

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№4 /201/ АПРЕЛЬ 2021

tribuna.mosconsrv.ru



С.2

«Чюлёнис был уникальным человеком...»

С.3

Живые картины в HD качестве

С.4

Экспериментальное поле действий

С.4

Попса для общества потребления

ГОДОВЩИНА

«И на Марсе будут яблони цвести...»

12 апреля 1961 года – 60 лет назад – советский космонавт Юрий Гагарин впервые в истории преодолел земное притяжение: на корабле «Восток» он совершил триумфальный полет вокруг Земли. Этот день принято считать началом эры космонавтики. Как эта новая эра отразилась на других сферах жизни человечества, в частности, на музыке?



Однако не песней единой прирастал «космический саундтрек». Лучшие композиторы мира писали оперы и балеты, посвященные космосу, создавались кинофильмы и даже мультфильмы по сюжетам научно-фантастических романов, искусно приправленные столь же «космической» музыкой. Можно сказать, космос быстро стал громадным источником вдохновения для всего человечества, столетиями мечтавшего о покорении внеземных дорог, и музыканты никак не могли остаться в стороне от такого мощного источника творчества. «Солярис», «Укрощение огня», «Москва – Кассиопея», «Через тернии – к звездам», «Гостья из будущего» – все эти фильмы на космическую тему сопровождалась великолепной музыкой Эдуарда Артемьева, Андрея Петрова, Николая Рыбникова, Евгения Крылатова...



Ю. Гагарин и А. Пахмутова

Оказывается, еще за год до полета Юрия Гагарина власти обратились к поэтическому сообществу с настойчивой просьбой написать космический гимн – и отведено на это было всего несколько недель. Единственным, кто осмелился взвалить на себя такую ответственность, оказался малоизвестный тогда еще поэт Владимир Войнович. Космическое вдохновение озарило его весьма вовремя, и песню, сложенную им, вскоре стала распевать вся страна. А музыку к этому произведению написал известный композитор-песенник Оскар Фельцман. Так, для поэтов и музыкантов космическая эра началась раньше, чем для самих космонавтов. Сегодня трудно представить, что первые слова этого гимна «Заправлены в планшеты космические карты» написаны более полувека назад.

Через 10 лет Александра Пахмутова и Николай Добронравов создали очередной шедевр, быстро ставший настоящим талисманом для космонавтов. «Светит незнакомая звезда» – великая песня, известная ныне всем. После этого звездная тема стала любима десятками других композиторов и поэтов, народ с удовольствием распевал строки о космонавтах и марсианских приключениях. Лучшие голоса – Лев Лещенко, Иосиф Кобзон, Муслим Магомаев – охотно исполняли на эстраде советской страны все новые и новые «космические» песни. Фраза «и на Марсе будут яблони цвести» получила известность,

выйдя из песни Мурадели-Долматовского, стала крылатым выражением и даже популярной темой школьных сочинений. Не отставали и в Европе: «Добрый день, майор Гагарин» спели чехи. Венгры и поляки сложили песни про «Чайку» («Чайка» – позывной первой женщины-космонавта Валентины Терешковой).

Сочинять песни ко Дню космонавтики стало прочной традицией: каждый очередной юбилей этого события сопровождался новыми советскими шлягерами, написанными по такому случаю. Например, в 1982 году, как раз в апреле, впервые была исполнена новая песня группы «Земляне» «Трава у дома», ставшая (и сегодня остающаяся) популярнейшим шлягером ретро-радиостанций. В 2010 году «Роскосмос» официально присвоил именно этой песне статус гимна отечественной космонавтики.

Соперничество великих держав в сфере космических технологий сопровождалось и соревнованием музыкальным: «Битлы» спели свою знаменитую *Across The Universe* («Через Вселенную»), а в 2005 году Пол Маккартни исполнил *Good Day Sunshine* вживую специально для экипажа МКС. Участники культовой рок-группы *Pink Floyd* в 1988 году присутствовали на Байконуре при запуске космического аппарата «Союз ТМ-7», экипаж которого взял в полет магнитофонную кассету с концертным альбомом группы *Delicate Sound of Thunder*.

Латвийский «Зодиак» во главе с талантливым Янисом Лусенсом, под музыку которого плясали все советские дискотеки, космическая группа *Srasc* Дидье Маруани во Франции, даже знаменитый американец Чарльз Айвз (последний, правда, немного не дожил до полета Гагарина) – все они посвящали свое творчество космосу. Некоторые музыковеды полагают правильным вообще вести отсчет «космической» музыки со значительно более ранних лет, уверенно утверждая, например, что «Поэма экстаза» и «Прометей» Скрябина вызывают космические технотронные ассоциации, а сам он – непревзойденный мастер «космического» пейзажа.

Не будем спорить с такой смелой и дерзкой интерпретацией. Но все же напомним, что на золотой пластине «Вояджера» (американский космический аппарат, запущенный в дальний космос за пределы Солнечной системы с посланиями для возможных «братьев по разуму»), наряду с общими сведениями о человечестве, записаны произведения И.С.Баха и немного венских классиков: по мнению американских академиков, именно эти композиторы более всего достойны представлять человеческую цивилизацию.

Наконец, размышляя о музыке и космосе, невозможно не вспомнить случай, описанный Александрой Пахмутовой: «Мы очень дружили с семьей летчика-испытателя Георгия Мосолова. И мы пришли к нему на день рождения. Это был 1967 год. Мосолову позвонил Гагарин – поздравил с днем рождения и попросил меня к телефону. Я взяла трубку, а он говорит: «Алечка, я хочу сказать, что Володя Комаров перед полетом просил передать вам с Колей благодарность за песню „Нежность“. Это был последний полет Комарова»...

«Нежность» Пахмутовой стала любимой песней и самого Гагарина.

Екатерина Пархоменко,
III курс НКФ, муз. журналистика

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

«Чюрленис был уникальным человеком...»

В этом сезоне исполнилось 145 лет со дня рождения великого композитора и художника Микалоюса Чюрлениса (1875–1911). Музыковед Кирилл Смолкин побеседовал с его правнуком, пианистом, директором Музея Чюрлениса в Вильнюсе Рокасом Зубовасом.

— Кто такой Чюрленис сегодня? Это первый крупный профессиональный литовский композитор? Или шире: он — поздний романтик, который воспринимается в контексте других композиторов-романтиков, начиная с Шопена и заканчивая Рихардом Штраусом? Или же он вписывается в картину рубежа веков, модерна — у нас в России это называют «Серебряным веком»? Для меня, например, Чюрленис, с одной стороны, находится в этом контексте, а с другой — как будто стоит особняком.

— Чюрленис написал около 30 мазурок, и ни одна из них не похожа на мазурки польских композиторов, сочинявших во второй половине XIX века. И только одна — самая первая — в чем-то перекликается с мазурками Шопена. Чюрленис как будто сдает экзамен и говорит: «Могу написать мазурку, которая будет звучать хорошо, как у Шопена», а потом закрывает тетрадь и восклицает: «А теперь посмотрим, что я могу сам!». Когда он учился у Карла Рейнеке, тот требовал от него писать «аккуратно», без диссонансов и т. п. Чюрленис восклицает в письмах: «Это же мое время, мой талант, зачем тратить его и писать то, что уже написано?». В этом смысле Чюрленис постоянно выходит за какие-то рамки.

Сильнее всего Чюрленис выпадает из общего контекста после 1904 года. В этот период его музыка стала влиять на живописное творчество, а живописное творчество воздействовало на музыку. Я это называю «двойным зеркалом». Когда Чюрленис сочиняет музыку и решает композиционные проблемы, это наталкивает его на мысль, как то же самое может быть выражено в живописи. Он сразу берется за кисть и решает проблему иными художественными средствами. В свою очередь, картина помогает ему найти иной путь в музыкальном сочинении. Думаю, такой подход и позволил ему очень быстро развиваться в разных областях искусства.

После 1904 года музыкальное творчество Чюрлениса становится менее равномерным. Он пишет несколько маленьких произведений, а затем долгое время — ничего. Потом — опять группа произведений, и по ним видно, что композиторское решение теперь — немного другое. Через полгода он снова меняется. Это похоже на постоянное движение каких-то внутренних «тектонических слоев».

В живописи то же самое: довольно долго — с 1903 по 1905 год — он находится в русле литературно-философского символизма. В 1905 году он вдруг уходит в радикальные эксперименты, которые приводят к почти абстрактным картинам. В 1907 году Чюрленис принимает решение «святить» все свое творчество Литве. Тогда появляются более программные вещи и в музыке, и в живописи; очень интересные обработки литовских народных песен в современном ключе. В то же время он пишет в Петербург жене Софии о замысле оперы «Юрате», которая вся должна строиться на интонациях народной песни. В живописи в изображении неведомых миров вдруг появляется что-то литовское: эти деревья или эти маленькие придорожные часовни.

— В связи с влиянием живописи на музыку у меня возникла такая мысль: многие изображения моря, леса, гор на картинах Чюрлениса монохромны. Или, во всяком случае, он использует много оттенков одного цвета. Мне кажется, в некоторых музыкальных произведениях подобная «монохромность» проявилась в гармонии. Например, в начале поэмы «В лесу» основная тема — долгое стояние на тонике, разработка одного тонического аккорда; в поэме «Море» — длительные органые пункты. Как будто это такое слуховое восприятие «монохромности», Вам не кажется?

— Да! Я полностью согласен. Г. Казокас в своей книге *Musical Paintings* делает схожие выводы о том, что в каждой живописной «Сонате» Чюрлениса есть два главных цвета: «тоника» и «доминанта». Конечно, теперь это трудно доказывать, потому что краски со временем изменились. Чюрленис писал картины обычно на картоне. Картон желтеет, краски тоже не лучшего качества: некоторые просто опадают, другие немного меняют оттенок. Но что-то можно еще увидеть.

— Не могли бы Вы сказать несколько слов о литературе, посвященной творчеству Чюрлениса.

— Первые петербургские издания о Чюрленисе — Вячеслава Иванова, Лемана и других — очень интересны, они отвечают веяниям времени. Авторы освещают то, что видел человек той эпохи в Чюрленисе. Мы сегодня смотрим на многое другими глазами, все-таки прошло уже больше ста лет. Кроме того, они, описывая цвета и фигуры на картинах Чюрлениса, замечали какие-то детали, которых сейчас уже нет. Например, светящийся уж, ползущий на вершине горы. Сейчас, если очень приглядеться, можно действительно разглядеть ужа, но тогда он был золотой — светящийся! Это ведь совсем другое эмоциональное воздействие, краски выглядели совсем иначе тогда.

Есть книжка В.М. Федотова (1989), я о ней узнал, когда мы жили в Америке. У Федотова еще была очень хорошая статья в *Leonardo*, как раз об отношениях музыки и живописи. Многие работы на русском языке сейчас устарели: Ландсбергис, Розинер... Хотя Ландсбергис очень важен, потому что он был



первым, кто сделал творчество Чюрлениса предметом научного изучения. До этого были больше описательные работы, размышления о том как Чюрленис красив и т. п. Но какие-то аспекты у Ландсбергиса не могли быть освещены — например, религиозный, иначе бы книга просто не вышла. Духовные аспекты просто не могли быть тогда осознаны.

— Известно, что Чюрленис интересовался мистицизмом и разными религиями, в том числе древне-восточными. Мне пришла в голову мысль в связи с этим, что живопись Чюрлениса по-своему визионерская. Многие образы на его картинах воспринимаются, как какие-то «видения». Его творчество в чем-то перекликается даже с Уильямом Блейком...



«Соната солнца». «Скерцо». 1907 г.

— Да, с Блейком его сравнивают уже давно. С ним они схожи еще в том, что оба — как будто вне временного контекста. Смотришь на Блейка — ну никак не начало XIX века! Он мог бы писать сегодня, или веке в XV и так далее. С Чюрленисом так же: на нем нет «штампа» XX века. После 1907 года он вообще не стремится быть впереди эпохи. Он просто вне эпохи. А по поводу «видения»: у него есть живописный цикл «Соната звезд». В части *Allegro* есть такие «туманы». Когда люди полетели в космос и начали делать первые снимки, они увидели, что это почти как у Чюрлениса. То есть он рисовал Вселенную такой, какая она есть. Еще интересно, что у него на одной картине — разные перспективы: одновременно ты смотришь и с уровня летящей птицы, и с уровня стоящего на земле человека. Так что можно разглядывать отдельные «слои» картины, которые гармонично сочетаются.

— Последнее время Чюрлениса принято сравнивать со Скрябиным, причем не столько с музыкальной, сколько с эстетической точки зрения, точнее — с позиции синтеза искусств. У Скрябина идея синтеза получила более последовательное воплощение, начиная со светомыслии в «Прометее», заканчивая неосуществленными планами создания «Мистерии», соединяющей в себе все искусства. У Чюрлениса все-таки не так. У него, скорее, это проявилось во взаимодействии двух языков: живописного и музыкального. Что Вы об этом думаете? И знаете ли Вы, был ли у Чюрлениса «цветной слух», как у Скрябина?

— Доподлинно о «цветном слухе» у Чюрлениса неизвестно. Насколько мы знаем, — а знаем мы очень мало, — для него основным был музыкальный мир. У Софии в воспоминаниях можно прочесть, что Чюрленис постоянно твердил ей, что любое искусство основывается на музыкальных принципах. Он пишет, что и художественные, и литературные произведения он создает на основе музыкальных принципов. Потом, известно, что даже Ницше писал философские трактаты, используя музыкальную форму. Он писал где-то в письмах: «Вот этот трактат сочинен в четырехчастном симфоническом цикле». Аналогичное было у Андрея Белого, который называл свои литературные произведения «симфониями».

У Чюрлениса живописные и музыкальные произведения не нуждаются в дополнении, они самодостаточны. Хотя, понимание одного обогащает восприятие другого. Ближе всего Чюрленис подходит к синтезу искусств в фортепианном триптихе «Море» и в живописной «Сонате моря». И то, и другое создавалось в 1908 году. В его дневниках и блокнотах мы видим эскизы «Сонаты моря», датируемые началом 1908 года. А закончил он Сонату летом. Триптих, который сам Чюрленис назвал «Три маленьких морских пейзажа», создавался весной. м

На примере этих произведений можно изучать структурные сходства живописного и музыкального произведений. Некоторые авторы это уже пытались делать. Хотя, я думаю, еще не найден универсальный ключ, чтобы можно было с большей уверенностью отвечать на подобные вопросы. Потому что исследователи все время остаются в какой-то одной плоскости: «эта мелодическая линия — вот такая, контур этой живописной линии — такой же» — и все. Но ведь картину мы воспринимаем визуально, а музыка имеет еще временной аспект. В музыке мелодический рельеф не сводится к графическому выражению.

— Знал ли Чюрленис музыку Дебюсси?

— Это большой вопрос. Никаких точных сведений нет. Единственный способ узнать — изучить программы концертов, на которых бывал Чюрленис. Вот имена тех, о ком нам известно, что их музыку он слушал: Рихард Штраус, Вагнер, Берлиоз, Чайковский. Когда сочинения Чюрлениса исполнялись в Петербурге, в той же программе был Скрябин, молодой Прокофьев, Метнер и Стравинский.

— Расскажите немного о последнем издании партитур Чюрлениса.

— Последнее издание симфонических поэм «Моря» и «В лесу» вышло без редакционных правок в 2000 году. До сих пор «Море» исполнялось в редакции Э. Бальсиса: там есть одна большая купюра (около 40 тактов), оркестровка изменена. В кульминации, которая купюрована, столько мелодического материала, который звучит одновременно — это шторм моря, сметающий все на своем пути! Когда Мстислав Ростропович играл «Море» в Париже в 2000 году с нашим Национальным филармоническим оркестром, он после концерта, разговаривая с музыкантами, заметил: «Хорошее произведение, ярко, самобытное, но кульминации не хватает!». То есть он это почувствовал. Гений все понял!

В 2012 году мы записали авторскую версию поэм, дирижировал Робертас Шервеникас. С ним же мы записывали музыку к фильму о Чюрленисе. Там есть деталь в интерпретации, которую я ему предложил: все играют «в лесу» очень медленно, а я попросил Робертаса, чтобы он так не тянул. Обычно поэма длится 18 минут, на той записи — 15 минут, мы с моей женой Сонатой Зубовене играем на фортепиано в четыре руки 13 минут, это связано с особенностями фортепиано — звук затухает быстрее. А «Море» на той записи — 32 минуты против обычных 36. Чюрленису ведь было около 25 лет, когда он писал «В лесу», это был живой молодой человек, а не старик, который сидит и сосредоточенно размышляет о смысле жизни. То есть мы сделали такого «юного Чюрлениса».

— Как Вы занялись творчеством Чюрлениса? Насколько родство с композитором повлияло на Ваше решение стать профессиональным музыкантом?

— Я рос в семье Чюрлениса, для нас было естественно слушать музыку и видеть живопись. Семья у нас была очень хорошая, детей ни к чему не принуждали, не заставляли. У Чюрлениса была дочь Данута, которая мечтала, чтобы в семье появился еще один музыкант. Все ее внуки ходили в музыкальную школу, но мои братья не хотели становиться профессиональными музыкантами. Я был «последним шансом», так что на меня чуть-чуть надавили. В 10-м классе, когда мне было лет 16, я сыграл Чюрлениса во время записи передачи о культуре Каунаса (приблизительно, начало 1980-х). Приехало республиканское телевидение с большими камерами. На меня это произвело сильное впечатление... Потом, в 1986 году, когда мне исполнилось 20 лет, я победил на конкурсе Чюрлениса, получил первую премию и приз за лучшее исполнение его произведений.

Судьба была ко мне благосклонна и все время предлагала посмотреть на Чюрлениса с новой стороны. Например, в 2012 году я сыграл Чюрлениса в кинофильме. В 2005 году я писал исследовательскую работу о новых сочинениях, на которые как-то повлияло творчество Чюрлениса. Опрашивал композиторов и составлял большой список музыкальных произведений, которые писались под влиянием моего прадеда.

Окончание на стр. 3

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

Окончание. Начало на стр. 2

– Литовские произведения?

– Да. Но есть не только литовские, теперь все гораздо шире: я знаю людей, которые приезжали в Каунас, влюблялись в Чюрлениса и начинали что-то делать под впечатлением от его творчества.

Чюрленис был уникальным человеком, который вышел за рамки только «литовского». Его музыка с легкостью воспринимается в разных странах. Мы с моей женой играли концерт из произведений Чюрлениса в Иране. Составили целую программу, куда включили показ слайдов с его картинами, чтение его текстов. После концерта подходили слушатели и говорили, что пейзаж Чюрлениса – «просто иранский» – это иранская степь, переходящая в холмы» и т.д. То есть они смотрели на это как на родное, для них Чюрленис сразу же стал «своим». Так что Чюрлениса можно воспринимать с очень разных точек зрения.

– Вы ведь сыграли и записали все фортепианные произведения Чюрлениса?

– Дело было так. Шел 2010 год, и ЮНЕСКО объявила следующий год годом Чюрлениса. Я вдруг понял, что исполняется 100 лет со дня его смерти, а все произведения до сих пор не записаны. Я подумал, что это стыдно! Кто-нибудь в Таджикистане, Африке, Южной Америке захочет послушать его музыку, увидеть его картины в Интернете, но не сможет этого сделать. Поэтому в 2011-м мы создали сайт на трех языках: английском, русском и литовском. Тогда же я решил, что должен записать все произведения Чюрлениса, чтобы было полное собрание пластинок. И за несколько месяцев записал 6 компакт-дисков, сделал серию концертов в Вильнюсе и Каунасе, сыграл все на сцене. Это было, наверное, самое трудное испытание в моей жизни: каждый месяц я записывал по пластинке. Я думал, что знаю уже немало произведений Чюрлениса, но оказалось, что есть еще много музыки, которую я никогда не играл. Три дня подряд мы записывали пластинку, а на четвертый я уже начинал учить новую программу, которую следовало записать через 25 дней.

За такое короткое время передо мной прошло все творчество Чюрлениса, и теперь я воспринимаю его музыку как единое целое. Я стал смотреть на его творчество как на большую «карту»: вот здесь проходит эта тематическая ветвь, вот здесь она развивается и т.д. Конечно, спустя семь лет, можно сказать: что-то записано хорошо, что-то – не очень. Когда записываешь так много, не успеваешь погружаться в каждую деталь. Сегодня я бы многое сделал иначе, правда, на это нужно лет 5, не меньше. Но записи сделаны, это исторический факт. Их можно послушать.

– Что, на Ваш взгляд, самое существенное в музыке Чюрлениса?

– Я заметил, что Чюрленис с самого начала своей творческой биографии управляет подвластной ему «территорией». Первые произведения – маленькие, очень неамбициозные, каждый поворот очень аккуратный. Он никогда не пишет того, чего не понимает. То же самое проявляется в художественном творчестве: он растет и развивается очень плавно, не импровизирует, знает, что делает от начала и до конца. Он всегда осознает масштабы своих возможностей: «сейчас я могу столько, а теперь – больше, а теперь – еще больше». Это серьезное критическое отношение к себе и понимание собственных возможностей.

Чюрленис не хотел повторяться – об этом говорят его письма и сочинения. Это способствовало быстрому развитию в стилистическом плане. А вот тематика его произведений как будто бы повторяется. Думаю, это связано с тем, что многое его просто не интересовало. В пределах одной, узкой тематики растет ширина и глубина творческого подхода. В молодые годы музыка для него была «средством заполнения социальной среды»: он пишет много того, что нужно публике, например, музыку в танцевальных жанрах. Это своеобразный способ общения с людьми. А после Лейпцига, когда он начал заниматься художественным творчеством, музыка вдруг превратилась для него в настоящее искусство. Она могла сообщить что-то такое, что никак иначе понять нельзя. Тогда музыка, живопись, литературное творчество обернулись способом постичь или объяснить мир. Это уже не было просто общением «между собой», теперь это – знаки, коды для всего человечества.

Наверное, самая важная трансформация в музыке Чюрлениса произошла в 1903–1904 годах, когда он начал писать картины. Он стал явным «первопроходцем», авангардистом во многих стилистических аспектах, начал сочинять почти атональную музыку в очень абстрактном ключе. В то же время он занимался народными песнями. С одной стороны – это сложные структуры, а с другой – очень простые, даже минималистические. То есть большой стилистический объем при однообразии тематики.

Для меня музыка Чюрлениса остается все время свежей и многослойной. Каждый раз прикасаешься к ней, и она дает что-то новое. Но выбрать «самое важное произведение» очень сложно. Если я скажу, что самое важное – это триптих «Море», то тогда упущу песни, танцы, что-то еще... Для меня – все важно!

Беседовал Кирилл Смолкин,
IV курс НКФ, музыковедение

ЕДИНОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

Живые картины в HD-качестве

Этой весной в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина проходит выставка «Билл Виола: Путешествие души». Она знакомит зрителя с творчеством одного из крупнейших современных художников, работающих в области видеоарта. 23 видеоинсталляции, созданные в период с 2000 по 2014 год, – такая масштабная экспозиция художника в России проходит впервые.



Кира Перов, Студия Билла Виолы

При всей современности технических средств творчество Билла Виолы скорее классично, нежели авангардно. Он часто обращается к традициям прошлого, особенно к искусству старых мастеров. Виола – эдакий новый «старый мастер», который вдруг становится многими «узнаваем», так как в его работах просвечивают знакомые приметы многовековой истории культуры. Элементы композиции, света, цвета и даже сюжета – все это периодически отсылает нас то к искусству итальянского Возрождения, то к работам так называемых «малых голландцев». В то же время, задаваясь вечными философскими вопросами о жизни и смерти, самопознании и самоопределении, Виола обращается не только к европейской традиции и, в частности, к христианству, но и к буддизму, исламу, в том числе к духовной практике суфизма и к другим неевропейским культурам. Творчество Виолы – это всегда диалог культур Запада и Востока, диалог традиций прошлого и технологий настоящего и будущего.

Подзаголовок выставки – «Путешествие души» – отражает процессуальность сюжетов многих инсталляций Виолы. Часто в их основе лежит длительное переживание какого-то состояния, как в «Квинтете изумленных» (2000), или борьба с испытанием, преодоление стихии, как в кватриптихе «Мученики» (2014), или путь героя, – то самое «путешествие души», – из цифрового небытия в мир чувственной реальности.

К примеру, в «Трех женщинах» (2008) силуэты героинь, появляющиеся в глубине пустого серого экрана, по мере приближения приобретают все большую плотность и четкость. Затем они по очереди проходят сквозь сплошную стену воды и как будто перерождаются, становятся полноценными, полнокровными, полноцветными. Побыв какое-то время в новой для них реальности, они также поочередно ее покидают и снова удаляются от нас, растворяясь в черно-белой ряби экрана.

Кушать подано. Онлайн

В середине марта в США состоялась 63-я церемония вручения престижной музыкальной премии «Грэмми». Необычная, немного грустная, но по-своему атмосферная: современная ситуация вынудила Академию перенести мероприятие в онлайн-формат...

Прежде чем указывать на какие-либо недостатки, следует признать, что выйти из «зоны комфорта» и попытаться сохранить дух и планку «Грэмми» в нынешних условиях оказалось определенно непросто. Некоторые трудности были и вовсе неизбежны: кому-то из многочисленных номинантов, разбросанных по разным часовым поясам, пришлось пожертвовать своим сном ради онлайн-присутствия на долгой церемонии. Но многое все же было в руках организаторов. И рейтинги просматривать (к слову, падающие не первый год), и число лауреатов, не присутствующих по «личным причинам», – все эти показатели недвусмысленно «кричат» о том, что было что-то не так.

Казалось бы, технически качественно провести «Грэмми» онлайн не является чем-то запретельным. В теории. А на практике организаторы решили зажать всех лауреатов в видеочате в жесткие тридцатисекундные рамки на победную речь для каждого. Очевидно, они надеялись, что это спасет от перебоев со связью. Не спасло.

Впрочем, куда важнее и досаднее не столько возникшие технические неполадки, сколько то, как они решались. В сущности – никак! И если улавливаемые сквозь помехи обрывки фраз можно считать «удовлетворительными», то грубое переключение пытающегося произнести речь лауреата, у которого нет звука, причем задолго до истечения положенных 30 секунд – это явный «неуд».

И без того мелко нарезанный «винегрет» из 88 разношерстных номинаций еще и подан был без разрывающей обстановку «заправки» – реакции публики. В ужасающе холодной тишине за речью ведущих можно было почти расслышать дыхание операторов. Обыкновенно оживляющих «кликов толпы» катастрофически не хватало, а между тем выход был очевиден – добавить фоном звуковые эффекты, создающие иллюзию заполненности зала, или же просто задействовать в роли массовки работников на съемочной площадке. Осталось смешать этот «салат» с такими же сухими предзаписанными

Главное, к чему апеллирует Виола, это *аффект*, и неважно, выражен ли он явно или намеками. Наверное, еще и поэтому его творчество обращено к широкому кругу людей, в том числе мало знакомых с современным искусством. Хотя смешанное чувство в «Квинтете изумленных» (2000), даже при том, что оно обозначено в заглавии, и может быть трактовано по-разному, мощный эмоциональный посыл видекартины моментально воспринимается каждым, кто стоит перед ней.

Не менее сильное впечатление производит и «Церемония» (2002). По выражению лиц и жестам собравшихся людей нетрудно догадаться, что это церемония прощания. Но главный персонаж на видео отсутствует, и скоро становится понятно, что им оказывается сам зритель, стоящий по эту сторону экрана. Так Виола заставляет нас одновременно испытать чужое переживание и на миг почувствовать себя его возможной причиной.

Виола не просто изображает то или иное чувство, он его «материализует», делает его самой сутью своих видеопусов, что сближает их с музыкальным искусством. В некоторых Виола и вовсе использует звук – чаще всего это шум воды, благодаря которому достигается максимальный иммерсивный эффект. Вода вообще играет для Виолы очень важную роль: она одновременно и многозначный символ, и часть художественной материи. Часто это та субстанция, с которой так или иначе соприкасаются персонажи его картин. Едва ли не тактильно ощущают ее воздействие и зрители.

Отдельного упоминания заслуживают видеоинсталляции, созданные Виолой в 2005 году во время работы с режиссером Питером Селларсом над постановкой «Тристана и Изольды» Вагнера в Лос-Анджелесе. Для них на выставке отведен весь «Белый зал». Хотя в одних работах в качестве аудиоряда использован лишь шум воды, а в других звук только подразумевается, домысливается зрителем, пространство невольно оказывается наполненным музыкой этой оперы, давно уже ставшей частью метакультуры.

Работы Виолы не уступают традиционным живописным полотнам – это в полном смысле слова картины, только оживленные с помощью HD-видео и компьютерной графики. Кажется, что в своей «реальности» они даже превосходят привычные арт-объекты. К тому же, к трем пространственным измерениям Виола добавляет еще и время: одни его видекартины длятся около пяти минут, другие – более получаса. Герои на них живут или, лучше сказать, проживают жизнь, длиною в короткометражный фильм, который может воспроизводиться бесконечно.

Несмотря на то, что вместо кистей, красок и холстов Виола использует свет, видеокамеру и плоские LED-экраны, его работы стоит смотреть именно в музее. Поэтому тем, кто еще не был на выставке, стоит ее посетить и самим стать участниками этого захватывающего арт-процесса.

Кирилл Смолкин,
IV курс НКФ, музыковедение



Дэвид Фрост получает премию Грэмми в номинации «Продюсер года. Классика» за запись Тринадцатой симфонии Шостаковича (Рикардо Мути и Чикагский симфонический оркестр)

выступлениями, чтобы стало совсем ясно: от традиционной атмосферы «Грэмми» не сохранилось ничего.

В происходившем «сумбуре вместо музыки», присыпанном сомнительными шутками ведущих, нелегко пришлось и номинантам. С одной стороны, это весьма грустно – не иметь возможности в такой знаменательный день быть там, в зале, не подняться с трепетом на легендарную сцену. Но, с другой стороны, кому прежде удавалось встречать свое награждение в кругу семьи, сидя на любимом диване с тортиком и бокалом шампанского?!

И все же несмотря ни на что, многие номинанты и лауреаты смогли извлечь нечто ценное из нового формата. И получить в награду «букет» в виде успокаивающего домашнего уюта, улыбок родных и особого ощущения виртуального единства с публикой, будь то верные фанаты или просто любопытные зрители. Хочется верить, что при необходимости повторить онлайн-опыт настоящего года все частичные к «Грэмми» лица предстанут перед нами более подготовленными – и технически, и психологически, и этически.

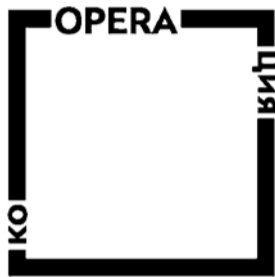
София Петрунина
IV курс НКФ, музыковедение

ПРОЕКТ

Экспериментальное поле действий

«Искусство – это наука, ставшая ясной»
Ж. Кокто

5 декабря в рамках лаборатории «КоOPERAция» прошла онлайн пресс-конференция проекта ART&SCIENCE. Для участников лаборатории это – новая область исканий, цель которой заключается во взаимодействии современного искусства и современной науки друг с другом.



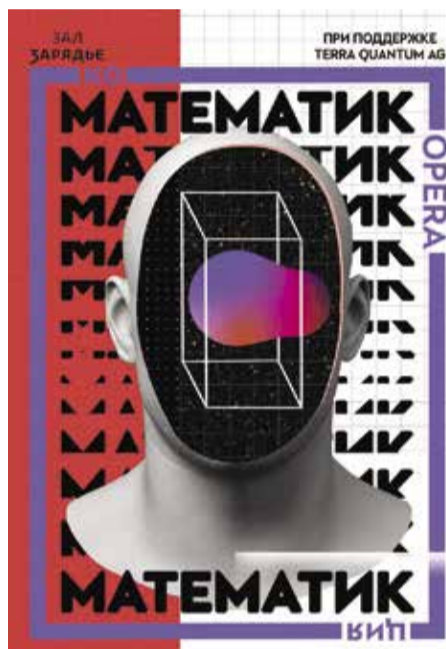
Итогом такого содружества мира цифр и технологий с миром творчества станет создание экспериментальных опер. Задачи проекта выстроены поэтапно: его участники – композиторы, режиссеры, сценографы из Британской высшей школы дизайна и ученые из школы Сколтеха, – разделились на восемь постановочных групп. В течение года они вместе будут работать над камерными операми продолжительностью 20–30 мин, которые в ноябре 2021 года прозвучат в театре «Новая опера». Таким образом, впервые результаты лаборатории «КоOPERAция» выйдут на большую сцену.

Проблема связи науки и искусства поднимается тысячелетиями: об этом рассуждали философы, ученые и видные деятели разных эпох. Многие практическим путем находили линии соприкосновения двух областей человеческой жизни и воплощали идею их синтеза в разных видах творческой деятельности, в том числе и в музыкальной. Вспомним хотя бы оперу Филипа Гласса «Эйнштейн на пляже».

И в данном случае непростая задача, стоящая перед авторами камерных опер в проекте ART&SCIENCE, требует тщательной подготовки. От создания идей опер до поисков оригинального музыкального языка, с помощью которого станет возможным выразить научные концепции (сфер нейронауки, биотехнологий, информационных технологий). Участникам предстоит не просто объединить музыку и точные науки, но и показать, как из полярных способов отражения реальности рождается нечто гармоничное.

За музыкальную составляющую научно-творческого эксперимента в парах «музыкант – ученый» отвечают

композиторы *Елизавета Саничева, Александр Хубеев, Роман Пархоменко, Дарья Звездина, Рамазан Юнусов, Арман Гусян, Михаил Пучков и Кирилл Архипов*. Куратор проекта – оперный режиссер *Екатерина Василёва*, а в число преподавателей образовательной программы и консультантов вошли художник *Дмитрий Булатов* и искусствовед *Ольга Ремнёва*, медиахудожники *Анна Тутовец (Intektra)* и *Дмитрий Морозов (Vtol)*, композитор *Ольга Бочихина*, певица и композитор *Наталья Пшеничникова*, драматург *Евгений Казачков*, музыковед *Владислав Тарнопольский*, оперный критик *Ая Макарова* и руководитель литературной части Большого театра России *Татьяна Белова*.



Постер мультимедийной оперы
«Математик» Анжелики Комиссаренко,
открывшей направление ART&SCIENCE OPERA LAB.

На встрече, состоявшейся позже в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, участники каждой из восьми групп презентовали кураторам, консультантам и публике темы будущих опер, рассказали о концепциях и теориях, положенных в основу их специфических сюжетов. Планка высока, и теперь дело за музыкальным воплощением. Пожелаем всем участникам проекта успехов на этом экспериментальном поле действий!

Христина Джишкариани,
IV курс НКФ, музыковедение

KINOREX: найти своего композитора

2 апреля в мраморном зале Дома журналиста прошла пресс-конференция в честь открытия *Первого Международного фестиваля киномузыки KINOREX*. В ней приняли участие ректор РАМ им. Гнесиных *Александр Рыжинский* и члены жюри фестиваля: продюсер *Борис Токарев*, композитор *Илья Духовный*, организатор фестиваля – *Елизавета Фирулик*, *Никита Брусин* и *Роман Серебряный*, секретарь Союза журналистов России. Фестиваль пройдет с 11 по 17 апреля в РАМ им. Гнесиных.

KINOREX задуман для привлечения молодых композиторов и режиссеров: первые присылают на конкурс свои сочинения, а вторые – короткометражные фильмы без музыкальной составляющей. Задача конкурсной программы – создать творческую команду из пары *композитор – режиссер*. Лучшие работы удостоятся не только призовых мест, но и таких приятных бонусов, как запись музыки к фильму в исполнении симфонического оркестра, стажировка у известного композитора, сертификаты от партнеров фестиваля и многое другое.

Журналистам удалось побеседовать с организаторами фестиваля на тему актуальных проблем киноиндустрии и киномузыки в целом. Обсудили они также цели и перспективы фестиваля. Илье Духовному задали много вопросов, посвященных различиям процессов сочинения песни и саундтрека. Рассказал композитор и о возможных «подводных камнях» подобной творческой работы.

Борис Токарев коснулся темы самого сотрудничества с композиторами. Он подчеркнул, что для режиссера в данном вопросе важно понимать и уметь сформулировать, какая музыка ему нужна, что она должна выражать, в противном случае совместное творчество может принести не те результаты.



Пресс-конференция фестиваля KINOREX

Много слов было сказано и о слишком активном современном производстве кино, и о плагиате саундтреков, которого сложно избежать.

За круглым столом гости говорили и о положительных сторонах самого проекта для поддержки молодых талантов. Важно, что кроме получения призовых мест конкурсанты смогут познакомиться друг с другом, поскольку конкурс проводится в очном режиме, и каждый режиссер сможет найти «своего» композитора. И наоборот.

Пресс-конференция прошла очень интересно и живо. Будем надеяться, что и сам фестиваль утвердится в творческой жизни столицы и проведет еще не один сезон.

Христина Джишкариани,
IV курс НКФ, музыковедение

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

Попса
для общества потребления

Часто я слышу слова о том, что академическое искусство – искусство *серьезное*. Причем серьезно оно во всех отношениях: и в процессе создания того или иного произведения, и в последующей попытке его постижения и оценки. Даже вынашивание самой идеи – вербальной, еще не воплощенной – уже есть самый сложный этап работы, требующий, пожалуй, наибольшего участия как творца, так и реципиента, то есть тех, кому оно предназначено.

Серьезное искусство и его проявления в этом мире воспринимает и изучает личность, индивидуум. Оно заставляет думать, ставит глубокие вопросы, требует интеллектуальной подготовки, владения элементами анализа и специфическим языком искусства (для особо продвинутых). Мало того, что этому надо специально учиться, так еще и долго. Желательно с детства. Но самое главное – это то, что серьезное искусство сильно нагружает психику воспринимающего, требует полной отдачи.

Попса же, напротив, уподобляется обезболивающей таблетке или антидепрессантам. Она проста, не предполагает усилий, разгружает, веселит. Ее усваивает человек любого уровня развития и в любых условиях, не вслушиваясь, не вдумываясь, не всматриваясь... Попса паразитирует на серьезном искусстве, используя его средства в облегченном варианте (вне зависимости от обстоятельств – «красой нарышкинской, душой нарушенной, чужими молимся словесами», повторяя слова поэта Андрея Вознесенского).

Произшедший культурно-исторический сдвиг вполне соответствует действительности. Общество потребления, к которому мы так стремились, наконец, ворвалось в жизнь и вытеснило (или почти вытеснило) крохи наработанных установлений прежних лет, четко разграничивавших в головах людей, что такое *хорошо* и что такое *плохо*.

Сегодня поменялись все знаки. Престижные прежде профессии – к примеру, учителя или врача, изначально имеющие гуманистическую составляющую – стали «товаром», который надо «выгоднее продать». Медицина *общественного блага*, заинтересованная в уменьшении клиентской базы, сменилась медициной *коммерческой*, интересы которой противоположны: увеличение клиентской базы, расширение сети платных услуг, продажа предлагаемых лекарственных средств подороже. И этот процесс неостановим, ибо общество потребления требует производства все большего количества товаров.

Та же схема работает и в отношении музыки. Как выразился в одном из интервью композитор Владимир Мартынов (к слову, автор концепции *конца времени композиторов*) – «любое возвышенное высказывание превращается в попсу». И это, к сожалению, вполне нормально для нашей действительности. Современному обществу не нужен сложный человек. Нужен простой, незатейливый потребитель, который радуется каждой новой вещи. Не думать, а только потреблять! Чем больше, тем лучше. И что, как не попса, может стать «украшением» этого процесса?!

Выходит, тенденция к всеобщему *упрощению*, а значит и *опрощению* образа жизни, к воспитанию примитивного создания, которое «училось понемногу чему-нибудь и как-нибудь», – современный тренд. Недоученный студент с короткими мыслями, часто не своими, с клиповым мелькающим сознанием, не умеющий складывать слова в осмысленные фразы, потребляющий дешевый фастфуд и странную, крайне неизобретательную музыку – часто встречающийся портрет современного молодого человека, будущего строителя... Только чего?

Елизавета Люцина,
IV курс НКФ, музыковедение