

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,
Нахлещенные, скорбные заборы,
И переулочки тянутся кривые.
Вот только нет домов,
В них — мое детство,
И как оно, разрушились до нитки.
Где их жильё?
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 навсегом.

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 реалистической 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 солилирующего 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 уверенно 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 сидящих 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 — альтювом 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.Зенаишвили: 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 органное обаяние 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.Зенаишвили — чутким педагогом и прекрасным музыкантом.

*Дарья Бударина,
студентка IV курса*