



консерватория.ru

#1(14)/ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ/2010/

ГАЗЕТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА. ВЫХОДИТ С 1939 ГОДА

волшебная сила женственности

бриллианты для Консерватории



Прекрасная Дама, стоявшая у истоков Русского Музыкального Общества, **Великая княгиня Елена Павловна** была дружна с Антоном Рубинштейном. Именно в музыкальных салонах Великой княгини созрела идея создания первой российской консерватории. Разрешив открытие «музыкального училища» (иностранное слово «консерватория» было отвергнуто чиновными квасными патриотами), Министерство народного просвещения не выделило ни копейки. Руковод-

ство РМО начало сбор средств. У Елены Павловны в те дни не было наличных денег, и она отдала свои бриллианты. А позже вытребовала у императора для консерватории ежегодную ссуду в 5000 рублей, к которой добавляла еще и свою тысячу.

первая женщина-профессор Петербургской консерватории

Генриетта Ниссен-Саломан, шведка по происхождению, училась в Париже пению у Мануэля Гарсиа, а игре на фортепиано — у Фридерика Шопена. Выступала на оперных сценах Италии, Великобритании, Швеции, Норвегии, Германии. Пела и в петербургской Итальянской опере. Рубинштейн набирал штат консерваторских профессоров из лучших артистов оркестра и солистов Итальянской оперы. По его приглашению Ниссен-Саломан стала профессором Петербургской консерватории. Ей принадлежит капитальный труд «Школа пения».



она царила в Петербургской консерватории



Ученица, а впоследствии жена пианиста Лешетицкого, **Анна Есипова** наследовала фортепианную школу Черни (учителя Лешетицкого). А через него — Бетховена (учителя Черни). По словам Каратыгина в ее художественной индивидуальности преобладала «стихия женственности с ее тяготением к элегантности, грации, романтической мечтательности». Что не мешало Есиповой великолепно интерпретировать самого мужественного из

композиторов — Бетховена. Двадцать лет ее работы в Петербургской консерватории — золотая пора в истории русского пианизма, оказавшая значительное воздействие на мировое фортепианное исполнительство.

первый российский Орфей-женщина



Одной из блистательных выпускниц класса Ниссен-Саломан была, как теперь бы сказали, звезда Мариинского театра **Елизавета Лавровская**. Она начала свою сценическую карьеру в консерваторском спектакле «Орфей», исполнив заглавную партию (в редакции Берлиоза для меццо-сопрано) под руководством А. Рубинштейна. А еще Лавровская знаменита тем, что подарила Чайковскому идею написать оперу по роману Пушкина «Евгений Онегин».

В НОМЕРЕ:

ДЕЛА
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ

• Что нас ждет? 2

СТУДЕНЧЕСКАЯ ТОЧКА
ЗРЕНИЯ

• Тигриность в музыке 3

• Vita Nova 4

• Молодость, дерзость, ведрофон 5

ИСТОРИЯ
В ЖЕНСКИХ
ОБРАЗАХ 6-7

IMPRESSION

• Техношок на музыку Берлиоза 8

Новшества в системе образования ЧТО НАС ЖДЕТ?

В последнее время происходит смена поколений государственных образовательных стандартов. К нам неизбежно внедряется двухуровневая болонская система. Какой будет реформа музыкального образования в России? На эту весьма актуальную тему мы беседовали с проректором по учебной работе **Дмитрием Николаевичем Часовитиным**.

— Какова судьба трех звеньев отечественного музыкального образования: школа — училище — консерватория?

— Почти нигде в мире, кроме России, стран СНГ, Китая и Кореи, которые успешно заимствовали нашу систему, нет трех звеньев. Только в нашей системе профессиональное образование начинается в детском возрасте.

— А как это происходит на Западе?

— Начальное музыкальное образование в Европе и США дети получают в общеобразовательных школах. Учителя музыки там формируют состав будущих абитуриентов в высшие музыкальные учебные заведения. Если молодой человек решает стать профессионалом, до высшего учебного заведения он совершенствуется у частных педагогов. Исключение составляют несколько стран, где есть училища, называемые консерваториями, или учебные заведения типа нашей десятилетки. Но их чрезвычайно мало. Таким образом, профессиональное музыкальное образование на западе начинается с бакалавриата в высших учебных заведениях. Уровень подготовки их бакалавров ниже, чем у наших выпускников училищ, которые, однако, степень бакалавра могут получить только после четырех лет обучения в консерватории. И в этом парадокс.

Некоторые наши музыкальные вузы хотя бы перейти на Болонскую систему, потому что абитуриенты, в том числе и иностранные, охотнее пойдут за дипломами магистров — потому, что это высокая степень и хорошо звучит, а бакалавров — потому, что можно меньше учиться и скорее приступить к работе.

— А такого понятия, как аспирантура, на Западе нет?

— Звена, равного нашей аспирантуре не существует. Наши кандидаты искусствования — там это доктора. А наши доктора у них аналога не имеют. Это за-предельный уровень для Запада

— Что важно сохранить в условиях

реформы в нашей стране?

— Все пять тысяч музыкальных школ России! Тогда у нас не иссякнет источник профессиональных кадров для училищ и образованной публики в концертных залах, филармонии, театрах. Детские музыкальные школы, безусловно, должны оставаться в ведении органов культуры, а не органов образования, где они часто лишаются дотации и закрываются. Музыкальное образование не может существовать на самоокупаемости. Без музыкальных школ и училищ вся долгими годами выстроенная система рухнет.

Академии культуры и педагогические институты с удовольствием воспримут Болонскую систему, впрочем, как и периферийные консерватории, которые готовы либо сочетать пятилетнее образование с двухуровневым, либо перейти только на Болонскую систему. Но Петербургская и Московская консерватории будут бороться за сохранение пятилетнего обучения.

— Как можно совместить пятилетнее образование с двухуровневым?

— Это сложно, но можно. Часть абитуриентов поступает на пятилетнюю программу специалиста, а часть — на программу подготовки бакалавра (три или четыре года) с тем, чтобы либо продолжить обучение дальше и получить степень магистра, либо вообще поменять специальность. Например, дирижеры-хоровики часто идут на вокал или на симфоническое дирижирование, некоторые пианисты хотят стать композиторами, музыковеды — получить фортепианное образование и т.д. Мы в таких случаях, стремясь сохранить пятилетнюю систему, будем предлагать форму двухлетнего дополнительного высшего образования по смежной специальности. Правда, оно уже будет платным.

— А каким образом решится вопрос ассистентуры-стажировки?

— Госдума предложила нам понятие «ординатура». Сейчас этот вопрос будет обсуждаться в Минкультуры культуры. На самом деле это просто исполнительская аспирантура. Слово «аспирантура» ассоциируется с наукой, с написанием диссертации, поэтому название «ординатура» технологически ближе к истине.

— По каким специальностям должно

сохраниться пятилетнее образование, а какие перейдут в круг двухуровневой системы?

— Этномузыкология, древнерусское певческое искусство, хореографические специальности окажутся в кругу двухуровневой системы. По композиции, дирижированию, вокальному искусству, инструментальному исполнительству, музыковедению здесь в Петербурге и в Москве сохранится пятилетнее образование. Но параллельно



по этим же специальностям готовятся и двухуровневый стандарт — четыре года (бакалавр) плюс два года (магистр). В наших пятилетних стандартах изменятся названия. Инструментальное исполнительство будет называться «концертным», дирижирование — «художественным руководством симфоническим оркестром».

— Новая система предполагает дополнительные затраты, поскольку 4 + 2 — это больше, чем 5. А деньги дополнительные выделяются?

— Нет, денег нам никто не прибавит. Поэтому вузы, которые перейдут на двухуровневую систему, должны будут пересматривать прием в вуз и, соответственно, педагогические ставки. Этот путь может оказаться болезненным.

— Тогда какой смысл в переходе на Болонскую систему?

— Во-первых, это даст приток не только китайских и корейских абитуриентов, к нам поедут американцы и европейцы, поскольку магистр Санкт-Петербургской консерватории — это звучит! Пока же иностранные студенты не очень заинтересованы получать квалификацию «специалист» после пятилетнего обучения. А во-вторых, есть специальности, которые, как мне кажется, не требуют пятилетней подготовки.

В отношении пианистов и студентов

оркестрового факультета мы должны стремиться к непрерывной магистратуре: три года по программе бакалавра, два — магистратура. И сразу—диплом магистра. Это был бы лучший вариант. Программы те же самые, часов столько же, и вообще никаких проблем.

— Что же нам мешает поступить именно так?

— Тот факт, что в магистратуру предполагается принимать не сто процентов бакалавров, а лишь определенный процент (например, сорок). Чтобы не потерять контингент и преподавательские ставки, нам выгоднее иметь 4+2. А это влечет за собой ломку учебных планов.

—Кто отвечает за создание образовательных стандартов?

— Министерство образования и науки, учебно-методические объединения по музыкальному образованию. Но разрабатывают стандарты Московская и Санкт — Петербургская консерватории, Академия им. Гнесиных, Академия им. Вагановой, ГИТИС.

После принятия современных стандартов начнем создавать главный документ, по которому будут функционировать вузы: основная образовательная программа, определяющая содержание каждой дисциплины, требования к абитуриентам, компетенции выпускников и подробные учебные программы по каждой дисциплине.

— Что сенсационного во всех этих начинаниях?

— Надемся обойтись без сенсаций. Образование — это тонкая область воздействия на сознание нашей молодежи. Она требует особой деликатности и не прощает резких движений. Надо дожидаться, чтобы утвердили перечень специальностей, где сохранится пятилетнее образование с квалификацией «специалист». Чтобы стандарты, которые писали мы совместно с московскими коллегами, прошли утверждение в Министерстве образования. В стандартах бакалавра-магистра есть много положительного. Например, новые специализации: музыкальная журналистика, музыкальный менеджмент, музыкальная педагогика, которую мы могли бы реализовать гораздо более качественно, чем педагогические вузы, выпускающие учителей музыки. Никакие стандарты нельзя написать идеально, но пусть они будут утверждены хотя бы в первоначальном виде. Недостатки можно скорректировать в документе, который будет называться «Основная образовательная программа». К работе над ней мы приступим, как только будут утверждены новые стандарты.

Ждем этого летом или осенью 2010 года.

беседовала **Нора Поталова**



В начале февраля Консерватория красиво отметила юбилей заведующего кафедрой режиссуры, Народного артиста РФ **Юрия Александрова**. Ученик Маргариты Слуцкой, «творческий внук» Эммануила Каплана (основателя нашей кафедры музыкальной режиссуры), Александров — один из самых ярких отечественных режиссеров, создатель «Санктъ — Петербургъ Оперы», активный участник мирового театрального процесса.

Юрий Александров: «Родная консерватория сделала мне царский подарок — концерт в честь моего юбилея. Это был качественный академический концерт, мои друзья его прекрасно организовали, играли и пели для меня. Я бесконечно благодарен всем. Этот концерт — великолепный стимул: мне еще больше захотелось работать. Я чувствую, что полон сил, что могу отслужить честь, которую мне оказали».

«Тигриность» в музыке

Не секрет, что успех сборной концертной программы часто зависит не только от вдохновения и мастерства исполнителей. Важным слагаемым может стать некая объединяющая идея, причем совсем не обязательно официально-академического толка. Этот нюанс учли организаторы вокально-симфонического концерта «В год тигра», прошедшего 23 февраля в Театре оперы и балета консерватории. Участвовали солисты, симфонический оркестр и хор театра под



Дует из «Stabat Mater»

управлением Сергея Стадлера, который выступал и как скрипач-солист.

Публике было предложено взглянуть на творчество композиторов разных стран, эпох и стилевых направлений с точки зрения их общего «астрологического психотипа». Что объединяет музыкантов, рожденных в год тигра, как могут проявляться «тигриные повадки» в их опусах?

Тигр — фигура важная. У восточных народов он издавна почитался как символ мощи земли и защиты жизни человека. Если же хищник и пожирал иногда человеческие особи, то считалось, что подобная участь постигает только грешников — и поделом им! Устрашающая и вместе с тем благородная внешность тигра привлекала китайских и японских художников, описывалась в мифах, и стихах. А в музыке? Несколько примеров предлагает современная light music: композиция «Tiger» группы ABBA, песни «Раз, два, три, четыре, пять, — тигр вышел погулять» и «An! И тигры у ног моих сели»; можно вспомнить музыку из «Полосатого рейса» или «рычащие» пассажи из фильма «Укротительница тигров». А в академической музыке?

Этот вопрос разяснял Виктор Высоцкий — идейный вдохновитель и ведущий концерта (сам «тигр» по китайскому календарю). Отметим, что ранее тему «тигрино-зебристого и полосатого в музыке» Виктор Борисович уже развивал в рамках телевизионной программы «Территория музыки», беседуя с другим «тигром» — ректором консерватории Сергеем Валентиновичем Стадлером. В ходе TV-поиска общего «тигриного» знаменателя порой казалось, что собеседники заходят в сферу головокружительно далеких ассоциаций. К примеру, обсуждалось наличие «тигриности» в природе некоторых музыкальных инструментов (рояль, тромбон) и даже в письменных принадлежностях (полосатая нотная бумага). Однако, выводы, все-таки, были сделаны.

1. Основные признаки «тигриности» в музыке — это полосатость, рык, скачки, «большая скорость при большой массе».

2. Чтобы идентифицировать музыкальную «тигриность», нужно хорошо знать творчество тигров-классиков, таких как Бетховен и Паганини.

Продолжением юмористической дискуссии в телеэфире и стал концерт «В год тигра». Помню уже упомянутых Бетховена и Паганини, в программе фигурировали Вильгельм Фридеман Бах, Джованни Баттиста Перголези, Даниэль Обер, Шарль Гуно,

Арриго Бойто. Странное соседство, не правда ли? Но находчивость устроителей способствовала художественной цельности проекта. Неотъемлемым атрибутом представления стали интермедии-пояснения. Эти игровые обрамления музыкальных номеров, по сути, формировали полосато-тигρινую тематическую нить, соединявшую одно произведение с другим, и вносили легкий юмор, создавали непринужденную атмосферу в зале. Другим фактором, упорядочившим «разношерстных» авторов, стала хронология. Открывала концерт музыка В.Ф. Баха — «тигренок», в сравнении с известностью и признанностью его отца», по ироничному замечанию ведущего. Надо признать, что некоторая «аутентичная фальшь» и динамический дисбаланс между клавесином и струнной группой — посеяли в публике легкое недоумение. Отложив скрипку в сторону, Сергей Стадлер вооружился дирижерской палочкой для следующего



Битва при Виттории

номера — арии «Vidit suum» из «Stabat Mater» Перголези. «Видела Сына милого, родного, Умирать оставленного, Испускающего дух» — пела на латыни Наталья Бирюкова. Щемящая скорбь, пронизывающая музыку этой арии, предполагала, пожалуй, более эмоционально открытое исполнение, что в большей степени проявилось в дуэте Бирюковой с Мариной Пинчук («Sancta Mater»).

По-настоящему «тигриное» обнаружилось в Сонате А-дур для скрипки и струнных Никколо Паганини, виртуозно исполненной Сергеем Стадлером: здесь и скачки, и тигриная ловкость, и скорость реакции. Какой контраст с мягкой пластикой и лирическим тоном предыдущих номеров! Но эффектной кульминацией всего концерта, безусловно, стала бетховенская увертюра «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории», завершавшая первое отделение. Исполнение сопровождалось костюмированной пантомимой: «боевые действия», происходившие то на авансцене, то за оркестром, удачно комментировали композиционный план сочинения (режиссер Элина Амромина). По ходу экспозиции на сцене друг против друга расположились две группы солдат, символизирующие враждующие стороны. В момент разработки произошло наступление и скрещивание шпаг. В коде «англичане» выкатили на передний план пушку, и «французы» отступили. Картина музыкальной биталы дополнялась имитацией оружейных выстрелов (группа ударных и электронные эффекты, изобретенные Антоном Таноновым).

Выпрыгнувшую позицию этого сочинения определяло и то, что звучало оно в День Защитника Отечества. Это, кстати, согласуется и с тематикой концерта, ведь в китайской мифологии тигр — еще и знак военного чиновника высшего ранга со свойственной ему воинской доблестью. Если первое отделение концерта эволюционировало от образа «мяукающего тигренка» — до могучего и свирепого тигра», то второе прошло под знаком «Тигриной дьяволиады». Судите сами: увертюра к опере «Фра-Дьяволо» Обера, сцены из «Фауста» Гуно, про-

лог из оперы «Мефистофель» Бойто... Иван Новоселов сразил зрителей своим властным голосом и магнетическим взглядом, исполняя Куплеты Мефистофеля. Зеленые купюры, эффектно брошенные им в зал на последних словах дьявольской тарантеллы, напомнили сцену с денежным дождем, устроенным некогда булгаковским Воландом в московском Театре Варьете. Правда, в Театре консерватории исполнительскому ансамблю не хватило той самой «большой скорости при большой массе»; в припевах местами досадно пропал мужской хор. И вновь образный контраст: благородная сдержанность каватины Валентина в исполнении Бориса Пинхасовича. Гармонично воплотила образ Маргариты Екатерина Гончарова.

Волновой принцип развития композиции пролога из «Мефистофеля» Бойто неминуемо приближал финальные аккорды концерта. Этому генеральному crescendo способствовали неисчерпаемая энергия Сергея Стадлера и его дирижерское умение рассчитать силы оркестра для достижения кульминационной точки.



Финальные аккорды



Финальные аккорды

Как видим, при удачной организации и правильной подаче материала фантастическая и парадоксальная, на первый взгляд, идея может превратиться в увлекательное представление. А время, выбранное для проведения концерта, не случайно еще и потому, что именно в феврале, в соответствии с китайским календарем, начинается Новый Год. Ждем от вас новых свершений, Тигры!

Вероника Станкевич, IV курс МФ

фото Виктора Шматова

VITA NOVA?

«Одиозный, противоречивый, эксцентричный...» — каких только громких эпитетов не посылали критики и коллеги в адрес 63-летнего московского композитора Владимира Мартынова, провозгласившего «конец времени композитора»! Его собственная музыка отрицает привычное для публики понятие «композиторское творчество»: с истинно постмодернистской свободой Мартынов собирает стилиевые модели из творчества композиторов-предшественников и превращает знакомые слушателю интонации как бы в застывшие черты некогда живого лица. Так, по словам самого автора, его последняя опера «VITA NOVA» представляет собой «посмертную маску оперного жанра». Таких «некрофильских» процедур над академической музыкой традиций автору не простили, и за концертной постановкой оперы в Лондоне и Нью-Йорке последовала единодушная реакция критиков, которая и явилась поводом к написанию композитором книги «Казус VITA NOVA». Великий компилятор в музыке, Мартынов и в литературном жанре создал причудливое соединение выдержек из статей, изобилующих желчными выпадами против его творения, с собственными размышлениями о том, какими путями развивается компо-



лующий отказ от авангарда в пользу «новой простоты» с переходом в минимализм и концептуализм, и серьезное изучение средневековой и ренессансной музыкальной традиции, и работа в знаменитой московской студии электронной музыки, и двадцатилетнее глубочайшее погружение в православное богослужбное пение, и создание музыки к более чем пятидесяти фильмам — все эти крутые повороты были обусловлены сменой эпох и напряженным поиском новых художественных идеалов. В результате для Мартынова стало очевидным, что композиторская музыка с течением времени зашла в тупик. Ей на смену должны прийти музыкальные архетипы, подсказанные коллектив-

ным бессознательным — как это происходило до появления в европейской музыке фигуры композитора. Как это и по сей день происходит в таких областях творчества, как фольклор, ритуальная музыка, рок, джаз. Поэтому литературная и педагогическая деятельность композитора Мартынова (по совместительству — профессора философского факультета МГУ) вращается вокруг социологического и антропологического исследования основной проблемы новейшей композиторской музыки — утерянной связи с аудиторией и распадом необходимого творчеству культурного контекста. С этой же животрепещущей темой связаны выступления Мартынова для прессы, в чем петербургская публика имела возможность убедиться на презентации книги «Казус VITA NOVA» в зале книжного магазина «Буквоед» в конце января наступившего года. А на следующий день после презентации состоялся концерт музыки Мартынова в зале Мариинки-3. Фольклорный ансамбль Дмитрия Покровского и ансамбль струнников «Opus Post» под управлением Татьяны Гринденко исполнили сочинение «Ночи в Галиции», сопровождаемое авторской аннотацией в духе всей философии композитора: «Долгое время музыка разделяла печальную судьбу всей природы, порабожаемой и уничтожаемой человеком, ибо сочинять музыку с помощью нотного текста в конечном итоге столь же противоестественно, как покорять природу». И вот,

мысленно сравнив композитора с колонизатором, мы погружаемся в звуки природы. Певцы, постепенно выходя с противоположных концов сцены, подражают звучным птичьим перепевам. Из нарастающего звукового хаоса формируется слаженное коллективное музицирование, в котором участвуют и исполнители на струнных. Функции голосов внутри коллектива расслаиваются, из группы выделяется солист, а все «не-солнечное» превращается в сопровождение. Этот процесс осуществляется крайне медленно (если по отношению к минималистической музыке вообще можно говорить о привычном темпе событий). Неожиданно из общего звукового котла всплывает то, что слушатель привык называть бурдонным басом, имитацией, и, наконец, звучит ясное мажорное трезвучие — потрясающий эффект чуда! В музыкальной ткани, насыщенной мелизматикой, уже слышится экспрессия индивидуального самовыражения; появляется вербальный текст, и начинается диалог мужской и женской половин ансамбля. На последнем рубеже пение песен календарного цикла постепенно приобретает черты хорового музицирования в полной тональной системе, а в финале певцы в академической вокальной манере исполняют совсем уж милые сердцу публики квадратные построения. В заключение звуковых игр возвращается начальная двузвучная попевка, в которой нет и следа

птичьих песен: она звучит в зеркальном обращении, подчеркивая символичность превращения. За всем этим видится улыбка автора, играющего со своим слушателем, как любой порядочный пост-модернист. В мартиновской музыке очень важен контекст, в котором исполняется произведение. Композитор предусмотрел в «Ночах в Галиции» визуальное решение игрового соединения «высокого» и «низкого». На заднем плане сцены построена конструкция из металлических прутьев. Прямо на глазах у зрителей во время исполнения из полос на прутьях постепенно вырисовывается символ солнца — круг. Второй элемент перформанса — выбегающие и танцующие под музыку мужчины в картонных кабинках и с мониторами в ушах (для лучшего попадания в такт!). Этот китч выдержали далеко не все в зале — возмущенные зрители уходили прямо во время концерта, не оценив редкой возможности наблюдать эволюцию мирового музыкального мышления, которая разворачивалась на их глазах в течение часа с небольшим. А стоило досмотреть и дослушать до конца. Иначе как проникнуться идеей об историческом переходе музыкального творчества от коллективных архетипов к эстетической игре индивидуального воображения? И как оценить версию Мартынова относительно того, что на наших глазах совершается обратный переход?

Марина Кузнецова, V курс МФ

Молодость, дерзость, «ведрофон»

Вечером 11 февраля в Парадном зале Центрального музея связи имени А.С. Попова было очень холодно. Слушатели сидели в верхних одеждах, а музыканты вынуждены были надеть на себя теплые вещи — у кого что было. Однако, зал на концерте-финале Третьего конкурса «Шаг влево» — единственного в Петербурге открытого конкурса для молодых композиторов России и стран бывшего СНГ — был наэлектризован. В исполнении ансамбля PRO ARTE «eNsemble» прозвучали сочинения композиторов Александра Хубеева (Пермь), Василия Стругальского (Москва), Вероники Затулы (Москва), Даниила Власова (Ростов-на-Дону) и Александра Чернышкова (Омск-Верона-Вена). Все сочинения участников конкурса «Шаг влево» созданы для необычного по составу ансамбля. Задачи молодых композиторов схожи: поиск необычных приемов звукоизвлечения, новой тембровой ауры, освобождение от жанровых схем и форм. Они — наследники принципов группы французских композиторов «Пути в будущее» под руководством Ж. Гризе, которые в 1973 провозгласили: «Впредь сочинять не нотами, а звуками!». С помощью электронной аппаратуры композиторы получили возможность рассматривать звук как бы под микроскопом, изучать сорный спектр, переносить тембровые находки на тра-

диционный инструмент. Они рассматривают звук как нечто самодостаточное, завершённое, имеющее свою форму. Появились новые приемы игры, новая оркестровка для симфонического оркестра. Некоторые находят звучания с помощью компьютерных технологий, а некоторые, как, например, В. Горлинский, не только экспериментируют с традиционными музыкальными инструментами, но создают новые — такие, как «ведрофон», состоящий из ведра с протертой в него струной. И так, по итогам финала, в составе жюри которого были профессор Санкт-Петербургской консерватории А.Королев, А. Попов и московский композитор В. Николаев, победителем конкурса единогласно был признан Александр Чернышков с пьесой «Сахар» для флейты, трубы, бас-кларнета, фагота и тромбона. Александр — постоянный участник международных фестивалей новой музыки, среди которых фестиваль в Дармштадте, «Wien Modern», «Киев Музик Фест 2009». Композитор родился в Омске, с 12 лет продолжил свое время жил в Италии и в настоящее время обучается в Венской консерватории. Вот какую программу своего произведения он предлагает: «Представьте окаменевшие пласти сахара, медленно концентрирующиеся в снаряды, которыми стреляют из орудия, распыляя крупинки, в

раскаленный лист железа, о который они бьются, медленно плавятся, стекают, потом остывают и опять каменеют. Представили? Теперь забудьте. Зачем вам моя трактовка, берегите свою».



Финалисты конкурса Д. Власов, В. Стругальский, А. Хубеев, А. Чернышков, В. Затула

Благодаря обилию приемов в его пьесе, неискушенному слушателю было сложно распознать за ними духовые. Еще до концерта, когда я послушала аудиозапись «Сахар», мне показалось, что играет ансамбль струнных. А когда рассказала об этом Александру — он был очень рад, что инструменты выступили в необычной для них роли. Вот что он ответил на мои вопросы. — **Вы давно живете в Европе. Что привлекло вас в петербургском конкурсе?** — Подсознательно участвовать в «Шаге влево» решил еще два года тому назад, когда с огромным интересом прослушивал работы участников первого конкурса. Да и просто хотелось быть услышанным в стране, где я родился и вырос.

— **Есть ли композиторы, которые как-то повлияли на создание пьесы «Сахар»?** — Таких, пожалуй, много. Гризе, Шаррино, Курляндский, Фельдман — для меня важные фигуры. Мне близки принци-

— Если честно, трудно проследить некую «русскость», на которую вы, наверное, намекаете. Иногда русский коллег по мысли, форме и материалу, схож более с каким-нибудь австрийцем, чем со своим соотечественником. И, мне кажется, это — хорошо. Это говорит о преодолении узко национального барьера. Не надо доказывать свое право на существование. Оно не прикосновенно. В общем, я, скорее — за личное начало.

— **Довольны ли вы качеством исполнения «Сахар» на концерте?**

— Доволен абсолютно. С каждым участником ансамбля мы обсудили все «особые» моменты пьесы. Музыканты первоклассные, с широким кругозором и желанием работать. P.S. Парадоксально, но ультрасовременные технологии, как мне показалось, ведут к истокам музыкальной культуры человечества. Во всяком случае, во время концерта иногда мне вспоминалось звучание старинной музыки, в частности — тибетской, которую я слышала в исполнении ансамбля на аутентичных инструментах. Развитие по спирали ведет к истокам?

— **Что, на ваш взгляд, постоянного участника международных конкурсов, отличает русских молодых композиторов от европейских?**

инструмент «ведрофон»

Александра Горская, III курс оркестрового факультета

Поздравляем юбиляров — водолеев и рыб:



Александра Михайловича Сандлера,

профессора кафедры специального фортепиано

Татьяну Михайловну Чаусову,

доцента кафедры органа и клавирина

Татьяну Ивановну Хитрову,

профессора кафедры хорового дирижирования

Георгия Анатольевича Ковтуна,

преподавателя кафедры режиссуры балета

Бориса Ильича Васильева, доцента кафедры камерного пения

Генриетту Алексеевну Серову,

профессора кафедры концертмейстерского мастерства

Валерия Павловича Безрученко,

профессора кафедры деревянных духовых инструментов

Наталью Петровну Гурову,

заведующую редакционно-издательским отделом

Наталию Евгеньевну Ольховскую,

ведущего концертмейстера

Нину Петровну Рудневу,

ведущего методиста

Маргариту Павловну Лукинову,

преподавателя ОКФ (ССМШ)



Здоровья, творческих сил и весеннего состояния души!

форшлаги

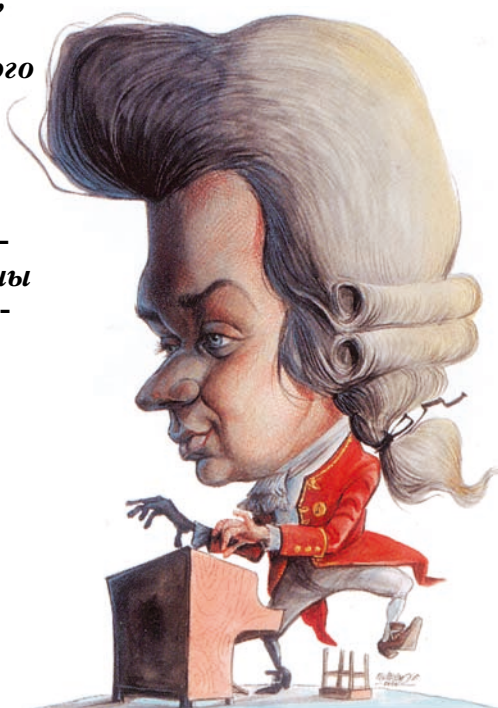
Двое беседуют:
— Вы были на «Свадьбе Фигаро»?
— Нет, ограничился поздравительной телеграммой.

После окончания генеральной репетиции кто-то заметил композитору:
— Певция сделала все, что могла. Почему бы вам не сказать ей несколько теплых слов?
Когда певция подошла, композитор поцеловал ей руку:
— Я не сержусь на вас!

— Почему в вашем оркестре совсем нет женщин? — спросили у Тосканини.
— Дело в том, что если они красивы, то мешают работать музыкантам, а если безобразны — мешают мне...

Давали «Риголетто». Зал освистал бездарную певцу.
— Какая некультурная публика, — возмутилась певца, — подумайте только, освистать великого Верди!

— Почему Бог создал сперва мужчину, а потом женщину?
— Потому что он не хотел, чтобы во время сотворения мужчины женщина помогала своими советами.



Выпускница кафедры режиссуры балета

Имя народной артистки СССР балерины Нинели Кургапкиной известно любителям балета во многих странах мира. Но мало кто знает, что солистка Марининского (Кировского) театра, ученица самой А. Вагановой, Кургапкина имела еще и диплом нашей Консерватории. Вместе с коллегами по театру, столь же известными балеринами — Ириной Колпаковой и Габриэлой Комлевой — Кургапкина была в числе первых студентов и выпускников кафедры режиссуры балета по вновь созданной специальности «балетмейстер-репетитор».

Трагическая весть о гибели в результате несчастного случая известной балерины и педагога Нинели Александровны Кургапкиной прозвучала в мае прошлого года как гром среди ясного неба. Накануне, после спектакля, она поспешила на дачу к своим любимым крокусам. Как всегда, была в приподнятом настроении, весело улыбалась, шутила. В свои восемьдесят лет Кургапкина обладала отменным здоровьем, только вот слышала слабовато. Возможно, это и послужило причиной трагедии, произошедшей вскоре после того, как Марининский театр торжественно отметил юбилей Кургапкиной. На сцену одна за другой выходили ее воспитанницы — ведущие балерины Марининского театра во главе с Ульяной Лопаткиной. По заведенному ритуалу, заняв место в ложе возле сцены, она принимала цветочные подношения, а в антракте давала интервью для телевидения. Глядя на эту элегантную даму, излучавшую жизненную энергию, с трудом верилось в ее весьма почтенный возраст.



В тот вечер героиня праздники — в розовом платье с серой норковой пелеринкой, с жемчужным ожерельем на шее — выглядела настоящей леди. Это было неожиданно и эффектно: ведь в театре ее привыкли видеть в рабочей одежде. Спортивный костюм ладно сидел на ее миниатюрной фигуре, с годами не утратившей стройности. Подвижная, энергичная, неутомимая, на репетициях она не засиживалась на стуле — подсказывала, как добиться нужного движения, могла выполнить трудную поддержку с партнером. В тот день, который оказался последним, протанцевала для молодых исполнителей партию Сюймбике — главной героини балета «Шурале», возобновляемого Марининским театром. Кургапкина была чем-то вроде живой балетной энциклопедии.

Колоссальный сценический опыт при редкой остроте памяти служил кладезем знаний для нескольких поколений исполнителей. Шутка ли сказать — более шести десятилетий было отдано родному театру, куда она пришла после войны в 1947 году и осталась до последнего дня жизни! Ей было, что рассказать. Как жаль, что Кургапкина не оставила воспоминаний! Сценическая карьера складывалась совсем не просто. Положение ведущей танцовщицы прославленной труппы она завоевала трудом и упорством, а, завоевав, заняла свое, никем не оспариваемое, место по праву мастерства и таланта. Ее обширнейший репертуар включал всевозможные роли и сольные партии, в том числе такие вершины, как принцесса Аврора в «Спящей красавице», Одетта-Одиллия в «Ле-

бедином озере» и Жизель. Но с особым блеском Кургапкина танцевала в «Дон Кихоте». Ее виртуозный, сверкающий танец нес мощный заряд оптимизма. При этом манеру и стиль балерины отличала безыскусная простота, созвучная демократической природе образа. Непринужденность поведения дочери трактирщика Китри ничуть не умаляла достоинств ее независимой, азартной натуры. Хозяйка собственной судьбы, она уверенно направляла ход событий, выплескивая избыток энергии в звонко-бравурном танце. По части техники танца Кургапкина была вне конкуренции. Ее можно назвать королевой пируэта. После Натальи Дудинской и Феи Балабиной пальма первенства в этом увлекательном, но и крайне сложном разделе

на, подброшенная партнером, взлетала высоко над ним и, едва приземлившись, взлетала вновь и вновь. В горизонтальном положении дважды прокручивалась вокруг невидимой оси и застывала, вытянувшись струной на одной руке партнера. Или, с разбега оттолкнувшись от пола, пролетала со скоростью стрелы несколько метров и у самого пола оказывалась в руках танцовщика, державшего их до последней доли секунды за спинной. Головокружительные трюки выполнялись азартно, рискованно, но отношения партнеров были скорее лирическими. Причудливый симбиоз лирики и акробатики утверждал дружески-любовный союз. Публика их обожала.

Кураж спортсменки присутствовал в таланте Кургапкиной еще со времен военного отрочества, протекавшего в глухой деревушке под Пермью, куда была эвакуирована балетная школа. Ученица Кургапкина отличалась в беге на лыжах, была чемпионкой школы. Спортивная закалка пригодилась и в театре: Кургапкина справлялась с любыми физическими нагрузками, без усталости оттачивая мастерство. Привычка и потребность быть в форме помогли ей на шестом десятке стать участницей премьеры «Ревизора» и с комедийным блеском воплотить образ городничихи Анны Андреевны — случай в балетной практике уникальный! Требовательная к себе, она была такой и со своими подопечными. Педагогическая деятельность балерины началась в 1969-м году, на пике сценической карьеры. Сегодня ее выпускницы занимают ведущее положение в театрах мира, а первая и самая любимая — Жанна Аюпова стала украшением Марининской труппы.

В театре через руки педагога-репетитора Кургапкиной прошли едва ли не все ведущие балерины. Не все выдерживали ее жесткую принципиальность в стремлении к совершенству, но «школа Кургапкиной», как своего рода знак качества, оставалась при них. Ее авторитет был абсолютен.

Кургапкину-балерину называли олицетворением юности. Молодость души она сохранила навсегда. Прямодушная, простая в общении, словно и знать не знающая, что она принадлежит к высшей балетной касте — такой она и останется в сердцах и памяти всех, кто восхищался ее искусством, кто знал и любил эту незаурядную женщину.

Ольга Розанова

Я буду посылать вам флюиды...

Все началось со счастливого совпадения. В числе произведений, сыгранных мной на выпускном экзамене в Десятилетке, а также при поступлении в Консерваторию, был полонез фа-диез минор Шопена. С каким трудом я отвооевала право на него у своего педагога! И вдруг, о счастье, он оказался любимым произведением Веры Харитоновны Разумовской, в чей класс я поступила. Она спросила меня, слышала ли я этот полонез в ее концерте в Малом зале филармонии. Рассказав о своих впечатлениях, я позволила себе (о нахальство юности!) не согласиться с некоторыми моментами ее интерпретации. Тогда Вера Харитоновна села за рояль, меня усадила за второй, и с этого момента установился между нами творческий контакт. Я еще не понимала в полной мере, кто передо мной, но именно это и придало мне храбрости в споре. До сих пор поражаюсь, как у Веры Харитоновны хватило терпения выслушивать меня, девчонку. Но я сразу поняла, что попала к педагогу, который мне был просто необходим. И была уверена, что теперь я буду с этим человеком всю мою жизнь. Увы, я не знала, что ей оставалось жить только четыре года. Но и за это время я получила очень много, причем с годами вспоминается все больше подробностей, значение которых понимаешь только теперь.

Недавно я натолкнулась в своих бумагах на старую нотную тетрадь, где моей рукой записано интермеццо Брамса. Я должна была выучить текст без рояля, затем записать по памяти, не прикасаясь к клавишам (не только ноты, но и указанные нюансы). И только после этого можно было его сыграть на уроке. Кое-кто из однокурсников мне говорил: «Ну что ты маешься? Выучи как обычно, перепиши и сыграй. Кто там узнает?» Не тут-то было. Во-первых, мне самой было интересно, что из этого получится. И я убедилась, что в этом случае все иначе: прикосновение, голосоведение на ином уровне. А во-вторых, обмануть Веру Харито-

новну было просто невозможно. Она слышала не только как прекрасный музыкант, а почти как экстрасенс (это в наше время никого не удивит упоминанием об экстрасенсах, тогда же подобные явления воспринимались как мистика). К примеру, у нее дома я играла одну из мазурок Шопена, которого мы обе очень любили. В.Х. плохо себя чувствует, прилегла, не глядя в мою сторону, и только слушает. Вдруг раздается голос: «Светочка, а вы уверены, что он вас стоит?» Я оторопела. «Но я же слышу, как вы страдаете. Сильно влюблены?» А ведь она даже не видела выражения моего лица... В.Х. писала мне, первокурснице из санатория: «Это хорошо, что вы хотите играть Шопена. Произведения Шопена, как и Баха, Моцарта, Бетховена, надо играть всю жизнь, а особенно в годы учебные». Позднее к этим композиторам добавился Брамс, которого она тоже очень любила, и часто цитировала стихи Бориса Пастернака: «Мне Брамса сыграют — тоской изойду... Мне Брамса сыграют — я вздрогну, я сдамся».

Однажды мы долго сидели над первыми строчками 18-й сонаты Бетховена, добиваясь оркестрового звучания. В.Х. предложила приехать к ней домой. Урок длился пять часов. Она мне наизусть играла Вагнера, в основном — «Тристана и Изольду». Не просто играла, а еще комментировала, где вокальная партия, как звучат различные инструменты, как разворачивается сюжет. Я сидела рядом, потрясенная, вся в слезах: Тристана жалко, Изольду жалко... Когда после этого вернулись к сонате, дело сразу пошло. Еще воспоминание. Сажу за роялем на сцене Малого зала Консерватории. Сыграны сольные произведения, наступила очередь II и III частей концерта Шопена фа-минор, который мы играем с В.Х. Я, по обыкновению, жутко волнуюсь. Выходит В.Х. — строгая, величественная. С первыми звуками вступления оркестровой партии все мои страхи куда-то улечучиваются. Понимаю: «Да что мне за дело до этой

важной комиссии в зале, когда здесь на сцене происходят такие чудеса!» Смотрю на В.Х.: мягкий блеск золотых волос, чуть поджатые губы, сведенные к переносице брови, точеные, чуть вытянутые пальцы. И такая волна теплоты и нежности захлестывают меня, что руки сами ложатся на клавиши, голова ясная: помню все, что мы с ней задумали. И такая волна теплоты и нежности захлестывают меня, что руки сами ложатся на клавиши, голова ясная: помню все, что мы с ней задумали. И такая волна теплоты и нежности захлестывают меня, что руки сами ложатся на клавиши, голова ясная: помню все, что мы с ней задумали.



фото предоставлено библиографическим отделом СПб ГК

сочетались с ясностью мысли и четким представлением о происходящем: такой мощный импульс шел от нее. От В.Х. я впервые узнала, что можно заниматься своеобразной режиссурой в фортепианных произведениях. В музыкальном спектакле участвовали не столько зрительные образы, сколько музыкальные построения, аккорды, тональности, окрашенные в различные цвета. А речитативные монологи так естественно ложились на мелодику, словно иначе быть не могло! Как-то я не успела доучить 13-ю сонату Бетховена и отказалась играть на концерте. «Нужно испытать себя

в любой экстремальной ситуации», — сказала В.Х., — «Соберите свою волю, вспомните наш режиссерский план, а я буду из зала посылать вам флюиды» (ее любимое словечко). И действительно, я тогда сыграла сонату превосходно.

Особенно ярко проявилось это «режиссирование» в работе над Четвертой балладой Шопена. По тактам, по фразам педагог вел меня сквозь какую-то неведомую мне жизнь. Каждый шаг выражался через определенное движение пальцев, кисти, всей руки: «Играть рыцарской, благородной, цельной, целеустремленной, умной рукой. Помните, что мозг точно знает, какие мысли и чувства несет рука». «Парящая ладонь», «мышечная радость» — эти выражения впоследствии натолкнули меня на интересные педагогические открытия.

В одной из радиопередач об истории педагогики я услышала о трех важнейших качествах истинного учителя: кротость, терпеливость и уважительность к ученику. Все это было присуще В.Х. Прежде всего — уважительность, с которой она принимала встречные предложения ученика в работе над произведением. Это не мешало ей сердиться на тех талантливых студентов, которые работали не в полную силу. Зато кротость и терпеливость, которые В.Х. проявляла в занятиях со студентами не очень одаренными (были и такие) просто поражала.

Она уже лежала в больнице, когда мы с ней в подробностях обсуждали мою выпускную программу. Оставшись без нее, весь пятый курс я работала самостоятельно, чтобы воплотить то, что мы задумали. Прошло много времени. После длительного периода концертмейстерской работы я вернулась к педагогике. И произошло чудо. Будто проросли все зернышки, зароненные в мою душу В.Х. Все ярче и глубже я чувствую, каким необыкновенным счастьем было учиться у Веры Харитоновны Разумовской.

Светлана Набок

(по материалам очерка из сборника «Уроки Разумовской»)



Не стало Ирины Архиповой —

большого художника, легендарной певицы и неутомимого общественного деятеля. Будучи главой международного Союза музыкальных деятелей, она многое сделала для поддержки и развития музыкального искусства. Не будет преувеличением сказать, что российское вокальное искусство во второй половине XX столетия во многом развивалось под эгидой Ирины Архиповой. Многие молодые певцы и певицы, которым посчастливилось иметь наставником такого мастера, как Архипова, стали украшением российских и мировых оперных театров, благодаря творческому общению с нею. Лауреат многочисленных премий, обладатель всевозможных званий и наград, она возглавляла жюри на многих зарубежных и отечественных конкурсах. В том числе, в течение многих лет была пред-

седателем жюри конкурса вокалистов им. Глинки. Этот конкурс играет в России огромную роль в воспитании молодых певцов. На нем происходит обмен информацией между кафедрами сольного пения российских консерваторий, обсуждаются вопросы подготовки оперных певцов в зарубежных учебных заведениях, оценивается работа педагогов, кафедр. Надо сказать, что Ирина Константиновна неоднократно отмечала нашу консерваторию, которая всегда была на высоте в деле подготовки вокалистов, подарив оперной сцене таких певцов, как Нестеренко и Образцова, Охотников и Богачева, а позже — Марусина, Лейферкуса, Новикова, Горовую, Штоду, Стебянко, Тедтоеву, Васильева, Нетребко и многих других. Архипова начала свою певческую карьеру в Свердловском театре Оперы и балета с партии Любаши в «Царской невесте». Позже стала солисткой Большого театра, где в разные годы с успехом

исполняла ведущие партии в русском и зарубежном оперном репертуаре, создавая художественные образы, ставшие эталоном вокальной интерпретации. Неоднократные выступления Ирины Архиповой с крупнейшим тенором современности Марио дель Монако обеспечили ей мировую известность. Высоко ценил выдающуюся артистку режиссер Борис Покровский, который много лет сотрудничал с нею: «Природа щедро одарила Ирину Константиновну певческим даром, но певец — понятие объемное. Оно включает в себя многообразие самых ярких человеческих способностей — от одухотворения человеческих стремлений до простого трудолюбия... В таких разных образах женщин, как Кармен, Дьячиха, Марфа, Эболи, Амнерис, Азучена и многих других, созданных Архиповой на сцене Большого театра, воплощен целый мир сложных раздумий и эмоций».

профессор Т.Д. Новиченко

ТЕХНОШОК ПОД МУЗЫКУ БЕРЛИОЗА

В конце декабря Мариинский представил публике «Троянцев» Гектора Берлиоза. Воспринимать визуально эту сценически навороченную пятичасовую махину трудно: многое раздражает, отвлекает от музыки, иногда попросту вызывает смех — самый страшный симптом неудачи в серьезной опере. Однако парадоксально: после спектакля все-таки понимаешь, что присутствовал при чем-то значительном.

Утверждать, что сам факт постановки редко идущей оперы Берлиоза «Троянцы» уже событие — для Мариинки комплимент сомнительный. То, что оркестр Гергиева отвечает всем требованиям партитуры Берлиоза и великолепен своей мощностью и гибкостью — для спектакля-события тоже маловато. Попробуем разобраться в остальном.

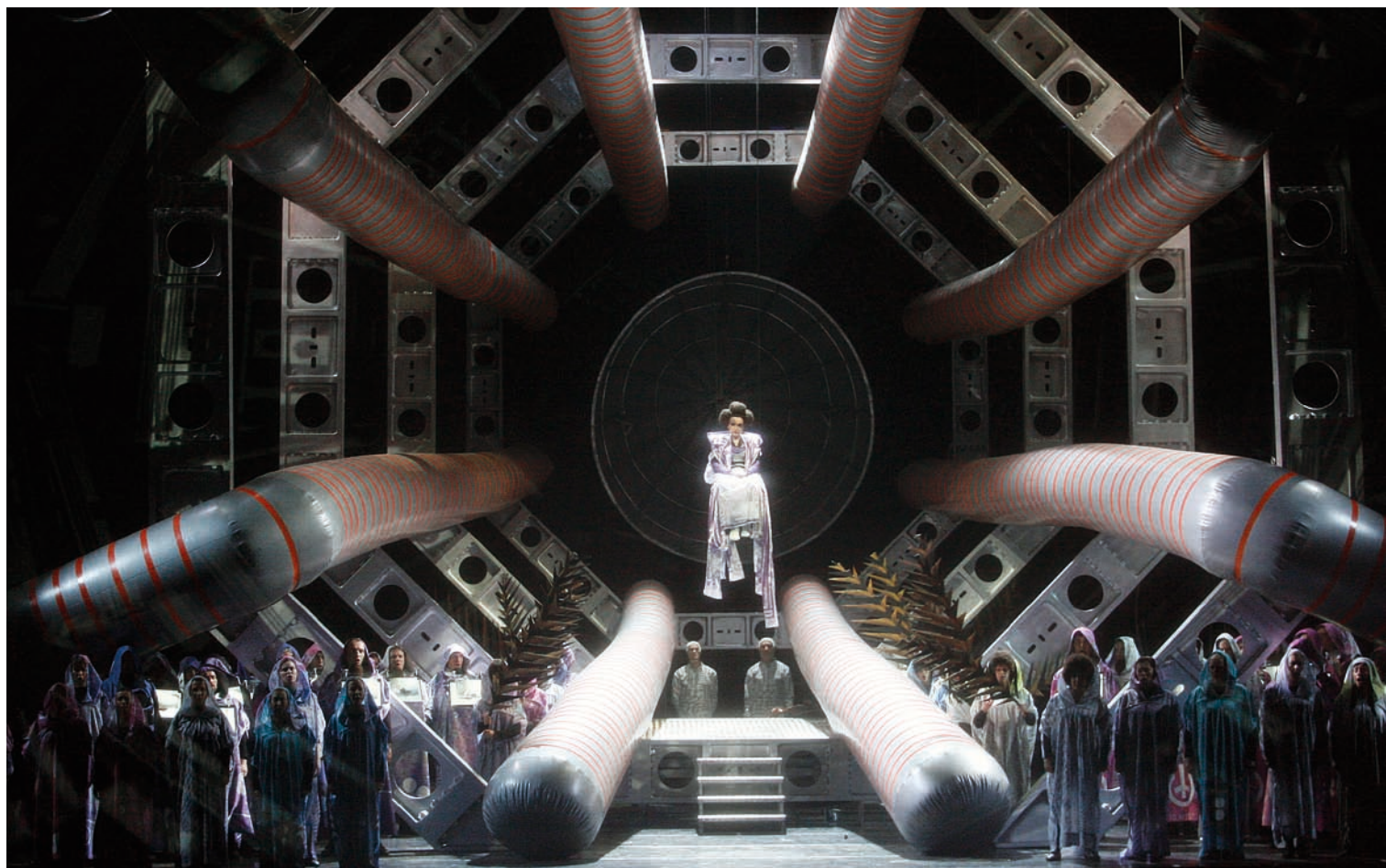
Не секрет, что оперный колосс Берлиоза по драматургии далек от совершенства. По сути, это соединение двух разных произведений, где и герои-то разные. Почти экспрессионистская музыка первой части — «Взятие Трои» — посвящена мрачным пророчествам Кассандры, трагическим событиям падения легендарного города и массовому самоубийству женщин во главе с самой Кассандрой. Эней, главный мужской персонаж второй части, здесь только обозначен, его сцена с тенью убиенного Гектора — лишь зацепка для развития действия в следующем сюжете. «Троянцы в Карфагене» — совсем другая история. Она о том, как в поисках призрачной Италии Эней попадает в гармоничное государство Карфаген и рушит его благоденствие любовной связью с царицей Дидоной. Волей Энея руководит высшее предназначение. Дидоной — только ее любовь. Второй части «Троянцев» принадлежит лучшая музыка, но ее так много, что с лихвой хватило бы на отдельную лирико-драматическую оперу, в которой всего было бы достаточно: и поэтических красот, и событий, и трагизма. Генри Пёрселл, собственно, в свое время такую оперу и написал. Безудержный Берлиоз пожелал иначе, щедро раскинув роскошное, но совершенно безбрежное музыкальное полотно. Создать единое сценическое действо на таком обширном материале —

мечта почти нереальная. Даже поставленные в Метрополитен Опере Франческой Замбелло и Джеймсом Ливайном «Троянцы» не могли похвастать цельностью, несмотря на очень качественный состав певцов. Не столь блистательным по вокалу, но самым цельным среди виденных мною, был спектакль театра Петербургской консерватории, выдержанный в ораториальном плане (постанов-

носит это зло в Карфаген, что приводит к гибели идиллическое царство и саму Дидону. Судя по видеопроекции космического корабля, на котором Эней бороздит галактику, события происходят как в древние, так и во все другие времена. По сцене, среди троянцев, греков и карфагенян, одетых в странные хоккейно-космические костюмы, бродит обычный технический люд: что-то налаживает,

рушают звуковое восприятие. И даже пламенному маэстро Гергиеву не удастся сконцентрировать внимание зала на великолепном звучании оркестра, когда на сцене гигантские надувные трубки зацепляются за детали конструкции и не желают опускаться. Технические эффекты, претендующие на значительную метафоричность, а иногда ее и достигающие, странным образом

гике всего действа. Троянский вирус в виде пылающих огнем ноутбуков, сложенных в большой костер, эффектно сжег покинутую Дидону, и Семенчук заставила-таки трепетать жалостью сердца утомленных пятичасовым представлением немногочисленных зрителей, оставшихся к финалу. Однако главной и явной целью постановщиков осталось создание эффектного шоу, приближающего оперу к среднестатистическому зрителю современного кино.



Дидона — Екатерина Семенчук

шки Виктор Крамер и Сергей Стадлер, 2000 год). Нынешняя постановка Мариинского — копродукция с известной своими техническими инновациями испанской компанией «Ла фура дельс Баус» (Валенсия) и Польской национальной оперой. Мощь театральных технологий подавляет. Грандиозность впечатляет. Сценография несет тяжелый энергетический заряд угрозы и загадочности. Главный сценический герой I части — троянский конь — космическое чудовище, мощная грудь которого покрыта светящимися ноутбуками. Троянцы доверчиво, как дети, разбирают сверкающие ноутбуки — так в Троию попадает зло, которое постановщики ассоциируют с компьютерным вирусом Троян. Во второй части Эней при-

отключает-подключает и т.д. На этом фоне в начале оперы разворачиваются поистине трагические события: Лариса Гоголевская (или во втором составе Млада Худолей) с большой голосовой натугой изображает невинную деву Кассандру, пророчествующую беду. Впрочем, что тут пророчествовать, неприятность налицо: в Мариинском театре нет певицы, способной достойно спеть эту партию. Совмещение основного действия с доступной для зрительского глаза работой технических служб давно вошло в театральную моду. Все дело в том, с каким профессионализмом это происходит. В «Троянцах» рабочие сцены, действия которых включены в драматургию спектакля, совершают свои манипуляции коряво, явно поперек музыки, чем раз-

соседствуют с нелепой детской наивностью. Когда на космическое сверканье и злоеший драматизм музыки накладывалась проекция неуклюжей черной птицы, смешно клюющей нечто несуслазное, становилось просто неловко... Утопически гармоничный мир царицы Дидоны тоже не слишком гармоничен из-за перечисленных огрехов. И все же это более отрадная часть представления. Тем более, что на первом спектакле состав певцов был превосходен (Дидона — Екатерина Семенчук, Эней — Сергей Семишкур, придворный поэт — Станислав Леонтьев и примкнувший к ним в первой части Хороб — Алексей Марков). Хорошо, что постановщики в прессе намекнули на вирус Трояни, особенно, на адронный коллайдер, вокруг которого развивается карфагенская трагедия. Иначе было бы довольно трудно догадаться о смысле далеко идущих фантазий режиссера Карлуша Падриссы. Но нужно отдать справедливость, что режиссеру удалось свести концы с концами в ло-

И все-таки, шокируя, устрашая, впечатляя, видеоряд часто оказывался-таки созвучным настроениям и состояниям, отраженным в партитуре. В этом — главный положительный итог постановки. Ну а что же актеры? Они преспокойно существовали на сцене в неопределенной эстетике, какую бог на душу положит. Режиссеру было явно недосуг встраивать их в особую атмосферу, продиктованную музыкой и визуальным решением спектакля. Поют — и ладно. Главное, позпатажней нарядить и подвесить на тросах. Дело не в актуализации и технологичности постановки. Дело в том, что больше интересует режиссера: внутренний мир человека или демонстрация современных возможностей оперного театра, завязавшего бурный роман с видеотехнологиями. Дитя, рожденное от этой связи, может получиться полубогом. А может оказаться и ущербным. Все зависит от соотношения генов, которым распоряжается режиссура.

Нора Потапова

КОНСЕРВАТОРИЯ.РУ

ГАЗЕТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА
№1(14) январь-февраль 2010
Выходит с 1939 года

Главный редактор

Н.Потапова
Редактор Н.Селиверстова
e-mail: rectorat@conservatory.ru
Дизайн-проект А.Ролихин
Верстка ООО «СЗД»

Отпечатано

в ООО «Типографский комплекс «Девиз»
199178, СПб, 17 линия В.О., 60,
лит. А, п. 4Н
Заказ № ТД-748
Тираж 999 экз.