



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

СТР. 2

В. ВАЛЕЕВ: «ПЕВЦЫ ДОЛЖНЫ
НАБРАТЬ МАСТЬ»

СТР. 3

И СНОВА СТУДЕНЧЕСКАЯ
«БОГЕМА»

СТР. 3

ПОДЛИННЫЙ МАСТЕР

СТР. 4

РАСПУТИН ВЕРНУЛСЯ
НА РОДИНУ

ФОРУМ

ВОЗВРАЩЕНИЕ МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА

В конце зимы любой желающий мог стать свидетелем эпохального события в Большом театре: с 16 по 19 февраля там проходил Международный форум «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Возвращение». Три постановки опер Вайнберга; три концерта камерной музыки и мировые премьеры; четыре круглых стола; шесть творческих встреч; научная конференция с участием 40 музыкантов, ученых-музыковедов из восьми стран — такая грандиозная программа была заявлена. И она действительно оказалась очень яркой.



М. Вайнберг

Примечательна даже сама история зарождения Форума. Не секрет, что мероприятия такого масштаба обычно приурочены к крупным юбилеям или годовщинам, а до 200-летия М. Вайнберга еще два года. Но сегодня интерес к творчеству композитора невероятно высок за рубежом, актуальность и острота его тем приобретают все более злободневный характер, и российский музыкальный мир не остался в стороне. Только в 2016 году сразу два крупных театра страны представили новые постановки опер Вайнберга: «Идиот» в Мариинском театре (июль, концертное исполнение) и «Пассажирка» в Екатеринбургском театре оперы и балета (см. «Трибуна молодого журналиста», 2016 № 8 — ред.). А в 2017-м в Москве вышли еще два спектакля: «Пассажирка» на сцене театра «Новая опера» и «Идиот» в Большом театре. Именно в это время и родилась

идея Форума как обобщающего и объединяющего начала, способного глубоко погрузить зрителя-слушателя в необъятную и во многом еще непознанную звуковую Вселенную композитора Вайнберга.

Главными организаторами Форума стали Государственный академический Большой театр России и газета «Музыкальное обозрение», куратором Форума и конференции — главный редактор «Музыкального обозрения» Андрей Устинов, научным консультантом — научный сотрудник кафедры истории еврей-

вторая половина заседания вылилась во встречу с постановщиками нового спектакля — режиссером Евгением Арье и дирижером Михалом Клауза, — которая затем плавно переросла в доклад музыковеда Светланы Войткевич о самом оперном произведении.

Новая постановка Большого театра не вызвала однозначного восторга. Невольно напрашивалось сравнение с концертным (но, пожалуй, не менее полноценным) исполнением «Идиота» в стенах Мариинского театра в июле 2016 года. И если в Петербурге после спектакля не возникало желания разделять музыкальное и сценическое воплощение оперы — настолько цельным, единым, глубоким и по-настоящему «достоевским» оно получилось, то в послевкусие от московской постановки, помимо восхищения, влетало четкое ощущение излишних или, возможно, не до конца сложившихся решений.

Спорным показался образ Аглаи (Виктория Каркачева), довольно неожиданным было появление на инвалидной коляске Епанчиной (Елена Манистина), и, наконец, ярое несогласие вызвал образ Князя Мышкина (Станислав Мостовой) — как преувеличенно чрезмерно больного, убогого человека. Абсолютно нелепо и ужасающе выглядело ожившее на экране, иногда передернутое нелепыми гримасами с высунутым языком лицо Настасьи

вписались в сюжетную канву постановки.

При всем этом «Идиот» Вайнберга в сценическом прочтении Арье, несомненно, не утратил «дух» Достоевского. Полифоническое ощущение пространства и времени созда-

когда тонкая грань миров еще не пройдена, но это непременно произойдет... И пластичный миманс на фоне событий (подобный заводным куклам, марионеткам), лишь подчеркивающий трагизм и неотвратимость развязки...



Опера «Настасья Филипповна». Новая опера, 2017

валось за счет подвижного разделения сценической площадки и эффектного использования экрана в ее глубине. Помимо упомянутого выше неудачного момента в финале, образы, рожденные на экране, как и весь визуальный ряд, появляющийся из глубины сцены (отображенный для зрителей портрет, рассматриваемый кем-то из героев; изменяющиеся образы расшатанной реальности в момент приступа Князя, огонь, поезд...) — все эти детали значительно углубляли и расширяли пространственно-временной континуум. Дизайнерское решение спектакля (Галина Соловьева), как и световое (Дамир Исмагилов) и, особенно, пластическое (Игорь Качаев) были отлично продуманы. Запомнились и красно-чер-

Фантастически хороши были образы трех героев оперы: это Настасья Филипповна (Мария Лобанова), Рогожин (Николай Казанский) и Лебедев (Константин Сучков). Особенно Лебедев! Непростая в интерпретации Вайнберга роль резонера, в каком-то смысле злого гения происходящего действия, была значительно нивелирована режиссером, но даже оставшихся деталей хватило солисту, чтобы едко и иронично сплести свою сюжетную нить. Да и Настасья Филипповна с Рогожиным вышли очень «достоевскими»!

Но, бесспорно, наиболее ярким, напряженным и взрывным моментом в спектакле стал конец первого акта. Сначала сцена у Иволгиных, затем именины и, наконец, эпизод сожжения денег — это, конечно, были самые цельные и самые захватывающие мгновения сценического действия.

Растущее внимание к музыкальному театру Мечислава Вайнберга не может не радовать. Хочется надеяться, что оно будет преумножено, и мы еще не раз подискутируем о художественных решениях его сценических работ, включая постановки его последнего творения — оперы «Идиот». Тем более что налицо явное возрождение всестороннего интереса к творчеству этого выдающегося композитора XX века.

Ольга Ординарцева,
выпускница МГК



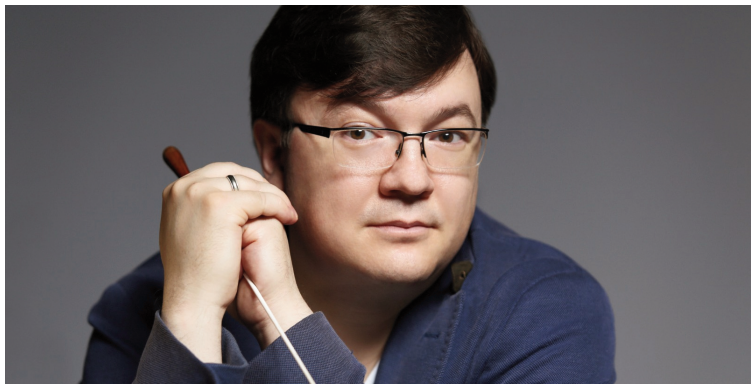
Опера «Идиот». Большой театр, 2017

Филипповны. Да и три точильщика (само по себе крайне интересное решение!) не так органично, как хотелось бы,

ная гамма первого действия, кульминационно взорвавшаяся сценой брошенных денег... И белоснежные оттенки второго,

В. ВАЛЕЕВ: «ПЕВЦЫ ДОЛЖНЫ НАБРАТЬ МАСТЬ»

Оперный театр Московской консерватории — одно из наиболее сложных творческих подразделений. Учебный процесс — это конвейер, он не замирает ни на минуту. За годы учебы молодой человек с хорошим голосом должен стать не только профессиональным певцом, но и артистом, а актерское мастерство развивает именно театральная учеба. 5 марта в Большом зале прошел очередной дипломный спектакль — «Богема» Пуччини под управлением Вячеслава Валеева. Дирижер, который в своих руках держит все нити сложного музыкального события, согласился побеседовать и ответить на интересные наших читателей вопросы:



— Вячеслав Ахметович, для начала мне бы хотелось поговорить с Вами об оперном театре Московской консерватории. Он ведь начинался с оперной студии, которая в следующем году будет отмечать 85 лет?

— За долгие годы его существования многие музыканты вложили свою лепту в это дело. Например, мой учитель Евгений Яковлевич Рацер. Это были чуть ли не первые руки, которые держали партитуру «Евгения Онегина» после постановки Чайковского. Он даже шутил: «Я задам каверзный вопрос: есть ли игра у литавр в арии Ольги?». Насколько я помню, только один дирижер ответил правильно (смеется). Конечно, шутки шутками, но Евгений Яковлевич знал, как общаться с певцами, прививал особое уважение к ним. Действительно, в нашем театре существовал такой фундамент — «старая гвардия», и с ними было одно удовольствие общаться.

— Театр и сейчас живет?

— Да, безусловно! Сейчас часто говорят, что оперный театр умирает. Возможно, у нас нет какой-то мобильности, но есть «экшен» совершенно другого уровня. Мы ведь не можем сравнивать поход в картинную галерею и просмотр очередного американского блокбастера. В нашем оперном театре собираются люди, безотчетно любящие это искусство. Да, здесь динамика другая. Но зато есть степень погружения в культуру! Отсюда мы черпаем то, как надо жить, как надо чувствовать.

— Как я понимаю, на сегодняшний день в репертуаре оперного театра идет не только «Богема»?

— У нас есть несколько оперных спектаклей, которые исполняются постоянно. Это в первую очередь «ходовые» сочинения. Наши студенты, заканчивая консерваторию, должны пони-

мать, что такое оперный театр. Конечно, мы не учим здесь делать карьеру — мы учим петь, причем в лучших традициях. Для всего музыкального мира Московская консерватория считается музыкальной «Меккой», музыкальным «Римом», некоторые выпускники выступают и за рубежом, то есть наша вокальная школа котируется во всем мире. Поэтому «Богема», «Травиата» — это те спектакли, без которых нельзя представить себе нормального певца.

— То есть выбор репертуара консерваторского театра зависит от востребованности спектакля?

— Не совсем так. Во-первых, наши вокалисты должны на

чем-то учиться. Мы, конечно, можем взять оперу «Борис Годунов», но только ни одного серьезного голоса для ее исполнения нет. У нас все-таки молодые ребята, голоса которых должны окрепнуть. Певцы должны набрать масть, опыт. А «Богема» — это тот вариант, который сам по себе востребован, а также им по силам.

— В наших спектаклях участвуют не только студенты — зачем учебному театру нужны постоянные певцы?

— Бывают такие ситуации, когда студенты уходят, понимая, что им еще рано выступать. Но есть и те, которые остаются, переступают через себя — «закаляются». Поэтому штат певцов, закрепленный за оперным театром, у нас на «подхвате» — они моментально «встают в строй» и исполняют нужную роль. Ольга Полторацкая, Анна Викторова, Владимир Автомонов, Сергей



Чучомов, Андрей Архипов — профессионалы такого «кальibra», которые за одну ночь выучат партию, да еще и помогут новичкам.

— Вернемся к «Богеме». Ее сюжет прекрасно подходит для студенческой постановки: все персонажи — творческие натуры, живут независимо и бедно. Но все же, как Вам кажется, способны ли наши ребята прочувствовать атмосферу парижской богемы?

— На репетициях студенты поют и плачут — хотя задача заключается в том, чтобы они не разрыдались на спектакле. Даже оркестранты, которые не в первый раз играют этот спектакль, тоже сглатывают слезы!

— Премьера «Богемы» под управлением А. Тосканини не была успешной, а наоборот, встретила довольно холодный прием критиков. Но в дальнейшем эта опера заняла свое место в мировом музыкальном наследии. Что в ней особенного, что выделяет из всего оперного репертуара?

— Пуччини заложил в партитуру бесконечное множество вариантов. Итальянские термины, которые он использовал, с особой чуткостью показывают изменения темпов, динамики. А темп там, между прочим, может поменяться в одном такте в три, а то и в четыре раза. Невероятная нюансировка! Пуччини очень тонко чувствовал, что ощущают его герои во время своих арий, дуэтов. Кстати, мы как раз равнялись на темповые, динамические нюансы Тосканини.

— Что, на Ваш взгляд, самое трудное в этой опере?

— В «Богеме» очень много от мюзикла. Мюзикл — это не просто бегает по сцене, не «джазовые ручки», а сложнейшее искусство. И Пуччини приблизился к такой грани, когда это еще опера, но дальше уже начинается мюзикл. Я часто говорю студентам, как важно не потерять темпоритм. Если его упустить, то Пуччини превратится в «болото», в котором можно увязнуть. Здесь стоит провести параллель с фильмом «Карты, деньги, два ствола»: тоже, вроде бы, везде шутки, все весело, а потом — бац! — трупы... и уже совсем не смешно. Возьмем, например, Мюзетту: абсолютно неправильно воспринимать ее как плоский персонаж — ведь все, что у нее снаружи, у Мими — внутри.

— Кто помогает молодым артистам перевоплощаться в своего персонажа и одновременно справляться с особенностями вокальных партий?

— Не у всех студентов вокальный аппарат поддается контролю. Они еще не совсем профессионалы, с ними приходится вычищать каждую фразу, все объяснять. Каторжную работу тут выполняют наши концертмейстеры М. Филина, А. Котляревская, Т. Куделич, С. Сафронов. Они абсолютно беззастенчиво репетируют с ребятами с утра до вечера, не спят, не едят, а сидят в классе и учат с

ними роли. Как будто на алтарь положили свои жизни! Например, наш Коллен (Максим Орлов) — очень хорош, у него невероятный голос, артистические данные. Но ведь спектакль строится не на отдельно взятых персонажах! Нужно, чтобы все соединилось вместе. А у кого-то ухо не готово к тому, что рядом поет не менее важный, чем он, человек.

— Как Вам кажется, удалось ли студентам справиться со столь неоднозначным сочинением как «Богема»?

— Вы знаете, я всегда с интересом отношусь к тому, как реагируют на наши постановки или концерты иностранцы. Им всегда важен прогресс. И я, в свою очередь, тоже стараюсь обращать на это внимание. Самое главное мое требование студентам выполняло: неважно, что происходит на сцене — ссоритесь ли вы, плачете или радуетесь — надо сделать так, чтобы зрителю стало понятно (ведь, откровенно говоря, не каждый в этом зале хорошо понимает итальянский язык!). Не должно быть равнодушия со стороны сцены. Поэтому я этим спектаклем очень доволен. Даже члены государственной комиссии, которые должны были оценивать наших дипломников, после признались, что перестали воспринимать «Богему» как студен-



ческую постановку и просто наслаждались оперой.

— Вячеслав Ахметович, Вы занимаетесь и со студенческим симфоническим оркестром. Есть ли для Вас, как для дирижера, разница между чисто оркестровой работой и театральной?

— Вокалисты — отдельная каста музыкантов. Их невозможно сравнивать с инструменталистами. Тенор, бас или сопрано — это 70 или даже 90 процентов чистого голоса. В таких критериях очень сложно оценивать инструменталистов, а вот вокалистов надо. И они знают себе цену. Когда с ними общаешься, следует понимать, с кем ты говоришь. Да, конечно, это пока не Шаляпин, но это будущее, потенциал! К вокалистам иное отношение, которое даже культивируется в театре. Когда я только пришел к ним, мне было сложно это понять. В симфоническом оркестре дирижер — это центр. А в театре — один из цехов, где нужно слушать и слышать всех остальных: и режиссера, и сценариста, и, естественно, певцов.

— Если бы Вам пришлось выбирать между симфоническим и театральным оркестром, чему, как дирижер, Вы отдали бы предпочтение?

— Это сложный вопрос. Слава Богу, передо мной никогда не стояло такого выбора. И там, и там я нахожу большой интерес. Театр — это трехмесячная (или даже больше) работа на один результат. За это время с симфоническим оркестром можно сделать гораздо больше. Здесь масштаб другой. Невозможно расстаться со спектаклями, но и уйти совсем в «яму» не хотелось бы. Я доволен той ситуацией, которая есть сейчас, я занят в прекрасных постановках оперного театра, работаю с замечательными коллегами. Мне очень интересно общаться с нашими режиссерами, педагогами — огромный им поклон за то, что они готовят ребят к непростой жизни. Ведь студенты консерватории, как мне кажется, должны не просто научиться выражать свои мысли на другом уровне, но и просто жить!

— Ни для кого не секрет, что Большой зал не подразумевает возможность оперных постановок. Консерватории нужна своя оперная сцена, но она никак не дожидается ее. Это изменило бы уровень воздействия на слушателей?

— Это не просто бы изменило, это поставило бы все на свои места. Сейчас нам приходится идти на тысячи уловок, чтобы как-то справиться с тем, что

оркестр сидит не там, где надо, а певцы стоят ко мне спиной, что те реверберации, которые глушились бы ямой, «вываливаются» в зал. Очень часто приходится переделывать нюансировку: там, где у Пуччини стоит четыре *piano* или *fortissimo*, приходится делать скидку на то, что певцы будут стоять рядом с оркестром. А начинаешь играть тише — певцы теряют звук, потому что перестают чувствовать под собой опору — ведь у них еще нет большого опыта работы с оркестром. И к тому же, выступление в Большом зале всегда влечет дополнительный уровень ответственности. Мало пройти просто по сцене, как тебе сказал режиссер. Роль надо наполнить, найти в себе нужное ощущение, выдержать, «вытянуть» свою партию... Поэтому мы так ждем оперную сцену! И не только потому, что там будет легче и выгоднее, что мы сможем делать большее количество спектаклей, что оркестр сядет на свое положенное место и будет играть свободно, так, как задумал композитор. Главное — певцы научатся чувствовать себя в настоящем оперном театре!

Беседовала Кадрия Садыкова, IV курс ИТФ

В ЧЕРЕДЕ СОБЫТИЙ

И СНОВА СТУДЕНЧЕСКАЯ «БОГЕМА»

2017 год ознаменовался юбилейной датой — 120 лет с момента первой постановки оперы «Богема» в России. Сегодня в мире это одно из самых популярных произведений Джакомо Пуччини, которое входит в репертуар большинства оперных театров нашей страны. Оперная студия Московской консерватории еще в 1935 году обратилась к «Богеме», и вот уже почти 85 лет она неизменно сохраняет свои позиции в студенческой программе — ведь это произведение о проблемах молодых!

5 марта на сцене Большого зала Оперный театр МГК вновь представлял «Богему» (на итальянском языке). Для *Татевик Аракелян* (Мими), *Андрея Лукьянова* (Марсель) и *Лилии Никольниковой* (Мюзетта) этот спектакль был дипломным.

«Богему» считают одним из высших проявлений веризма в музыке. Его последователей интересовала жизнь и тончайшие психологические переживания людей в самой обычной обстановке. Молодые артисты, хоровая группа консерваторского хора (худрук профессор С. С. Калинин) и оркестр нашего театра во главе дирижером, доцентом *В. А. Валеевым* смогли очень убедительно передать эту правдивую и грустную историю пришедшим в зал зрителям-слушателям.

Несмотря на то, что в опере отсутствовала увертюра, соли-

сты и оркестр под управлением дирижера с первых же тактов мастерски воспроизвели атмосферу Парижа, Латинского квартала и мансарды, где живет так называемая богема: романтический поэт Рудольф, художник Марсель и их приятели — философ Коллен и музыкант Шонар. Атмосферу сначала задорную и бесшабашную, с появлением Мими — нежную и хрупкую, а затем все более контрастную, трагическую и страстную.

Особенно яркое впечатление оставила именно исполнительница партии Мими. Она не только покорила зал своим голосом в достаточно сложной партии, но и смогла актерски ярко выстроить свою роль. Уже в первой арии она сумела воссоздать тонкий, ранимый характер своей героини, а затем передать сложную эволюцию характера от простой счастливой девушки к страдающей, безвременно умирающей женщине. Т. Аракелян была хороша не только сама, но и в ансамбле с прекрасным партнером (*А. Бородейко* — Рудольф). Знаменитый дуэт главных героев прозвучал очень гармонично.

По-своему хороша была Мюзетта, второй, подчеркнута контрастный, женский характер

«Богемы». Исполнительница вполне справилась с ролью легкомысленной, гордой и уверенной в себе девушки — интриганки. В создании атмосферы легкого, неунывающего Парижа ей помогла и хоровая группа, исполнившая партии продавцов, мальчуганов и суетливой



Т. Аракелян

толпы накануне Рождества.

Очень важно, чтобы «Богема» Пуччини, наряду с «Евгением Онегиным» Чайковского, оставалась базовым произведением в репертуаре всегда молодой труппы Оперного театра Московской консерватории. Лучшего материала для формирования профессионализма начинающих оперных артистов не найти.

*Юна Катко,
III курс ИТФ*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

ПОДЛИННЫЙ МАСТЕР

Контрабас — музыкальный инструмент, давно заросший ярлыками «неуклюжего» и «неповоротливого», начиная с небольшой пародийной зарисовки К. Сен-Санса, поручившего ему исполнять «Слона» в «Карнавале животных», и заканчивая известной монодрамой Патрика Зюскинда «Контрабас», где главный герой мечется между любовью и ненавистью к избранному им инструменту. При всем этом он полноценный представитель «звукового сообщества», виртуозный инструмент внушительного объема и диапазона звучания, а *Эдгар Мейер*, о котором пойдет речь, — один из лучших современных контрабасистов.



Мейер — подлинный Мастер. Это проявляется даже во внешнем облике исполнения — он по-отечески, с любовью перекладывает ловкие паль-

цы со струны на струну, словно беседуя с давним другом. Им сыграны, например, «Цыганские напевы» Сарасате — технически сложное произведение, изначально созданное для скрипки. Все штрихи, флажолеты, нюансы с легкостью взяты на самом внушительном представителе струнно-смычкового «семейства». О том же говорит исполнение сольных и двойных контрабасовых концертов (например, совместно со скрипачом Джошуа Беллом он реализовал Большой концертный дуэт Дж. Боттезини). Среди этих концертов есть и сочиненные самим Мейером — в них проявился его композиторский талант.

Но не только техническим совершенством Мейер покоряет слушателя. Его непревзойденное достоинство — великолепный, кристально чистый звук. Среди множества звукозаписей жемчужиной и особняком стоит исполнение трех сюит для виолончели соло И. С. Баха. Спокойный, взвешенный звук, без излишней сентиментальной вибрации и эмоционального надрыва — это манера игры в какой-то степени можно было бы назвать даже аутентичной, антиромантической, где звучание подобно скорее виоле д'гамба, нежели современному контрабасу.

Мейер много внимания уделяет и ансамблям. Среди музыкантов, с кем он сотрудничает — всемирно известные скрипачи

Хилари Хан и Джошуа Белл, виолончелист Йо Йо Ма, исполнитель на табле Закир Хуссейн, бас-гитарист-виртуоз Виктор Вутен и т.д. Мейер сыграл немало как традиционной классической музыки, так и переложений — совместно с исполнителем на банджо Белой Флек (например, пьесы «*Doctor Gradus et Parnassum*» Дебюсси, сонаты Скарлатти, инвенции Баха, мазурки и этюды Шопена и многие другие сочинения).

Среди более двадцати альбомов Мейера больше половины составляют записи неклассического репертуара — джаза и особенно блюграсса, одного из направлений, в котором Мейера причисляют к музыкантам, подарившим ему мировую известность. Например, альбом *Appalachian Journey* (2000), созданный в ансамбле с Йо Йо Ма и скрипачом Марком О'Коннором, выиграл золотую статуэтку Грэмми.

Разносторонне одаренный музыкант, Эдгар Мейер в 2006 году осуществил сольную программу, в которой выступил уже как мульти-инструменталист, исполняя собственные пьесы не только на контрабасе, но и на мандолине и гитаре, фортепиано, виоле д'гамба и других инструментах. По сей день он ведет интенсивную концертную деятельность, и будем надеяться, что когда-нибудь российские слушатели также смогут услышать этого замечательного музыканта.

*Людия Саводерова,
IV курс ИТФ*

ВЕНГЕРСКИЙ ТАНЦХАЗ

13 ноября Венгерский культурный центр в Москве организовал венгерский танцхаз — традиционное фольклорное мероприятие, которое с давних времен проводится в венгерских деревнях и селах (особенно в холодное время года).

Танцхаз буквально переводится как «танцевальный дом». С одной стороны, это замена летних деревенских гуляний, что-то вроде «фольклорной дискотеки». С другой стороны, такие гуляния часто имеют тематический характер и посвящены определенному празднику: в этом случае он превращается в развернутое народное действо.

Сегодня танцхазы появились и в городах. Людей привлекает живая музыка, теплая атмосфера, новые знакомства. Некоторые относятся к народным танцам как к виду спорта, а особые любители традиционной культуры объединяются в профессиональные танцевальные ансамбли. В больших городах есть танцхазы различного уровня сложности — начиная от встреч «для простых смертных», где вас будут учить элементарным движениям — и заканчивая закрытыми мероприятиями для маститых.

Знакомство московской публики с венгерским танцем стало возможным благодаря гастролям народных коллективов «Саркалаб» и «Резеда». Это своеобразный «ансамбль ансамб-

танцам всех желающих. Перед началом основного «действия», танцоры показали сольный танец, продемонстрировав свои умения. Они делали это так ловко, что участники сразу почувствовали себя частью «творческого процесса».

Примерно 50 человек стояли в большом хороводе и повторяли движения танцоров, которым удавалось пояснить их на каком-то интернациональном языке. Постепенно от самых простых шагов мы двигались к более сложным, которые незаметно объединялись в замысловатые комбинации. Музыканты все это умело сопровождали и постепенно ускоряли темп. В результате, в первом «действии» участники своими силами воспроизвели традиционную последовательность из трех танцев местности Мезешег: самый медленный — «акастош», а также медленный и быстрые чардаши.

Во второй части танцхазы мы познакомились с различными танцами и играми местности Фелчик. Это был уже не единый цикл, а отдельные танцы, которые могли быть на сельских зимних вечерах. Тут пришлось осваивать различные пространственные фигуры: объединяться в пары, меняться местами, ходить друг за другом «змейкой». Как оказалось, чардаш в Фелчике отличается от «классического» и чем-то напоминает



лей», творческий танцевальный пар и сельского музыкального дуэта: скрипача и контрабасиста. Мероприятие проходило в клубе «Море внутри» в Сокольниках.

В Венгрии большая часть населения имеет хоть какое-то понятие о народном танце. Основные движения составляют основу уроков ритмики в детском саду. Поэтому мне было любопытно, как поступят музыканты с российской аудиторией.

Исполнители оказались родом из Трансильвании (историческая область на северо-западе Румынии, ранее принадлежавшая Венгрии) и все началось с представления традиционного трансильванского костюма. Кстати, некоторые его элементы были оригинальными и достались участникам от родителей. Танцы были из двух местностей Трансильвании, так что все как будто «путешествовали» по разным деревням и узнавали местные особенности.

Основная суть танцхазы заключалась в обучении этим

греческий сиртаки. Под конец мы соприкоснулись с народными играми — «Аист» и «Про старого еврея» (песня и танец с соответствующим сюжетом). А «на бис», танцоры предложили «цеппер» — городской танец немецкого происхождения.

Мероприятия такого плана не очень часто проводятся в Москве. Хотя в клубе «Море внутри» раз в несколько месяцев бывают танцевальные встречи, посвященные как венгерским танцам, так и танцам других народов — польским, литовским, сербским. Часто говорят о важности фольклора и необходимости знакомить с ним широкие массы.

Подобные танцхазы — отличный способ привлечь и заинтересовать людей. Ведь ты не замечаешь, как вдруг сам становишься исполнителем и танцуешь чардаш, о котором до сих пор только читал в книжках. Как говорится, «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». А еще лучше попробовать самому!

*Анна Уткин,
IV курс ИТФ*

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

РАСПУТИН ВЕРНУЛСЯ НА РОДИНУ

10 и 11 февраля в театре «Теликон-опера» состоялись события, необыкновенные как минимум в двух планах: во-первых, была представлена опера американского композитора на русский сюжет, а во-вторых, публика получила весьма редкое в наше время удовольствие — увидеть после спектакля автора музыки живьем. Необычайный ажиотаж зрителей, огромная очередь на вход в театр и оглушительный успех «предприятия» сопровождали оба вечера.

Композитор Джей Риз (р. 1950) пользуется широкой известностью как на родине, так и за рубежом. Музыкальное образование он получил в университете Пенсильвании — в частности, у таких учителей как Дж. Крам и Р. Верник, а с 1980 года сам начал там преподавать. Творчество Джей Риза характеризует разносторонностью и охватывает различные жанры. Неоднократно звучала его музыка и в России — в основном силами ансамбля «Студия новой музыки».

Сам композитор уже не в первый раз посещает нашу столицу и с удовольствием наносит визиты консерватории. В этом году он вместе с супругой специально приехал на постановку своей оперы «Распутин», принимал участие в репетициях и остался очень доволен сценическим решением режиссера Дмитрия Бертмана.

Опера «Распутин» была написана по заказу Б. Силлз и Нью-Йоркской оперы в 1988 году. Столь экзотический выбор

сюжета автор мотивировал тем, что фигура Распутина и история, связанная с ним, привлекли его как идеально подходящий для театрального жанра драматический материал. Историческая правда, к тому же отраженная в различных источниках, позволила композитору самому избирать то, что казалось наиболее отвечающим замыслу — таким образом, либретто составлено целиком им самим.

Москва уже видела эту оперу в 2008 году — в том же театре и в той же постановке. Все ключевые моменты режиссуры были сохранены, хотя обновился состав исполнителей, что нередко приводит к новой трактовке тех или иных образов спектакля. Оригинальный размер этой оперы ничуть не уступает среднестатистической музыкальной драме Вагнера и предполагает около четырех часов усердного слушания музыки, однако для нашей публики было сделано послабление. Все события придворной жизни Распутина промелькнули за два часа, включая кульминационную сцену бесчисленных попыток покушения на убийство.

Режиссерская работа Д. Бертмана изобилует находками. Два действия оперы разделены антрактом не после конца первого (как можно было бы ожидать), а

после начальной сцены второго. Такое, казалось бы, странное решение вызвано, видимо, желанием создать арку в восприятии слушателей: оба раза публика погружалась в экзотическое состояние созерцания плотских утех. Здесь можно проследить даже особую линию развития: если в начале I действия содомическая сцена предполагает массовый характер — Распутин призывает обнаженный люд идти к



Богу через грех, то во II действии происходящее носит более интимный оттенок, когда Распутин лично наделяет плодами наслаждений группу своих восторженных почитателей.

Главным лейтмотивом постановки следует считать яйцо. С одной стороны, это философский символ вызревания новой жизни: младенец-сын Николая II истекает кровью внутри яйца-колыбели; из яйца же выплывает в эпиллоге никто иной, как Ленин, а вместе с ним — и новая

жизнь России. Яйца становятся и просто предметом антуража: царская семья замечательно чувствует себя среди «творений» Фаберже величиной в человеческий рост с государственной символикой; Распутин весьма вольготно завтракает с императрицей вареными яйцами. Соответственно, главная конструкция на сцене — это огромная картонка-подиум для яиц.

При всей притягательности «яичной мистерии» на первом месте все же стоит личность Распутина. Композитор представляет его как натуру противоречивую: с одной стороны, тот обеспокоен судьбой страны, с другой — преследует свои личные интересы (Бертманом добавлен еще один аспект — чересчур чувственные объяснения с императрицей). Григорий Соловьев в этой роли, несомненно, обладает особой харизмой. Однако

в опере есть момент, когда Распутин остается наедине с собой и практически разоблачает себя, упиваясь доверием к нему простых людей: вместе с личной божественной сущности он снимает с себя накладную бороду, усы, парик и остается (о Боже!) совершенно лысым, сорвав с губ особенно впечатлительных дам громкое «Ужас!»

И все же в опере есть персонаж, затмевающий Распутина: князь Феликс Юсупов, блестяще исполненный Иваном Ожого-

вым. Он очень рельефно показан в разных сценических ситуациях, переживая различные эмоциональные состояния от соблазнительной песни-танца в кабаре мужчин-трансов до отчаяния, гнева и мести. Счастливое сочетание актерского и певческого дара исполнителя сделало эту роль по-настоящему колоритной и запоминающейся.

Единственная развернутая женская партия в опере принадлежит царице Александре Федоровне. Заботливая супруга и отчаявшаяся мать, готовая на все ради своего ребенка — весь сложный внутренний мир героини был великолепно воплощен Анной Пеговой.

Оркестр под управлением австрийского дирижера Александра Бригера отлично справился со своей задачей. Единственным минусом партитуры можно считать, пожалуй, чрезмерную любовь композитора к нагнетающим crescendo и внезапным их срывам. Приятным сюрпризом («на десерт!») стал выход на сцену режиссера и торжественное открытие тайны родословной г-на Бригера, приходящегося князю Юсупову внучатым племянником.

Опера оба раза прошла с большим успехом, доставив своему автору огромное удовольствие. Хочется надеяться, что в будущем театр еще не раз представит московской публике возможность окунуться в загадочную историю Григория Распутина в ее музыкальном воплощении.

Маргарита Попова,

IV курс ИТФ

Фото Эмиля Матвеева

«УБИВАЕМ ПРЕКРАСНОЕ, СОВЕРШЕННОЕ, ДОБРОЕ, СВЯТОЕ...»

Появление оперы Бенджамина Бриттена — в России явление нечастое, и потому каждый раз особое. В этом сезоне в Большом театре состоялась премьера оперы «Билли Бадд» в копродукции с Английской национальной оперой и Немецкой оперой (Берлин). Новый спектакль «Билли Бадд» — второй в нашей стране (первый прошел в Михайловском театре в 2013 году), хотя международное признание это сочинение получило еще в 1950-е, сразу после своего создания. Вслед за премьерой в Королевском театре Ковент Гарден в Лондоне оперу поставили в Швейцарии, Испании, Португалии — и даже в Австралии, а также выпустили телевизионную версию на канале BBC.

Действие оперы (либретто Эдварда Форстера по повести Германа Мелвилла «Билли Бадд, фор-марсовый матрос») разворачивается на борту британского линейного корабля «Неустрашимый» в эпоху Французских революционных войн (1797 год). Оказавшись на корабле, юный Билли Бадд радуется и морской службе, и военному делу: он добр и отзывчив, готов помочь каждому из находящихся в ужасном положении моряков. Ему симпатизирует и его поддерживает сам капитан Вир. Но каптенармус Джон Клэггарт, старшина корабельной полиции, ненавидит матроса и в присутствии капитана безосновательно обвиняет в организации бунта. У Билли есть одна

«ахиллесова пята» — в сложных ситуациях он начинает заикаться. И, не имея возможности ответить обидчику, юноша наносит ему удар. Клэггарт падает замертво, а над Билли проводят суд, на котором выносятся страшный приговор — смертная казнь через повешение на рее.

Здесь совсем нет женских персонажей, нет никакой лирической линии. На сцене — только мужчины. И, как отмечал сам Бриттен, эту оперу солисты обычно поют остро, а надо мягко и плавно — даже наиболее технические места. Именно так удалось исполнить партию Билли Бадда баритону Юрию Самойлову: он смог донести образ чистоты на дне жизни в атмосфере всеобщего зла.

«Необходимым следствием порядка вещей становится то, что злой извлекает двойную выгоду: из собственной несправедливости и из честности других», — писал Жан-Жак Руссо. Бас Гидон Сакс отлично справился с партией садиста Джона Клэггарта в черном кожаном пальто и с тонкой дубинкой, наслаждающегося уничтожением жертвы. Его ария «Прекрасное, совершенное, доброе, зачем вы повстречались мне» — поистине монолог зла. Он хочет любым способом удержать свою власть в жестоком мире.

Светлый полюс в постановке Дэвида Олдена — ослепительно белая, как отсек космического корабля, каюта капитана Вира.



Билли Бадд - Юрий Самойлов

Все считают Вира добрым и справедливым. Даже когда Билли ведут на виселицу, юноша поет: «Звездный Вир, благослови тебя Бог», продолжая верить и любить его. Ария Вира (тенор Джон Дашак) «Убиваем прекрасное, совершенное, доброе, святое», как лейтмотив появляется на протяжении всей оперы — то тише, то громче. Инфернальное звучание оркестра сопровождает его крик в зал: «Я — вестник смерти!»

Магнетизм бриттеновской музыки смог передать дирижер Уильям Лейси. Звуковая палитра оркестра — от гула, переливов арфы до «штормового» наката tutti — идеально «рисовала» образ моря. Но особенно эффектной получилась сцена морского боя с кульминационным выстрелом

огромной пушки по французскому кораблю под восторженные крики «hooga!»). Весь огромный «экипаж» (около ста человек) заполнил видимое пространство — артисты хора располагались и выше, и ниже пушки, которая выглядела как пусковая ракетная установка. Эта потрясающая и сложнейшая в музыкальном отношении сцена — один из моментов абсолютного единения хора, оркестра, солистов в общем порыве.

Среди первых «композиционных черновиков» Бриттена был его живописный эскиз для многоуровневой палубы «Неукротимого». Как и Вагнер для «Летучего Голландца», он четко представлял сцену и расположение персонажей в пространстве. В постановке Большого театра декорации (за исключением белой каюты Вира) выглядят как мобильный конструктор: прямоугольная платформа, с которой можно подниматься и спускаться по подставной лестнице — авторам спектакля необходимо было исключить привычные атрибуты мебели и провести параллели с жизнью людей. Постановка выдержана в

черных, как «вихрь темных облаков», тонах. Мы находим сходство с изображениями из повести Мелвилла: «тускло сверкнул мрачный свет залива, растаявший снег в начале апреля, чуть задержался в некоторых возвышенностях черных гор».

Современная одежда артистов (художник по костюмам — Констанс Хоффман) это своего рода напоминание, что рассказанная история — о вечном, о неизбывной борьбе добра и зла, о личной ответственности каждого. До конца жизни капитана Вира продолжают терзать угрызения совести. Вспоминая прекрасный, светлый образ юноши, он вновь и вновь задает себе мучительный вопрос: «Почему я тогда вынес приговор себе? Ведь я мог спасти его. От меня это зависело...». В финале моряки тянут канат — веревку, на которой повесили «светоча» Билли Бадда. Трагический финал наделен надеждой, что даже уничтоженное добро может прорасти в сердце у каждого и изменить мир.

Дарья Орлова,

IV курс, бакалавриат

Фото Дамира Юсупова

Главный редактор:
профессор Т. А. Курышева
Ответственный редактор и
оригинал-макет: М. В. Переверзева
Редактор: Н. А. Травина
Сдано в печать 16.03.2017

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13
Интернет: tribuna.mosconsy.ru
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-37913
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА
НА ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА