроническое воспаление нервов среднего пальца левой руки. С работой в оркестре пришлось распрощаться; появились мысли о должности капельмейстера Малого театра, которая после отставки Богуслава оказалась вакантной. Он обратился в письме к П.И.Чайковскому с просьбой помочь, тем более, что по слухам считался кандидатом на эту должность и уже успел по заказу Дирекции написать музыку к двум драмам: Шекспира и Ибсена.

Официально на должность главного дирижера балета Императорских Московских Театров А.Ф.Арендс был переведен 4 сентября 1900 г., но дирижировать балетами начал гораздо раньше, почти с первых лет работы в Малом театре. По воспоминаниям Ю.Файера, преемника Арендса за пультом, дирижировал он коротким, но четким жестом, хорошо заметным и музыкантам, и участникам балета. «Арендс обладал безупречным чувством ритма. Характерной для него была тонкая нюансировка и филигранность в отделке фраз. Указания оркестру и балету он давал скупые и строго деловые». В балетном театре же в то время звучали подлинно симфонические партитуры Чайковского и Глазунова. Последний относился к Арендсу с большим уважением и, перерабатывая музыку своей 5 симфонии для балета, делился планами и сообщал в письме о проделанной работе.

Служба Арендса на посту главного дирижера балета по времени совпала с деятельностью в Большом театре А.Горского. Они пришли в театр в один год и начали с классического репертуара, переноса на московскую сцену балеты Чайковского и Глазунова в постановке М.Петипа и Л.Иванова.

Но через 10 лет совместного творчества возникла идея созда-



ния собственного балета с музыкой Арендса и хореографией Горского. Этим балетом стал «Саламбо», поставленный в 1910 г. в бенефис кордебалета Большого театра. Его появление удивительно уже потому, что Арендс и Горский не имели заказа, а творили как свободные художники. Горский сам написал либретто по роману Г.Флобера, декорации и костюмы были сделаны по рисункам и эскизам К.Коровина. Балет получился пышным и торжественным, в 5 действиях (7 картинах). На фоне храмовых ритуальных сцен и военных событий из жизни Карфагена времен первой Пунической войны разворачивалась драма дочери карфагенского суфлета Саламбо и Мато — одного из военачальников наемного войска. Поражает количество главных действующих лиц, которых почти столько же, сколько в романе, а помимо того, присутствие на сцене многочисленных богов, жрецов и жриц, старейшин, евнухов, прислужниц Саламбо, войска Карфагенского и наемного, рабов и рабынь, народа. И для всех групп хореографом находились свои танцевально-выразительные средства. Партия Саламбо создавалась Горским для знаменитой балерины Е.В.Гельцер.

Музыка Арендса, по мнению рецензента Русской Музыкальной Газеты, «имела не мало красивого, очень много изящного, но не была самодавлеющей». В качестве удачных фрагментов он выделял некоторые solo: виолончельное (первое появление Саламбо), фортепианное (в храме богини Тинит), а также сцену Саламбо и Мато в палатке последнего. Н.Кашкин находил, что: «Музыка Арендса за исключением немногих отдельных эпизодов по стилю подходит скорее новой опере или музыкальной драме. Ее можно назвать „оперой без слов“ <...>. Сама по себе музыка интересна как по своей содержательности, так и по <...> блеску оркестровой звучности». Балет не долго просуществовал на сцене, но в 1932 г. был восстановлен И.Моисеевым. Однако, и эта постановка успеха не имела, отчасти из-за неясного либретто с большим количеством бытовых фоновых сцен, отчасти, из-за гибели замечательных декораций К.Коровина в пожаре 1914 года.

Не повезло и другому произведению Арендса для театральной сцены — опере «Альманзор», со-

чиненной еще в начале 1890-х г. Антрепренер и владелец частной оперы в Москве И.Прянишников в письме к жене Андрея Федоровича Анне Алексеевне делился своими впечатлениями от прослушивания произведения в авторском исполнении на фортепиано: «Опера написана чрезвычайно талантливо, сюжет прекрасный, и вообще Альманзор имеет все, чтобы нравиться публике, особенно если будут сделаны значительные сокращения и, по словам специалиста И.Прибиха, если будет значительно смягчена оркестровка, в общем слишком шумная». Наибольшее же затруднение, по мнению Прянишникова, будет «найти исполнителей для самого Альманзора. Партия та написана так сильно и так утомительно, что зная всех певцов наших, смело можно сказать, что в России, не исключая и Императорских Театров, нет ни одного тенора, способного исполнить эту партию как следует. Она же требует феноменальной по силе, объему и выносливости голоса». Ко всему прочему, опера Арендса, как и балет «Саламбо», предполагала эффектно поданный национальный колорит определенной исторической эпохи и требовала больших расходов, поэтому не могла рассчитывать на постановку частной оперной труппой.

Композиторскому перу Арендса принадлежали также ряд симфонических произведений, сочинения для альфа (Концертino ор.7 для солирующего альфа с оркестром и Баллада ор.4 для альфа и фортепиано), романсы и произведение в жанре кинооперы («Нина»), написанное по заказу Ханжонкова для фильма, который так и не вышел на экран. Со службой в Большом театре связаны корректура и обновление им балетных партитур («Корсар», «Конек-Горбунок», «Тщетная предосторожность», «Баядерка», «Жизель» и т.д.) и создание балетов из небалетной музыки («Шубертиана», «Любовь быстра» на музыку «Симфонических танцев» Грига).

Все, чем занимался Арендс, становилось для него объектом творчества. «Он был неуживчив, ссорился с самим Горским — прославленным русским балетмейстером. Он спорил с музыкантами, не терпел „премьерства“ балерин. Но то были неуступчивость и настойчивость большого художника, который знает, чего он хочет, у которого есть свое видение сцены, свое слышание музыки». Андрей Федорович имел звание и разрешение носить знак отличия, присвоенный ему Французским Правительством. Он был *Officier d'Académie* — истинный академик музыкального искусства.

¹ Ю.Файер. О себе, о музыке, о балете. М., 1970, с.131–132.

² РМГ, 1910, №4, с.117.

³ ГЦТМ им. А.Бахрушина, Ф.77.

⁴ ГЦТМ им. А.Бахрушина, Ф.16.

⁵ Там же.

⁶ Ю.Файер «Записки балетного дирижера» // Сов. музыка. — 1960, №10, с.69.

Ольга Пузько,
студентка III курса

СТАРАЯ СКАЗКА

Оперы барокко — отнюдь не частые гости российской театральной сцены. С одной стороны, к ним прочно приклеился ярлык музейных экспонатов, полных непонятных условностей и явно не актуальных нам, детям XXI века. Сюжеты во многом умозрительны, визуальный ряд слишком обобщен, чувства тоже, — в целом, вещицы в репертуаре совершенно ненужные. Пусть Запад переживает бум возрождения Возрождения, пусть до нас доходят редкие отблески его — кому надо, тот узнает.

А с другой стороны, барочная опера становится для российских смельчаков, рискнувших ее поставить, своего рода проверкой на прочность. Чаще всего, к сожалению, от этих постановок либо веет анахронизмом, либо несет непрофессионализмом (второе чаще). Поэтому вполне понятно, что после очередного провала смельчаков становится все меньше.

10 апреля 2001 года оперный театр «Амадей» представил российскую премьеру оперы-балета Ж.Ф.Рамо «Галантные Индии». С премьерой мы, как всегда, несколько запоздали: Жан Филипп Рамо (1683–1764) — выдающийся представитель французского искусства XVIII столетия — создал «Галантные

Индии» в Париже аж в 1735 году. Либретто написал Л. Фюзелье.

В постановке принимали участие французы Жан-Франсуа Сандр (сценография) и Моник Монтегос (хореография). Они-то знали наверняка, как нужно ставить Рамо, и справились со своей задачей блестяще. Не последнее место в изысканной опере Рамо занимают балетные сцены, и выполнены они были, под стать музыке, галантно и оригинально. Также самое можно сказать и о режиссуре и художественном оформлении. Немного непонятными моему неподготовленному сознанию оказались некоторые мизансцены (появление человека с пистолетом, к примеру), наверняка имевшие, по задумке режиссера (Н. Крыгин), глубокий смысл — но они лишь вносили излишнюю запутанность в и без того запутанный сюжет.

Что касается музыкального воплощения, или собственно исполнения, тут я хотела бы обойтись без перечисления имен и реплик вроде: «на фоне остальных солист/ка N выглядел/а весьма достойно». Некоторые фальшивили меньше, однако исполнители, достойные Рамо, в этом спектакле, к сожалению, задействованы не были.

Анастасия Серебренник,
студентка III курса

ГрАссмейстер

«ГрАссмейстер» — очень интересное и неординарное явление на нашей отечественной рок-сцене. К великому сожалению, он не имеет статуса культовой группы, хотя заслуживает этого.

Необычен состав инструментов этой группы. Все они акустические. Музыканты группы отказываются от использования синтезаторов, электрогитар и драм-машин. Инструментарий достаточно скромный: акустическая гитара, добро (инструмент из гитарного семейства, снабженный алюминиевым резонатором; держится он перпендикулярно телу, звукоизвлечение на нем производится металлическими наконечниками, надетыми на пальцы правой руки музыканта, на один из пальцев левой руки надевается металлическая муфта для облегчения взятия баррэ на ладах), бас-гитара и ударные.

Группа «ГрАссмейстер» была образована в 1995 году Андреем Шепелевым, бывшим участником кантри-группы «Кукуруза», маститым рок-музыкантом, игравшем во многих коллективах. Название отражает игру слов: «грассмейстер» (то есть высшая ступень совершенства в чем-нибудь: например, в шахматах) и «блограсс», разновидность стиля кантри, популярная в южных штатах США. Первоначально группа была, действительно, почти блюграссовой по инструментарию. В ее состав входили: Тимур Ведерников (вокал, гитара, добро), Андрей Шепелев (добро, гитара, вокал), Михаил Махович (мандолина), Олег Ивахненко (бас-гитара, вокал). Ударных инструментов музыканты не использовали (очень редкий случай в истории рок-музыки). В 1999 году, на замену ушедшим в другие проекты М. Маховичу и О. Ивахненко пришли Александр Платонов (бас-гитара, вокал) и Евгений Бильный (ударные, вокал). В таком составе группа существует и поныне.

Музыкальный стиль «ГрАссмейстера», конечно же, идет от кантри и блюграсса, но в репертуаре есть и композиции в стиле блюз, рок-н-ролл, рэгги. Все эти стили американского рока органично сочетаются с традициями отечественной рок-музыки, с ее бардовскими корнями, прежде всего поэтической природой. Сами музыканты в шутку называют свой стиль «деревяннным роком», а всерьез — «новой акустической музыкой». Отечественный ис-

следователь и критик рок-музыки А.Троицкий дал схожее определение их стилю — New Country Music.

Все музыканты группы «ГрАссмейстер» очень профессионально и виртуозно владеют своими инструментами, не смотря на то, что никто из них специального музыкального образования не имеет. У лидера группы, Тимура Ведерникова необыкновенно красивый и сильный голос и большие актерские способности, которые он успешно реализует, участвуя в постановке популярного мюзикла «Метро». Исполнение им сольного номера из этого мюзикла под названием «Я — нет!» всегда становится одной из самых ярких кульминаций спектакля.

Тексты песен группы «ГрАссмейстер» всегда полны оптимизма, положительной энергии (это, скорее всего, идет от «Beatles»: все участники группы — заядлые битломаны), а такие эмоции достаточно редки в нашей рок-музыке. Авторами текстов (а также музыки) являются как участники группы «ГрАссмейстер», так и их друзья: барды Тимур Шаов и Андрей Козловский, поэт Виталий Калашников, рок-музыкант и актер Александр Куликов (также играющий в мюзикле «Метро»), гитарист-виртуоз Андрей Баранов и многие другие.

Гастрольная деятельность группы проходит, в основном, в клубах и небольших залах, ввиду камерной природы их музыки, хотя «ГрАссмейстер» регулярно выступает и на достаточно крупных площадках, принимая участие в различных рок-фестивалях. Живые выступления подкупают тем, что на них царит атмосфера дружеской встречи. «ГрАссмейстер» принимал участие и в телепередачах в программе «Живьем у Макаса», в «Программе А». Накануне выхода нового альбома, получившего название «Время цветов», Дмитрий Дибров пригласил музыкантов группы в свою передачу «Антропология». В прямом эфире музыканты исполнили несколько песен, рассказали о себе и о своих творческих планах.

На концерте в ЦДХ на Крымском валу на сцену вышел поэт Виталий Калашников и, обращаясь к публике, сказал: «Скоро эта группа станет знаменитой!» Я целиком и полностью с ним согласен: у группы действительно большое будущее.

А.Истратов,
студент V курса