

# Мрибцна младага журналиста

№6(60)

октябрь

2005



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

Отечество мое — в моей душе.

Вы поняли?

Вхожу в нее без визы.

Когда мне одиноко, — она видит,

Уложит спать, укутает, как мать.

Во мне растут зеленые сады,

Нахоленные, скорбные заборы,

И переулки тянутся кривые.

Вот только нет домов,

В них — мое детство,

И как оно, разрушились до нитки.

Где их жилье?

В моей душе дырявой...

Этими строками, написанными самим Марком Шагалом, открывается книга «Моя жизнь». Она содержит автобиографический роман художника, переведенный с французского Натальей Малевич. Далекий и близкий, понятный и странный, инфантильный и грубый Марк Шагал. Его имя для многих остается загадкой по сей день. Магическую завесу слегка приоткрыла выставка в Государственной Третьяковской галерее, экспонировавшая 186 работ мастера.

Париж и Витебск — любую из этих далеких точек на планете художник вправе назвать своей родиной. Рожденный на окраине Витебска, Марк Захарович на протяжении всего творческого пути изображал его бесхитростные пейзажи.

## ДВА ВИТЕБСКА МАРКА ШАГАЛА

«Над городом», «Я и моя деревня» и бесконечное множество других работ так или иначе посвящены Витебску. Это одна из сквозных тем его творчества, определенный символ. Кривые улочки, старые домишки и серо-голубое небо взирают на нас с полотен художника. Город наполнен для Шагала особым смыслом еще и потому, что здесь он обрел свою вторую половину: Белла Розенфельд, жена художника, тоже родом из Витебска. Ее образ присутствует на большинстве полотен допарижского периода. В основном это летящие над домами фигуры — ее и самого Марка Шагала, — парящие над всем земным влюбленные. Поэтический образ Беллы можно узнать по неизменной простоте и легкой дымке печали, словно окутывающей ее, — блеклые тона одежды, ниспадающей мягкими волнами, прическа «а-ля шестидесятые» и задумчивое выражение лица. Ав-



тобиографичность вообще свойственна Шагалу. Можно предположить, что и серия «любowników» («Голубые любовники», «Черные любовники», «Розовые любовники») тонкими нитями связана с жизнью самого мастера. После смерти Беллы художник продолжает ее изображать, но иначе: то в виде маленькой

фигурки невесты (тоже некий собирательный образ-символ), то в виде странных, едва уловимых силуэтов. Также он пишет и себя: еле заметно — иногда просто контур лица становится знаком присутствия автора на полотне. Изображения его и умершей Беллы Розенфельд часто сопровождают красный петух и зеленая коза. Эти животные появляются не только на автобиографических работах, но и на многих других, например, на панно, написанных для Государственного еврейского камерного театра в Москве, и, безусловно, имеют для автора сакральный смысл.

Наряду с мягкой лирикой Марку Шагалу свойственны картины другого темперамента, их названия говорят сами за себя: «Желтая комната», «России, ослам и другим», «Невеста с двойным лицом» и т.д. Современники Шагала не зря считали его предтечей

сюрреализма, хотя сам Марк Захарович яро отвергал эти «лавры».

В 1922 году художник навсегда покидает Россию и обретает свой «второй Витебск» в Париже. Будь то светлые воспоминания прошлого или скрытая обида, но художник то и дело возвращается к теме родины, именно той, далекой, но все-таки истинной Родины. Его работы, связанные с Россией (например, «Здравствуй, Родина!» и др.), неизменно полны вдохновения. В Европе Марк Захарович обрел славу, признание, но что же было для него настоящей родиной?

«Я похудел. Наголодался.

Я хочу видеть вас, Б..., С..., П... Я устал.

Возьму с собой жену и дочь. Еду к вам навсегда.

И может быть, вслед за Европой меня полюбят моя Россия», — так завершает «роман своей жизни» один из самых популярных художников современности Марк Захарович Шагал.

Марина Бошина,  
студентка IV курса

Нелепо, эксцентрично, но «во всем этом есть что-то!»

В Московском государственном академическом камерном музыкальном театре под художественным руководством Б.А.Покровского в очередной раз прозвучала опера Д.Шостаковича «Нос», отметившая в этом году юбилей со дня премьеры (12 сентября исполнилось 30 лет). Опера Д.Шостаковича стала «визитной карточкой» театра. С ней театр объездил весь мир, демонстрируя «Нос» в Европе, Азии, Южной Америке. Он был показан более трехсот раз. Некоторые даже предлагали в шутку поменять колокольчик в эмблеме театра на нос.

Знаменательно, что читая программку, мы видим имена тех исполнителей, которые участвовали еще в первых представлениях: заслуженный артист России Б.А.Дружинин (Евнух), заслуженный артист России Б.Н.Тархов (Привратник, Квартальный надзиратель), заслуженный артист России Е.Ф.Болучевский (Кучер, Отъезжающий господин) и другие. Б.Покровский, общавшийся перед премьерным спектаклем с самим композитором, сохранил пожелания Д.Шостаковича, высказанные им еще тогда, в 1974 году. 30 лет для постановки — это уже срок, который дает повод говорить о сложившихся традициях, касающихся манеры исполнения, актерской игры, сценического оформления.

«Потерять нос» — это реальность или нечто из области фантастики? Прямого ответа на этот

## РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ФАНТАСТИКА?

вопрос не дают ни писатель, ни композитор, ни режиссер. Н.Гоголь решает совершенно нелепо-фантастическое содержание в реалистических тонах. А как-то музыка! Она при остро-сатирическом сюжете не комикует, не острит, не осмеивает. Она глубоко серьезна! Вспомним хотя бы сцену, когда в Казанском соборе стоит Нос (Л.И.Казачков) и крестится, и это сопровождается торжественной, грандиозной музыкой. Или монологи Ковалева (сцена в газетной экспедиции, сцена в квартире Ковалева), где герой предстает перед нами в амплу трагического актера. Он страдает из-за потери носа, и это звучит так проникновенно, что невольно начинаешь сопереживать. Может, и правда — «без руки или без ноги, все бы это лучше, а без носа человек черт знает что!»?

Режиссер, продолжая идею, балансирует на грани реального и фантастического. В этом особенно видна работа художника по свету (В.А.Ивакин). Используемая сине-зеленая подсветка придавала ощущение призрачности, «ненастоящности» происходящего на сцене. Именно так выделяется призрак Квартального надзирателя, который появляется на мгновение в конце первой картины. И так же показан Нос в начале сцены в Казанском соборе.

То, что режиссеру удалось представить на сцене, полностью соответствует замыслу

композитора, задумывавшего не оперу, а «музыкальный спектакль», где музыка является только составной частью действия в главенствующей роли текста. При этом перед исполнителями встала задача четкого и ясного его произнесения, с чем они достойно справились. В опере есть разговорные вставки. Особенный восторг публики вызвало появление персонажа Хозрев-Мирзы (Г.В.Юкавский), пришедшего посмотреть на гуляющего в Летнем саду Носа, когда он томно-обольстительным голосом недоумевал: «Совершенно даже не понятно, отчего нос гуляет в Летнем саду!»

Режиссер, следуя указаниям композитора в партитуре, находит интересные сценические решения. В конце третьего действия по сюжету лакей Ковалева Иван (С.А.Остроумов) «плюет в потолок и играет на балалайке», а потом еще и поет. По причине редкого сочетания в одном исполнителе и хорошего певца, и инструменталиста, режиссер выводит на сцену двоих музыкантов. И в последующем монологе Ковалева (А.С.Яценко) режиссер, подхватив идею присутствия инструменталиста рядом с певцом, ставит около героя солирующего скрипача. Здесь скрипка сопереживает герою, отражая его страдания и душевные муки.

Небольшая сцена камерного театра одновременно стала — и местом для развертывания дей-

ствия, и костюмерной! Достаточно одного взгляда на сцену еще до начала спектакля, и ты погружаешься в атмосферу того времени. С левой и правой стороны возле кулис, а также в нишах на уровне зала стоят манекены, одетые в костюмы той эпохи. Напротив зрительного зала в глубине находится решетка Летнего сада, а за ней на белом фоне рисованные черные силуэты гуляющих людей. На заднем плане висит подсвеченный герб — двуглавый орел с короной (в центре этого герба — герб Москвы). После третьего звонка (скорее не звонка, а колокольного перезвона) из глубины зала с выражением полной отрешенности на лицах выходят исполнители (мужчины одеты в белые рубашки и черные брюки, женщины — в черные платья) и рассаживаются на лавках, поставленных вдоль рядов с костюмами. За ними идет дирижер — и... вдруг начинает звучать музыка, все «оживают»: вскакивают со скамеек, второпях одевают на себя одежду (предварительно сняв ее с манекена). Действие пошло!

Вся опера была на одном дыхании. На сцене очень часто сменялись ситуации, своей скоротечностью подчас напоминая быструю смену кадров в кино. Кроме того, по рекомендации композитора один исполнитель мог играть несколько ролей, чем воспользовался режиссер. По причине очень быстрого темпа

происходящего на сцене почти всегда находилось много исполнителей: кто-то перемещался в антрактах, кто-то во время звучания предыдущей картины одевался для последующей. Такое режиссерское решение уберегло оперу от остановок в действии и дало возможность идти единым потоком. Даже в антракте, когда зрители побежали в буфет, на сцене постепенно появлялись персонажи — полицейские, уже вживаясь в роль, ходили, разговаривали между собой.

Большое количество картин в опере, связанных с разными местами действия, поставило перед режиссером задачу: как показать, где находятся герои — на улице или в помещении? Оказалось, все просто: на действие, происходящее извне, указывает раскрытый зонт в руках какого-нибудь персонажа; если же Ковалев находится дома — то он в халате.

Почему этот спектакль до сих пор востребован и собирает полные залы? Думается, тайна кроется именно в недосказанности, недоговоренности. Зритель не получает ответа на вопрос: может ли с человеком случиться такая нелепость или нет? Ощущение фантазмагии, происходящей на сцене, овладевает им... А последние слова из повести Гоголя и оперы Шостаковича все перечеркивают: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете — редко, но бывают!».

Елена Паникова,  
студентка IV курса

# НА ПУТИ К ВОЛШЕБНОЙ ФЛЕЙТЕ ПРАЗДНИК УДАЛСЯ

Все студенты Московской консерватории талантливы. Находясь в стенах этого прославленного заведения, воспринимаешь как должное то, что вокруг сплошь лауреаты, великие композиторы или, по меньшей мере, «музософы» (как Ю.Н.Холопов именовал музыковедов). А ведь (может быть!) всем им вскоре суждено вписать новую страницу в историю музыки.

Не дожидаясь того времени, я решила побеседовать с «подающим большие надежды» музыкантом, круглым отличником и просто обаятельным молодым человеком — флейтистом Александром Хаскиным.

Удивительно, что поступивший примерно 15 лет назад в музыкальную школу ребенок, который обучался игре на фортепиано «из-под палки» и даже переиграл (специально!) руку, чтобы больше не заниматься, все-таки связал свою дальнейшую жизнь с музыкой. Наш в меру ленивый Саша, вероятно, и не стал бы музыкантом, если бы однажды не услышал игру своего приятеля на флейте. Сейчас Александр — успешный флейтист, постоянно принимающий участие в различных конкурсах. Только в этом учебном году он побывал на трех, и на двух из них, по его собственному выражению, «выступил довольно удачно» (по-видимому, на конкурсе

камерной музыки в Кракове, где стал лауреатом второй премии, и конкурсе в Астане, где взял гран-при). Такими же частыми являются и его выступления за рубежом — сольно и вместе с оркестром. Перечень посещенных стран впечатляет: Финляндия, Швеция, Германия, Англия, Бельгия, Нидерланды, Иран, Польша. На вопрос, где понравилось, отвечает, что везде, кроме Германии. Наверное, педантичные немцы показали темпераментному музыканту слишком скучными. («Как и их философия», — добавил он по секрету.)

Много раз Александр участвовал в мастер-классах А.Андриана, Э.Гаевской, Б.Майера, В.Хазельзета, Б.Чалога, П.-И.Арто, Х.Бледсо, Ж.Ферандиса и других. Обо всех своих учителях и наставниках, включая преподавателя в консерватории — заслуженного артиста России, доцента А.М.Гольшева, отзывается очень хорошо, у каждого из них он постарался чему-то научиться.

Несмотря на все свои профессиональные заслуги и даже несколько звездный статус (поскольку прилагаются!), музыкант не отказывается и молодым консерваторским композиторам в исполнении их сочинений. На нескольких студенческих вечерах он играл камерные ансамбли Ольги Смолен-

ской, Нины Фарниевой, Марины Хорьковой.

Из великих композиторов просто обожает французскую музыку XX века: Ф.Пуленка, А.Дютийе, Ф.Мартена, А.Жоливе и других, — слушать, а особенно исполнять. Также высоко ценит творчество К.Пендеревского, который пишет музыку, а не «черт знает что» (под последним весьма смелым определением подразумевались додекафонная музыка и ультра-авангардные произведения, а заодно и все неакадемическое, к чему Александр относится крайне отрицательно). На днях музыканту даже удалось пообщаться с глубоко почитаемым им композитором, и во время следующего визита Пендеревского в Россию они договорились сыграть его концерт для флейты с оркестром.

В самом ближайшем будущем молодой музыкант собирается принять участие в различных конкурсах, наиболее крупный из которых ожидается в октябре, в Париже. Что же касается далеко идущих планов, то о них Александр не сообщил (творческая тайна?), но искренне признался, что обязательно продолжит заниматься любимым делом — исполнением камерной музыки.

*Ольга Окнинская,  
студентка IV курса*

**РЕПЛИКА**

Прошедший в мае фестиваль «60 лет Памяти» вызвал неоднозначные, но горячие отзывы в предыдущем номере «Трибуны» (7 рецензий). Как непосредственные участники огромной подготовительной организационной работы, мы с волнением и любопытством вчитывались в строки своих молодых коллег, начинающих критиков. К сожалению, при всем стремлении выглядеть повзрослому серьезными, некоторые авторы, увы, так и не продемонстрировали знание материала, но что самое печальное — профессиональной этики в своих высказываниях. Огорчили не столько явные ляпы (типа, опечатка в фамилии известного композитора, доцента консерватории Юрия Потенко), сколько неожиданная в контексте фестиваля ко Дню Победы и необоснованная ирония по поводу и без оно. Создавалось впечатление, что студенты в своих текстах просто самовыражались. Конечно, они выполнили урок по «крити-

ке» (причем на «отлично!») и понятно, что для начинающих музыковедов характерна подобная резкость суждений. Но хотелось бы большей конструктивности и корректности.

В. Громадину, например, показалось, что большинство произведений концерта 8 мая «притянуто» к теме фестиваля «за уши»? Действительно, ни публика, ни сам автор не могли знать, что подготовка этого концерта началась более чем за год, а некоторые «притянутые за уши» сочинения были созданы специально для этого концерта композиторами из разных городов России. И что имеет в виду автор статьи под термином «неустоявшиеся стили»? Честнее было бы признаться, что музыка просто не вдохновила. Это бывает.

Странно, что вызвали удивление «слишком явные намеки» в произведении, посвященном Веберу. В данном случае эта стилизация схожесть с музыкой великого нововенца обусловлена особым замыслом автора (что, кстати, нашло отраже-

ние в программке). Стремление же «не переходить на конкретные недостатки конкретных произведений конкретных авторов», скорее подрывает доверие к уже высказанным замечаниям.

Что касается апофеоза фестиваля — заключительного концерта, то действительно, откуда было знать студентке А.Тыкиной о том, что объявленное в программе концерта время, 18.00, позволило нашим уважаемым ветеранам и гостям встретиться в холле Большого зала. Неужели публика, о которой пишет Анна, выражала неудовольствие? Нам поступали только благодарственные отклики.

Грандиозный замысел — фестиваль, посвященный Дню Победы, — с большим успехом воплотившийся в жизнь, будет иметь свое ежегодное продолжение. Мы надеемся, что будущие рецензенты не обойдут его своим вниманием и смогут оценить по достоинству.

*Ярослава Кабалева,  
член оргкомитета  
фестиваля*

В Большом зале состоялся концерт, посвященный 60-летию Григория Жислина. Событие это повлекло за собой еще два, не менее значительных: во-первых, в качестве юбилейного подарка приехал сам пан Кишиштоф Пендерекский, а во-вторых — в этот день в Москве впервые прозвучал его Концерт для альта с оркестром.

Ряды обоих амфитеатров оказались незаполненными. Их населяли небольшие группы студентов оркестрового факультета, пришедшие послушать скрипку Янкелевича, на которой играет Жислин, а также несколько одиноко сияющих музыковедов. Невнимание студентов-композиторов к творчеству маэстро Пендерекского можно было понять. Ему составил конкуренцию третьекурсник Николай Хруст, новейшее произведение которого исполнялось в это же время в Рахманиновском зале.

После внушительного вступительного слова Святослава Бэлзы слушатели не могли не осознать свое близкое знакомство как с юбиляром, так и с именитым польским гостем. Слово кадры старого любимого фильма, перед глазами живо мелькали страницы биографии Григория Ефимовича: годы учения, занятия с Янкелевичем, дружба с Пендерекским... И Большой зал уже казался похожим на маленький, уютный уголок, а его многочисленные обитатели — на добрых друзей. Даже периодически пищавшие телефоны не вызвали обычной бури негодования в душе.

И вот слова закончились, и началась музыка. Праздничный вечер открыла знаменитая «Кампанелла». Удивительно, что этот виртуозный, «бисовый» номер был помещен в

начало концерта. По-видимому, он должен был произвести ошеломляющий эффект, явиться своеобразной «вершиной-источником». Однако вместо этого драматургия вечера представляла собой правильную волну. Хорошо разыгравшись на Паганини, солист сумел до конца проявить себя лишь в последующих крупных произведениях — альтовым концерте Пендерекского и ре-мажорном скрипичном концерте Бетховена.

Оба этих произведения (а в особенности второе) были, возможно, самой лучшей иллюстрацией многолетней и теплой творческой дружбы двух великих музыкантов (Пендерекский стоял за дирижерским пультом). Такая сильная степень единства, музыкальной сплоченности, к сожалению, в последнее время встречается редко. Несколько эпически-замедленные темпы бетховенского концерта дали возможность прослушать всю оркестровую ткань до мельчайших деталей, и в какой-то миг время почти остановилось — вот оно, прекрасное мгновение!

В таких случаях необычайно трудно давать объективные оценки и характеристики. Но факт налицо: оставшиеся в зале слушатели аплодировали стоя. Праздник, без сомнения, удался. Оба музыканта показали себя в нескольких ипостасях: Григорий Жислин как скрипач и альтист, Кишиштоф Пендерекский как композитор и дирижер. И, конечно же, нельзя не отметить высокий профессионализм Национального Филармонического оркестра: как известно, подчиняться жесту гениального маэстро — тоже великое искусство...

*Юлия Ефимова,  
студентка IV курса*

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ

В Музее музыкальной культуры имени М.И.Глинки состоялся очередной концерт серии «Музыкальное искусство Англии XVII—XVIII веков». В концерте приняли участие студенты доцента Т.А.Зенаншвили: Мария Одицова, Оксана Кошкина, Дмитрий Коростелев, Вера Алмазова и другие. Прозвучали произведения выдающихся мастеров клавишного искусства того времени — Дж.Доуленда, Т.Морли, Дж.Буллы, У.Бёрда, О.Гиббонса, Г.Ф.Генделя, У.Крофта, Ч.Дьепара.

Концерт открыла Пavana Lacrimae Дж.Доуленда в исполнении М.Одицовой. Возвышенный и сосредоточенный характер этой пьесы сразу настроил слушателей на восприятие серьезной барочной музыки. Исполнительница подчеркнула в произведении тонкие градации настроения, передала заложенную в этой музыке насыщенность интеллектуальной работы, несколько завуалировав собственно танцевальное, жанровое начало. Серьезность, философичность этой музыки прекрасно оттенила легкий, скерцозный характер следующей пьесы — «Королевской охоты» Дж.Буллы, исполненной О.Кошкиной. Яркая образность пьесы, подчеркнутая виртуозной игрой О.Кошкиной, произвела на слушателей сильное впечатление.

Особенно запоминающимся моментом концерта стало исполнение Паваны и Гальярды «Lord Salisbury» О.Гиббонса Д.Коростелевым. Пavana поразила неожиданной «органностью» звучания, нарушив традиционное слушательское представление о клавишине как инструменте исключительно нежных и тихих звучностей. Величие и суровость этой музыки воскресили в памяти органные обработки К.Рейнкена, Г.Шютца и даже И.С.Баха. Импровизацион-

ный склад пьесы, прекрасно почувствованный и переданный исполнителем, еще более углубил ощущение медитативной погруженности этой музыки в высокие духовные и интеллектуальные сферы. Гальярда же продемонстрировала противоположную грань барочного мирозерцания — мир как непрерывно изменяющееся, внутренне подвижное целое. Быстрый темп, имитационный склад, фактура типа *perpetuum mobile*, виртуозно выдержанная исполнителем четкая ритмическая сетка — прекрасно выразили чисто барочное ощущение непрерывного бега времени.

«Лирическим центром» концерта стала Сюита №4 Ч.Дьепара, исполненная также Д.Коростелевым. Все 7 пьес, входящие в нее (Увертюра, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот, Менуэт и Жига), представляют разные оттенки лирики типично барочного склада — от легкой, шуточной до меланхоличной, но всегда исполненной аристократизма и благородства.

В целом программа концерта была выстроена чрезвычайно удачно: в первом отделении были представлены произведения композиторов XVI—XVII веков, во втором — музыка позднего барокко (конца XVII — начала XVIII веков). Оба отделения начинались и завершались произведениями серьезного, возвышенного строя, а в целом программа была построена на чередовании разнохарактерных пьес. Все исполнители, принявшие участие в концерте, показали себя тонкими и виртуозными интерпретаторами, а инициатор и организатор концерта доц. Т.А.Зенаншвили — чутким педагогом и прекрасным музыкантом.

*Дарья Бударина,  
студентка IV курса*