

4. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров, 1898–1901, Москва : мемуары / В. А. Теляковский. – М. : Артист. Режисер. Театр, 1998. – 748 с.

5. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров, 1903–1906, Санкт-Петербург : мемуары / В. А. Теляковский. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2002. – 703 с.

6. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. Литературные произведения и переписка / П. Чайковский ; том подгот. В. В. Яковлевым. – М. : Гос. музык. изд-во, 1953. – 439 с.

7. Энгель Ю. Большой театр. Обзор итогов московского оперного сезона 1912–1913 гг. / Ю. Энгель // Ежегодник Императорских театров. – СПб., 1913. – Вып. 5. – С. 102–103.

УДК 78.071.1 : [7.071.2 : 782] “312”

Марина Нестьева

ТЕМА ПОЧТИ ВЕЧНАЯ

Статья содержит критические размышления автора о современных взаимоотношениях композиторской и исполнительской практик. Основной акцент делается на режиссёрской интерпретации шедевров европейской оперной классики. Общий ход рассуждений выводит на более широкую проблематику, связанную с состоянием российской культуры наших дней.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, дирижёр, режиссёр, оперный спектакль, массовая культура, академическая культура.

Марина Нестьева

ТЕМА МАЙЖЕ ВІЧНА. *Стаття містить критичні роздуми автора про сучасні взаємовідносини композиторської та виконавської практик. Основний акцент зроблено на режисерській інтерпретації шедеврів європейської оперної класики. Загальний хід міркувань виводить на більш широку проблематику, що пов'язана зі станом російської культури сьогодні.*

Ключові слова: композитор, виконавець, диригент, режисер, оперна вистава, масова культура, академічна культура.

Maryna Nestyeva

THE TOPIC IS ALMOST EVERLASTING. *The author gives critical thoughts about modern relationships between composer and performer. The author focuses*



on stage director interpretation of European opera masterpieces, what brings up a wider range of problems, connected with the condition of modern Russian culture.

Keywords: *composer, performer, conductor, stage director, opera performance, mass culture, academics culture.*

Приближаясь к современности...

Мудрые люди разных эпох и национальностей не уставали – каждый по-своему – повторять мысль: великое искусство продолжает жить после его создателя, ибо оно способно к изменению, к развитию, к восприятию всего нового, что привносит жизненный и творческий путь толкователя. Для актуализации сочинения, приближения его к воспринимающей аудитории неимоверно важно, как в данный период времени взаимодействуют две основные составляющие искусства – творчество и исполнительство, находятся ли они в процессе обмена идеями и достижениями или отчуждены, «не дружат», не способны к взаимообогащению.

Помнится, в 60-е годы, особенно в прибалтийских республиках, бурный расцвет новых видов исполнительства и качественный его подъём плодотворнейшим образом «вдохновили» творчество – появились пьесы для непривычных составов, осваивались жанровые разновидности и т. д. и т. д. Сегодня картина резко иная. Исполнителей чаще всего мало интересуется, что делают современные творцы, разве что приходится поучаствовать один-два раза в год на фестивалях типа «Московская осень» или «Ленинградская весна». Принцип «сообщающихся сосудов», способный плодотворно обогатить обе стороны, как творчество, так и исполнительство, работает мало. Если же работает, то результаты получаются весьма интересными.

Скажем, вслушаемся в тот образно-стилистический пласт «Мёртвых душ» Р. Щедрина, который, как известно, конфликтен атмосфере острых сатирических зарисовок. Чему служит здесь развёртывание песенных мелодий на двенадцатитоновой основе (своего рода эффект ультрахроматики)? Ответ я нашла не сразу, но в итоге поняла сверхзадачу автора – запечатлеть и сами способы бытования народной песни. Его слова подтверждают **предположение**: «Сейчас, мне кажется,

мы подошли к той стадии, когда современная нотация, современные способы интонирования, инструментовки <...> открывают перед композиторами возможность почти стенографически точно изложить не только, скажем, мелодический рисунок или ритмическое сопровождение, но и малейшие высотные изгибы, изломы (и полутоновые и четвертитоновые) подголосочных линий, полиладовость, наконец, всю мелизматiku, которой так насыщено народное музицирование» [2, с. 405]. Красноречивый пример обогащения творчества исполнительскими принципами, не правда ли?

Достаточно распространённое в наше время явление – композитор-исполнитель, хотя замечательные примеры такого рода встречались нередко и раньше: Ф. Лист, Ф. Шопен, С. Рахманинов, С. Прокофьев хотя бы. Любопытно наблюдать, скажем, за развитием великодушных пианистов М. Ермолаева и В. Лобанова, Т. Сергеевой и И. Соколова. Чем ярче они проявляют себя на композиторском поприще, тем оригинальнее играют классику. Это сказывается и на общей концепции, и на звукоизвлечении, на построении формы, на пользовании педалью, на своеобразном ощущении музыкального времени и на многом другом.

Однако если исполнитель и не соприкасается непосредственно с произведениями, созданными сегодня, интерпретаторский стиль, даже поневоле, испытывает воздействие новых композиторских веяний – слух и мышление чуткого исполнителя улавливают их словно бы из воздуха. Так, рождается склонность сглаживать, смягчать контрасты во имя единообразия настроения целого пьесы – отражение медитативных принципов, неоромантических настроений у композиторов; особое прослушивание «звучащих» пауз в роли продолжающейся музыки или акцент на регистровых контрастах, игра фактурами как способ достигать стереофонического эффекта – тоже явные влияния современных авторов; символическая трактовка простейших интервалов или последовательностей – секунды, терции, квинты или нисходящей гаммы, трихорда, тетрахорда, что весьма характерно для таких мастеров, как А. Пярт или В. Сильвестров, воздействует на исполнительскую практику и сказывается в особой выразительности



ведения фразы, в насыщении смыслом тех форм движения, которые привычно называются общими, в пропевании, эмоциональной подаче украшений.

Порой актуализация произведения будто бы и не зависит от воли исполнителя. Трудно, предположим, заподозрить Владимира Атлантова, в своё время певшего романсы П. Чайковского и С. Рахманинова, в желании осовременивать классику. Но когда он поёт этот камерный репертуар как оперный певец, открытый сильным неординарным эмоциям, словно обнажая страсть, крупно подавая звук, с использованием светлого, белого тона на высоких нотах, чётко выстраивая драматургию каждого романса-сцены, то понимаешь, что нынешняя тенденция драматизировать, в частности, П. Чайковского, не прошла мимо него.

Современный быт – в самых разных его проявлениях – также накладывает свой отпечаток злободневности на интерпретацию. Замечательная находка режиссёра Д. Паунтни в «Макбете» Дж. Верди, привезенном в Москву Английской национальной оперой, – трактовка ведьм. Кто бы ни ставил оперу, сталкивается с большой трудностью в решении этих вестников зла – чаще всего фигур окарикатуренных, почти балаганных. В английском «Макбете» они – выходцы из современной уличной толпы: обычные кумушки, сплетницы, домохозяйки, способные при определённых условиях обернуться ведьмами. Эффектный балетный кульминационный номер (часто копируемый в других постановках) окончательно обнаруживает их до поры скрытую бесовскую сущность.

Другой пример – более конкретный источник современного бытового интонирования. По-особому форсированная подача звука, соблюдение баланса между пронзительным пафосом и сокровенной лирикой требовались, по замыслу, от исполнителя партии Дон Гуана в первой, одноимённой части пушкинского триптиха «Пророк» В. Кобекина. Видимо, композитор, не раз слышавший упреки в «неэстетичности» его героя, мог бы ответить словами К. Станиславского: «Конечно, Дон Жуан должен быть страстным, но этого мало, чтобы отличить его из тысячи испанцев. Надо, чтобы Дон Жуан был оригинален и своей

индивидуальностью задерживал на себе общее внимание» [3, с. 83]. Певцу же В. Тюменцеву, который великолепно выступал в этой роли в Свердловском оперном театре, на мой взгляд, помогла найти свою оригинальность и свою органику (что немаловажно!) опора на манеру исполнения Владимиром Высоцким собственных песен.

Как и во все времена, философские течения накладывают свой отпечаток на искусство – и художников, и интерпретаторов. На Западе сегодня стало хорошим тоном прочитывать старые знакомые сюжеты с привлечением психоанализа или опираясь на экзистенциальный инструментарий. Один из интересных примеров – постановка А. Михалковым-Кончаловским «Евгения Онегина» П. Чайковского, осуществлённая на сцене *La Scala*. Самое радикальное её новшество – введение в спектакль мотива медведя (имея в виду пушкинский сон Татьяны). Через этот образ режиссёр, видимо, пытается воплотить весь спектр переживаний Татьяны, так как, во-первых, образ медведя связан с символикой сватовства, брака в обрядовой поэтике, а во-вторых, известна функция медведя как «двойника» лешего, «лесного чёрта». И такая амбивалентная природа, коренящаяся в фольклорных традициях, созвучна одновременно доброй и враждебной роли Онегина в тайниках подсознания Татьяны. Другой вопрос, насколько подобный режиссёрский ход «вычитывается» из музыки П. Чайковского¹.

Маниакальное желание театральных режиссёров прочесть классическое сочинение на **современный** лад приобретает подчас совсем уж нелепые формы. Дело даже не в том, что увидеть на сцене исторические костюмы или декорации соответствующей эпохи считается дурным тоном. Продвинутые постановщики даже придумывают биографии бедным классическим героям. Например, в «Дон Жуане»

¹ Чтобы было понятнее, придётся в нескольких словах рассказать, как именно развивается мотив медведя в постановке. Впервые медведь появляется в первом акте, ведомый цыганом, который вместе с крестьянами приветствует Ларину. Во второй раз – в саду, подбиваемый цыганом, он подсматривает за купающимися в бане девушками (кусочек бани выгорожен на сцене). Наконец-то нашлось оправдание словам: «Не ходи подсматривать!» В третий раз Онегин на балу у Лариных в маске медведя заигрывает с Татьяной, пугая её. Даже в конце сцены письма в глубине возникает тот же таинственный образ зверя...



появляется директор крупной корпорации (Командор) и целая группа менеджеров – главный (Дон Жуан), его зам., который, с одной стороны, завидует старшему по положению, с другой, – влюблён в него (Лепорелло), менеджер юниоров (Донна Анна), провинциальный менеджер (Донна Эльвира) и т. д. Разумеется, никаких крестьян – вместо них уборщики. Мало того. Речитативы вообще аннулируются, заменяясь разговорными диалогами, для чего-то перед каждой арией задумана генеральная пауза и т. п. Это австрийский кинорежиссёр Михаэль Ханеке так прочитывает шедевр В. А. Моцарта. Мы тоже не отстаём. В том числе покушаемся на хрестоматийные произведения – «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». В первом (Большой театр, режиссёр Д. Черняков) деревенское помещичье общество – безжалостные монстры, Ларина – выпивоха, Ольга – злючка. Тут хотя бы есть некоторая объединяющая идея. Всё сочинение истолковано с точки зрения Ленского, он и есть главный герой этого произведения. С «Пиковой» творят совсем уж невообразимые вещи. То выясняется, что Герман, оказывается, бомж, который потчует статую Графини из бутылки водки в самом начале, а Лиза после свидания во второй картине забеременела и в третьей уже с животиком, и всё, что происходит в опере, ему, этому бомжу, приснилось (Ростовский спектакль); то разыгрывается драма несчастной любви Томского к Герману (постановка, обошедшая многие западные сцены). При этом сама музыка звучит по-разному. Бывает и очень хорошо. Особенно в западноевропейских вариантах. Но никакого отношения к тому, что делается на сцене, её звучание не имеет. Это и есть самое главное. Не делается даже попытки как-то связать сценические новации с нетрадиционным интонированием музыкального текста. То есть провозглашённый Б. Покровским когда-то перпендикуляр правит бал единолично.

Воображая себя автором, причём единственным, постановки, режиссёры дошли до изменения самой *сути* оригинала. Часто это приводит к появлению, иногда декларируемому, другого *жанра*. И что принципиально важно: противоположного оригиналу. Так, Юрий Александров свои «Паяцы», поставленные в руководимом им Петербургском Камерном и показанные на «Золотой маске»-2011, обозначил

как «оперу-фарс». Ради чего? Чтобы продемонстрировать, насколько не актуальны в наш прагматичный век сильные страсти? Предположим. Но пережим в проявлении чувств, натурализм, чтобы не сказать вульгарность, в любовных сценах Недды и Сильвио – это и отсылает к фарсу? Впечатление усугубляется и тем, что певцы нередко поют в низкой позиции (исключая А. Пашиева – Сильвио), а заменивший обещанного заболевшего В. Алешкова В. Калмыков вообще по уровню не способен исполнять Канио.

Другой пример – финал «Замка Герцога Синяя Борода». Появляются три убиенные жены Герцога. Перед нами глубокие старухи. Режиссёр Дэниел Креймер, видимо, забыл, что имеет дело с символистской драмой, и введение в спектакль чисто материалистических жестов – состарившихся жен или детей герцога разных возрастов, противоречит самой специфике жанра оперы Б. Бартока.

Вседозволенность в обращении с первоисточником в большой мере идёт от заветов постмодернизма. От него – же принижение, приземление героя. Я уважаю режиссёра Дмитрия Чернякова, очень востребованного ныне не только в нашей стране, но и в театрах Западной Европы, как настоящего профессионала. Придуманную им концепцию, волнующие его идеи он проводит через весь спектакль последовательно и логично. Умеет и, видимо, любит работать с актёрами. Однако стремление соответствовать моде, скорее всего, влияет и на него. При обсуждении отлично выстроенного режиссёрски спектакля по опере «Воццек» («маска» за лучшую режиссуру) один из членов жюри заметил, что для Д. Чернякова Воццек – *антигерой*. Добавлю, а Мария – обыкновенная шляха, их ребёнок и вовсе никакой. Да, скорее всего, в этом спектакле это действительно так. Поэтому здесь никого не жалко, в том числе и ребёнка Воццека и Марии; публика уходит с этого представления холодной, в лучшем случае равнодушной. Но в таком случае, что общего в решении Д. Чернякова с тем, что вкладывали в своего «Воццека» А. Берг вслед за Бюхнером, да и дирижёр Т. Курентзис? По-моему, ничего.

Борьба с оперной вампукой, желание приблизить происходящее на сцене к аудитории и аудиторию «повернуть лицом» к сцене – одна



из распространённых сегодня тенденций во всем мире. Подходы тут разные: максимально расширить пространство сцены и зала – показ опер на пленэре, в исторических местах, специально оборудованных площадках, стадионах; предельно сузить величину сцены и зала: демонстрация опер в салонах, особняках, даже под рояль, до минимума сократив дистанцию между артистами и публикой. Новые эстетические возможности и способы восприятия открывает очень распространённый ныне на Западе жанр кинооперы.

С выходом опер на огромные пространства, на экраны кино аудитория несказанно выросла, стала необычно пёстрой. И здесь, хочешь не хочешь, эффект массовости, публичности, а порой даже шоу-представления должен присутствовать. (Дай Бог остаться при этом в рамках безупречного вкуса!). Камерный показ диктует необходимость особой достоверности – как характеров, так и ситуаций. Тут уж и актёрам, сколь бы знаменитыми они ни были, нельзя быть «возрастными», и вообще почти всякая условность отступает во имя реалистической пьесы со всеми присущими ей чертами. Однако демонстрация опер вне театра предлагает и неожиданные ракурсы видения старого материала: столкновение предельной условности с предельной достоверностью, скажем, разыгрывание чисто условной ораториально-подобной оперы среди природы, в окружении естественнейших пейзажей, что придаёт глубокомысленной истории атмосферу осязаемой конкретности – прямо-таки воочию ощущаешь вкус земли, её запахи. (Очень красноречивый пример – австрийский фильм-опера «Моисей и Аарон» А. Шёнберга.)

Приближаясь к универсуму...

В духовной, художественно-культурной ситуации сегодня – и уже достаточно давно – обнаруживается особенность, которую можно было бы назвать тягой к универсальности мышления, чувством всеединства жизни. Исследователь А. Якимович, например, так формулирует задачу современных художников: «Показать сущее именно как целое <...>. А если целое – значит там всё взаимосвязано, и до такой степени, что разные уровни действительности могут соединяться. Отсюда – про-



странственные и временные “монтажи” <...>. Тематика современности срастается со старинной иконографией, факты обыденности сливаются с порождениями воображения <...> художники пытаются запечатлеть тот мир, где всё взаимосвязано и слито <...>» [4, с. 39]. Таким образом, не полюсы противоположностей, не моменты разлада явлений культуры, а возможности взаимодействия приковывают сейчас к себе всеобщее внимание. Симптоматично, что учёные в наши дни не только отдают дань дискурсивному, логическому подходу, но обращают свой взор к интуиции как синтетическому суждению, способному к целостному охвату истины... Разумеется, отмеченное стремление к универсуму наблюдается в истории человечества и культуры не впервые. Наиболее характерное свидетельство – эпоха Возрождения. Однако согласно диалектике эта тенденция всякий раз выглядит по-разному.

В современном музыкальном театре явственно желание мыслить универсумами. Как некий эталон рисовалось известному режиссёру Л. Михайлову такое мышление: «Мне кажется, что когда мы ставим классическое произведение высшего ранга, мы должны ставить не только эту вещь, но как бы всего автора, будь то Римский-Корсаков или Мусоргский. В “Пиковой даме” должен быть весь Чайковский, с его Шестой симфонией, с его биографией, его неразрешимыми проблемами, с его идеалами» [1, с. 235]. Действительно, опора на эстетику композитора в целом при постановке спектакля становится всё более характерным явлением. Например, это подтвердили А. Лазарев – А. Титель – В. Левенталь на сцене ГАБТа в «Ночи перед Рождеством». «Сначала Бог создал слово, небо, звезды, месяц – целый мир; а потом в центре этого мира поместил “Диканьку”, – так определил режиссёр А. Титель место действия повести Н. Гоголя и оперы Н. Римского-Корсакова. Раз Диканька – «пуп Земли», то и спектакль можно ставить про всё сразу – и про Бога, и про Чёрта, и про побеждающую недоразумения любовь, и про взрывающие всякую логику чудеса. Феерия, китч, народные обряды-колядования, рождественские лубочные картинки, быль и невидаль, христианские мотивы и языческое полнокровие восприятия жизни здесь перемешаны-перепутаны



ярко, вкусно, красиво ради воплощения единого в своей неделимости народного космоса. «Тянет» ли «Ночь перед Рождеством» на универсум? Нет, привыкли мы считать, и сам композитор не особенно жаловал своё детище, даруя ему лишь роль одного из этюдов к «Садко». Да, пытаются доказать авторы спектакля, апеллируя явно к эстетике Н. Римского-Корсакова вообще, Н. Римского-Корсакова – пантеиста.

В. А. Моцарт как художник-универсал – таким его сейчас стараются видеть постановщики всё чаще. Тезис Дж. Стрелера: Моцарт – это прошлое, настоящее и будущее, – сегодня становится для интерпретаторов словно руководством к действию, и каждый исполнитель считает себя вправе выделять в планете «Моцарт» близкое себе или подчас «прошлое, настоящее и будущее» одновременно. Так, четыре версии «Дон Жуана» включают, кажется, все возможные (в том числе резко противоположные) трактовки этого вечного образа и его окружения. Предположим, Донна Эльвира и Донна Анна решаются по принципу «наоборот», то есть оказываются почти взаимозаменяемы. Взаимоотношения Лепорелло и Дон Жуана распространяются от общения простолюдина с грандом до партнёрских: слуга – двойник господина. Церлину одни представляют как простушку, другие – как ветреную искусительницу. Не говоря уж о самом Дон Жуане – от примитивного мужлана-развратника до утончённо отважного «искателя идеала». И самое главное, почти все – убедительны и в целом лишней раз подтверждают универсальность мышления творца оперы.

Парадоксально, но тяга к универсальности рождает желание voltar в целостность спектакля подчас противоположные свойства – жанровые, эстетические, – дабы как можно полнее отразить действительность. Драма, скажем, постоянно сопровождается ярко выраженными комическими ситуациями. Да, далеко не ново, но ныне – для своих целей. Думаю, это был ключ к прочтению опер Г. Ф. Генделя, долгое время недееспособных для современной сцены. И в «Ксерксе», и в «Джустино» именно комические ситуации «отчуждали» дидактическую серьёзность драмы и делали живым подчас условный сюжет. Так, в «Джустино» – целая серия «отстранений», в том числе с помощью разных видов «театра представления», которые здесь уме-



ряют чрезмерный пафос выразительнейшего «театра переживания» и заставляют аудиторию, как в реальной жизни, отыскивать равновесие между «серьёзным» и «юмористическим».

Ныне становится правилом хорошего тона своего рода **историческое видение**, когда при трактовке того или иного явления исполнитель как бы имеет в виду и другие, близкие по времени явления, включает позднейший опыт. Подобный феномен искусствовед А. Каменский остроумно назвал **чувством всеобщего времени художественных образов**. Мне приходилось однажды сравнивать разные трактовки оперы Ж. Бизе «Кармен». В каждой из них в той или иной мере сказывалась тенденция «исторического видения». На прочтение Л. Бернштейна, в частности, наложило некоторый отпечаток и искусство знаменитого мастера оперетты Жака Оффенбаха. Дирижёр объединил двух, пусть несопоставимых по масштабу, художников **своеобразным** реалистическим даром, формообразующей ролью ритма, разноголосием народнобытовых жанров. Наверняка сказался на интерпретации «Кармен» и собственный композиторский опыт Л. Бернштейна, автора такой блестящей партитуры, как «Вестсайдская история», и всё это ради показа улицы – улицы как главного героя бернштейновской «Кармен». Другой толкователь оперы, Г. Караян, предлагает свой ряд ассоциаций. Скажем, большую часть хоров и ансамблей в «Кармен», а также антракты ко второму и третьему действиям он рисует как пласт поэтичного, прекрасного в жизни. Здесь нет ни тени грубости, все звучит изящно, с лучезарно моцартовской лёгкостью. Конечно, дирижёр следует традиции исконно французской – отдаёт дань грации стиля. Уловил и выделил тут Г. Караян и особую прозрачность, воздушность ткани, переливчатость её оттенков – словом, прозрения импрессионизма, которые явно посещали Ж. Бизе. Такой светлый, гармоничный фон создаёт необходимое равновесие – трагедия любви и смерти разворачивается среди нетленной красоты, в атмосфере манящего ожидания чуда. Последнее же действие маэстро живописует сочно, чистыми красками: шум, крики, возбуждение толпы, разыгравшаяся стихия жизни, которая у него здесь сродни ярмарочному гулянию в «Петрушке» И. Стравинского. Ни грани нет от



прежнего эстетизированного взгляда на народные сцены; всё звучит выпукло, с блеском, выписано намеренно обобщённым «мазком». В таком нагнетаемом ликовании толпы больше ощущается азарт смертельных автомобильных гонок, чем радость естественного человеческого веселья, и это как нельзя уместно в преддверии трагического исхода драмы. Заметен в интерпретации Г. Караяна (главным образом, конечно, у Леонтин Прайс – Кармен) и опыт таких творцов, как Джордж Гершвин и прежде всего его наиболее психологически сложного создания – Бесс в опере «Порги и Бесс». В мировосприятии Кармен – Прайс есть нечто от языческого «зова предков», стихийно-чувственное, оргастическое начало, что сближает её с гершвинской героиней.

Разумеется, в интерпретациях обоих дирижёров названные ассоциации возникают не случайно, а входят как самостоятельные голоса в многоголосную концептуальную партитуру каждого. Здесь не просто вспыхивают – по М. Бахтину – диалоги художников разных эпох, но рождается целая полифоническая ассоциативная система, которая и определяется историческим видением, причём то, что для автора партитуры было лишь прозрением, интерпретаторы материализуют, словно проводя нас, слушателей, по ступеням истории...

Вместо коды, или Спускаясь на Землю...

Подчеркну: речь в статье идет о **большой** культуре, которой во все, даже в самые тяжелые, времена было сильно наше Отечество. Всё более агрессивной, захватывающей новые души, площадки, сферы влияния становится главное духовное зло нашей эпохи – **массовая** культура. Её нынешние проявления даже неудобно обозначать культурой. Отдельная беда, что престиж серьёзного академического искусства неудержимо падает, и это явно поддерживается власть предержащими для собственного благополучия с помощью мощного рупора – телевидения. Для убедительности приведу высказывание Юрия Шевчука, знаменитого рокера, лауреата премии «Триумф», члена Наблюдательного совета «Новой газеты» на экономическом форуме в Петербурге: «<...> для всего народа какая у нас культура? Попса и дешёвый

юмор – всё, вся наша культура. Кого мы воспитаем на этом? Какую молодежь? На этом тотально разрекламированном материальном золотом тельце». Россия потеряла властителей дум, сейчас сплошные и. о. духовных авторитетов, – вторит Ю. Шевчуку известный литературовед Станислав Рассадин.

Однако параллельно и не так заметно идут и другие процессы. Как показала последняя «Золотая маска», в целом повысился уровень *музыкального исполнения* оперного спектакля, о чем давно мечталось. Появились новые имена среди молодых дирижёров. Это и Антон Гришанин, который был справедливо определён в программке челябинского «Лознгрин» как руководитель проекта. Он сумел преодолеть все несовершенства вверенного ему оркестра, как-то «жидковатую» струнную группу, резко звучащую медь, и вовлечь слушателей в стилистический мир вагнеровского творения. Поразил Павел Смелков, не просто справившийся со сложностями роскошной партитуры Рихарда Штрауса «Женщина без тени». Он «держал в руках» эту художественную громаду на протяжении всего спектакля, в помощь ему оказались незаурядный артистический темперамент и умение погрузиться в красоты протяжённой ариозной мелодики. Молодой маэстро сумел подчинить своей воле и выдающийся оркестр Мариинского театра, и певцов – как маститых, так и молодых, которые проявили исключительное мастерство в трактовке своих ролей, – и в актёрском, и в певческом планах. Отмечу и молодого Константина Чудовского, уже прочно украшавшего спектакли «Геликона». На сей раз в прокофьевской «Любви к трем апельсинам» он определял и заражающий тонус спектакля, и его искрящийся юмор, помогал певцам доносить ювелирные речитативные реплики композитора и обаятельную лирику второй половины оперы.

Раз уж речь зашла о музыкальной части, то нельзя оставить без внимания дирижёров известных, завоевавших себе имя не только в наших пенатах, но и за рубежом. Блестящая работа Теодора Курентзиса в «Воццеке» А. Берга («маска» лучшего дирижёра). Он сумел передать самое существенное – образное и стилистическое богатство этой партитуры, заразить им весь исполнительский состав, в том



числе оркестр, непривычный играть такую музыку. Валерий Гергиев ожидаемо раскрыл со своими великолепными инструменталистами профессиональные и стилистические достоинства музыки Бартока в «Замке Герцога Синяя Борода». Вернувшийся на российскую сцену Петер Феранец (ныне главный дирижёр Михайловского театра) продемонстрировал всю драматическую мощь и красоту произведения Ф. Галеви.

В Красноярском крае местный отдел культуры заполучил ассистента директора Бах-Академии Х. Риллинга для мастер-классов по всему Красноярскому краю. В Москве открывается Институт книги и проводится Фестиваль книги, организуется общество защиты старой Москвы, которому удастся отвоёвывать соответствующие особняки у современных строителей-хищников. Растёт фестивальное движение, куда включается и молодёжь, и старшее поколение. В частности, фестиваль Рихтера не ограничивает возраст участников. В Петербурге набирает силу фестиваль Коляды – когда-то вовсе не признанного талантливого актёра, режиссёра и драматурга, ныне руководителя своего театра в Екатеринбурге. В столице проводят фестиваль Чехова, который в основном привозит самые лучшие, принципиально новаторские спектакли со всего мира. Появился на нашей музыкальной сцене по-настоящему крупный дирижёр современности Марк Минковски и не просто появился, но работал с коллективом и поставил условие, что никто кроме него, не будет дирижировать оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси в Московском музыкальном.

Держит высокую планку музыкального качества Валерий Гергиев в Мариинском театре. Именно он поставил в своё время всего оперного С. Прокофьева, а недавно всего главного Р. Вагнера, причём на немецком. Ныне осваивает Л. Яначека, начинает обращать внимание на современность – балет С. Слонимского «Волшебный орех», «Очарованный странник» Р. Щедрина, «Братья Карамазовы» А. Смелкова. Постоянно пополняют труппу и часто поют по всему миру новые талантливые артисты из Академии молодых певцов Мариинского театра.

Исполнилось десять лет факультету старинного и современного исполнительства, который возглавляет выдающийся музыкант, пиан-

нист Алексей Любимов. Результаты его деятельности, в частности по освоению старинных инструментов, налицо и с каждым годом становятся всё заметнее.

Новая обнадеживающая тенденция проявилась на последнем конкурсе имени Чайковского. Оказалось, что возможность получить наряду с отечественным образованием профессиональную подготовку в разных – европейских и американских – высших учебных заведениях весьма плодотворно влияет на развитие индивидуальности исполнителя. Как в смысле обогащения звуковой палитры, так и в отношении самих интерпретаций произведений, которые стали ощутимо более зрелыми.

В последних строках хочу всё же выразить надежду, что дешёвое самовыражение постепенно уйдёт, и новые конструктивные силы помогут преодолеть долгий кризис российской культуры и её всё нарастающие противоречия. Постараемся в это верить...

Список использованной литературы

1. Михайлов Л. *Семь глав о театре: размышления, воспоминания. диалоги* / Л. Михайлов. – М. : Искусство, 1985. – 336 с.
2. *Советская музыка на современном этапе : ст., интервью* / [сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова]. – М. : Совет. композитор, 1981. – 408 с.
3. *Станиславский К. С. Из записных книжочек. В 2 т. Т. 1. 1888–1911* / К. С. Станиславский. – М. : Всерос. театр. об-во, 1986. – 608 с.
4. *Якимович А. К. Позиция исследователя и художественное мышление XX века* / Александр Якимович // *Декоративное искусство СССР*. – 1983. – № 4. – С. 36–38.