

Трибуна молодого журналиста

№5(35)
сентябрь
2002



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



ВОТ И ЛЕТО ПРОШЛО

Все когда-нибудь проходит. Даже такие большие капризулы как эти, что бывают раз в четыре года, когда естественное течение консерваторской жизни нарушается надвигающимся валом Конкурса им. Чайковского. И тем более важно, чтобы многое, продуманное и написанное студентами еще в конце стремительно завершающегося учебного года, пришло к своему читателю. То, что, отлежавшись летом, не потеряло своей актуальности.

А студенческое лето консерваторцев — вообще статья особая. Как всех, кто причастен к искусству, их зовут дороги — гастроли, фольклорные экспедиции, выступления, конкурсы, встречи. Они едут, летят, на Восток и на Запад, слушают и заставляют слушать себя, набираются свежих впечатлений и сами оставляют порой незабываемое впечатление на тех, кому довелось представить свое искусство.

Среди таких событий одно из замечательных — поездка прославленного Камерного хора Московской консерватории во главе с его руководителем проф. Б.Г.Тевлиным на симпозиум в Соединенные Штаты. Их выступления с русской программой, поразительный контакт с слушательской аудиторией, внимание и понимание публики, причем отнюдь не самых «доступных» сочинений — Танеева, Щедрина, Шнитке — все это требует отдельного рассказа. Особенно их исполнение там американского и российского гимнов, повергнувшее в восторженный шок всех присутствующих. Как это потрясающе звучит — мы убедились на торжественном акте в Малом зале по случаю начала нового учебного года, открывшегося живым звучанием гимна России в исполнении Камерного хора.

О многом уже слышаны, о многом мы еще узнаем, а узнав — тоже расскажем читателю. Надо собрать материалы, надо их подать в интересной, увлекательной форме. Вся надежда на наших авторов — молодых музыкальных журналистов.

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

Жизнь идет непрерывной чередой, одно поколение сменяет другое — так устроена жизнь. Нынешние студенты консерватории никогда не бывали на концертах великой пианистки Марии Гринберг, ее земной путь завершился в июле 1978 года. Многие из нас в детстве слушали пластинки с ее записями сонат Бетховена и другие интерпретации. В последние годы ее имя, достойное стоять в ряду самых прославленных артистов мира, незаслуженно и совершенно необъяснимо предается забвению. Лишь те немногие, кто лично знал Марию Израилевну, не только прекрасную пианистку, но и человека редкой душевной красоты, передают свою любовь и преклонение перед ней следующим поколениям.

«Жить без музыки мне было бы так же тяжело, как жить без зрения или слуха: ведь она есть самое капитальное, что во мне заложено», — писала Мария Гринберг, будучи шестнадцатилетней девушкой. Ей была дарована радость встречи с музыкой и удивительный талант, но жизненный путь был тернист и труден.

Ее детство и юность прошли в Одессе в беспокойное время (р. 1908), да и дальнейшие годы не были безмятежными: репрессии 30-х, Великая Отечественная, затем душный климат последующих советских лет). Серьезные занятия музыкой начались довольно поздно, когда будущей пианистке было уже десять лет. Однако талант ее стремительно развивался. В то время она намеревалась стать композитором и впоследствии в ее игре всегда слышалось композиторское начало.

В 1925 году Мария Израилевна оказалась в Москве. Ф.М. Блуменфельд, прослушав Марию Израилевну, предложил ей занятия бесплатно! Через год она поступила в консерваторию, к нему в класс. После смерти Блуменфельда в 1931 году Мария Израилевна перешла в класс К.Н. Игумнова, у которого затем закончила аспирантуру. Мария Израилевна посещала также занятия у М.В. Удиной, но сама ей тогда не играла.

Многое восприняв от своих учителей, Мария Гринберг еще в студенческие годы искала и находила свое лицо сама, обладала яркой индивидуальностью. Вот что вспоминает о студентке Марии Гринберг ее соученик Я. Мильштейн: «Чувствовалось ее незаурядное дарование, тот особый талант, который заметно выделял ее среди студентов. Держала она себя независимо. Я ее немного побаивался. Она всегда предпочитала прямой разговор извилистой неправде. Не подлаживалась под чужие характеры и мнения. Она открыто утверждала свое собственное понимание вещей и вместе с ним свое достоинство».

В 30-е годы талантливая пианистка занималась концертной деятельностью, участвовала в конкурсах. В 1937 году она первым номером прошла отбор на

МАРИЯ ГРИНБЕРГ



конкурс им. Шопена в Варшаве, но принять участие в нем не смогла, так как ждала ребенка.

Летом 1936 года Мария Гринберг вышла замуж за польского поэта Станислава Стане. «Дружба, а затем брак со Ст. Стане были самыми значительными событиями в ее жизни», — пишет в статье о Марии Израилевне Ю.М. Гитис, — это был человек высокой художественной одаренности, у которого широта общего кругозора сочеталась с высокими нравственными качествами. Однако счастье было недолгим; летом 1937 года, когда их дочери было четыре месяца, Ст. Стане забрали в НКВД и вскоре расстреляли вместе с группой польских литераторов.

Марию Израилевну долго вызывали на допросы, она была под угрозой ареста. Ее тут же уволили из филармонии, лишив сразу и концертной деятельности, и средств к существованию. А ведь ей надо было не только растить дочь, но и поддерживать приехавших из Одессы мать и сестру. Страшные события продолжались. Началась Великая Отечественная война. Мария Израилевна с семьей оказались в эвакуации в Свердловске. В годы войны возобновилась ее филармоническая деятельность, и с 1942 года она дает концерты в Москве, часто выступает на радио.

Личность и искусство Марии Гринберг закалялось в трудностях и борьбе с ними. Страшные события не надломили ее, она не опустила руки, все выдержала. После войны наступает очень интенсивный период ее концертной деятельности: ее имя не сходит с афиш БЗК и других крупных залов страны, выступления проходят с неизменным успехом. Слушатели отвечали ей большой лю-

бовью и признательностью. Стремительно расширяется репертуар, гастроли проходят в Ленинграде, Харькове, Таллинне, Тарту, Воронеже, Баку, Тбилиси, Свердловске и других городах СССР. Впоследствии к концертам добавились записи на пластинки, педагогическая деятельность в Пнесинском институте.

Всегда вызывала восхищение внутренняя независимость и стойкость Марии Гринберг в принципиальных вопросах. Она не шла на компромиссы и в вопросе выбора репертуара, отказывалась играть произведения влиятельных композиторов, от которых зависели гастроли и знаки отличия. «Эта музыка не лежит в сфере моих интересов», — поясняла она с присущим ей лаконизмом. Однако репертуар ее не ограничивался произведениями классиков. Помимо дорогих ей Баха и Бетховена, а также богатейшего и необъятного романтического фортепианного репертуара, она играла произведения композиторов-современников: Белого, Вайнберга, Локшина, Мясковского, Шехтера, совсем молодых Окунева, Тищенко. Она фактически открыла дорогу Юрию Буцко, исполнив с Сергеем Яковенко его монооперу «Записки сумасшедшего», одна из первых играла прелюдии и фуги Шостаковича, всю жизнь любила и превосходно исполняла музыку Прокофьева.

На рубеже 50-летия перед Марией Гринберг впервые открылась возможность зарубежных гастролей. За границей были поражены появлением пианистки такого масштаба, она получила множество восторженных откликов в прессе (при том что на родине о ней писали довольно скупой). «Мария Гринберг — это

артистка, достигшая такой степени сосредоточенности, что ни размеры зала, ни число слушателей не имеют ровно никакого значения. В камерном ли зале, или на эстраде большого концертного зала она играет великолепно».

В годы высшего расцвета ее таланта были сделаны многочисленные записи на пластинки. Вершиной творческого пути Марии Гринберг стала запись всех 32-х сонат Бетховена в 1964–66 гг. В 1968–69 гг. она осуществила еще один грандиозный замысел, исполнив их в восьми концертах.

В 1967 году маститая пианистка выезжает с концертами в Голландию. Это ее первый и последний выезд за пределы социалистического лагеря. Успех, сопутствовавший этим гастролям, был удивителен для нее самой. Газеты писали: «Мария Гринберг — не только превосходная артистка, но прежде всего, великий художник. Поэтому каждая секунда ее исполнения захватывает и волнует, даже если знаешь произведение наизусть». Мария Израилевна была приглашена в Голландию и на следующий год. Эта поездка не состоялась по нелепой, но характерной для СССР причине: райком КПСС не утвердил ее характеристику. На этом зарубежные поездки закончились.

В семидесятые годы нездоровье все чаще ставило Марии Израилевне преграды. Теперь, когда ее искусство достигло такого изумительного уровня, приобрело совершенно уникальные интонационные и звуковые качества, не хватало физических сил. Ю.М. Гитис пишет о поздних интерпретациях Марии Израилевны: «Подобно портретам Рембрандта, в которых видна, кажется, вся жизнь, портретируемого, в такие моменты откровений ясно проступает героическая судьба этой довольно хрупкой, но такой мужественной, сильной, волевой и талантливой женщины, которая сумела столько преодолеть на своем жизненном пути, не сломаться и достигнуть таких исполнительских вершин».

Во время кульминации творческой деятельности (50–70-е годы) Мария Гринберг была почти неизвестна за пределами нашей страны. Сейчас ситуация противоположна: ее записи тиражируются в Японии и Франции. В нашей же стране имя этой великой пианистки начинает забываться. Музыкальные газеты и журналы, телевидение обходят имя Марии Израилевны стороной. По непонятным причинам записи ее удивительных интерпретаций полностью отсутствуют в музыкальных магазинах, а распространенные некогда грампластинки фирмы «Мелодия» отживают свой век. Так отдаляется от нас образ великой, сильной, глубокой и блестящей пианистки, ее прекрасное наследие.

Ольга Зубова,
студентка IV курса

БЫЛА БЫ «ЧЕСТЬ» ПРЕДЛОЖЕНА...

Знал ли Масканы Фрейда? Как из трагедии сделать комедию?

Такие несколько абсурдные вопросы возникают после прослушивания «Сельской чести» в «Новой опере».

Бедный композитор, он, наверно, и не мог себе представить, как много «такого» он написал в этой маленькой незатейливой веристской опере. Дело происходит в деревне (!), в основе любовный тре- и даже четырехугольник, страсти кипят нешуточные, финал очень трагичный... Сюжет прост: Она любит Его, Он любит Другую, которая замужем. Она из ревности все рассказывает мужу Другой, в итоге Его убивают. Вот и все. Современному режиссеру для того, чтобы такое поставить, нужно крепко призадуматься, а как, собственно, это сделать, да еще чтобы было не скучно, не тривиально... Классические постановки с хорошими костюмами, качественными декорациями сейчас не в моде, а найти что-то новое трудно. Однако можно пойти и по пути наименьшего сопротивления, сделать как все — нужно только во что бы то ни стало найти «фрейдистский» подтекст. Ну, если некоторые находят его в Шекспире и Тургеневе, то что и говорить о пьесе Дж. Верги, где все, что называется, как на ладони. Тут-то все и начинается.

Декорации почти отсутствуют, только намек на дома по краям сцены. Из дополнительных аксессуаров — то и дело появляющиеся стулья и кровать (куда же без нее). Иногда валит

дым, символизируя, повидимому, смятение в душах главных героев. Все, как это часто бывает, начинается с конца (т. е. перед глазами предстает труп Туриду). Деревня конца 19 века осовременивается, крестьянки «пашут» в вечерних платьях и в туфлях на каблучках, перекидываются коробками из-под техники фирмы Panasonic. Бедная Сантуцца как сумасшедшая носится по сцене, периодически падая и нервно наматывая на руки белую тряпку. Какие только невероятные телодвижения она не совершает, дабы изобразить дикую итальянскую страсть и удержать возлюбленного. Их бурное объяснение доходит до того, что Туриду распевают с ремнем в руках (ох уж этот южный темперамент!). Обворожительную Лолу сразу «приносят» в кровати, чтобы зритель тут же осознал ее роль в спектакле и, не дай Бог, не подумал чего-нибудь «не того». Вначале она рассматривает подарки, упакованные в блестящие современные пакеты, а потом с разбегу «запрыгивает» на слегка ошеломленного Туриду (думаю, это самый сложный эпизод в ее партии). Ее муж Альфио, найдя опечаленную Сантуццу все на той же пресловутой кровати, ведет себя крайне странно, так что поначалу не совсем ясно, зачем он пожаловал. Его «арию мести» точнее можно назвать арией с расческой — он постоянно причешивается (наверное от нервного потрясения). Все оркестровые эпизоды заполнены балетными сценами: три молодых че-

ловека (в некоторых случаях один), символизируя, насколько я поняла, любовный треугольник, исполняют очень странный по движениям, но пластичный танец. Последние аккорды оперы при гомерическом хохоте зала проходят под эпилептическую пляску на «электрическом стуле» несчастной Сантуццы. Ну и, конечно, такое шоу не может обойтись без прекрасных оголенных мужских торсов (сочетающихся с пением молитвы в храме) — все в лучших традициях «абсурдистского» театра, модно, хотя уже совсем не стильно и очень смешно.

Если у Вас есть 1 час 20 мин. (а именно столько длится опера) и очень хочется поднять себе настроение, то можно сходить и посмотреть, именно посмотреть, а не послушать, потому что музыки за всем этим действием не «наблюдается». О какой-то концепции вообще говорить не приходится. Конечный «продукт» по качеству больше напоминает мексиканский телесериал, чем оперную постановку. Правда, нужно отдать должное исполнителям — уровень пения довольно высок. Очень приличные голоса (а сейчас это редкость), неплохой оркестр... Жаль певцов, которым приходится так вести себя на сцене.

У меня возникает только один вопрос к режиссеру: обращал ли он когданибудь внимание на то, что опера Москаны как-никак называется «Сельская честь»?

Нина Свиридовская, студентка IV курса

«XX ВЕК. ИЗБРАННОЕ»

XX век очень незаметно из современности превратился в историю, оставив после себя массу неизученных вопросов, проблем, но подарив миру множество новых ярчайших явлений в области науки, искусства и литературы. За этими явлениями стоят вполне конкретные уникальные личности. Телеканал «Культура» возложил на себя благородную миссию — рассказать хотя бы о некоторых из этих личностей, создав цикл передач под названием «XX век. Избранное». Об одной из таких передач и пойдет речь.

Пожалуй, ни один другой деятель искусства XX века не связан с таким огромным спектром различных тенденций, направлений, блестящих имен, как Сергей Павлович Дягилев. Сам он не был ни живописцем, ни хореографом, ни концертирующим музыкантом. Его дар состоял в другом. Точное определение этого дара можно обнаружить в словах К.С. Станиславского: «Один из признаков талантливого человека — находить талант в другом человеке». Смыслом деятельности Дягилева было открытие талантов. Без него невозможно представить себе искусство 1910–20-х годов, не говоря уже о том, что, например, гениальные русские хореографы и танцовщицы, выросшие из дягилевской антрепризы и называемые им «мой детский сад», такие как М.Фокин, Л.Мясин, Б. Нижинский, Дж. Баланчин, С. Лифарь, Т.Карсавина, О.Спесивцева продолжили традиции русского балета в лучших театрах Франции, Англии, США. Посвящение ему передачи обещало и уникальные кадры, запечатлевшие балеты в их первоначальном виде, и эскизы декораций виднейших художников того времени, и, наконец, просто рассказ об этом человеке с противоречивым характером и разносторонними художественными вкусами. В полной мере этим ожиданиям отвечало и название передачи: «Судьба подвижника. Сергей Дягилев».

Однако у автора и ведущего программы Александра Васильева, видимо, возникла своя концепция. Он избрал путь описания окружения Дягилева, акцентируя при этом те моменты, которые оказались ему наиболее интересными, в частности, скандальные подробности из жизни хореографов, сотрудничавших с импрессарио. Говоря о балете «подвижника», Васильев изложил краткие биографии А.Бенуа и Л.Бакста, но почему-то совсем забыл о Н.Гончаровой и М.Ларионове, а также гениальных русско-французских спектаклях, в которых участвовали и Ж. Кокто, и П. Пи-

кассо, и Э. Сати. Наиболее нелепым эпизодом стало невыразительное декламирование ведущим стихотворения А. Толстого на фоне звучания фортепианного переложения романа Дягилева, написанного им в пятнадцатилетнем возрасте на эти стихи.



Удалось все-таки разглядеть фрагменты балетов, в частности, блестящего «Лебедя» Сен-Санса в исполнении Анны Павловой, хотя осталось неясным, какое отношение эта музыка имеет к «Русским сезонам». Были, конечно, показаны и интересные фотографии, и фантастический костюм В. Нижинского из балета «Видение розы» на музыку К.М.Вебера, выполненный по эскизу Л.Бакста, но эти краткие мгновения услаждения зрительского взора тут же сменялись появлением фигуры ведущего, что немаловажно, каждый раз — в новом одеянии. Таким образом, все впечатление от программы сконцентрировалось на перстнях и шарфах автора. При этом, позаботившись о своем внешнем виде, А. Васильев почему-то не задумался о своих речевых ошибках. Правда, некоторые предложения были выстроены вполне содержательно и очень образно, например: «Талант Фокина столкнулся с гением Стравинского». Так зрителям программы открылась тайна рождения «Петрушки».

Вывод печален: не было ни попытки проникновения в тайны характера, личности Дягилева, ни достойного определения его роли в мировом искусстве. Ошеломляющий, дерзкий, экспериментирующий, рискованный, изобретательный, универсальный в искусстве и резкий, порой жестокий в жизни — все эти качества «подвижника» остались далеко за спиной величественного и яркого одетого автора передачи.

Оксана Приступлюк, студентка IV курса

На снимке: театральная живопись эпохи Дягилева. С.Судейкин. Костюм Саломеи для Т.Карсавиной.

МАТС ЭКК: ХОРЕОГРАФ ИЛИ ЮВЕЛИР?

Балет П. Чайковского «Спящая красавица» в постановке М.Петипа давно стал классикой музыкального театра. Это прекрасная сказка с традиционным разделением героев на положительных и отрицательных, мудрым и вечным сюжетом, где любовь и добро побеждают зло и несправедливость; сказка, вызывающая добрые чувства, но, однако, не проникающая вглубь души и разума, во-первых, из-за своей известности, а во-вторых, из-за временной и событийной отстраненности.

«Спящая красавица» Матса Экка — полная противоположность. Этот балет скорее ставит многочисленные вопросы перед зрителем, чем повествует о красивой истории любви. Он наполнен сложностями, хитро-сплетениями, подтекстами, недосказанностью. Основываясь на сюжете Ш.Перро, хореограф, в сущности, создает абсолютно новый спектакль. Время действия перенесено в современную действительность со всеми ее достижениями и актуальными проблемами, в числе которых проблема наркомании. Так, главная героиня не засыпает, а погружается в наркотический дурман.

Балет пронизан символикой, причем используемые М.Экком символы внешне предельно просты и архаичны, но и предельно



точны в своем воздействии на подсознание зрителя. В качестве символа семейного очага и счастья выступает деревянный стол, символа жизни — яйцо. Во время спектакля оно фигурирует дважды, означая рождение главной героини и рождение уже ее ребенка, которым заканчивается балет. Однако в конце оно оказывается черным, становясь звеном цепочки «темных» символов, связанных с наркотическим сном и смертью, и наиболее ярко представленных в чрезвычайно сильном образе феи Карабос, старушки в черном, сыплющей черные лепестки роз. Гениальная находка хореографа, обеспечивающая фантастическое по силе впечатление, заключается в том, что «черные» по сути персонажи не вызывают негативных чувств и эмоций, а, наоборот, очаровывают и как-бы гипнотизируют, пленяют. Это выглядит гораздо

страшнее и опаснее, нежели они бы натуралистически выражали свою злую сущность, а кроме того, именно таким, красивым и чарующим, чаще всего и выглядит Зло.

В целом спектакль Экка — «игра», в которую должен быть вовлечен зритель, игра, характерная для искусства XX века. Не случайно в книгах М. Павича можно встретить и схемы, и чертежи, и кроссворды, а его пьеса, поставленная недавно в МХАТе им. Чехова, имеет два варианта сюжета, и приходящие на спектакль зрители сами выбирают вариант, который будет смотреть. Пассивность восприятия здесь исключается, задействованы и чувства, и разум. Больше же всего потрясает в новом варианте балета звучание музыки П. Чайковского. Если в сочетании с традиционным сюжетом она, в принципе, так же как и он, отстранена от слушателя, не ассоциируется с реальной жизнью, с ее постоянной неоднозначностью и проблемностью, то здесь она стала по-настоящему современной. Хочется вспомнить слова В. Брюсова:

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гнями не оживет в алмазе

В этом смысле Матса Экка можно назвать искусным ювелиром, открывшим новые неизвестные грани давно знакомой музыки.

Оксана Приступлюк, студентка IV курса