

Мрибцна младага журналіста

№2(64)

февраль

2006



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

МЕТАМОРФОЗЫ МАТСА ЭККА

Шведское озеро и французская квартира

Балет «Лебединое озеро» хорошо знаком каждому: танец маленьких лебедей, тридцать два фуэте, черный лебедь, белый лебедь, злой гений... Все это так привычно, что, кажется, ничего не нужно менять. Лишь бережно сохранить, чтобы показать потом своим детям. Однако не всегда консервирование оказывается лучшим способом.

«Лебединое» мэтра современной хореографии Матса Экка в исполнении шведской труппы «Кулберг-балет» поначалу вызывает шок. Лебеди — большие белые птицы, причем на суше довольно неуклюжие. Пачки — это оперение, в них одеты все члены труппы: и женщины, и мужчины. И, конечно, никаких пуантов. Маленькие лебеди — «гадки утята», ничего еще толком не умеющие. И принц полюбил действительно птицу, увидев во сне чудесное озеро. Его лейтдвижение — порыв, страстное устремление к чему-то иному. И он покидает дворец, отправляется на поиски мечты, проходит разные земли, чуть не становится птицей сам, но силой своей любви разрывает чары... Все почти как в знакомом с детства сюжете, только совсем без романтизма, очень иронично, экстравагантно, порой почти как хулиганство. Но в центре все равно оказывается стремление к мечте, преодоление преград и сковывающих влияний.

Удивительно, с какой свежестью восприняли шведы музыку Чайковского, как бережно отнеслись они именно к музыкальному тексту. Авангардная хореография Матса Экка при

всей ее экстравагантности отталкивается именно от музыки, иногда воспроизводя саму графику нотной записи. В музыке Чайковского открыта столько подробностей, столько разнообразия, что воспринимается она уже не музейным экспонатом, и не техническим сопровождением в нужном размере и темпе. А трактовка очень необычна — Экк переворачивает все. Хотя, по сути, только возвращает событиям первоначальный, буквальный смысл.

*Анастасия Хомутова,
студентка V курса*

Уже сколько лет прошло со времен поднятия железного занавеса, и теперь в России современной хореографией мало кого удивишь. Отечественному зрителю не понаслышке знакомы не только фамилии ведущих хореографов танца-модерн, но и их работы. К тому же и у нас в стране растет штат художников, пробующих свои силы в этом жанре. Но все-таки Запад пока далеко впереди. Подтверждением тому



одна из последних работ Матса Экка, заработавшего скандальную известность римэйками «Жизели», «Спящей красавицы» и «Лебединого озера».

Новая работа хореографа называется «Квартира» («Appartement»). В этом одноактном балете Экк предстал мастером, которому уже нет нужды будоражить умы добропорядочных граждан шокирующими эффектами. Но характер пластики по-прежнему узнается с первого же взгляда, он, пожалуй, только еще больше откристаллизовался и приобрел почти классическую ясность.

Действие балета, как не сложно догадаться, разворачивается в пространстве жилого помещения. По ходу действия на сцене появляются разрознен-

ные предметы домашней утвари: ванна, кресло, газовая плита, дверь. Каждый из них — повод для хореографической сцены.

Спектакль интересен тем, что в образах современной хореографии перед зрителем предстают хорошо всем знакомые ситуации, словно они были взяты из нашей собственной жизни. Хотя, конечно, «сценическая версия» требует укрупнения: пластический язык М. Экка — угловатый, заостренный, лишенный навязшей в зубах постромантической экспрессивности прекрасно для этого подходит.

Что касается драматургии балета, то здесь Экк обращается к номерной структуре. Всего в спектакле одиннадцать эпизодов, среди которых традиционные — «Вальс», «Большое па-де-де», и почти традиционные со странными названиями, но вполне балетной сущностью: «Ванная», «Телевизор», «Кухня» и др. Особенно ярким получился «Марш с пылесосами» — гимн феминизму. В балете вообще нет «про-

ходных» номеров, все ярко, красиво и очень выразительно.

Состав участников небольшой, около десяти человек. Но зато какой! В спектакле заняты этуали и солисты парижской Grand Opera: Никола ля Риш, Жозе Мартинез, Клер-Мари Оста, Мари-Аньес Жилло, Вилфрид Ромоли. Большинство из них известны блестящими, образцовыми работами в классическом репертуаре. И нельзя не испытать величайшего восторга, наблюдая, с какой легкостью, артистизмом и, главное, удовольствием они танцуют новейшую и сложную хореографию!

Особый тонус спектакля создает музыкальное оформление: Специально написанные для балета композиции прямо на сцене исполняет электроакустический струнный «Fleshquartet» и ударник. Причем музыканты не только принимают участие в спектакле (к ним время от времени обращаются с репликами танцовщики), но и сами становятся солистами: Экк оставил место для самостоятельного инструментального номера, что в наше время большая редкость. Хореографу легко понять — музыка в балете яркая, динамичная, «драйвовая», слушать и танцевать под нее — одно удовольствие.

Трудно сказать, когда и у нас появятся спектакли танцевально-авангарда такого уровня. А пока будем с наслаждением пересматривать зарубежные шедевры.

*Наталья Сурнина,
студентка IV курса*

Автор благодарит Томако Исио за предоставленные материалы из личной видеокolleкции

ПРИГОВСКИЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

«Вы, конечно, можете ненавидеть академическую музыку, и вести себя на концерте, как на футбольном матче, вы можете надругаться над партитурой «Спящей красавицы» или «Лоэнгрин», но я вам это не рекомендую», — примерно так могла начаться одна из строф тексторитмической композиции писателя и и. о. композитора Дмитрия А. Пригова, прозвучавшая в Рахманиновском зале.

До того были исполнены новейшие по времени написания, но умеренно-неоромантические по содержанию сочинения петербургского пианиста Игоря Райхельсона в художественно-безупречной интерпретации автора, Ю. Башмета и его ансамбля «Солисты Москвы». Музыка Райхельсона — это музыка, от которой остается приятное, уравновешенное впечатление, подобного рода музыка, конечно, всегда будет котируются в слушательской аудитории. Музыка Пригова, точнее декламационно-ритмо-ударная композиция, произвела на всех неоднозначное впечатление: у

кого-то, возможно, была подорвана вера в гуманистические идеалы современного искусства и родилась мысль о необязательности его существования, некоторые активно не принимали звучащее, кто-то громко разговаривал во время концерта, но с уверенностью можно сказать, что происходившее на сцене не оставило никого равнодушным.

Текстомузыка композиции под оригинальным названием «Широка страна моя родная» представляла собой безостановочное и ускоряющееся перечисление названий различных географических объектов, природных ресурсов, а также вещей, которые нас окружают. Перед кульминацией в партии вибратона, подобно какой-нибудь пафосной радионной заставке, зазвучал мотив песни, давшей название опусу. Вторым номером была исполнена композиция «1000 нерекондований», в словесном тексте которой на абсурдный в своей бесконечности перечень 1000 возможностей приходилось равное количество отклонительных сентенций.

Возможно, такой художественный прием явился переосмыслением политического режима Страны Советов, в которой всем советовали не лезть на рожон.

Иногда в качестве шоковой терапии полезно послушать нечто глобально-концептуальное. Рахманиновский зал, похоже, превратился в «Мекку» для экстраординарных экспериментов всех сортов. Однако, какое отношение имеет светлое имя Сергея Васильевича ко всяческим гиперноваторствам современности? Что только не исполняли в многогострадном Рахманиновском: и тишину слушали, и шум радиоприемников, и хор мобильных телефонов. Может быть, переименовать Рахманиновский зал в Кейджевский, Приговский или еще какой-нибудь? Тогда можно будет пригласить квалифицированного рабочего, который на препарированном куске железобетона исполнит виртуозное соло отбойного молотка в память о великой классической традиции академической музыки.

*Алексей Коваленко,
студент IV курса*

О ЧЕМ ГОВОРЯТ

В «Геликон-опере» состоялась научно-практическая конференция на тему «Режиссура и концептуальный дизайн в музыкальном театре», организованная театром и Российской академией театрального искусства. В конференции принимали участие российские и зарубежные театральные деятели, режиссеры и критики: Д.Бертман, Г. Ансимов, Д.Крифф (Италия), С. Коробков, К. Хольм (Германия), А. Бармак, А. Гаравента (Швейцария). Выступления иностранных гостей также были на русском языке — это позволило зрителям задать все интересующие их вопросы.

В ходе выступлений был затронут широкий круг проблем музыкальной режиссуры, определены основные термины, необходимые для понимания специфики современного музыкального театра (режиссерский театр, концепция, концептуализация, актуализация и т.д.). По завершении разговорной части были продемонстрированы в видеозаписи фрагменты новых постановок Д. Бертмана и Д. Криефа.

Выступавшие неоднократно подчеркивали значение актера в

музыкальном театре (Д. Бертман даже посетовал, что театроведы, придерживающиеся другого мнения — о главенствующей роли режиссера — выступить отказались). Шла речь и о необходимости профессионального обучения студентов вокального факультета Московской консерватории актерскому мастерству, которое пока — по мнению преподавателей РАТИ — здесь не находится на должном уровне.

Публика в зале была представлена в основном студентами и преподавателями театральных вузов; представители же Московской консерватории, видимо, не были приглашены — иначе как объяснить практически полное их отсутствие?

В организации конференции чувствовалась режиссерская рука — музыковедам было бы полезно поучиться: все выступления были концентрированы и не выходили за рамки 15-20 минут. В связи с чем удивил комплимент одного из выступавших: «Вы потрясающая публика! Выдержат такое!». Мы выдерживаем и не такое!

*Ольга Окнинская,
студентка IV курса*

ОПЕРА ЗДЕСЬ, ОПЕРА ТАМ

Лучезарный гений Моцарта требует соответствующего воплощения. Для звучания искромётных зингшпилей композитора как нельзя лучше подходит атмосфера студенческого театра. Такая постановка существует: в этом сезоне «Мнимая садовница» Моцарта ставится в театре ГИТИС.

Безоблачный мир оперы отражен в свежем, наполненном юношеской энергией спектакле. Нежные тона костюмов, шелковые ткани, обилие вечных атрибутов женственности (шляпки, цветы) напоминают о некоей условности происходящего. Эту же мысль навевают декорации: и цветник по середине сцены, и уютный гамак словно призывают зрителей удалиться от мира суеты и насладиться прекрасным.

Действие разворачивается в доме судьи, который принял на работу молодую садовницу Сандрину. Как выясняется позже, она вовсе не садовница, а настоящая маркиза, жаждущая отомстить собственному мужу. Дело в том, что маркиз Дель Фьоре пытался убить жену, но она чудом осталась жива, причем об этом никому не известно. Теперь Сандрина с негодованием ожидает супруга, который уже успел обзавестись новой пассией. Сюжет запутанный, с множеством побочных линий, но Моцарту (и режиссеру спектакля тоже!), естественно, удалось с ним (сюжетом) ловко расправиться. Как и положено в зингшпилях, все завершается воссоединением любящих супругов и разрешением прочих мелких конфликтов.

Актерская игра блистала остроумием и живостью, а некоторые аллюзии на современность (к примеру, весьма откровенные дуэтные сцены) не испортили впечатления от «идеального мира», где царит любовь и молодость. Музыкальные номера были исполнены превосходно. Актеры, все без исключения, обладают прекрасными голосами, и, что немаловажно, отлично интонируют. Причем все это им удается в совершенно немислимых условиях: лежа, танцуя, прыгая и даже катаясь по сцене в бочке (момент, когда разоблаченный Дель Фьоре прячется от судьи). Кстати, хореографические данные актеров тоже впечатляют: чего стоят хотя бы приветственные па вероломного маркиза. Вот она, мечта всех оперных композиторов: драматический актер, певец и танцор в одном лице!

Прозрачная легкость моцартовской музыки получи-

ла адекватное воплощение. Складывалось ощущение, что эти юноши и девушки, поющие о любви, сами немало влюблены друг в друга, а еще больше — в свое дело, и бесконечно — в жизнь.

*Марина Бошина,
студентка IV курса*

Коротко впечатление от видеозаписи «Садко» в Мариинском театре можно сжать в одну фразу: классическая версия классической оперы. Нет искажений авторского либретто, авторских сценических указаний. Нет «Садко и компания, Лтд.» и Морского царя на атомной субмарине. Есть красочный спектакль с прекрасными певцами и великолепным оркестром, весьма качественно (то есть не российскими силами) записанный на видео (Philips Classics 1994). Есть абсолютно искренне исполненная волшебная сказка, приносящая спокойную радость зрителям.

Конечно, всегда можно найти изъяны и странности, но ничего не режет глаз (за исключением, пожалуй, первого появления монголоидной Волховы — Валентины Цыдиновой). Да, Владимир Огновенко (звучный бас, исполнитель партий Бориса Годунова, Князя Хованского, Владимира Галицкого и многих других) — не лучший вариант для партии Дуды, особенно по сравнению с прирожденным комиком Николаем Гассиевым (Сопель). Но, с другой стороны, Огновенко превращает скоморошью часть «Садко» в своего рода театр представления: вот серьезный человек решил исполнить что-то юмористическое, а вот рядом с ним честный профессионал своего дела.

Легкой корректировке подверглось и сценическое решение песни варяжского гостя. Гость выглядел, скорее, как индеец из северных рассказов Джека Лондона. Поэтому от варягов остался только шлем, остальное — от эскимосов (особенно свита). Но все равно убедительно.

Кроме подобных «технических» мелочей, пожалуй, и нечего «покритиковать». И другие гости, и морской царь, весь народ морской и сухопутный — все живет на сцене. В декорациях и костюмах настоящее пиршество цвета. Садко (прекрасная роль Владимира Галузина) — настоящий былинный добрый молодец — заставляет забыть об условностях оперной сцены. Прославленный оркестр под управлением

прославленного Валерия Гергиева звучит на высочайшем профессиональном уровне.

Такой абсолютно традиционный подход к опере лишней раз доказывает, что «полная несвобода» в воплощении замысла композитора иногда крайне полезна...

*Владимир Громадин,
студент IV курса*

Вы знаете, что такое «Времена года»? Нет, это не Вивальди, и не Гайдн, и тем более, не Чайковский или Глазунов. А что вам приходит в голову при словосочетании «Русские сезоны»? Нет, не Дягилев.

В центре оперного пения Галины Вишневской прошла постановка оперы Р.Щедрина «Не только любовь» в рамках фестиваля «Многая лета». Это был фестиваль-приношение Майе Плисецкой и Родиону Щедрина, инициаторами и организаторами которого являлись оркестр «Времена года» (руководитель и главный дирижер Владислав Булахов) и ансамбль танца «Русские сезоны» (художественный руководитель и главный балетмейстер Николай Андросов).

За основу спектакля режиссер-постановщик Вячеслав Хотулёв взял камерную (одноактную) редакцию оперы, сделанную Р.Щедриным еще в 1971 году. И, можно сказать, что режиссерское прочтение вполне отвечало принципу: «как можно ближе к композиторскому тексту». За исключением одной пикантной детали.

Режиссер ввел в пространство спектакля нового персонажа, этакого современного Звездочета-конферансье, сообщающего действию некую «арку условности». Но никто не ожидал, что Петр Татарицкий не только повяжет на голову бандану, но преподнесет зрителям свою прамбулу в стиле «рэп». Это придало опере модный оттенок «осовременивания». Ну что тут скажешь? Действительно, щедринский сюжет для нас уже не актуален. Колхоз, председатель, трактористы — почти архетипы или символы...

В целом опера прошла, что называется, «с задором», все исполнители, включая оркестр и хор, были просто великолепны. Под занавес опять вышел «конферансье», уже в академическом амплуа. И выразил надежду, что, конечно же, зрители «врубались» в смысл оперы,

которая была «не только про любовь»...

*Анна Громыхова,
студентка IV курса*

Первое исполнение оперы Прокофьева «Огненный ангел» состоялось в Венеции в 1955 году, уже после смерти композитора. После долгого молчания опера была поставлена в России, в Перми и Ташкенте. И наконец, срок лет спустя после премьеры — в Мариинском театре.

Валерий Гергиев задумал «Ангела» как модную оперную вещь. Для постановки пригласил английского режиссера Дэвида Фримана, сделавшего тайное явным. Ангела, которого по замыслу композитора видела только Рената, он поместил на сцену, и зритель воочию наблюдал за муками главной героини, лицемерящей своего искусителя. А искуситься было чем. Движения «ангела» оказались на редкость пластичны. Создавалось впечатление, что его тело состоит из одних мускулов, хотя во-многом мускульной динамике способствовал облегающий костюм кремового цвета, создававший иллюзию обнаженного тела. Неожиданной оказалась трактовка Мефистофеля и Инквизитора: по Фриману это одно действующее лицо. Персонажей представляют разные актеры, но красное манто и шапочка, а также комплекция исполнителей полностью идентичны. То есть, говорит Фроман, Мефистофель и великий Инквизитор — две грани одного зла.

Для российского зрителя постановка Фримана во-многом кажется странной и отчасти абсурдной. Сцену суда над Ренатой он превращает в безумную оргию, а в последней сцене в монастыре полностью обнажает певца-монашеского. Конечно, эстетика костюма Евы для современного театра не нова. Возможно, режиссеры нового поколения полагают, что открывают новые миры. Хотя чаще мы сталкиваемся с полным уничтожением оригинального замысла композитора. Все то, о чем мы, зрители, должны догадываться, нам показывают весомо, грубо и зримо. Но, господа режиссеры, мы не так глупы, как вам, возможно, кажется. Оперу нам порой хочется не только посмотреть, но и послушать. И, самое главное, самим, без назойливых визуальных подсказок, обратить тайное в явное.

*Елена Привалова,
студентка IV курса*

Недавно в мои руки попал один любопытнейший экземпляр оперной видеозаписи, датированной 2002 годом — «Нина, или Безумная от любви» Джованни Паизиелло (1740—1816). Неужели что-то новенькое — обрадовалась я — не тысячная постановка «Кармен» или «Бориса»?!

Опера оказалась необычной уже одним сюжетом, хотя, вполне вероятно, что для второй половины XVIII века подобная фабула была шаблоном. Юная графиня Нина влюбляется в бедного юношу Линдоро, но отец прочит ей другого, богатого жениха. Между соперниками происходит дуэль, и, видя своего возлюбленного поверженным, Нина сходит с ума. Все это мы узнаем уже в первые минуты из рассказа ее гувернантки. Остальная часть первого действия рисует отчаяние отца и домочадцев, наблюдающих безумие несчастной. Зато во втором действии тучи рассеиваются: Линдоро жив, его любовь возвращает ясность рассудка Нине.

Опера была написана в 1789 году (во время службы композитора в Неаполе, при королевском дворе) и пользовалась успехом современников, несмотря на то, что была создана вслед за одноименной французской оперой Николая-Мари Далеярака (1786). Но именно «Нина» Паизиелло послужила импульсом к развитию нового жанра — *opéra-semiseria*, «полусерьезная» — тип итальянской оперы, в котором мелодраматический характер основного сюжета оттеняется бытовыми юмористическими эпизодами, а обычные для итальянской оперы речитативы *secco* заменяются разговорными диалогами.

Видеопостановку Чезаре Лиеве можно назвать вполне классической. Выразительны и лаконичны декорации Маурицио Бальо. Но наибольшее впечатление производит певческий состав (Чечилия Бартоли в роли Нины, Йонас Кауфман — Линдоро, граф — Лесцле Полгер) и оркестр под управлением Адама Фишера. Все они — певцы и музыканты — заставляют забыть о наивности сюжета и предсказуемости драматургии. Остается только порадоваться за тех, кому, как и мне, доведется познакомиться с этими трогательными и незаслуженно забытыми страницами оперного искусства.

*Александра Савенкова,
студентка IV курса*