

# Мраббуна молодого журналиста

№6(18)  
И Ю Н Ъ  
2000



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



## ЕЩЕ РАЗ ПРО... ТЕАТР

Уходя на каникулы и расставаясь на целых два месяца с нашим дорогим читателем, мы напоследок еще раз обращаемся к театру, к нашей молодой музыкально-театральной журналистике. И не только потому, что это – самые «свежие», только что наработанные материалы, рвущиеся на газетные полосы. Как и не только потому, что их много, и можно скомпоновать достаточно цельный по содержанию и контрастный по составяющему номер. Для меня важнее и другое: из творческих направлений современной музыкально-журналистской деятельности театральная критика, устремленная, соответственно нашей специфике, к театру музыкальному – одна из самых сложных, но и самых востребованных. По многим позициям именно там сегодня – «передовая». И режиссерская, актерско-исполнительская, образовательно-постановочная, и – слушательская-зрительская. Разброс художественных решений как и разброс мнений в их восприятии свидетельствует об интенсивной мыслительной деятельности, о концентрации сильной энергии – эмоциональной, интеллектуальной в этой области общественно-художественного сознания.

Известно, что актуальные идеи витают в воздухе. Например, в соседнем с нами собрате по искусству – Гитисе (теперь это РАТИ!) примечательное нововведение, о котором даже поведало телевидение: театроведческое отделение преобразовано в факультет театроведения и театральной журналистики. Профессура сокрушалась с экрана о прогрессирующей некомпетентности пишущих и говорящих о театре в многочисленных СМИ. Как понимаю, спрос на театральную журналистику, вызванный всплеском интереса к искусству театра, превышает предложение, профессиональных авторов (равно сильных и в знании театра, и в журналистском мастерстве) не хватает. А что уж говорить о театре музыкальном – например, только в этом выпуске «Трибуны» речь идет о произведениях Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Стравинского. И что бы ни предложил спектакль для его понимания, и каков бы ни был критик по своим устремлениям, априорным условием остается профессиональное владение объектом оценки: в музыкальном театре – всех его сложных составляющих. Так что, если кому-то из наших читателей материалы «Трибуны» кажутся «свежими», но недостаточно «зрелыми» – не страшно. Это – проблемы роста. Роста профессионала.

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

## ОТКУДА И КУДА?

За многовековую историю у человечества сформировалось такое представление о земном существовании как «предопределенности свыше», то есть некая заданность бытия, а значит и его обреченность: «Первый шаг младенца есть первый шаг к его смерти» (Козьма Прутков – первая половина XIX века). XX век и особенно рубеж веков – время глобальных раздумий, философских интерпретаций данной проблемы. В музыкальном искусстве ею занимались в разных жанровых областях, но, как ни странно, с особым вниманием – в балетном творчестве.

На вечернем представлении Российского молодежного театра 22 марта, в рамках театрального фестиваля «Золотая маска», были показаны три спектакля, концептуально близкие друг другу, но с принципиально отличным решением постановщиков (хореографов) в каждом из них. Это: «Свадебка» Стравинского («Провинциальные танцы», Екатеринбург), «Ты есть у меня, или тебя у меня нет» (Театр современного танца, Челябинск), «Откуда и куда» (Камерный балет «Москва»). Удивительная вещь: внешне – создается иллюзия их непохожести, а внутренне – раскрывается тождество, скрытое в концептуальном мире режиссерских идей. Так, сквозной идеей трех спектаклей становится, своего рода формула: «замкнутый круг = предопределенность».

Задачи постановщиков оказались неравноценны. Наиболее сложной была работа Татьяны Багановой над

«Свадебкой» Стравинского (уже заданный авторский музыкальный текст). Ей пришлось столкнуться с немалым количеством сценических версий балета (хотя только имя Брониславы Нижинской – первого хореографа-постановщика «Свадебки» ставит перед очередным интерпретатором сверхцели, среди которых главная – не повторяться!).

И молодому автору удалось открыть новые возможности, не пренебрегая опытом старших поколений. Работа хореографа «Свадебки» производит впечатление всеохватности по мастерству воплощения замысла Стравинского, реализованности в обезличенности танцоров, персонифицированности их лиц (голова обернута материей), а также по индивидуальному методу использования уже известных хореографических элементов современного балета (прямые графические линии, некая архаика движений, взятая из фольклорной хореографии хороводов, языческих плясок). Еще одна особенность – стремление передать в условиях театра представления (то есть внешняя бесстрастность выражения) внутреннюю глубину эмоций. А в моменты «личного высказывания» режиссера (таковы сценические эпизоды-связки между картинами без музыки) – раскрываются идеи необратимости бытия, предрешенности судеб всех девушек-невест, их жертвенность. На сцене в это время, благодаря разведению мизансцен, танцоры имитируют отдельные элементы аутентичного свадебного обряда: реальное голошение

всеми, «баня». Самым удачным в находках балетмейстера оказалось жертвоприношение символа девичества (косы) путем «отсекания саблей». А имитация венчального обряда стала тихой кульминацией спектакля: танцоры несут на головах свечи под колокольный звон в последних тактах музыки Стравинского.

Менее удачным было представление «Ты есть у меня, или тебя у меня нет» (хореограф – Ольга Пона, музыка – Б. Лоринцони, Р. Дубинникова, Джаан ла Барбара). Не осталось впечатления целостности от спектакля, драматургическая работа показалась несколько поверхностной. Идеи содержания – дис- и оппозиция женского-мужского – осталось не раскрытым до конца. Однако нельзя пройти мимо успешных хореографических приемов полифонической природы: постепенное включение шести голосов и тел танцоров, их разные комбинации, приведение к полному хаосу в момент звучания шести самостоятельных линий одновременно, вырастающему до уровня агрессии. К сожалению, мысли об обреченности сосуществования женщин и мужчин, об их взаимной необходимости друг другу прозвучали здесь не вполне убедительно.

Иной взгляд на проблему человеческого бытия у хореографа спектакля «Откуда и куда» – Вань Су – с музыкой Чжан Вейлен и Шан Чансян. Она философски трактует зрительный элемент: где веера – жизненная космическая энергия, длинные рукава («шеу-йя») – водный поток, река жизни, необратимо меняющаяся действительность, а огромный, подобный «черной

дыре» вертикальный круг в дальнем пространстве сцены – это, своего рода, вселенская сверхсила, порождающая и вытягивающая в себя все сущее (в момент смерти «окно» закрывается). В основе содержания – четыре стадии развития: Рождение, Земная жизнь, Уход из жизни, Преображение. Их сменяются различными световыми характеристиками, спроецированными внутрь круга, каждой части соответствует определенный костюм с обновлением цветовой гаммы (художник – Ольга Медведева). Особенно насыщена часть, посвященная показу Земной жизни с ее эгоистическими страстями и желаниями, борьбой за обладание чувственными богатствами, в которой нет победителя. Ее цвет – песочно-красный, а костюм пестрый (соцветие живых красок), ее пластический образ – танец с веерами (игра с ними символична, потеря веера равносильна потере жизни). Белый цвет костюмов – традиционный знак смерти и дальнейшего преобразования. Так автор предлагает нам попытку взгляда в собственную душу на интернациональном языке хореографического свето-цвето-зрелища.

Пожалуй, истина и другая мысль К. Пруткова: «Смерть для того поставлена в конце жизни, чтобы удобнее к ней приспособиться». Разные опыты интерпретации вечной проблемы «предопределенности свыше», нам, зрителям, еще раз задуматься над вопросами «Откуда все произошло и куда все идет?» и «Как правильно пройти по необратимому кругу человеческого бытия?».

Екатерина Иванова,  
студентка III курса

## ТРИ БОРИСА

В моей жизни мне довелось трижды услышать и увидеть на сцене оперных театров величайшее творение Модеста Мусоргского, народную драму – «Борис Годунов». И все три постановки были абсолютно разными.

Как ни странно, знакомство с «Борисом», состоявшееся примерно 10 лет тому назад, не несло в себе тех привычных штампов, которые утвердились на сцене советских оперных театров. К счастью, то была эпоха обновления и открытия заново старых, запрещенных к свободной интерпретации русских шедевров! Одним словом, мне посчастливилось попасть на премьеру первой авторской редакции «Бориса Годунова», которую осуществил тогда еще на сцене музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.П.Немировича-Данченко ныне известный во всем мире дирижер и режиссер Евгений Колобов. Впечатление было незабываемое, оно не изгладилось и по сей день: монашески-аскетичная постановка как нельзя лучше отвечала гранитным очертаниям оригинальной авторской оркестровки (столь сильно отличающейся от приглаженной, хотя и блестящей редакции Римского-Корсакова). Замысел автора был глубоко вскрыт режиссером Ольгой Ивановой и воплощен могучим талантом исполнителя главной партии – Бориса пел Владимир Маторин, и этим все сказано...

Минуло пять лет, и я вновь встретился с В.Маториным – Борисом, но уже на сцене Государственного академического Большого театра. На этот раз в версии Римского-Корсакова, как известно, переработавшего вторую авторскую редакцию оперы (с польским актом). Блеск этой постановки не поддается описанию, также как и качество знаменитого хора и оркестра те-

атра. Посещение Большого театра – это всегда событие, особенно когда там дают монументальные исторические спектакли. Интересно то, что некоторые сценические элементы постановки, касающиеся главного персонажа, апробированные на «малой» площадке театра Станиславского, гармонично вошли в общую концепцию большой сцены.

Казалось бы, какие еще возможны варианты прочтения этого многотрудного произведения после более чем столетней театральной судьбы? Но каждая новая эра порождает свое собственное, не похожее на предыдущее, истолкование классического творения гения. Возросшая на обновленной сцене старого Эрмитажа Новая Опера, детище необузданного новатора Е.Колобова, предложила свою трактовку оперы Мусоргского. С замиранием сердца шел я на третью встречу с Борисом Годуновым.

Как можно в наше непростое время поставить «Бориса» так, чтобы это соответствовало духу эпохи? Сейчас мы не страдаем от нехватки современных постановок классического репертуара – их более, чем достаточно. В основном, это удел молодых театров (например, небезызвестный «Геликон-опера»), находящихся в стадии бурных творческих поисков. Е.Колобов всегда был на пике исканий и открытий, но на этот раз, по моему мнению, открытия не произошло. Скорее, наоборот. Дело даже не в весьма среднем исполнительском уровне, сколько в поверхностной упрощенной до площадного характера концепции режиссера. Неприятно удивило проникновение современных вульгарных жестов и речитативных реплик конца XX века, совершенно не предусмотренных автором и выглядевших вопиющим анахронизмом для времени происходящих в опере событий (начало XVII



века). Колобов осуществил новую постановку на основе первой редакции (которую так успешно претворил более 10 лет назад), но уже по-своему переработав авторскую партитуру. Изменения в инструментовке коснулись в основном сольных сцен Бориса: сцены бреда, с курантами, смерти и т.д. В состав оркестра введены новые неизвестные науке ударные инструменты – кололутушки (по определению одного из артистов оркестра – просто «барабашка»), звуки которой должны олицетворять биения сердца, времени, судьбы и предвещать трагическую развязку. В результате дыхание Вечности исчезло – вечные вопросы сведены на уровень дворовых и бульварных тусовок.

Гениальная музыка опять пострадала, а вместе с ней, конечно, и слушатели, которые вместо откровения трагического духа истории России получили ... откровенную подделку.

Григорий Моисеев,  
студент III курса

## «СКАЗКА – ЛОЖЬ...»

...да в ней намек, добрым молодцам урок!». Как часто в детстве приходилось слышать и читать эти слова. Но лишь сейчас, став взрослее и, может быть, умнее, я научилась понимать истинный их смысл. А главное – стало ясно, что многие сказки вовсе не сказки, а чистая правда!

Речь идет об уникальном свойстве всего того вымысла, который нами читается, смотрится, слушается – это перенесение его из «искусственной» жизни в естественную и наоборот. В первую очередь, я имею ввиду парадокс существования в нашем мире настоящих прототипов героев, часто видимых нами в кино, театре, и, в частности, связанных с этим феноменом продолжения жизни театральной в реальной. Таких примеров множество, но лишь один из них, пожалуй, вечен – образ соблазителя женских сердец Казановы или Дон-Жуана.

Так, откровением хореографа конца второго тысячелетия стал балет М. Лавровского «Фантазия на тему Казановы» с музыкой В.А.Моцарта. В его герое органично сочетаются черты Казановы из фильма Федерико Феллини и портрет моцартовского Дон-Жуана. И, более того, в самом спектакле соединились принципы кино- и театрального искусства. В частности, с первым связано вольное обращение с музыкальным материалом – коллаж из разных сочинений композитора, что, все же, оправдано логикой сценической драматургии, в момент высочайшей кульминации которой звучит Lacrimosa из Реквиема Моцарта.

Наверно, ситуация в современном искусстве достигла на сегодняшний день апогея в смысле тотальной рефлексии – обращения к «хорошо забытому старому». Балет М. Лавровского – не исключение. И не важно, что творческое воображение постановщика заходит, быть может, слишком далеко, раскрывая самые потайные грани души Казановы. Суть в другом – спектакль заканчивается, а его герой «сходит» со сцены и продолжает жить среди нас...

Аноаии,  
студентка III курса

## НЕ ЗАБЫВАЙТЕ АВТОРА!

Сегодня, с позиции уже почти XXI века, многие музыкальные явления переосмысливаются, на все существует свежий, новый взгляд. В инструментальной музыке давно стало модным аутентичное исполнение — попытка возродить реальное звучание старинных произведений, как бы приблизиться к эпохе их создания. В музыкальном театре же, обратная ситуация: так называемые классические постановки вроде бы скучны и неинтересны. Более того, считается просто неприличным ставить оперу или балет, ограничиваясь только замыслами композитора и не принося ничего, что стало бы символом сегодняшнего дня.

Таких театров в Москве едва ли не больше, чем классических, и именно они стали наиболее популярными как среди зрительских театралов, так и среди профессиональных музыкантов (назовем хотя бы модный «Геликон»). Всему этому засилью молодого и нового противостоит Большой театр, с его глубокой 225-летней историей. Такая приверженность традициям явилась причиной расхожего мнения о некоторой закостенелости, статичности постановок Большого, об отсутствии артистизма у актеров, неинтересной

режиссуре и т.д. Во многом такие замечания справедливы, но, несмотря на это, именно Большой в очередной раз открыл новый путь для режиссерских поисков.

В 1991 году состоялась премьера «Иоланты», где, пожалуй, впервые за всю историю постановок этой оперы, была предпринята попытка воссоздать то сценическое решение, о котором мечтал сам композитор. План постановки был даже опубликован по просьбе Чайковского в журнале «Артист» (выходившем в те годы), где композитор до мельчайших подробностей обрисовал расположение актеров и последовательность мизансцен. О существовании такого плана сразу же забыли, а может быть и не знали.

И только в наши дни, в Большом театре, благодаря режиссеру **В. Ансиму** удалось осуществить замысел Чайковского, максимально приблизившись к его сценической схеме. Такое режиссерское решение во многом помогло разрушить стереотипы и ту традицию постановок «Иоланты», которая сложилась со времен советской власти. Тогда она воспринималась просто как полудетская сказка о любви,

а переделанный текст старательно скрывал основную и главную мысль о *божественном свете* и глубокой религиозности, сила которой исцеляет Иоланту.

К сожалению, таких переделанных сюжетов в русской оперной литературе очень много. Достаточно вспомнить о печальной судьбе «Жизни за царя» Глинки. Ведь текст Городецкого и многочисленные купюры — тоже пережитки нашего советского прошлого. И здесь опять на помощь пришел Большой, вернув в своей постановке подлинный текст барона Розена.

Сегодня, в силу модных нововведений в области театра, понятие первоначального смысла часто оказывается несправедливо забытым, отчето задачи Ансимова представляются более чем сложными. Хочется пожелать ему как можно больше последователей, а нам — ждать, когда публика пресытится смелыми экспериментами, и режиссеры вновь захотят обратиться к замыслу автора, который подчас не так прост, как мы себе представляем.

*Мария Бирюкова,  
студентка III курса*



10 апреля 2000 года праздновал десятилетие со дня основания Московский музыкальный театр «Геликон-опера». О «скандальных» постановках этого театра слышаны все. Но несмотря на то, что театр открылся далеко не вчера, мало кто из консерваторских студентов (особенно музыковедов) планомерно посещал все спектакли. Причин тому множество: очень маленький зал, высокие пены и скромные стипендии. Кроме того, существуют такие обстоятельства, как чрезмерная занятость, усталость и ... лень. Тем не менее, за «Геликоном» прочно закрепилась репутация несерьезного, эпатажного театра, допускающего всевозможные кощунственные фривольности, искажающие замысел композитора (что может быть для историка-теоретика более свято, чем авторский текст?) То услышишь рассказы о Кармен, которую убивает... Микаэла, то об Иоланте, потерявшей зрение после... изнасилования. В результате желание выбраться в этот театр у многих, вероятно, исчезает. А у кого-то, в том числе и у автора этих строк, разгорается любопытство: а как все обстоит на самом деле?

Мое первое посещение «Геликон-оперы» состоялось 25 марта 2000 года. В рамках фестиваля «Золотая маска» давали «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Много, что я увидела, вызвало удивление, со многим можно не соглашаться. Но главное — спектакль потрясает до глубины души. Замечу, что мой друг, который изначально был настроен категорически против «вольностей» по отношению к авторскому тексту, был потрясен не меньше меня. Пусть мы потом спорили до бесконечности о трактовке, о степени соответствия замыслу Римского-Корсакова. Но раз было сильное эмоциональное потрясение, которое заставило задуматься об эстетических и нравственных проблемах — значит это было подлинное произведение искусства.

После посещения «Геликона» мне стало понятно, почему к нему выработалось столь пренебрежительное отношение среди тех, кто знает о нем «понаслышке». Дело в том, что адекватно выразить в словах художественное впечатление от подобных спектаклей очень сложно. Поневолу сбииваешься на перечисление внешних режиссерских «изобретений»: царь Долой в облике президента, ключница Амелфа — его верная секретарша, сыновья Гвидон и Афрон — новые русские «братки». В довершение ко всему упоминаешь про живого петуха в клетке, кукарекающего по указанию дирижера, а также про профессиональное исполнение стриптиза — в итоге насмешливые улыбки и иронические замечания в адрес театра у слушателей подобного рассказа обеспечены.

Чтобы понять «Геликон» и его бессменного режиссера-постановщика Дмитрия Бертмана, нужно не просто побывать на одном из спектаклей,

а постараться перед этим освободиться от груза трафаретных суждений. Необходимо открыть свою душу и сердце восприятию художественного творчества режиссера и актеров — только тогда можно приблизиться к пониманию общей идеи спектакля и ответить на вопрос: что они хотели выразить этой постановкой и почему были внесены изменения. И лишь после того, когда понят главный замысел режиссера, нужно решать вопрос: оправдывает ли цель (идея, трактовка) средства (изменения замысла композитора). Сюжет оперы «Золотой петушок» Д. Бертман трактовал как остро злободневный для нашего времени. Под Додоновым царством мы без труда узнаем нашу страну, а под царством Шемаханской царицы — вождьленную «заграницу». Восток это или Запад — не имеет принципиального значения. Эта идея была отражена на обложке программки, где позади соблазнительных шей, плеч и наманикюренных пальчиков заграничной красавицы (изображение напоминает набившие оскомину рекламы Revlon и пр.) виднеется Эйфелева башня, как символ западной «сладкой жизни».

Что там, в этой привлекательной загранице, чем прельстились «наши»? Красивые девушки, неоновые вывески, сладкое питье и еда — то есть бордель. «Доблестные воины» Афрон и Гвидон «меч вонзили друг в друга» — в трактовке Бертмана «сели на иглу» и погубили действительно очень беславно. Вообще, вся эта заграничная сцена, особенно «чижик-пьяжик» и пляска Додона-президента перед заморской дивой производит удручающее впечатление благодаря своей разией социальной. Дальнейшее развитие усугубляет это до предела: стенания в конце оперы нищего народа, нацепившего на свои лохмотья цветастые заграничные шмотки, оставляют слушателей с ощущением какой-то жуткой безысходности, беспросветности. Даже аплодисменты звучали не сразу — публику охватило оцепенение.

По дороге из театра почти половину времени мы молчали, как бы «отходили». А потом стали говорить, что собственно о музыке Римского-Корсакова слушатель забывает, целиком захваченный сценическим действием, что голоса были великолепны и все слова понятны, а вот стриптизерша с петухом были совершенно лишними. Что Римский-Корсаков создал злободневную социальную сатиру для своего времени и поэтому вполне логично эту злободневность перенести на наше время... Но это только слова, вербальные знаки, которыми возможно лишь приблизительно выразить сильное эмоциональное потрясение. Я словно открыла эту оперу заново, с какой-то другой неизведанной стороны.

Театр «Геликон-опера» обладает, несомненно, и недостатками, и достоинствами. Я не склонна его идеализировать. Но мне близка та позиция, с которой следует относиться к современным прочтениям (будь то экранизация литературного шедевра, фильм-опера, и даже... «Пиковая дама» Чайковского) как к самостоятельным произведениям искусства, по своему трактуяющим первоисточник и способным на новые художественные открытия. Безусловно, должен быть такой театр, как Большой, сохраняющий оперу в ее первозданном виде. Но музыка и театр, в отличие, например, от живописи или архитектуры, искусства мобильные, изменяющиеся и потому вечно молодые. Это — не музей. И шедевры могут жить в различных исполнительских прочтениях, отражая и свое время.

*Ольга Белокопытова,  
студентка III курса*

## «ПСКОВИТЯНКА» В БОЛЬШОМ

Судьба «оперного первенца» Н. А. Римского-Корсакова тесно связана с Большим театром. Премьера «Псковитянки» на его сцене состоялась 10 ноября 1901 года с Шаляпиным в роли Грозного.

В последующее время в Большом театре «Псковитянка» ставилась в 1931 и 1971 годах. И вот, наконец, после долгого перерыва была осуществлена новая постановка — 1999 года в режиссуре **И. Шарова**. Музыкальный руководитель и дирижер спектакля — **Е. Светланов**. Эта опера по особому им любимам: как раз с выступления в «Псковитянке» началась его блистательная дирижерская карьера. Дебют Е. Светланова за пультом Большого, состоявшийся 25 июня 1955 года, был одновременно и его дипломным спектаклем как студента-выпускника Московской консерватории. Спустя 45 лет маститый дирижер осмысливает свое возвращение к «Псковитянке» как венец творческого пути: «Для меня эта опера как

первая любовь — не увядает», — обращается Е. Светланов к зрителям в своем небольшом печатном комментарии.

В новой постановке «Псковитянка» идет в третьей редакции, без пролога «Вера Шелога». Важнейшая роль в драматургии спектакля принадлежит масштабным массовым сценам. «Веч» и грандиозный по силе финал в режиссерском воплощении становятся мощными вершинами действия.

Способствует этому изобразительный ряд спектакля (художник **С. Баркин**). Этот стиль очень «к лицу» исторической опере. Расписные терема, бревенчатые подмошки к ним, красочные фоновые декорации играют, в зависимости от освещения, разными оттенками. Суперзанавес с колоколами сделан специально для этой постановки. И это оправдано — тема колоколов, набата проходит через всю оперу.

Считается, что у исполнителя и зрителя разное временное восприятие

действия: актер на сцене, живя временем настоящим, а зритель, погруженный в развитие событий и очарованный музыкой, «живет» во времени прошедшем — в том, о котором повествует сюжет. Сценическая условность не отвлекает, если зритель по-настоящему «ушел с головой» в события спектакля (например, увлечен постановкой, да к тому же в любимом театре). Так было и со мной.

**В. Почапский** (Грозный) впечатлил силой создаваемого актерского образа. Наиболее трогательной в воплощении личной драмы героев оказалась сцена в царской ставке, когда Ольга (**М. Гаврилова**), узнав в Грозном отца, поверяет ему свои сокровенные мысли. Зрителя захватывало происходящее: трагический уход Ольги, драма любящего отца, судьба Пскова. Заключительный хор воспринимается как благодарение Ольге и славление великого Пскова, ее родины. Гимном любви и веры звучат последние слова оперы: «Божьей милости нет конца веков».

*Людмила Назарова,  
студентка III курса*

## ЧТОБЫ КОПАТЬ МЕТРО, ЧУЖБЫ: МОЗОЛИСТЫЕ РУКИ, ФИЗИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА, СИЛА ВОЛИ, ТЕМПЕРАМЕНТ, ЭКСПРЕССИЯ, СЛУХ, ГОЛОС...

Здесь сидел ВВП (употребляя эту аббревиатуру, меньше всего я думал о внутреннем валовом продукте или о профессоре полифонии). Сидел в ложе 1, место 1 (Московский театр оперетты). Возможно поэтому вечером 2 мая 2000 года мне пришлось повторить его подвиг и тоже спуститься в «Метро» (хотя это куда менее экстремальный вид транспорта, чем те, которыми верховный главнокомандующий рулит последние пару месяцев). Кстаи о «машинистах» подвижного состава: композитор — **Януш Стоклоса**, режиссер и хореограф — **Януш Юзефович**. Из фактов биографии Януша Стоклосы, потрясавших меня до глубины души — окончание им в 1978 году Краковского университета (отделение теории и истории музыки!!!).

Из других известных фамилий, глубоко навязших в ваших ушах, — **Киркоров Филипп Борисович**. В «Метро» он оказался в качестве приглашенной звезды. Однако его сугубо драматическая роль вызывает ряд вопросов: ни разу в процессе своего присутствия на сцене Филипп не взял ни одной ноты. Вы спросите меня: «А что же еще Филипп умеет делать кроме как петь?» Оказывается, он еще и драматический актер-любитель. Видно его хорошо, особенно издали, но играть не умеет. Думаю, что Владимировичу повезло в этом плане больше, чем мне. Он видел в одной из главных ролей или

**Дмитрия Певцова**, или **Александра Лазарева-младшего**.

Пара слов о сюжете. Два лидера: директор маститого театра (Ф. Киркоров) и играющий в метро на гитаре предводитель неудачников, не прошедших по конкурсу к директору Киркорову (**Валерий Боровинских** — Иисус в постановке Моссовета «Иисус Христос — суперзвезда»). Они же — родные братья. Подробности излагать не буду, чтобы читатель не забил на культпоход, ограничившись моей статьёй.

Порадовал свет. Например, вначале над сценой повисла в воздухе голографическая надпись «Метро», вращающаяся вокруг своей оси, а люди, сидевшие дальше от сцены, утверждали, что у них сложилось полное ощущение присутствия в движущемся вагоне. Звук тоже мог быть на высоте, если бы не досадные потрескивания, появившиеся ближе к 2 акту (возможно, это связано с большим количеством одновременно включенных микрофонов и с проблемами, возникающими при этом; может быть, имело место замыкание в коммуникациях).

Действие происходит в двух местах. Наверху и в метро (если вы пользуетесь подземным транспортом хотя бы раз в месяц, то вы могли бы сами оформить и пение в большинстве случаев разделены. Представьте себе: девушка (косящая под

Brithney Spears) сидит на ступеньках подземного перехода в течение всей сцены, поет. Одновременно другая девушка (не поет) в чем-то прозрачном активно перемещается по сцене, отражая в пластике мельчайшие эмоции главной героини. В более людных сценах тоже имеет место нечто подобное. А в нескольких номерах и то и другое передано в одни руки.

Собственно в underground'e (т. е. под сценой), пока занавес загорался основную часть сцены, можно было различить три модных синтезатора, с огромными жидко-кристаллическими экранами. Чуть левее одиноко бродила виолончель, то опуская, то подтягивая свои жилистые струны. К началу подошли и остальные струнно-смычковые разновидности, а также человек в черной кепке с трубой (вряд ли это был водопроводчик). Кворум замкнул дирижер (это не был Евгений Федорович Светланов, недавно потерявший работу). Не признал я в том, кто занял место перед партером, и **Андрея Масалева**, чье фото указано в программке. Предлагаю замять для ясности.

Отмечу, что мне спуск в «Метро» доставил некоторое удовольствие. Приняв во внимание все выше сказанное, можете последовать моему примеру. Если позволит бюджет.

*Януш Горбатый,  
студент III курса*

При перепечатке ссылка на «Трибуна» обязательна

Адрес редакции: 103871, Москва, Б. Никитская, 13

Гл. редактор (худ. рук.) проф. Т. А. Курьшева

Редактор С. В. Наборщикова

Оригинал-макет Д. О. Чехович

Верстка: 16.06.2000

Тираж: 100 экз.