

ВЛАДИМИР ЛАЗАРЕВ

Кондрусевич в ТЮЗе



— <...> кто был ближний <...>?
— <...> оказавший <...> милость.

От Луки, 10:36-37

Я был свидетелем музыкальной деятельности Владимира Кондрусевича в 1969—71 годах и был знаком с его первыми композициями задолго до официального «старта» его композиторской деятельности. И так получилось, что затем на долгом отрезке своей жизни я не сталкивался с музыкой того, кто был моим юношеским кумиром. Лишь в 2003-м или в 2004 году, отчаянно боясь разочарований (ведь другие мы, другое время, другая музыка...), я впервые выбрался на балет Кондрусевича «Мефисто». И впечатления от него дали мне основания считать, что бо́льшую часть своей жизни я действительно шел мимо того, что должно было быть одной из ее важнейших музыкальных составляющих. Но для того, чтобы принять простое и понятное решение — найти и прослушать по возможности всю доступную театральную музыку В. Кондрусевича, мне понадобился еще и авторский вечер маэстро.

...В какой-то период второй половины 1970-х я был фанатиком ТЮЗа, — не только посещавшим все спектакли, но и приходящим в театр, когда что-то не ладится, когда депрессия, когда (как писал я в одном из писем) «не помогает даже музыка». ТЮЗ поднимал, укреплял меня и делал устойчивее. ТЮЗ «Четырех капель» и «Надежды», «Синего снега» и «Нины» («Парусов за окнами»), «Эдит Пиаф» и «Двенадцатой ночи» (с Юлией Полосиной и Михаилом Петровым); ТЮЗ юной Веры (Верочки!) Кавалеровой; ТЮЗ, билеты в который не продавались в театральных кассах города, а только в кассе самого театра, как в некоей резервации... Когда начались решительные изменения в репертуарной политике ТЮЗа, я ушел было из него... да так потом и не вернулся. Ибо в каждом из нас живет чеховский Ионыч, а чрезмерные суетные заботы о хлебе насущном уводят с годами далеко от пищи духовной.

В театральном сезоне 2006—07 годов случилось маленькое чудо личного масштаба: я стремился к прослушиванию работ Владимира Кондрусевича в разных театрах, а столкнулся с явлением, имя которому: «Кондрусевич в ТЮЗе». *Сегодняшний ТЮЗ с его репертуарной политикой (которая, перефразируя Белинского, прекрасным образом воспитывает в зрителе человека) имеет уникальную по глубине, многоплановости, красоте и смысловой нагрузке музыку В. Кондрусевича, которая в воспитании человека играет не только не последнюю, но в ряде спектаклей, пожалуй, и основную роль.*

Несмотря на впечатления, полученные в разных театрах от спектаклей с музыкой композитора В. Кондрусевича, хочу в этой статье рассказать лишь о некоторых спектаклях ТЮЗа. Ибо применительно к ним даже не о союзе режиссера-постановщика и композитора можно вести речь, но и о симбиозе; точнее же: о единстве. А еще: это пять спектаклей о любви. Не «про любовь», а о Любви, о любви жертвенной, любви-агапе... То, что спектакли были поставлены различными режиссерами, говорит лишь о той уникальной атмосфере в театре, которая обеспечила принятие театром насто-

ящего мастера независимо от деталей сотрудничества... Не следует далеко искать и творца этой атмосферы: это главный режиссер театра Наталья Башева, зоркая, по-женски мудрая, по-хорошему настырная...

«Сестра моя русалочка»

Если бы не удивительная мудрость сказок и историй Андерсена, зачастую глубоко спрятанная, но интуитивно доступная до странного многим, если бы не их внутренняя энергия, если бы не их загадочная способность воспитывать, не поучая и не понукая, то кто бы из названных «многих» составляющих стал бы радостно воспринимать эти истории?!

Сюжеты Андерсена поддаются разворачиванию и трансформации в любые истории любых жанров, о чем свидетельствует и недавний европейский анимационный «Гадкий утенок и я»... Это все совершенно понятно на умозрительном уровне, и все же первая моя реакция на пьесу Людмилы Разумовской «Сестра моя Русалочка» была: «Ну, Шекспир...» Я не шучу, не иронизирую и даже не преувеличиваю: драматургия шекспировская и по глубине, и по форме. Понимая уровень потенциала Андерсена, все равно впадаешь в оторопь, ибо исходный материал заигран и затакан, словно лесковский «Левша»; а отсюда — радостная неожиданность пьесы, как бы возвышающая заслуги драматурга... Безукоризненная режиссура (которую я бы назвал традиционно-добротной, если бы эти слова не приобрели несправедливо уничижительного оттенка) непринужденно и естественно, с тихим блеском раскрывает потенциал пьесы. Самые громкие (по содержанию) акценты в спектакле, самые критические пики драматического напряжения напоминают мне некоторые интонации Отелло — не ревущего «оперного», а — Отелло шекспировского, того, который, перед тем как заколоться, «спокойно» ровным голосом рассказывает ни к чему не относящуюся историю. А еще режиссура этого спектакля (постановка Натальи Башевой) — бесконечно добрая и в то же время глубокая — не в смысле глубин мысли, но в смысле глубинного постижения так называемых простых вещей. Дотянулся бы режиссер-мужчина до таких глубин женской любви — это вопрос.

Спектакль наполнен потрясающими персонажами — например, Ведьма (традиция «Макбета?»), Бабушка Русалочки (традиции Чехова? Островского?)... Эта «Бабуля» в исполнении Жанетты Друцкой (к которой я всегда относился неоднозначно и сложно) бесконечно мудра, добра, тиранична и незащитна одновременно.

Образ Наяды напоминает о мудрости шекспировских комедий... Фактура великолепной Татьяны Ждановой, играющая с ней порой злые шутки, помогает ей лепить образ Наяды. Андрей Кизино в роли Принца просто талантлив. Кавалерова (Королева), как известно, но не каждый отметит, гениальна всегда. Ну, а Русалочка Аллы Поплавской — сердце под ногами!.. — это идеальное исполнение.

На сайте ТЮЗа помещено немало восторженных зрительских отзывов о «Русалочке». Зрители говорят о спектакле самом добром, самом трогательном, о спектакле любимом и многократно просматриваемом, пишут и о спектакле, мгновенно и безоговорочно принимаемом детьми всех возрастов (а не только с 11 лет, как рекомендовано театром). Когда спектакль смотрел я, это и было: захвачены были все.

Смею утверждать, что это «сразу и безоговорочно» не состоялось бы без музыки Владимира Кондрусевича. Спектакль начинается под музыку, которая звучит с первых же секунд, задавая тон не только сценическому движению (хороша работа балетмейстера Владимира Иванова!), но и влияет на пластику, некоторые режиссерские решения, стилистику в целом.

Начав первую (и главнейшую по смысловой нагрузке) музыкальную тему спектакля с кратко псевдоиллюстратива, прямолинейно передающего образ смутной, неромантически клубящейся морской пены и составившего идеальный тандем со сценографическим решением первых морских-подводных сцен (сценография Ларисы Рулевой, работа которой точна и чрезвычайно добротна в высоком значении этого слова), Кондрусевич очень быстро и незаметно, с присущей ему органичностью и легкостью



Владимир Кондрусевич.

переводит ее (а кажется, что она вызревает сама) в глубокое по чувству и образности, простое и мудрое по мысли повествование о том, что жизнь такова, какова она есть; о том, что она будет познана и пройдена без вопросов о цене; о том, что если окажется, что ее можно преобразовать в жизнь с Любовью, то она и будет преобразована — также без вопросов о цене. Музыка напоминает о том, что это естественно (хотя и грустно) — пожертвовать жизнью ради того, чтобы прожить жизнь *побеждающего*, ради того, чтобы в жизни была — Любовь... Я пересказываю сейчас не пьесе и не сказку Андерсена, нет: первую музыкальную тему спектакля. Такие темы Кондрусевича я стану потом называть «всё во всём». При этом же глубочайшая мудрость этой музыки наряду с ее кажущейся простотой создает особый эффект: кажется, ты давно это слышал, но нет, это место в музыке ничем не было занято; ты просто нуждался в ней, сам не подозревая об этом.

Это как с песенной строчкой Евтушенко «все равно она счастливая — несчастливая любовь»: очевидно после того, как сформулировано, но ведь когда-то этой фразы не было, это место не было занято. Это как гениально простая музыкальная фраза, вырвавшаяся из искусственных арт-роковых наворотов...

Это немножко грустная и бесконечно красивая музыка без надрыва, без пафоса; в ней слышится голос не только Русалочки, спокойно принимающей важнейшие решения о своей жизни, но и умудренной «Бабули», которая знает о жизни все (но выводы из своего знания делает другие). И, на мой взгляд, чудо принятия детьми (в том числе много младше одиннадцати) этой пьесы — взрослой, непростой, лишенной «хеппи-энда», было определено оптимальным, изумительным, драгоценным музыкальным решением. А в унисон ему идет хореография, пластика, сцендвижение. Невозможно не поддаться... Зритель захвачен, схвачен... За минуту до конца первой темы вновь возникает образ клубящейся морской пены, — но пены теперь чистой, белой, спокойной. (Это пена, в которую превратилась Русалочка.) А в финале этой темы — спокойная уверенность в возрождении; быть может, не буквальной... Слышен плеск волн, несущих жизнь. Волн Вечности?

Эта первая мелодия (что понимаешь, лишь перенося на бумагу ее образы в виде слов) является и увертюрой...

Музыка, взяв зрителя за душу, изумляет новаторскими находками. Так, в сцене демонстрации (испытания?) оружия у королевского замка ударные работают так, что моей первой реакцией было сказать, что Jon Hiseman и Sam Gopal отдыхают... Это при том, что я совсем не знаю разнообразной кухни композитора Кондрусевича по использованию ударных... Забегая вперед: часто во время спектаклей с его музыкой я восклицал: да где ж он таких барабанщиков берет?! Маэстро секрета не раскрывает; и я готов допустить все что угодно, вплоть до компьютерных ударных; и дело даже не в том, как *технически* работают ударные, а какую смысловую нагрузку они несут, какие эмоции пробуждают, как точны и единственно своевременны их партии...

И сразу вспомнились мощные и специфические сцены под соло на ударных в его балете «Мефисто» (вся остальная театральная музыка Владимира Кондрусевича с ее многочисленными соло на ударных у меня, сидящего на «Русалочке», еще впереди)... На «Мефисто» я ударные услышал тогда, когда ждал духовых, и это изумительно сработало; здесь же, кажется, альтернативу ударным можно найти только *post factum*, да надо ли?..

В сценах с Ведьмой — изумительное соло то ли на альте, то ли на виолончели. Думается об альте потому, что сразу вспоминаются дёрганные, глубинно-истеричные соло-импровизации David'a Cross'a образца 2006 года, а сценография, сцендвижение, пластика этих сцен — в унисон, в унисон... Это соло мудрое, лишенное всякой иллюстративности, добавляющее глубин. Мне кажется, образ Ведьмы было актерски легче создавать, имея ориентиром столь яркий и контрастный музыкальный образ.

Музыка у мастера зачастую появляется незаметно; начала многих тем просто сразу и не слышишь, настолько они органично вписываются во все происходящее... Есть некая традиция в киномузыке: войти в сцену назойливо, настойчиво и придать сцене дополнительную «картинную» значительность. В принципе, эта манера нравилась и мне, но Кондрусевич практикует лучшую: его музыка не вламывается в сцены, а органично вливается в них, не заставляет видеть несуществующую значительность, но добавляет действию реальное измерение и глубину, высвечивая, словно рентгеном, потенциал пьесы. В том числе: высвечивая связи, ассоциации с другим литературным материалом, формируя отсылки к нему. Это всегда — послание, дополняющее смысл, заложенный драматургом, а не ставящее на котурны малозначимую информацию. Будучи порой «вкрадчивой», его музыка никогда (в «Русалочке» и, ну, почти никогда — в целом) не является фоном. Мудро, скромно, композитор может транскрибировать смысл и дирижировать действием; в «Русалочке», на мой взгляд, это все присутствует.

Благодаря Кондрусевичу тюзовская «Русалочка» имеет потенциал и балета, и мюзикла. Взяв от балета и мюзикла их лучшие выразительные средства, спектакль и не подумал скатиться в ловушки условностей, присущих мюзиклам и балету. Что казалось почти неизбежным: ведь в основе материала — еще и «волшебная сказка». Но тандем композитора с режиссером сработал идеально.

Я говорил, что сверхдраматичная музыка Владимира Кондрусевича к «Русалочке» лишена надрыва. Тем интереснее, что единственную сцену спектакля, которая играется «в надрыв», придумал... Кондрусевич. В конце спектакля запоздало прозревший Принц в отчаянии ищет погибшую Русалочку — и тянется к солнцу! Стилистика этой сцены: оптимистическая трагедия. Таково и «картонное» солнце Рулевой. Такова и музыка: трагично-надрывная, но не безысходная. Вопреки всему, впереди — надежда: жизнь и смерть Русалочки *изменили* Принца. Чему соответствует и пластика, игра Кизино. Сцена, которую придумал Кондрусевич, напомнила мне и через несколько месяцев после просмотра спектакля — финальную сцену расселовского «Томми». Конечно же, о копировании, подражании нет и речи; упоминаю лишь о некоем сходстве для того, чтобы заинтересовать зрителя спектаклем...

Музыка, определившая остальные решения спектакля.

«Поллианна»

Пятнадцатилетняя Русалочка полюбила Принца, совсем не зная ни его, ни того, достоин ли он любви. Одиннадцатилетняя Поллианна просто не умеет не найти достоинств, качеств, заслуживающих любви, в каждом встреченном ей человеке. Найти... или придумать, — но заставить каждого поверить в то, что он обладает этими качествами, и тем преобразить его... Преобразить даже такую, казалось, безнадежную брюзгу, как старая миссис Сноу, в человека открытого, жизнерадостного и отзывчивого. Повсюду, где появляется Поллианна, она радостно зажигает огоньки счастья, делая всех встреченных на пути своими близкими...

Вновь классика — хотя и несколько иного рода, вновь обработка прозы... Об этих технических нюансах подумалось только в момент написания данных строк. Об этом не думалось, когда смотрел спектакль, когда записывал и анализировал непосредственные впечатления...

Спонтанно спектакль потряс прежде всего тем, что он добрый и умный одновременно: в нынешнем искусстве это бывает совсем нечасто; ум повелся на то, что с добротой дружить немодно. Спектакль этот возвращает ко многим важным библей-

ским истинам; в нем ярко и убедительно показано не только то, что «веселое сердце благотворно, как врачевство, а унылый дух сушит кости», но и то, что «от плода уст своих человек насыщается добром, и воздаяние человеку — по делам рук его». Если с первой истиной сегодня вряд ли кто будет спорить, то вторую надо напоминать и показывать нам всем... Мало того, наблюдая за жизнью Поллианны, можно увидеть и то, что «блаженнее давать, чем принимать» — на уровне *не идеи, но факта*.

Ну, а библейская истина, о которой спектакль говорит «первым слоем», — это «Всегда радуйтесь».

Спектакль говорит и о многом другом, что может быть скучным и неэффективным в пересказе, но — солнечным лучом, с ноткой грусти, проникает со сцены прямо в душу... Любовь дарящая, дающая даже и не воспринимается в этом спектакле как жертвенная, ибо все, что делает маленькая героиня, доставляет ей *радость*.

Переложил повесть Э. Портер для театра Андрей Андросик, и он же осуществил режиссерскую разработку; а поставил спектакль Игорь Сидорчик. Режиссер пластики — Вячеслав Иноземцев; работа его хороша. Умная, экономная, эффективная и в меру разнообразная сценография (замечено, что в ТЮЗе с этим бывает и без меры). Художник — Вениамин Маршак. Все в меру в режиссуре, включая эксперимент; по такой выверенной, без резких движений, режиссуре порой просто тоскуешь. Изумительна (при этом экономна в отборе выразительных средств) Алла Поплавская («тетушка Полли»). И *совершенно* не похожа на Русалочку. Типаж не имеет *ничего* общего, а Поплавская за сезон еще не раз удивит-поразит зрителя... Хороша в спектакле и Бранкевич Ольга (Нэнси), Бранкевич Даша (сама Поллианна). Великолепна и Светлана Боровик (старуха миссис Сноу, — а ведь я помню ее в роли Нины Заречной!), хороши — по правде — все; дело лишь в степени...

«Ложка дегтя»: что за советские пережитки — делать священника карикатурным дураком!? То, что священнослужитель настолько не знает библейских текстов о радости, как это показано в спектакле, — это просто недостоверно. А потом он ищет их — и находит... в начале Библии, где их как раз скудно, где они неявны. Но эти проколы лишь высвечивают мощь спектакля: незнание его авторами Библии не помешало успешной реализации в нем библейских идей. Тем более — никуда ведь не делся мудрый священник внесценический — покойный отец Поллианны...

...Я настолько увлекся спектаклем, что чуть не позабыл о том, что пришел-то я затем, чтобы слушать музыку Владимира Кондрусевича... Забыл *бы* — будь она чуть более слабой, чуть более блеклой, чуть более фоновой. Но как бы не так! Во-первых, — ура — вот его духовые, которых я безуспешно ждал в «Мефисто» и не дождался лишь потому, что, вопреки моим привычкам, они у него вовсе не обязательны для кульминации... В «Поллианне» у Кондрусевича «медь» выражает бравадную иронию, флейта — грусть. (Мне больше нравится моя черновая запись: «флейты для грусти».) Аккордеон — «парижская грусть». Что касается ударных, то... только привык к барабанам по предыдущему тюзовскому просмотру и по «Мефисто», как испытал шквал, ливень звуков. Звуков тончайших, ироничных, лиричных, говорящих, дразнящих и провоцирующих. В этом спектакле музыка *в целом*, по-моему, скорее не «светло-трагична», а грустна и радостна одновременно. Совокупность его музыки к спектаклю — это спокойно-грустное (не мрачное!) полотно *самой жизни*. Говоря о деталях: удивительна тема, которую я субъективно называю то «кукольной» (шарманка-органчик), то «городком в табакерке». Если попытаться уложить впечатление от этой темы не в образ, но в понятие, то получится «модель-воспоминание-интроспекция». Не самодостаточное «Вселенная во мне», как у Блока, но некая старательно создаваемая разумом умозрительная модель Вселенной; и здесь же — полустертая память о тех временах (раннего детства?), когда Вечность и Бесконечность воспринимались органами чувств; и здесь же — отражение способности к творчеству, желания творить, присущего человеку, созданному по подобию Творца; и здесь же — самоосознающий и осознающий Вечность взгляд в себя... А где-то рядом — та шарманка, то пение под шарманку, о котором говорил Раскольников, — туманным и сырым вечером. «Любите вы уличное пение? <...> Я люблю, <...> я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-

зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...» («Преступление и наказание»). Тема эта чрезвычайно много значит, оттеняя и связывая многие важные идеи этого уникального спектакля. И мне было приятно видеть, как опять композитор ведет действие. Как минимум: строит своей музыкой пластические решения; максимум: строит символосозидающие движения и действия актеров, задает их темп, характеристики реакций героев...

Вопрос: почему в спектакле о радости столько грустной музыки? Ответ первый: потому что героиня часто радуется *вопреки обстоятельствам* — как минимум *грустным*. Ответ второй и не менее правильный: *потому что композитор избегает очевидных решений*.

Во втором антракте начал машинально искать на стенах фойе театра портрет Кондрусевича... Ну да, он же в театре *не служит*...

А еще этот спектакль о том (как и «Русалочка»), что любовь сильнее смерти.

Грустно-трогательная глубокая музыка о *самой жизни* и о Вечности.

«Маленький лорд Фаунтлерой»

В этом спектакле любовь-агапе проявляет еще более юный ребенок, мальчик. Любовь щедрую, благородно-наивную, любовь активную, дарящую, преображающую ближних. Вновь классика; вновь обработка прозы (пьеса Н. Воронова по роману Ф. Бернет)... Это было написано мной сейчас, мыслью холодной и отстраненной, а после спектакля думалось совсем о другом...

Казалось, что может быть более естественным, чем попасть после «Поллианны» на «Маленького лорда Фаунтлероя» — вещь по сути нравственного посыла едва ли не еще более библейскую?..

Но были совпадения, заставившие грустить. Взглянул на декорации — вспомнил 30-летней давности «Шрамы» Евгения Шабана — Андрея Андросика (НДТ им. Янки Купалы) с их нечеткой символикой, искусственной выстроенностью, недоконкретным многообразием значений. Тогда тот подход к сценографии раздражал, сейчас — трогает, щиплет. Андросика уж тоже нет (а я, еще идя в театр, этого и не знал)... Заглянул в программку: постановка Андросика... Так получается, что я смотрел «Поллианну», к постановке которой также причастен Андросик, не зная, что его уже нет в живых...

Какова объективно сценография в сегодняшнем зрелище? (Художник Дмитрий Мохов.) Вот двухцветная Луна, демонстративно перечеркнутая перилами акведука. Технически было легче не перечеркнуть, — и зачем Луну перечеркивать? — но, видимо, такова была режиссерская установка... Да, это похоже на дорожный знак в «Шрамах». Пожалуй, не принимаю. Но, подобрев с годами, признаю: красиво. Почему-то вспомнилось: «Луна не помнит зла»... А в целом, по окончании спектакля, признал, что сценография работает очень хорошо, хотя и сделана «немножко слишком». То немножко слишком вычурно, то самую чуть недостаточно четко, то чуть-чуть слишком многоэтажно. Но в любом случае, эти декорации говорят и больше, и точнее, чем и «павильон», и «натура» соответствующего российского фильма...

Об актерах: именно по поводу этого спектакля в моем блокноте было записано: «Кавалерова гениальна всегда!» Хорош юный Василий Кубекин в роли «маленького лорда». Чисто внешне у него типаж прохиндея, — но через треть спектакля этого уже *не видишь*; а большего комплимента и не надо. И взрослому актеру, и зрелому; а ведь тут — мальчик... Если ключом к поведению Поллианны можно считать библейское «Всегда радуйтесь», то юный лорд, кажется, напрямую своими поступками берет ее воплотить в жизнь библейское определение любви: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, все покрывает, всему надеется, все переносит». И еще: «...станем любить не словом или языком, но делом и истиною».

Хорош Михаил Леонтьев в роли Хобса (не без «педалей», но все по делу). И в любом случае тюзовские «три придурка» — Хобс, Дик и Бен — заткнут за пояс своих «двойников» из российского фильма.

Анатолий Жук в роли старого графа — *великолепен*. Как-то в толпе нас столкнуло нос к носу, и я сказал, не удержался: «Гениальный граф!» Жук... Тридцать лет тому назад, если меня не подводит память, в плеяде молодых ребят, пришедших в ТЮЗ, он ничем не выделялся. И в какого потрясающего актера вырос!

Последняя запись в моем блокноте: «Очень хороша <Екатерина> Довнар».

«Ложка дёгтя»: карикатурным дураком выведен священник. В одних сценах он, кажется, не знает, что такое вера; в других — напоминает некомпетентные карикатуры на протестантов в исполнении Александра Дюма-отца... Да нет, глупых священнослужителей также хватает, но каким-то совсем безмерным и безмотивным антиклерикализмом веет от всего этого. Жалко до слез чудесно хорошего актера (Борис Борисенко), который честно выполняет режиссерские установки.

Музыки Владимира Кондрусевича в спектакле много; и в целом она превосходна. Но в этом спектакле композитор применил несколько другой подход: идти не *навстречу* режиссеру, а все-таки *вслед за ним*. В этой работе музыка настолько производна от уже сформировавшихся идей спектакля, настолько *прямо* подчинена уже созданным образам, что мне, как слушателю, даже обидно: труднее концентрироваться на музыке как таковой. Среди того, что «бросилось в уши», например, — интересный тандем «клавикорды — орган». Он здорово, хотя и предсказуемо обыгран (но, к сожалению, попорчен то ли «линялой записью», то ли недостаточными возможностями акустической системы ТЮЗа). Духовые в этой работе звучат, и *звучат, в том числе, и для выделения кульминации*. Духовые, впрочем, использованы и для иронии, как в «Поллианне»; но здесь это сделано в большей степени «в лоб». Здесь есть, как в «Поллианне», и «флейты для грусти», но не только для грусти... Тонкие ударные (глокен?) — для оптимизма? И вновь и еще флейты... Они передают видение грустного, тонкого, «неизбежного» (обещанного) оптимизма, — и это звучит как обещание нового дня при ясном, переливчато аелеющем закате. Много тонко-грустного оптимизма «от судьбы», *от веры* в этой работе Кондрусевича, и как раз вот в ней — очень, очень мало (что непривычно) ударных.

Мне показалось, что в этом спектакле у Владимира Кондрусевича целых ТРИ темы «о самом главном в жизни»; темы, которые я называю «всё во всём». Одну из них я назвал бы — «краткой мелодией о судьбе», вторую — «судьбу в свои руки!», третью — «рекой жизни». Есть в спектакле и пластическая сцена «река жизни»; пожалуй, единственная, напрямую вдохновленная непосредственно музыкой (в отличие от двух предыдущих спектаклей). Блистательно использованы в этих темах духовые, блистательно и разнообразно; тонко и паутинно — ударные; органично, до высокой незаметности — скрипки. Оркестровки хороши, полноценный по наполнению инструментами оркестр ненавязчиво делает свое дело *под управлением Любви*.

Если взять музыку ко всем пяти спектаклям, которая отобрана мной в качестве основного материала для этой статьи, то мне трудно писать именно об этой работе композитора. И не только потому, что разнообразие и изобилие музыкальных решений на фоне блистательной драматургии затрудняет концентрацию собственно на музыке, отвлекает, перегружает память. Дело еще и в том, что в этой работе музыка *подчинена* режиссерскому замыслу. Но не сдерживает инициативы композитора (придуманная им «река жизни»!) и не отменяет единения композитора и режиссера. Если честно, то я с трудом справился с этой неожиданностью (хотя мне еще предстоит столкнуться и с такой методой работы В. Кондрусевича в будущем; в числе, — куда в более радикальном выражении)... А еще в этом спектакле случилась и парочка тем чисто иллюстративных... И уж слишком, слишком очевидным решением — для такого-то мастера! — является использование банджо в нью-йоркских сценах у Хобса. Может быть, задумывались эти темы как ирония, стилизация, пародия на американские стереотипы, а получились — любовыми. Можно, конечно, утешиться тем, что достоверность, сочность американского колорита в тюзовских сценах у Хобса превышает таковую в российском фильме...

Эффективное подчинение композитора режиссеру не в ущерб результату.

«Тайны голубых озер»

Что касается этого спектакля, то мне хочется писать только о музыке. И потому, что при режиссуре почти безукоризненной (если бы не чрезмерная привязанность Н. Башевой к зыбким горизонтальным плоскостям, было бы без «почти») в ней не просматривается ни каких-то особенно ярких находок, ни диссонансов. И потому, что претензии «забуревшей» пьесы Артура Вольского и Петруся Макаля (с ее неоднозначными по качеству стихами, порой «тормозящим» действием и не всегда удачными вставными новеллами) кажутся мне чрезмерными (на программке значится: «белорусская легенда»), а роль этой пьесы — преувеличенной. Но главное — из-за самой музыки.

Считаю, что тюзовская премьера 2007 года «Таямніцы блакітных азёр» — если не великий мюзикл, то мюзикл с великой музыкой. В этой музыке есть и разнообразие творческих подходов, и разнообразие образов, и буйство фантазии, и математическая выверенность сквозных конструкций... В целом — разнообразие, стройность и подлинная зрелость. Есть, например, удивительные тандемы «трио «жалейка — цымбалы — скрыпачка» + синтезатор». Есть и подчеркнутая наднациональность многих музыкальных построений; причем порой в сцепке с тем самым трио «жалейка — цымбалы — скрыпачка». Музыканты, играющие на соответствующих инструментах, расположены непосредственно на сцене, точнее, — на правой авансцене (если иметь в виду правую руку зрителя). Живой инструментальный звук трио «жалейка — цымбалы — скрыпачка» мы слышим в течение всего спектакля. И если помнить «зайграй <...> ў скрыпачкі, ды ў цымбалы», — образ, который нам вкладывали в школе как краугольный камень белорусской поэзии, если помнить, что жалейка и впрямь символ белорусской поэзии, — то получается безумно интересно. Независимо от того, согласится со мной слушатель в том, что музыкальные конструкции были наднациональными, либо увидит в спектакле истинно белорусскую музыку.

Определенную дополнительную символику приобретает тандем этого трио с синтезатором, и мощно, на мой взгляд, свидетельствует о заявленной наднациональности тандем того же трио с шотландскими волынками... Все это — не говоря о том «пустяке», что рассмотренная музыка мощна, пружиниста, динамична, полна глубоких внутренних конфликтов.

Есть сумасшедшие партии «горна» и вообще «духовых», исполненные на самом деле на электрооргане или синтезаторе. Есть прорывы духовой секции, если не целого духового оркестра для краткого выражения неких тончайших эфемерных движений и субстанций — там, где по примитиву первого взгляда хватило бы одного аккорда на одной струне арфы. Есть органичные переходы шума в музыку и наоборот. (И, среди прочего, нерасторжимое единство звука грома и звука бича.) Есть прекрасное пение живую со сцены людьми, в которых «на гражданке» певцов заподозрить было невозможно. Есть фирменные мини-шедевры Кондрусевича на виолончелях. Есть, кстати, добротнейшее качество записи, звучания: ничего не «сыпется» (в отличие от записи музыки к «...лорду Фаунтлерою» или купаловского мюзикла «Африка» — того же Кондрусевича). Поразительные партии на волынке и волынках — как мне сказать иначе, чем «"The Morrigan" отдыхают»? А уж ума, и чувства, и выверенной стройности в этих партиях куда больше, чем у «The Morrigan». Есть в этой музыке и масса мудрой, глубокой простоты... Очень много трогательных акцентов расставлено вживую тихой щипковой игрой на скрипке. И, наконец, — резко узнаваемый в музыкальной ткани один из фирменных «мазков» мастера: очень ярко выделяющаяся *основная* тема «о самом главном»: о сущности жизни, о ее онтологической «простоте»-единстве, о неизбежности и неизбежной жертвенности любви, об оптимистичности трагизма, «всё во всём».

И в этом «всё во всём» «труба»-синтезатор ведет по разному варьирующуюся и по-разному аранжированную тему о тревоге и надежности, об обреченности («запрограммированности») *на путь и на сражение до победы*. О Доруге — в высоком и обобщенном смысле слова. О материнской жертвенности и жертвенности любви любимого (любимой). О том, что нельзя возродиться, не умерев; о самом единстве смерти *в жертву* — и жизни. О том, что все — известно, взвешено, все — «уже

было»... но от этого никому не легче. Композитор прорисовывает эмоциональные «качели»: «тревога — оптимизм», «радостное предвкушение вести — страх»... А первое появление этой темы в спектакле говорит об уверенной безмятежности, переходящей в суровый фатализм... Все время — эмоциональные «качели», эмоциональный «метроном» темы «всё во всём»: «безмятежность — фатализм», «театрально-условная модель горя — невыносимое горе», которого «не пожелаешь и врагу». Такая вот музыка... Когда *тема о самом главном* звучит, по моим подсчетам, в четвертый раз, в ней — не отменяя сказанного — появляется образ смерти в чистом виде; «труба» становится мрачной, но и зовет: «К борьбе! Все — будет; все — состоится». А в третий, предыдущий раз эта мелодия говорит: «будет любовь»... Я говорю о музыке без слов; это-то понятно? Песни в этой работе мне потому и менее интересны, что текст оттягивает внимание от самой музыкальной мысли, — глубоко, обобщающей и в то же время поразительно конкретно-образной.

А еще — тема предсказания судьбы, достойная увертюры и уложенная «чуть ли ни в один аккорд»; а еще — интегральное чувство «обреченность — надежда», выраженное партией на струнных...

А еще в мюзикле есть восхитительная музыка-шум в сцене со скоморохами: здесь взаимные переходы одного в другое (шум в музыку и обратно); здесь потрясающе точная работа хора (актеров ТЮЗа — не певцов), который не обязательно поет — он может кричать, гикать, шуметь, смеяться (а при этом еще прыгать, карабкаться, кривляться, кувыряться — кто б в оперном театре подобное «потянул?»); — и все это нормально встроено в музыку, не только в музыкальный образ, но и в *музыкальную фразу*. Да еще и профессионально вокально исполнено, да еще и *без фальши* (в антракте я опять искал портрет Кондрусевича в фойе ТЮЗа). А ведь в пьесе эта сцена вообще лишняя, тормозящая действие, надуманная, притягивающая скоморохов то ли в качестве образа национальной совести, то ли как образ самодостаточной культуры (вместе с исчерпывающим компендиумом знаний); и сцена эта, я утверждаю, *спасена* Кондрусевичем (ну да, совместно с режиссером), да еще и сделана одной из самых ярких...

...А в песне (арии?) «Дзе мой суджаны ідзе?» — уникальное трио волынки, деликатнейших ударных и синтезатора создают образ «любовь — измена — *обещание*», — в каком-то сумасшедшем единстве. Резким, сочным, *емким* мазком — самое главное, что хочет мастер сказать нам о любви.

И появляются в мюзикле какие-то техно-ритмы. И еще то же трио live «жалейка — цымбалы — скрыпачка» исполняет мелодию, в которой передан образ и ритм *пульсации времени*, и это неотделимо от интегрального образа «напряжение — надежда»... И это — не все, очень даже не все.

На мой взгляд, есть в музыкальной ткани и темы, где действительно звучит дух *белорусского народного*. И они отражают *народную мудрость* в музыке. Считаю, что если эти темы не доминируют, то потому, что драматургия спектакля — при всех ее и определенных достоинствах, и претензиях — не есть «белорусская легенда». А наднациональных, условно-сказочных моделей (причем эффективно разработанных) — в ней достаточно. А Кондрусевич всегда создавал музыку, соответствующую литературному материалу.

А вот еще интересный поворот композиторской мысли. В теме, звучащей во время попыток увлечения Жадана на дно болота (сирены, да и только?), музыка — о другом. И это правильно: мы сконцентрированы режиссером на его, Жадана, *продвижении к цели*, а пьеса как затормозила на скоморохах, так и топчется — с излишними, сказочно-штампованными подробностями — на месте... И музыка по возможности этому топтанию препятствует.

А еще главная тема прозвучит *чисто* на цимбалах. А еще мы слышим тему, в которой умолкает рев → вступает синтезатор → подключаются ударные, перкуссии → а потом то ли шарманка, то ли органчик → и слышен скрип инструментов палача, поданный на уровне *идеи*, а не звукоимитации... Переход через болото — это рваная нота на цимбалах, активно смычком по скрипке, жалейка плачет, слышны какие-то хоровые крики; и ударные, и цимбалы, и синтезатор, и опять цимбалы... Уханье совы — к нему какой-то скрип (на духовых?); пенье птиц — к нему в тандем арфа.

Образ кузницы — скрипы детского органчика (шарманки?), но, прежде всего — гармоничные плавные музыкальные волны. Я погряз сейчас в этих деталях для того лишь, чтобы показать вам (а не просто сказать): очевидных решений у композитора нет.

Тема «приемная мать уходит»: флейта + ударные, перестук барабанов... В теме битвы слышна счастливая боль, надежда; тема переходит в основную и — на ее фоне слышны агонизирующие вопли Змея. И трио live говорит нам музыкой: «должно же быть все хорошо». В конце мы слышим музыку пронзительную, музыку чистоты, щемящей светлой грусти, тему «живой воды». Тему сватовства в самом конце я уже, каюсь, и во второй раз не расслушал: слишком было всего много. Больше вместить не смог. Но приду на этот мюзикл еще!

Цветовые решения художника Д. Мохова хорошо соответствуют колориту, настроениям музыки. Что касается актеров: я видел Андрея Кизино в «Русалочке» в роли влюбленного; увидел в роли влюбленного и здесь... Там — чистая любовь чистого, честного, доброго, наивно-легкомысленного Принца-созидателя; там — свет... Здесь — любовь злодея, абсолютного властелина, абсолютного носителя зла, убийцы, разрушителя. Ну, Змея... чего уж тут объяснять? Здесь — тьма. Что общего у Кизино в исполнении этих двух ролей? — фамилия актера (лицо? — нет; походка? — нет), а еще: его гениальность... Вот, пожалуй, и все.

Есть в пьесе и в спектакле и жертвенная любовь — и матери к сыну, и любящей девушки к суженому и к Родине... За сюжетными фейерверками и излишествами тема эта главной (наверное, вопреки желанию многих участников спектакля) не стала; поэтому и упоминается мной более или менее вскользь...

Мне не довелось увидеть в спектакле ни Кавалерова, ни Поплавскую; меня неприятно удивила слабая игра Екатерины Довнар (Сова), которая была так хороша в «Маленьком лорде...». Вот, пожалуй, и все об актерах. Что же касается музыки, две трети записей из моего блокнота о ней не были здесь использованы...

Бесконечная щедрость таланта.

«Журавлиные перья»

Пятый спектакль, формирующий для меня каркас как сегодняшнего явления «Кондрусевич в ТЮЗе», так и темы жертвенной любви в тюзовском репертуаре. Он был просмотрен последним; мне все время (менялись лишь причины) не удавалось выбраться на него; и он, как по заказу, «закольцевал» картину, так как при его разборе необходимость сравнения с «Русалочкой» вопияла...

Итак... Образная ткань «Русалочки» — сложна; скидок на «возраст», на образование, на «моду быть дураком» — никаких; пластика выполнена без скидок на то, что «зрителю надо стремительное динамичное действие» (правда?), без заигрываний с тупицами; сценография — без игры в поддавки; музыка — выдающейся силы, огромной смысловой нагрузки; «хорошего конца» (как у нас называли когда-то *ваш happy end*) нет и в помине! И дети это принимали безоговорочно, зал смотрел с придыханием, со слезой в гробовой благоговейной тишине и шквалах аплодисментов... И спектакль «Журавлиное перо» (пьеса Дзюндзю Киноситы) характеризуется понятиями «глубина», «мощь», «глубинная народная мудрость». Здесь также прекрасное, хорошо работающее сцендвижение; и все — «по делу», без самодостаточного «выпендража» (балетмейстер Людмила Фадеева); а «использование японской школы» в нем — лишь самым пунктирным, но заметным, намеком, ровно настолько, чтобы *ненавязчиво* напомнить об оригинале в контексте связи и общности культур. Изумительная в своем «в меру» красивая, эффектная сценография (художник Лариса Рулева): исходно-грубый «иллюстратив-напоминание» преобразован мягкостью, «туманностью» пастельных тонов, вкусом, той самой *мерой*, которую (на самом деле) не измеришь, но почувствуешь. («Да ведь это же — Япония!!!», — могли бы реветь эти иллюстрации, будь они ярче, резче. Но они не кричат; они деликатно указывают.)

А музыка — какой вкус, какой такт, какая мудрость! Разнообразие. Лиричность. Трагичность. В музыке нет ничего видимо, иллюстративно, внешне японского, и это

правильно; это был бы уже перебор. Еще — по большому счету хороши все актеры; еще — здорово, что спектакль идет с занавесом, что не позволят «японской экзотике» бить с перебором в нос входящим в зал («японского антуража» на авансцене, перед занавесом — тоже в меру). А еще — абсолютно изумительна Лилия Арамилева. Кто она? Любящая женщина? Да! (И любящая жертвенно «донельзя», до потери тождества...) Журавлиха? Она! Японка? Она — единственная из всех на сцене, — и внешностью, и сутью, и движением, и использованием, безусловно, японских приемов техники актерской игры (обратите внимание на движения ее рук, если влет не понимаете, о чем я). А рассказанная театром история — мудрая, не лобовая, способная многому научить детей. Так почему же она, мягко сказать, плохо воспринимается залом? *В отличие от «Русалочки».*

Рискну предположить, что дело не только в зале. С «Русалочкой» неподготовленному зрителю не было легко, но зритель повелся безоговорочно. Не потому ли, что в «Русалочке» театр не оставлял ему шанса на неуважительное отношение к материалу («брал быка за рога»), а в случае с «...пером» театр многослойно и навязчиво уговаривает: «Ну, прими же; это тоже — искусство». Смотрите: сперва его, зрителя, — *на двух языках, каково!?* — уговаривают в программке спектакля, доказывая, что это стоящий материал. Потом — чего-то вкрадчиво воркует «диктор», но — неверный ход наказан, и его за шумом публики просто не слышно. Но не потому ли и шум в зале не стихает, что вслед за музыкой звучит какой-то голос; наверное (думает зритель), нас опять попросят выключить мобильники, значит, наверное, это еще не начало... Затем под первый вводный музыкальный номер по поднятию занавеса — изумительное фирменное соло на ударных Кондрусевича — зрителя еще как бы уговаривают и песней («а японскія дзеці / прачынаюцца першымі ў свеце...»), — что *не было бы* перебором, если бы не уже двойной ход с диктором и с программкой. При этом те дети, что на сцене, *тыя японскія дзеці* исполняют некие ритуальные движения шарами, — мне, млевшему в 80-х от Акутагавы и Танидзаки, и не пропускавшему когда-то ни одного японского фильма, непонятные, неведомые. По-видимому, они призваны также загипнотизировать зрителя на проникновение японским колоритом, — но очевидно атрибутирующими я их признать не могу. И ведь пантомима-то сама по себе хороша (если это не праздник воздушных шаров, то ладно, пусть будет «праздник бумажных фонарей», я не против), а в целом — **перебор**. Перебор уговоров, искательства, предисловий. Я оставил для разговора о «...перьях» следующее наблюдение, касающееся «Тайны голубых озер»: после многословного, неуверенного и как бы извинительного пролога в исполнении маститого Александра Курловича зал несправедливо расслабляется и несколько минут рассредоточенно шумит, не в силах собраться. И Курловичу дальше играть свою роль — как в мученье. Есть над чем задуматься? Хотя и это — не особенный упрек театру: каждое из них, «искательства», сделано само по себе хорошо, и все это все могло и сработает. Если бы в сегодняшней масс-культуре осталось уважение к непохожему, если бы патриотизм не был столь кислым...

И это — вторая подсказка насчет того, почему спектакль туговато воспринимается публикой. Мы видим у детей (и не только) неприятие «чужой» культуры; у некоторых детей — весьма агрессивное; и это заставляет задуматься о том, куда идет и как построено «патриотическое воспитание». Как-то вдруг повеяло колючим скинхедским прищуром от некоторых детских реакций...

Я не знаю, как создавался этот спектакль (режиссер-постановщик Модест Абрамов). Например, это могло быть «обязаловкой» в связи с побратимством с японским городом Сендай или еще с чем. Или выполнением обязательств по соглашению о творческом сотрудничестве. Это могло быть и порывом сердца... Вот у Арамилевой, композитора Кондрусевича и сценографа Рулевой был, как чувствуется, порыв сердца. Был ли порыв сердца у постановщика пластики? Если *все* придумано ей самостоятельно, без диктовки режиссера, то — не факт, есть в пластике и лишнее... Вообще мои предположения о спектакле как выполнении «обязаловки» (за которые его авторов прошу меня извинить!) обусловлены тем, что элемент «обязаловки» чувствуется-таки во всех этих много-введениях к спектаклю, которые работают «с точностью до наоборот» и, вопреки замыслу, убеждают маленького зрителя,

что ему подсовывают второй сорт... Хотя, конечно, эти «много-введения» могли быть вызваны и неуверенностью; вопрос лишь: откуда она?

Для меня «сорт» спектакля — высший. Ткань самого сценического действия — прекрасна. Всё гармонично, плавно, в меру, в такт. Как бы он ни создавался, это — один из лучших тюзовских спектаклей из виденных мной. Наверное, он станет одним из моих любимых, и я точно приду на него еще раз. ТюЗу бы ставить его в репертуар как можно чаще, агрессивнее, убрать пояснения-«излишества» из программки, и ... ну, неужели же *совсем погибли* у нас дети?! Дай Бог, пойдет спектакль, как достоин. «Сказка-притча» — это та же басня; что для ребенка сложного в басне? Учителя, родители, ставьте детям перед просмотром вопрос: «О чем этот спектакль?» И среди ответов будут и такие: «О жертвенной любви», «Об отплате за добро», «О том, что бывает, когда не держат слово». Конечно, кто-нибудь скажет «фигня», так я и на «Русалочку» недовольные отзывы на сайте видел...

Русалочка умерла, своей жертвой изменив Принца. Ушла Цу, — и мы можем только надеяться, что ее уход что-то изменит к лучшему. Ведь фактически сиротами остались дети. Конечно, своим уходом она передала и им, и мужу *важное послание*, и все же надежда, которую оставляет спектакль, — это надежду на изменение к лучшему... зрителей.

С пронзительной грустью *видишь*, как улетает бывшая Цу. Видишь благодаря *звукам*.

Спектакль состоялся как шедевр (несмотря ни на что!) во многом благодаря музыке Владимира Кондрусевича. Рассказывать о его чудесах на ударных — сколько ж можно?! Но обильны и разнообразны они и в «...перьях»... Не ново и то, как вкрадчиво, незаметно вплетается музыка в ткань спектакля, как возвышает, преобразует эту ткань, как начинает управлять не только пластикой, но и движением, даже мимикой актера... Это все также в ключе работы мастера над «Русалочкой».

Иллюстративности в музыке к «...перьям» — *ноль*. Подчеркиваний, навязчивых акцентов — нет, есть именно переосмысление в более высокий пласт ощущений. А когда Ёхю принимает роковое решение, бьет-гремит гром, что куда как естественно: предупреждает само Небо... Но ты понять не успеваешь ничего, тут же оказавшись захваченным очередным соло на ударных, которое *начиналось с этого грома*, а начала-то ты не заметил... Здорово! Многозначительности, сопливой неконкретности в этой музыке — *ноль*. Стилизации под Японию — *ноль*; за что автору и спасибо. А ведь мог супермастерски это сделать; и был бы — перебор... Говоря о «... блакитных азёрах», я писал о наднациональности его музыки; здесь — яркий случай того, как здорово она может работать... Я испытывал чистое наслаждение, которое не желал анализировать, расчленять впечатления, даже идентифицировать инструменты... Ах, какая гармония, и как она разнообразна для столь короткого спектакля, и как она возвышает его смысл и эмоциональный посыл. (Без подтягиваний. Возвышает, — но в унисон замыслу режиссера, не в конфликт ему, но и не в рабское ему следование.) И опять после спектакля я машинально начал искать фото Владимира в фойе ТюЗа. Но — странное дело — я не обнаружил даже и фотографии Арамилевой...

Тонкость, мера, вкус...

Вместо заключения. «А зори здесь тихие...»

Статья моя не нуждается сегодня в заключении. Мастер продолжает работать, и его новые работы предопределяют новые впечатления и выводы... Когда есть такое понимание, у авторов обычно возникает искушение дать вместо заключения «в россыпь» те интересные штрихи к портрету героя, которые особенно дороги автору, но не вместились в формат основной темы.

Поэтому скажу несколько слов о работе Кондрусевича в тюзовском спектакле «А зори здесь тихие...». Эта работа принципиально не включена мной в «пятерку»: во-первых, из-за самой ее нетипичности; во-вторых, — из-за моего сложного к ней отношения. Но рассказать о ней, пожалуй, стоит, поскольку по своей функ-

ции этот материал и есть те самые «интересные штрихи», которые трудно обойти. А формально повод для включения безукоризнен: ведь это тоже «Кондрусевич в ТЮЗе».

Искренне или нет, но Владимир Кондрусевич всю свою театральную музыку называет «прикладной», хотя, как мы уже видели, на самом деле его музыка может быть как полностью лидирующим элементом спектакля, определяющим всю его структуру (не обязательно в официальном мюзикле), так и быть подчиненной режиссерскому замыслу, идти в его фарватере. В третьей главке данной статьи предполагалось, что таковой является музыка к «Маленькому лорду...». Подчиненной замыслу — да; но, на мой ум и вкус, прикладной и та музыка также никак не была, так как *всегда* разворачивала самостоятельные образы, имеющие совершенно самостоятельную ценность.

Но действительно *совсем* иной подход применен в спектакле «А зори здесь тихие...» (постановка Натальи Башевой, художник — Дмитрий Мохов, балетмейстер — Людмила Фадеева). Музыка, хотя и полностью определяя пластику и темп сцендвижения ряда сцен, работает **только** на усиление режиссерского замысла — и ни на что больше. А если точнее: на расстановку акцентов, ударений, стрелок, восклицательных знаков. (Но даже не тире и не многоточий...) Самостоятельных образов не разворачивает (либо то, что разворачивает, не поддается расшифровке; сам Кондрусевич в каком-то интервью говорил, что он рисует в этой музыке работу подсознания); зато наносит *запрещенные удары по подсознанию* зрителей, так что перехватывает дыхание и *буквально* замирает сердце в ряде лобовых по литературе и средне сыгранных сцен. (Инфразвук?) Да, *эта* музыка — *прикладная*.

Сделано это с абсолютно сумасшедшим мастерством; большинство инструментов при прослушивании неопознаваемы, аккорды порезаны ломтями и кричат похлеще «Lark's Tongue in Aspice». Как всегда, — чудеса на ударных (нет, *внешне* это, может, и скромно... но покажите мне этих барабанщиков и перкуссионистов, способных создать такой эмоциональный эффект). Сцена перехода болота — музыкальный шедевр даже для меня, определившего для себя, что в этом спектакле звучит преимущественно «не моя» музыка. «Отдыхает» опять Jamie Muir (мы еще восхищались «The Talking Drums»; а зачем?). Мне показалось, что опыт таких корифеев, как Gil Evans и Robert Wyatt использован композитором в спектакле для решения чисто прикладной задачи по концентрации зрительского ужаса. Эти жуткие звуки вбивают в головы подростков азбучные истины об ужасе войны, о том, что у нее «не женское лицо», о том, что это неправильно: погибать юным девушкам... И вбивают эффективно; зал благоговеет. Ну что ж, азбучным истинам тоже надо учить. Задача решена блистательно. Что же касается самой музыки: не мое, но здорово.

Безграничный диапазон таланта.

