

Мрибцна младаго журналіста

№3 (74)

март

2007



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

ЛIEBESTOD СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Для искусства смерть ребенка — это не просто конец жизни. Взрослые, обращаясь к этой теме, пытаются заглянуть в свое далекое прошлое, которое нельзя вернуть, и в недалекое будущее, от которого нельзя уйти. Две великие тайны, детство и смерть, собираются воедино, и огромное расстояние между ними исчезает, поглощая всю несостоявшуюся жизнь.

Миниатюрная, но богатая оттенками опера **В.Рибкова «Нарцисс»** была написана на волне увлечения античностью, свободно, впрочем, от какого-либо аутизма: Серебряный век видел в Элладу то, что хотел видеть. История о Нарциссе, отвергнувшем нимф и полюбившем свое отражение, была близка обитателям многочисленных башен слоновой кости. Рибков наполнил античный миф и изящные трехсложные стихи утонченной и беззащитной музыкой. Беззащитной от стилистических параллелей с Вагнером, Дебюсси и Скрябиным, но драгоценной в каждой своей ноте, потому что именно музыка сохранила аромат давно увядшего Серебряного века и потому что она наполняет текст ровно настолько, чтобы ее чуть-чуть не хватало и хотелось попробовать еще — вся опера не отнимает у спешащей публики и получаса.

Перед тем как «Нарцисс» взошел на сцену «Геликона», авторский текст претерпел значительные метаморфозы: оркестровка, парящая на крыльях деревянных духовых, принадлежит **Сергею Неллеру**, а режиссура **Дмитрия Крымова** довольно резко меняет исходный замысел. Кроме того, в спектакле, где поют только женщины, дирижер **Нварт Андреев** была столь же естественна, как нимфы в греческих лесах.

Одна великолепная идея позволила режиссеру наполнить оперу новым дыханием: главный герой, юноша Нарцисс, стал куклой — мальчиком в матроске, в какие одевали детей в начале XX века. Помимо самой куклы партию Нарцисса исполняли еще трое — сопрано **Анна Гречишклина** и два кукловода в черном, движе-

ниями рук оживлявшие игрушечное тело. Мальчик вглядывался в свое отражение, а певица вслушивалась в эхо — мир театральной реальности расширился сразу в нескольких измерениях. А главное, что божественная красота Нарцисса теперь стала явью, потому что кукла — это и есть самое красивое, что можно представить, и уже не нужно отвлекаться на личные особенности и недостатки исполнителя. Между разными проявлениями Нарцис-



са завязалась сложная игра: мальчик, которого обижены нимфы лишили очков, мог случайно толкнуться на воплощение своего голоса, а певица, осознав, что объектом любви стало отражение Нарцисса, в изумлении смотрела на куклу. Возникло парадоксальное двойственное ощущение. Мальчику кажется, что он живет, но на самом деле каждый его движением управляют другие, и даже своего голоса у него нет (античное представление о власти богов над судьбами людей, доведенное до болезненной крайности). А с другой стороны, из всех восьми участников спектакля только он, Нарцисс, и есть настоящий, живой. Вокруг него тени, отражения, голоса (даже все нимфы — только эхо, повторяющее его слова), и любить в этом мире некого, кроме самого себя.

Нимфа Эхо, которая по авторскому замыслу должна была страдать от неразделенной любви, в этой постановке — лишь отзвук голоса самого Нарцисса, обманы-

вающий его слух. Но иногда эхо способно сказать больше, чем сам источник звука: «Он был прекрасней богов, но, увы, любви не познал», — поет одна из нимф. — «Познал», — отвечает ей эхо. «Кто взял сердце Нарцисса?» — «Нарцисс». Так и музыкальный стиль, светящийся отраженным, а не прямым светом, может сказать нечто совершенно новое, непохожее на свой прототип. «Нарцисс» Рибкова — это Liebestod, но уже не вагнеровская, а русская. Это

смерть Серебряного века, влюбленного в самого себя. В опере Нарцисс умирает оттого, что любит, и любит оттого, что хочет умереть. «...И вдалеке были слышны флейты» — это деталь, которую Михаил Кузмин, поэт и музыкант начала XX века, представляет в своем идеале самоубийства.

«Нарцисс», по авторскому указанию, начинается с напева двух флейт в сопровождении арфы. Кукла-Нарцисс появляется из маленького цветного гроба и туда же возвращается через короткий промежуток своей миниатюрной жизни. Такой любви и смерти, как здесь, не могло быть в опере Вагнера: только в истории Нарцисса влюбленные умирают абсолютно одновременно, и только здесь один из них замечает, что его любовь безответна.

Так к двум великим тайнам взрослые добавили свою треть, которая детям не так уж нужна, — тайну любви.

Ярослав Тимофеев,
студент II курса

В Е К D S C H

В 2006 году весь мир отмечал 100-летие со дня рождения Д.Д.Шостаковича. Прошли многочисленные фестивали, конкурсы, театральные постановки и концерты. Не остался в стороне и Камерный музыкальный театр (руководитель — **Б.А.Покровский**), на сцене которого была осуществлена постановка оригинального спектакля «Век DSCH» с музыкой Шостаковича.

К сожалению, этот спектакль пока не может похвастаться громким успехом у публики. Необычайная сложность, можно сказать «элитарность» режиссерского замысла требует от зрителя соответствующей эрудиции — как в музыкальной, так и общеисторической областях. Специфичен уже сам жанр постановки — поэтический театр. Само обозначение уже указывает на необычайную важность текста (чаще всего — поэтического), который был собран из сочинений самого Шостаковича. Эти разные фрагменты, взятые подчас из музыкально не связанных между собой произведений композитора, складываются в единую канву сюжета театральной фантазии в двух частях: «Творчество» и «Сны».

Главным героем спектакля является Поэт, который, по мысли автора либретто Михаила Кислярова, воплощает «собираемый» образ Художника, Творца в историческом контексте советской действительности. Этим объясняются основные конфликтные линии спектакля — противостояние Поэта и его времени, Поэта и власти, смерти и бессмертия. Символом бессмертия Поэта становятся его рукописи, которые остаются жить даже после физической смерти главного героя. Основная мысль всего спектакля сосредоточена в словах Микеланджело, которые Поэт произносит в начале второй части:

Я словно б мертв, но миру в утешенье

*Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих. И, значит, я не прах,*

И смертное меня не тронет тленье...

Для своеобразного выражения поэтического «Я» постановщиками был выбран Восьмой квартет. Это не случайно, ведь сам композитор подчеркивал исключитель-

ную автобиографичность сочинения в одном из своих писем:

Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т.е. мои инициалы (Д.Ш.). Приехавши домой, раза два попытался его сыграть, и <...> лил слезы.

Исполнение этого квартета акцентировано в постановке неординарным сценическим решением — музыканты все время находятся на сцене, наравне с другими действующими лицами. Особенно эффектен финал I части спектакля, в котором заключительное Largo квартета прозвучало с авансцены.

Подлинными лейтмотивами постановки стали вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (в I части) и Четырнадцатая симфония (во II части) — настоящие кульминации творчества композитора. О симфонии сам Шостакович говорил:

14-я симфония <...> является для меня этапным сочинением. Все, что я писал за последние многие годы, было подготовкой к этому сочинению.

Кроме того, в спектакле звучали и фрагменты из других сочинений — сюиты на слова Микеланджело Буонарроти, фортепианного трио №2 (памяти Соллертинского), четырех стихотворений капитана Лебядкина, романсов на тексты из журнала «Крокодил» и «Антиформалистического райка». При всем различии этих сочинений, они образовали цельную композицию постановки.

«Век DSCH» стал заметным явлением в череде юбилейных приношений Шостаковичу, музыка которого, как и рукописи Поэта из спектакля, обрела подлинное бессмертие. Действительно прав **Б.А.Покровский**, который сказал:

Нам нужно искусство Шостаковича. Мы не можем обойтись без него и не должны позволять всем окружающим людям обходиться без него.

Карина Зыбина,
Михаил Лопатин,
студенты IV курса

«ДИРИЖЕР ИДЕТ!»

Нет, вы гораздо лучше представляете себе те самые «два пудовика» — «Бориса Годунова» и «Хованщину», не так ли? Ведь именно с них началось ваше знакомство с творчеством Мусоргского еще в музыкальной школе. Но «пудовики» — они на то и «пудовики», чего доброго и придавить могут — Модест Петрович вас честно об этом предупредил! А чтобы этакого безобразия не произошло, идите в Камерный театр Бориса Покровского и послушайте там «Сорочинскую ярмарку» — не пожалее!

Опера эта, как известно, комическая и гораздо более камерная, чем два знаменитых исторических полотна. А потому замечательно вписывается в уютную, почти домашнюю атмосферу театра Покровского. На небольшом пространстве зала в тесноте, да не в обиде размещаются места для зрителей и сцена, почти ничем не отделенная от них. Здесь же расположились музыканты. Всё это создает замечательный эффект присутствия — вы словно являетесь одним из персонажей оперы, а не зрителем, наблюдающим за происходя-

щим со второго яруса балкона. Камерность атмосферы имеет, однако, и свои недостатки: пространство, необходимое для передвижения актеров, оказывается весьма ограниченным. Но, к чести постановщиков, надо заметить, что они порой весьма искусно решают эту проблему, используя не только горизонтальное, но и вертикальное пространство — разного рода лестницы, балконы, замаскированные под крыши изб и т.д.

Очень уместным оказывается введение текста Гоголя перед началом оперы, вроде бы не предусмотренного в клавише, но создающего совершенно особую атмосферу

«Вечеров на хуторе». Неторопливо произносят актеры знаменитые строки, пока с уст одного из них не срывается явно не гоголевское «дирижер идет!». Так словесный текст сменяется музыкальным и начинается собственно опера...

Всё дальнейшее действие происходит, как кажется, в соответствии с авторским замыслом. Яркие украинские костюмы, оживленная брань Хиври, храп Черевика... Огорчает лишь отсутствие «Сонного видения Паробка», но в условиях камерной атмосферы, видимо, логичнее было пожертвовать этой сценой. Думается, что можно было бы несколько эффектнее обыграть

сцену рассказа о Красной Свитке — музыка в этом эпизоде к тому располагает. В финальной сцене веселого гулянья и гопака, пожалуй, логичнее было бы оставить несколько танцующих пар, а не плясать всем вместе: в этом случае ограниченность пространства всё же дала о себе знать. Хотелось бы также большей четкости в произнесении певцами текста и меньшего количества фальши в оркестре.

Но все эти недостатки не нарушили жизнеутверждающую и действительно веселую атмосферу «Сорочинской ярмарки».

Анна Юркова,
студентка IV курса

« В СВЕРКАЮЩЕМ СВЕЧЕНЬЕ »

Как точно найдено это слово — свеченье! Будто лучезарные потоки внутреннего света окутывают и заполняют всё пространство. Свет проникает и в сознание слушателя, рождая ощущение радости, полноты жизни, освобожденности... Прекрасно искусство, способное наполнить человека *звучанием!*

Приобщиться к такой музыке в ее непосредственном воздействии на публику было для меня истинным наслаждением. «Аренский — Головин — Мясковский» — так отпечатались в сознании имена трех композиторов, заявленных в афише. 21 января виновницей особого предконцертного волнения была премьера нового сочинения *Андрея Ивановича Головина* «Восемь стихотворений графа Василия Комаровского» для сопрано и оркестра.

В этих стихотворениях граф Комаровский (1881—1914) ощущает себя частью Вселенной, любит каждую песчинку природы, как бы подтверждая принадлежность человека Вечности. Произведение А.И. Головина, созданное в 2006 году, пронизано смысловыми нюансами текста, необычными эпитетами, импрессионистичностью словесных образов. Звуковыми полутонами отвечают целые фразы: «*День сеодня странно тонок*», «*...тают последние тени / У сиренево-сизых берез*», «*благоуханий запах перекрестный*»... Опираясь на образ слова и образ, стоящий за словом, композитор

«читает» текст, создавая на его основе свою музыкальную форму и свое содержание. Слово произносится внимательно, даже бережно, однако нельзя сказать, что А. Головин воспроизводит его детально. Скорее, текст накладывается контрапунктом на музыкальное дыхание, подоб-



но тому как это выражено в «Трех мелодекламациях на тексты стихотворений в прозе Ивана Тургенева» Антона Аренского, прозвучавших в начале первого отделения концерта.

По аналогии с танеевскими «стихотворениями для голоса и фортепиано» жанр «Восьми стихотворений» можно определить как «стихотворения для голоса и оркестра», но ни в коем случае как оркестровую песню. Из этих восьми частей складывается цикл музыкальных зарисовок, которые имеют отточенную форму — крещендирующую («В последний час») или почти статическую («Зеленая вода»). Для каждой зарисовки композитор находит ключевое слово, которое выносит в заглавие стихотворения (за исключением пятого, названного самим поэтом): «Осенняя награда»,

«Звезда», «В последний час», «Мертвая пчела», «Музей», «Зеленая вода», «Зачерненный луч», «Хамсин». В стихотворении «В последний час» ключевое слово вскрывает страшную смысловую бездну, о которой говорится в тексте: «*И небо есть — и в черный водоем / Поток звезд бесчисленно склубились...*». Тема Апокалипсиса, когда небеса сойдутся в свиток, ассоциируется у композитора с образами *Dies Irae* из моцартовского *Confutatis*.

В стихотворениях «Мертвая пчела» и «Зеленая вода» Головин использует один и тот же текст, выявляя его разные значения. «*Молчат сердца / Забывшие любить, усталые бороться <...> Вот мертвая пчела / Упала с сломанной веткой...*» В первом из них состояние душевной подавленности и отчаяния постепенно преодолевается. Как бы оживая, музыка наполняется светом — апофеозом вечной жизни. Во втором варианте этого же стихотворения композитор подчеркивает отсутствие смерти. Мерно-зачарованное остигатное покачивание, словно «терпеливое» течение воды «без конца», отождествляется с бесконечным течением света.

Передать ощущение времени — не во власти слова, и за поэта-стихотворца «договаривает» оркестр поэта-композитора. А сердца слушателей наполняет «летний день в сверкающем свеченье».

Ольга Геро,
студентка IV курса

ОДНИ ТОЛЬКО РИТМЫ



«Марк Пекарский представляет... Музыка для ударных». Именно такое название объединяет в цикл четыре концерта знаменитого маэстро и его учеников. По тематике они словно акцентируют «крайние хронологические точки» в репертуаре ансамбля — «классика ансамбля» (Шуберт, Боккерини) с одной стороны и «Дармштадтский сборник» с другой.

21 декабря в Рахманиновском зале состоялся второй концерт цикла — «Посвящение Варезу». Эдгар Варез, одна из знаковых фигур в музыке XX века, как будто предстал перед слушателями в окружении своих современников и единомышленников — единственного ученика Андре Жоливе, Генри Кауэлла и ученика последнего — Джона Кейджа. Из сочинений самого Вареза прозвучала, пожалуй, самая известная его композиция — «Ионизация». Процесс иониза-

ции пространства начался уже в первом номере программы и завершился в самом конце второго отделения — на сей раз во второй своей версии. Кроме того, помимо группы ударных инструментов на сцене появился другой персонаж — флейта, один из любимых инструментов Вареза. В замечательном исполнении *Ивана Бушуева* прозвучала «Плотность 21, 25» Вареза для флейты соло и концертная сюита Жоливе для флейты и ударных.

В одной из рецензий на концертные выступления ансамбля Пекарского было замечено: «Вы думали, что существуют четыре элемента музыки, не так ли? Мелодия, гармония, ритм и тембр? Неверно! Их пять, что наглядно доказал Марк Пекарский... Добавьте театр!». Нынешний концерт явился лишним подтверждением того, что каждое выступление ансамбля — это своеобразное театральное действие, со своей особой атмосферой. Такую музыку просто противопоказано слушать в записи — здесь необходимо сочетание видео- и аудиорядов. Плюс эффект присутствия. Только тогда может быть понята и прочувствована специфическая атмосфера ритмически организованного движения, возможная, вероятно, только на концертах ударных инструментов. И только в том блестящем исполнении, на которое способен ансамбль Марка Пекарского!

Анна Юркова,
студентка IV курса

Б Е З Д О М Н А Я М У З А

Люди, профессионально занимающиеся музыкой, задаются очень многими вопросами — исполнительства, теории композиции, истории музыки. Однако среди них явно не находится места одному из самых главных: чему должна служить музыка и должен ли человек служить ей?

Постановка вопроса, на первый взгляд, кажется странной. Для нескольких предшествующих поколений было совершенно естественно понимать музыку как нечто сакральное, в некоторых случаях способное претендовать на значение религиозной системы. Но сегодня реальная ситуация в музыкальном мире показывает, что эти представления давно неактуальны. Искажаясь, музыка приходит к своим изначальным функциям: прославление Бога и развлечение (вне зависимости от нашего желания мы не можем мыслить иначе как в понятиях, сформированных христианством).

Если принять во внимание именно такой контекст, история отношения человека к музыке становится более понятной. Цепочка понятий «музыка — человек — Бог» прошла свой нелегкий путь от полного единства до полного распада. В человеческих устах музыка стала тем универсальным инстру-

ментом, с помощью которого люди могли прославлять Бога и скрашивать свою жизнь.

Однако с постепенным отходом от веры человек был вынужден остаться с музыкой один на один. К этому времени на дворе уже был XVIII век. Человек с изумлением подумал: «И что мне с этой музыкой делать? Высеку-ка я с ее помощью огонь из сердец!». Так появился гигант, чья тень не давала покоя всем музыкантам XIX века. Другой решил поведать всему миру историю своей страсти. Еще один сказал: «А может быть, музыка — это новая религия?». И тут кончилось Новое время.

Уже будучи на вершине почти достроенной башни, люди вдруг начали говорить на разных языках, порой друг друга совершенно не понимая. Каждый хотел сделать свой язык еще более непонятным для других. Каждый начал раскачивать маятник в свою сторону, пока наконец этот маятник не вышел из-под контроля и не дал миру невиданную лавину — массовую культуру. Своего рода новое, искаженное понимание развлекательной функции музыки. Ранее единая схема развалилась на отдельные составляющие. Музыка расслоилась на коммерчески-массовую и элитарную, и внутри каждой оказалось

множество подвидов. Способна ли она в таком состоянии чему-то служить?

Человек так горел желанием служить музыке, что музыка отвернулась от него. Она, в отличие от человека, не забыла о своей связи с Богом. Человеком же надолго завладело желание писать музыку не *душой*, а разорванным сознанием.

Единственное, что остается — заботиться о престиже того или иного своего действия. Например, престижно любить авангардную музыку, престижно читать Кафку, престижно интересоваться внехристианскими культурами...

И как результат — искусственно вскормленные интересы среди студенчества. Где достать записи последних произведений Судзиловского? В очереди в буфете — нет спасения от Шнитке и Лигети. Группа пианистов в который раз обсуждает аппликатуру какого-то из пассажей в «Исламее». Кучка композиторов, сидя на диване возле бухгалтерии, злословит по поводу некоего композитора, имя которого известно только им.

А муза, бездомная и оборванная, со слезами на глазах ходит рядом и тщетно водит пальцем по струнам. Люди глухи...

Иван Старостин,
студент III курса

БРУТАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ

Со страниц глянцевого журнала в нашу жизнь незаметно вошло и утвердилось слово «брутальный». *Брутальность* как *глумность* — однозначных определений вам не скажет никто, зато само звучание терминов, безусловно, украшает любой контекст от бытового до общекультурного. Брутальные формы господствуют в дизайне и архитектуре. Немного брутальности рекомендуют добавлять к внешнему облику. Успехом пользуются беседы о брутальной литературе, поэзии и даже живописи. Неудивительно, что в стороне от актуальных тенденций не остается и музыка. 24 ноября в Москву приехал *Майкл Найман* — представитель брутального минимализма. Именно так маэстро представили публике.

Творчество Майкла Наймана широко востребовано во всем мире. Он автор музыки ко многим известным кинофильмам. Его последняя работа — саундтрек к нашумевшему фильму Питера Гринуэя «Парфюмер». Майкла Наймана называют культурным мифом XX века. Миф композитора, вероятно, останется одной из загадок современной культуры. Кто-то признает творчество Наймана высокой классикой. В глазах других шедевры маэстро — откровенная профанация. И те и другие убедительно доказывают свою позицию. Для первых Найман является родоначальником минимализма — важного направления современного искусства. Вторые же не могут понять, как элементарная последовательность про-

стейших аккордов, сдобренных электроусилителями и потому звучащих оглушительно громко, может относиться к академической музыке.

Концерт в ММДМ предоставил слушателям возможность высказать свое мнение о творчестве композитора. А возможно, какой-то любопытный слушатель — и, наверное, это самый правильный путь — теперь захочет пойти дальше и изучить другие аспекты творчества Майкла Наймана. Благо, Найман — не только автор саундтреков. В его каталоге — оперы, балеты, камерная музыка...

Впрочем, вопросов после концерта осталось больше, чем ответов. Очевидно, что на российской почве ансамбль, подобный «Майкл Найман Бэнд» просто не смог бы возникнуть. Сказывается разница американского и русского менталитетов. Концерт заставил задуматься и о могуществе рекламных менеджеров над доверчивыми умами публики. Не каждый сможет, придя на концерт раскрученной знаменитости и выложив при этом круглую сумму за место в партере, честно сказать, что услышанное не соответствовало его высоким ожиданиям.

В целом же концерт Майкла Наймана, безусловно, явился событием в концертной жизни столицы уже в силу неоднозначности явления. Искусство Наймана заставляет мыслить и, возможно, в этом его главная ценность.

Дарья Бударина,
студентка IV курса