

Мрибцна младага журналиста

№6(28)
сентябрь
2001



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



С НОВЫМ УЧЕБНЫМ!

Поздравлять с новым годом всегда приятно. А с новым **Учебным** — тем более. Мы все — кто учится и учит, или кто связал свою жизнь с искусством — живем сезонами, когда лето — естественный рубеж, а осень — главное **Начало**. Однако там, за летним рубежом, осталось еще много всего, что надо бы осмыслить, что еще не дошло до читателя. Этому мы и посвятим номер.

Весна и начало лета в Москве художественной шли под знаменем Всемирной театральной Олимпиады. И даже не шли — неслись вскачь, втягивая в свою орбиту невиданное число зрителей. Спектакли разных направлений и стилей на многих сценах, площадные действия, карнавалы, шествия, знаменитые лицедеи, национальные труппы из многих стран — число коллективов-гостей превалило за сотню. О зрителях и говорить не приходится — кажется весь город, и, особенно, молодежь активно поглощали все приготовленное для пиршества, благо участие в действиях на пленэре не требовало затрат. Его Величество Театр царил в нашей столице как никогда ранее, но царил так естественно, так органично, будто это было всегда. На классический вопрос «Любите ли Вы театр?» Москва ответила дружным и радостным «Да!».

В процессе весны наши молодые музыкальные журналисты-критики также непременно отдают свое внимание театру. Это и учебная задача, причем, может быть, самая трудная на этапе профессионального становления, и уже традиция. А прошедший театральный «бум» лишь подтвердил необходимость такой работы. С одной стороны, место театра в художественной духовной пище сегодня очень велико и процесс этот, как кажется, только усиливается. С другой стороны — и созидательная художественная энергия во многом аккумулируется в зоне театра, в том числе и музыкального. Постановочная фантазия захватывает воображение и режиссеров, хореографов, и музыкантов — дирижеров, певцов, и художников, сценаристов, и... продюсеров, организаторов, спонсоров (что немаловажно — театр без средств не возможен). Все это волнует и современную музыкально-театральную журналистику. И студенты пишут о театре, со своей стороны отвечая на классический вопрос «Любите ли Вы театр?» дружным и пристыженным «Да!»...

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

ОНЕГИН ИЗ САРАТОВА

5 апреля в театре «Новая опера» Саратовским академическим театром оперы и балета был представлен «Евгений Онегин». Спектакль был выдвинут на соискание Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинациях «лучший спектакль», «лучшая работа режиссера» — **Дмитрий Белов**, «лучшая работа дирижера» — лауреат Государственной премии РФ, народный артист России **Юрий Кочнев**.

Выдвигая этот спектакль на престижную премию и на очень громкую номинацию «лучшая работа режиссера», нужно было найти в нем такие идеи, которые еще не приходили никому в голову. Эти позиции были изложены в программе: «Основанием музыкальной стороны спектакля является первая авторская редакция партитуры, которая принципиально отличается от второй (общезвестной) редакции, вошедшей в обиход российских театров с 1881». В обращении к первоначальному авторскому замыслу постановщики руководствовались словами П.И. Чайковского об «Онегине»: «Я ищу идеал интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, многих испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое» — из письма к Танееву. В то же время творческая группа сознательно отказалась от необходимости воссоздания «энциклопедии русской жизни» определенной эпохи. Таких попыток на русских оперных просторах было предостаточно. Да и Чайковский не задумывал своего «Онегина» как дополнительное пособие к изучению Пушкина в постсоветской школе. Онегин, Татьяна и другие персонажи Пушкина — Чайковского живут в сознании нашего современника как ар-

хетипы русской жизни. Мы сегодня соотносим себя с нашими предками для того, чтобы понять, кто мы такие и куда мы идем. Через них мы познаем самих себя. Постановщики заглядывают в пушкинскую эпоху сквозь призму эстетических средств и приемов сегодняшнего дня, взрывая привычный материал в попытке высвободить его новое, актуальное для нашего времени звучание.

И как же режиссер решает проблему постановки спектакля, пытаясь сделать его актуальным для нашего времени? Прежде всего, это касается концепции в целом. Конфликт выведен во вне-временное измерение. Идея рока, судьбы и предначертанности, столь ярко выраженная в творчестве Чайковского, здесь получила свое полное претворение. Введен немой персонаж, своего рода рок, судьба, который постоянно движет поступками всех действующих лиц. Он дает любовь Татьяне и Ленскому, неотступно следует за

Онегиным, в конце концов, приводя его на дуэль с лучшим другом Ленским (вручает обоим револьверы) и, после свершения роковых событий, уводит Онегина за собой.

Во-вторых, весь спектакль насыщен символикой, ощущением недосказанности, что в постановках «Онегина», как правило, не бывает столь обнажено. И в этом я нахожу огромную заслугу режиссера. Никто до него не давал подобной трактовки спектакля! Видимо XX век, с присущим ему символизмом, потребовал от постановщика введения подобных приемов. В спектакле, например, есть символ указки. Все делается под нее, начиная с первого действия, когда Ольга учит Ленского, и заканчивая последним нравоучением Татьяны.

Чтобы полностью ощутить дух этого новаторского решения, можно вспомнить сцену письма. Как правило, она посвящена главной героине: раскрывает ее душу, наиболее полно показывает весь строй чувств и мыслей Татьяны, ее решимость. Именно Татьяне отда-



«МАСКА» ДЛЯ ШОСТАКОВИЧА

«Геликон опера» — признанный мастер экстравагантных постановок оперной классики, и «Леди Макбет Мценского уезда», получившая Золотую маску в номинации «лучший оперный спектакль», не была исключением. Я не принадлежу к числу поклонников этого театра, поэтому еще до начала спектакля была уверена, что мне предстоит тяжелые два часа. Однако «Леди Макбет» **Дмитрия Бергмана** не оставила меня равнодушной.

Еще до начала спектакля зрители имели возможность рассмотреть неприкрытые занавесом декорации. Вся сцена была заполнена водопроводными трубами, в центре стояло огромное кожаное кресло. Металлические прутья символизировали клетку, в которой живет Катерина, а в конце оперы — тюремные решетки.

Действие, как и следовало ожидать, перенесли в наше время. Все герои были одеты в современную одежду. Однако, костюмы — это единственное, что гово-

рило о времени действия. Возможно, предполагалось представить Измайловых как преуспевающих бизнес-эмонов, в окружении своих служащих — клерков и секретарш, но в любом случае это было не убедительно. В этом спектакле проблема времени вообще не имела никакого значения. Если бы герои облачились в костюмы XIX века, это ничего бы не изменило. Отсюда вопрос — а зачем вообще нужно было представлять героев как наших современников?

Цельность спектакля немного пошатнулась от того, что очень тонкий символический и ассоциативный ряд спектакля, высшая степень условности соседствовали с очень банальными «находками». То, что полицейские будут переодеты в милиционеров, было ясно уже до начала спектакля, а ведь неожиданность, «непредугаданность» — один из обязательных критериев подобных постановок, цель которых, во многом, удивить, или даже шокировать слу-

шателя. Сцена рождения мертвого ребенка приобрела такие натуральные черты, что могла вызвать только омерзение. Вместе с тем, эпизод с чулком был показан чисто символически. Авторы спектакля, конечно, не могли пройти мимо любовных сцен, включая эпизод с Аксиньей. Постановщики подключили весь свой сексуальный опыт, и разбавили текст либретто фразами собственного сочинения, а режиссер по пластике, в свою очередь, проконсультировал певцов в «сценодвижении».

За что же спектакль получил «Маску», спросите вы? Все же есть за что. Самое главное в нем было то, что на сцене звучала гениальная опера Шостаковича, и стараниями дирижера-постановщика **В.Понькина** звучала замечательно! В плане постановки тоже были очень любопытные вещи. Например, Сонетка в четвертом действии появляется в том же обличье, что и Катерина в начале оперы — то же красное, сильно-декольтированное бархатное пла-

но все пространство на сцене, словно ее огромное чувство требует простора. Здесь же эта сцена решена по-другому: параллельно тому, как Татьяна пишет письмо, Онегин тут же его читает (своего рода кинематографический прием). На словах «Отныне я судьбу свою тебе вручаю» Татьяна отдает Онегину листы письма, а он их разбрасывает.

Музыка полностью сохранена, также как и канва спектакля. Никаких перестановок нет. Нет и атрибутов XX века, будь то костюмы, или сценография. И все же спектакль воспринимается как нечто близкое и очень актуальное сегодняшнему зрителю. На мой взгляд, режиссеру удалось найти удивительный временной баланс и сделать спектакль по-настоящему современным для зрителя XX века. Хочется смотреть его снова и снова, шаг за шагом разгадывая замысел режиссера.

И еще несколько строк об исполнении. Саратов привез нам очень хорошую оперную труппу. Хотелось бы отметить Ленского — **Н.Бекмухамбетова**, Татьяну — дипломантку Международного конкурса **О.Кочневу**, Ольгу — лауреата Международного конкурса **Е.Алабину**, и конечно же, Онегина — лауреата Государственной премии РФ им. М.И. Глинки, народного артиста СССР **Л.Сметаникова**. Очень динамичный хор, подчиняющийся каждому повороту действия, и, видимо, каждому велению режиссера. Кстати, функция хора в каждом действии значительна, даже герои менее подвижны, чем он.

К сожалению «Золотую маску» саратовскому «Онегину» так и не дали. Жаль. Будем надеяться, что сценическая жизнь обеспечит этому спектаклю более достойное признание.

Татьяна Клименко,
студентка IV курса

ть в сочетании с рыжими волосами. Это и есть сама Катерина, Катерина из прошлого, скрытая под маской Сонетки. Сама же главная героиня в конце оперы в свадебном платье и в красных удлиненных перчатках («по локоть в крови») убивает себя прошлую и настоящую. В последней картине собираются все персонажи — Борис Тимофеевич под маской часового, Зиновий Борисович под маской каторжника. Они как будто вернулись, чтобы посмотреть на гибель Катерины.

Что же произвело наибольшее впечатление на слушателей и членов жюри — ультрамодная постановка или музыка Шостаковича? Я склоняюсь к последнему. Бредя по тихим московским улочкам домой, я размышляла о судьбе «Леди Макбет». Получила бы она «Маску», если бы ее представили в традиционной постановке? Или спектакль вместе с самой оперой сочили бы старомодным?...

А выиграл все же Шостакович, хотя и в маске...

Елена Ферантова,
студентка IV курса

ПОЛИФОНИЯ МИРА?

19 Мая в рамках Театральной Олимпиады в Москве на сцене театра им. Евг. Вахтангова прошел спектакль «Полифония мира».

Рубеж веков — время, когда рождаются Мистерии. Человечеству свойственно, озираясь по сторонам, мучительно искать свое «я», потому так часто оно оглядывается в прошлое. Но временами его взор устремляется далеко в будущее, пытаясь увидеть в нем разгадку тайн Бытия. Возникают мифы, у каждого народа свои, однако в чем-то схожие, словно выросшие из корня могучего «древа истины». Различие культур сегодня осознается так же хорошо, как и их общность. Поэтому многовековому идеалу Гармонии мира находится альтернатива. Композитор Александр Бахши увидел ее в «Полифонии мира» — основе мышления людей нового тысячелетия. Его Мистерия повествует о поиске общности между людьми разных культур, говорящих на различных музыкальных языках.

Действо разворачивается в звуковом пространстве, образуемом авторской музыкой, куда включены аллюзии на барочные скрипичные концерты (Вивальди) и акустически «чистое» звучание мажорного трезвучия; этнической традиционной инструментальной музыкой и горловым пением, шаманскими акциями и отголосками джаза. Воплотить все это на сцене призваны несколько десятков музыкантов: солист и дирижер Гидон Кремер со своим оркестром «Кремерата Балтика», исполнителями на трубе, тубе, азиатских

и африканских инструментах (в частности, барабанах), солист и хор, находящиеся в другой точке пространства (на балконе театра), балерина, перформанс-группа АХЕ и греческий актер, ученик Гротовского. В роли режиссера-постановщика выступил Кама Гинкас.

Идея Мистерии очень проста. Рождение звука связано с Духом. Его духовная природа объясняет огромную роль музыки, которую она играет во многих восточных культурах, находясь над человеком и даже над государством. Европейский человек подчинил музыку себе, узаконил господство личности над Духом. Поэтому необходим лидер, тот, кто поведет за собой остальных. Им становится Г.Кремер, извлекающий из своей скрипки тончайшие сплетения флажолетов, «резонирующие» с «безмолвным», еле слышным звучанием хора. Но оркестр не в состоянии повторить то, что может один. Внезапно находится выход — звук барабанов дарит новую концепцию музыки. Теперь каждый становится одним, обретает свой голос. Уклон на Восток очевиден — похороны струнного семейства (футляры-гробы) в конце выносят однозначный приговор.

Помимо чисто звуковой идеи мировой музыки возникает и множество онтологических мотивов. Действо всерьез стремится стать универсальной моделью Вселенной, дать ответы на все вопросы, когда-либо волновавшие человека. Тут приходится поднатужиться всем: и ре-

жиссеру, чтобы звуковыми и мимическими средствами передать картины Сотворения мира, самоопределения в нем человека, познания, одиночества, смерти, и зрителям, чтобы все это понять. Рождение мира происходит по воле человекоподобных существ, спускающихся из «верхнего мира», разжигающих огонь, вытаскивающих на свет из-под сцены первого Человека. Его учат сидеть, двигаться, ходить. Человек начинает прислушиваться к голосам природы, отделять от них свой голос. Одной из линий в спектакле проходит одиночество.

Но какое отношение все это имеет к полифоничности устройства нашей цивилизации? Композитор впел в свой «сюжет» чуть ли не ностальгию по распавшейся империи (СССР). Нагромождение философских и историко-культурных мотивов не позволяло «отвлечься» на музыку. Тем более, что многое из происходящего на сцене прочитывалось с трудом, и даже разъяснения создателей спектакля не помогли внести ясность. Исполнители выбивались из сил, чтобы передать громаду смыслов. Но то, что касалось собственно музыкальной стороны, звучало действительно убедительно. В исполнении была общительность и открытость к диалогу. Культовое на сегодняшний день этно не вызвало подозрений в подделке, а европейский академизм лишней раз подтверждал несостоятельность своих прав на гегемонию.

Ольга Пузько,
студентка IV курса

ТЕАТР!



Шесть лет на Новослободской улице в Москве строилось огромное здание. По виду — банк. Или гостиница. Но уж наверняка не театр. Официальное название здания — Центр имени Вс.Мейерхольда. Внутри офисы, выставочные залы, магазины и гостиница. Но прежде всего, все-таки театр. В феврале зрители впервые были допущены в здание. Они увидели уникальную сцену-трансформер. На этой сцене прошел фестиваль спектаклей режиссера Валерия Фокина, которому и принадлежит идея Центра.

В магазине «Театральная книга» на Страстном есть один диковинный том. Идея — зафиксировать спектакли на нотной бумаге — могла посетить только одного режиссера, Валерия Фокина. И только в случае Фокина эта идея обретает смысл. Его спектакли выверены до миллиметра, буквально по линейке и метроному. Их несложно перевести на музыкальный язык — интервалы, паузы, регистры, синкопы и полутона. Исследователям театра Фокина не понадобится текст — Фокин избрал театр без слов. Он не верит словам и полагается только на пустоту. Наполняет ее игрой света, звука, пространства, всегда готового к превращению. Человеческая речь в этой иерархии обретается в самом хвосте.

Однажды Фокин с актером Евгением Мироновым отправились в психиатрическую больницу. Рисунки тамошней изостудии произвели на него сильнейшее впечатление. В спектакле «Еще Ван Гог...» на решетке, составленной из пружинных кроватей, висели одежды в рубахи психи. Скрип пружин, громыхание бидонов, звук капающей из крана воды вместе с нечленораздельным бормотанием больного художника (Миронов) сплетались в безумную музыку. В первых спектаклях на авансцене еще появлялись доктор и мать художника, чтобы обсудить, не является ли талант нарушением нормы, и что мы в таком случае лечим. Потом диалоги исчезли. Молчание Миронова действовало сильнее слов. Но Фокин отказался не только от слов. Сначала отказался от труппы: его артисты работают в разных театрах. Потом от зрительного зала. От буфетов. Вообще — от любых попыток развлечь публику. На «Превращении» Кафки публика сидит по периметру квадратной ямы и заглядывает вниз. Небольшая «сцена» поделена на две части, две комнаты, как бы

передний и задний планы. Комната, которая поменьше и находится прямо под зрителями, «принадлежит» главному персонажу. После момента окончательной трансформации личности она падает примерно на метр вниз и тонируется освещением. Этим создается эффект полного разрыва с окружающей действительностью, в том числе и с другим помещением, где происходит как бы все остальное действие: косвенно показана жизнь остальных членов семьи, появление чужих людей (соседей, начальника на работе). По дну и стенам «половины» практически весь спектакль ползает Константин Райкин, не произнося ни слова, а только издавая характерный треск — его персонаж в одно прекрасное утро превратился в жука. Надо заметить, что актер просто отлично «вжился» в роль и сыграл, по моему мнению, просто гениально. Все было в соответствии: мимика, звуки, которые он издавал, пластика. Смех на спектакле исключительно нервный. Рациональный Фокин, как и всегда, внимателен к тому, что выходит за рамки понимания. Вещественные эквиваленты иррационального — вот что действительно его занимает. Здесь история о человеке, превратившемся в жука, решается на доступном уровне. Сначала звучала музыка, но бытовые звуки — шум дождя, звонок будильника, стук колес, шорохи — постепенно заглушали ее. А мелодия с заезженной пластинки (фальшивая скрипка) и многозначительное молчание Райкина в финале производили такое сильное впечатление, что про них говорили все, кто видел «Превращение».

Правда, отношение публики было довольно пестрым — от истинного восторга до полного неприятия, на что Фокину, судя по всему, наплевать. «По-видимому, нужно когда-нибудь или вывести на площадь всех режиссеров и бахнуть в них из дальнобойного орудия, или, если таковые существуют, то, пожалуйста, считайтесь с тем, что пьеса написанная — это одно, а как только появляется на сцене режиссер, — то обязательно будет другое». Эти слова Мейерхольда Фокин вынес в начало своей книги, хотя мог бы вынести на транспарант перед открывающимся Центром. И был бы совершенно прав.

Кристина Корженевская,
студентка IV курса
На снимке: В.Фокин репетирует с Л.Ахеджаковой

ОБРУЧЕНИЕ С МУЗЫКОЙ

После противоречивых впечатлений, полученных от «Золотой маски», мне вздумалось пойти в музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко на постоянный спектакль, поставленный, впрочем, не так давно — оперу Прокофьева «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). Если вам хочется получить одновременно яркое художественное впечатление и большой заряд положительных эмоций — не пожалейте вечера. Комедийный жанр, поднятый в «Дуэнья» Прокофьевым (а прежде — Шериданом) на новую высоту, представлен в этом спектакле в полном блеске и чистоте — несколько вольностей, допущенных режиссерами, не портят картины. Замечательные исполнители — певцы, которых не в чем упрекнуть (редкий случай!), а также хороший оркестр показали высокий профессионализм, который мог бы служить эталоном для многочисленных театральных трупп. Вообще, сложилось впечатление, что в своем стремлении угнаться за театральными новинками и загранично-провинциальной экзотикой, мы часто проходим мимо рядом стоящих художественных завоеваний. Вот и 20 мая, в воскресенье, зал был наполовину пуст (дачный сезон только частично объясняет этот факт).

Постановка Александра Тителя и Людмилы Налетовой не лишена оригинальности и в то же время по многим параметрам традиционна: во всяком случае, Прокофьеву не навязывают нелепых иносказаний. С удовольствием отмечу цветное и световое оформление — большое количество светящихся белизны, яркость красок, создающих празднично-карнавальную атмосферу при почти полном отсутствии декораций. Некоторым излишествам, отвлекающим от музыки и действия, показалось вращение вертушек (пропеллеров?), которые, как прозрачный задник с правильным и неприхотливым рисунком, заполняли всю вертикальную плоскость сценического пространства (к счастью, не все время).

Но самое важное, конечно, заключается в том, что в спектакле как в главных, так и во второстепенных ролях задействованы превосходные певцы. Их мастерство полностью растворилось в музыке, заставив забыть о сложной вокальной технике и хрупкости голосового аппарата. Справедливость требует едва ли не поименного перечисления всех исполнителей.

Совершенную пару составили Лиза и Дуэнья (Хибла Герзмава и Елена Манистина), причем не только в вокальном отноше-

нии, но и в артистическом. В первый раз они выкатились на сцену в одинаковых черных воздушных костюмах, как два колбика — маленький и очень большой (режиссеры превратили в художественное достоинство особенности комплекции обеих певиц). Хотя меня чуть-чуть огорчил финальный выход женских персонажей в броских, однотипных и одноцветных платьях (у каждой свой цвет) — трафаретное в изобразительном плане решение.

Максимализм не позволяет мне думать, что некоторые мизансцены не могли быть решены более оригинально, и все же, признаюсь, я был полностью очарован постановкой «Дуэнья», и, конечно, музыкой Прокофьева.

Маленький постскриптум. Прежнее соглашение пускать студентов консерватории в театр Станиславского бесплатно (а позднее — за 10 рублей), кажется, рискует потерять силу. Нам пришлось долго отстаивать свои права у кассира. Программка (самая дешевая) обошлась в 20 рублей — она, видимо, для студента нечто совсем уж лишнее (к тому же непонятно, почему именно зритель должен платить за рекламу, которой избилует программка). Впрочем, может быть, для моих (наших) притязаний нет достаточных оснований?

Николай Воронцов,
студент IV курса