

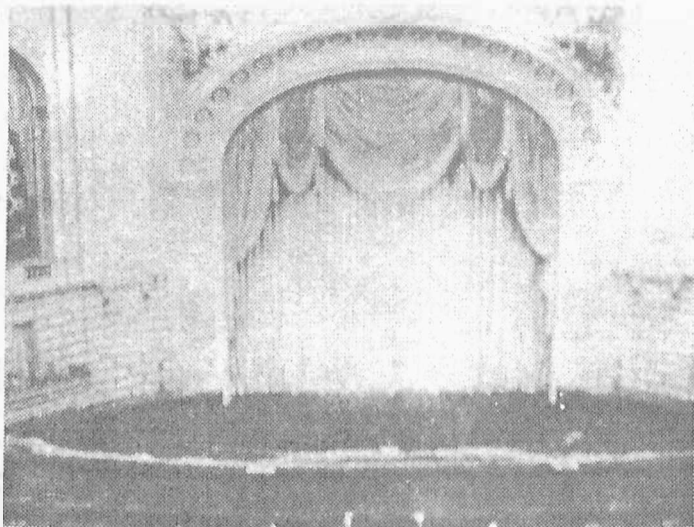
Представьте себе Английскую Национальную Оперу, Глайндбурн Туринг Оперу и Национальную Оперную Студию, сложенные вместе, и вы получите представление о масштабе деятельности Оперы Сан-Франциско (ОСФ). Стоит провести немного времени вместе с труппой театра, и вскоре экзотические названия сфер его деятельности легко слетают у вас с языка: Браун Бэг Опера, Оперная Программа Меролы, Программа Содружества Адлера, Дебютные Концерты Швабахера, не забудем и о "последней новинке" - недавно созданном Клубе "Браво!" (подробнее обо всем этом чуть позже).

Первой оперной постановкой в Сан-Франциско, согласно источникам, была "Сомнамбула" Беллини в 1851 году, поставленная, как и большое количество последующих представлений традиционного французского и итальянского репертуара, французским басом Альфредом Ронковьером. После основания в 1890 году Оперы Тиволи в городе в течение десяти лет регулярно шли оперные спектакли, затем эстафету приняла нью-йоркская Метрополитен Опера, но в 1906 году землетрясение положило конец ее регулярным гастролем в Сан-Франциско.

Ныне существующий театр был основан в 1923 году итальянским дирижером Гаэтано Меролой, ставшим первым из всего лишь четырех генеральных директоров за 70-летнюю историю ОСФ. Мерола руководил театром до своей смерти в 1953 году; его сменил в качестве художественного руководителя его помощник и администратор Курт Херберт Адлер. В 1957 году он был назначен генеральным директором; ему на смену в 1981 году пришел Теренс А. Маккензи; с 1988 года театром руководит оперный режиссер и продюсер Лотфи Мансури, пришедший в ОСФ из канадской Оперы.

Театр вступил в новую музыкальную эру, "Заполучив" в качестве музыкального директора эмигрировавшего британского дирижера Дональда Ранниклса. В Европе Ранниклс пользовался известностью, особенно в Байрейте, но к моменту его позднего дебюта в британской опере, очень успешного, ожиданиям менеджеров британских оперных театров, толпившихся у двери его артистической уборной с чеканными книжками и календарями наготове, уже не суждено было сбыться: Сан-Франциско сделал свой ход первым, и Ранниклс был уже полностью связан обязательствами. "Имея Дональда Ранниклса в качестве музыкального директора и сэра Чарльза Маккеррасса в качестве основного приглашаемого дирижера, - говорит Мансури, - мы в заведомо положении; большинство постановок нашей главной сцены - 9 из 13 - доверено двум широко признанным критикой дирижерам, что обеспечивает преемственность, столь необходимую для поддержания высокого музыкального уровня".

Осенний сезон - краеугольный камень оперного года Сан-Франциско. Театр проводит также дополнительные летние сезоны: "Кольцо" в 1990 году, юбилей Моцарта в 1991-м, Россини в 1992-м, только что завершившийся фестиваль Рихарда Штрауса, - но на осенний сезон традиционно приходится пик не-



Театры Нового Света

Чем живет Опера Сан-Франциско

Грейм Кей

истой - иначе ее неназовешь - активности в работе театра, для сравнения: сезон, открывшийся 23 сентября 1923 года, продолжался менее двух недель, сейчас же театр дает более 70 представлений 10 опер. Открытие сезона всегда включается в календари Сан-Франциско, это первая пятница после Дня Труда (первый понедельник сентября - прим. пер.), а открывающее сезон экстравагантное гала-представление называют в театре "главным общественным событием на западном побережье".

Можно сказать, что лихорадочная деятельность театра по сбору средств - современный вариант калифорнийской золотой лихорадки 1849 года, ставшей источником быстрого роста Сан-Франциско. Поскольку накопленный ОСФ дефицит в 6 млн долларов привел к волнению оперные круги, театру приходится в сущности поспешно искать частные и корпоративные источники финансирования. Привычное лицо в ОСФ - менеджер Андриан Триппи, бывший финансовый директор Уэльской Национальной Оперы. Триппи описывает финансовое положение театра: "Калифорния сильно пострадала от экономического спада, и это проявилось в том, что наш доход от пожертвований уменьшился на полтора миллиона. Вероятно, мы могли бы компенсировать это за счет поисков дополнительных источников дохода или же возместить недостачу из нашего фонда в 23 млн долларов, но он предназначен все-таки для других целей".

Финансы ОСФ вкратце стоит рассмотреть, поскольку сравнение с британскими театрами помогает понять, почему американские театры смотрят на эти вопросы совершенно иначе. Из 35 млн бюджета около 50 проц. дает кассовый сбор, что сравнимо с ситуацией в Британии, однако из остальной части лишь полтора миллиона поступает из государственных источников, таких как городской бюджет Сан-Франциско (850000 долл. из местного налога на недвижимость), Национального Фонда Искусств и Калифорнийского Совета по Искусству. Остается собрать 16,5 млн из частных источников.

Не удивительно поэтому, что пожертвования - основная тема добротного журнала, издавае-

мого ОСФ. Он содержит также новости театра, обзоры предстоящих постановок, связанные с репертуаром критические статьи - и стоит без обиняков проблеме дефицита.

Но это не принаряженная кружка ничего - читатели узнают, как получить удовольствие за свои доллары. Председатель коллегии Рид У. Деннис откровенно обсуждает финансовые проблемы, спокойно излагая при этом, чтобы ОСФ могла поддерживать свою международную репутацию, она должна обновить репертуар, идти на художественный риск, а потому ее цель - утроить фонд капитала на другой стороне дарители рассказывают о том, как приятно давать деньги опере, описывается Оперный Бал, на котором веселятся члены Профсоюза, а рядом в соблазнительных рекламных объявлениях объясняется, как вкладывать средства в Программу Пожизненных Доходов Оперы Сан-Франциско, что позволит вам уменьшить ваш подоходный налог, избежать налога на прирост капитала и пожизненно получать ежеквартальные выплаты дохода. По соседству председатели и председатели бесчисленных комитетов по сбору средств объясняют технику своей работы: возьмем, к примеру, Беверли Кофлин, которая занимается крупными пожертвованиями (индивидуальные дарения более 25 тыс. долл.). "Любителям оперы хорошо удается собирать пожертвования у других любителей оперы, - говорит она, - Я занимаюсь этой работой, потому что опера доставляет мне огромное наслаждение. Сбор средств - возможность отдать свой долг этому уникальному виду искусства. Когда мне удается передать свой энтузиазм другим любителям оперы, они готовы выслушать мою просьбу о средствах". Ну и ну! В Британии мы больше привыкли к тому, что к подобным просьбам остаются глухи. Однако без бросающейся в глаза филантропии, которая является чуть ли не конституционной обязанностью состоятельного американца, опера завяла бы на корню, так же, как в нашей стране - без государственных субсидий.

Энергичные люди из ОСФ

первыми признали бы, что покрытие дефицита за счет сбора средств - отнюдь не привлекательное занятие. Поэтому их энергия направлена на то, чтобы поддерживать уровень работы театра, имея в виду ряд специальных проектов. Главный из них - кампания по реставрации и реконструкции здания театра - Уор Мемориал Опера Хаус. Этот импозантный театр, который ОСФ делит с Балетом Сан-Франциско, был построен в 1932 году по проекту Артура Брауна-младшего, муниципального архитектора. В оперный сезон театр вмещает 3176 человек, и несмотря на свои размеры, славится мигкой, обволакивающей

акустикой. Но стоит взглянуть на потолок - и невозможно не заметить натянутую сетку, предохраняющую от падающей из трещин штукатурки: следы недавних сильных подземных толчков. В 1996 году театр закроется на полтора года для защиты от землетрясений за счет городских властей, и сборщики средств ОСФ используют эту возможность, чтобы "пробить" свой список пожеланий: новые сиденья, замена сценического оборудования, переоборудование помещений за кулисами.

Им приходится заниматься и многим другим. Оперный Центр Сан-Франциско, например, является крышей для сфер деятельности перечисленных в начале статьи. Основная цель работы - дать возможность молодым артистам выступать и учиться: для публики выигрыш в том, что работа Центра дает дополнительный массовый доступ к опере. Западный Оперный Театр привозит свои постановки на гастролы в страны, где доступ к опере ограничен: в 1987 году он стал первым театром США, гастролствовавшим в центральном Китае. Браун Бэг Опера (Опера коричневого Пакета - своим названием она обязана пакетам из коричневой оберточной бумаги, в которых гастрономические магазины доставляют американцам готовые завтраки или запорачивают в них бутылки со спиртным) - этот театр дает живые оперные представления в больших универмагах, школах, парках, больницах. Роль нашей

Национальной Оперной Студии выполняет "Оперная Программа Меролы", предоставляющая каждый год 20 певцам и репетиторам 10-недельный курс углубленного изучения репертуара, языков, дикции, владения телом, актерского мастерства и умения держаться на сцене. Его кульминация - Финальные Экзамены - публичное событие, так же, как и Дебютные концерты Швабахера, которые проходят в воскресенье днем в местной галерее. Программа Товарищества Адлера дает молодым артистам возможность заключить 11-месячный контракт с наиболее крупными театрами на роли молодых главных действующих лиц. Если вы член Товарищества, вам могут предложить выступить в клубе "Браво!", который "создан, чтобы молодые люди 25-40 лет могли в доступной и развлекательной форме приобщиться к миру оперы, больше узнать об оперной музыке и драме и встретиться с другими молодыми профессионалами". Вы можете поспорить на свой последний доллар, что, когда придет ваш 11-й день рождения, вы, весьма вероятно, получите приглашение от одной из "обедаящих леди".

Вам могут предложить, например, пожертвовать на одну из намеченных к постановке опер ОСФ. На осенний сезон 1994 года Мансури запланировал "Опасные связи" на основе романа Лакло (Кристофер Хэмптон написал по нему театральную пьесу, был также снят фильм с Гленн Клоус) автору оперы - композитор Конрад Сюзан и либреттист Филип Литтелл. Затем в летнем сезоне 1995 года дирижер и сопранист Бобби Макферрин поставит оперу под рабочим названием "Геддизмания" по либретто Ишмаэля Рида, дирижировать будет Кент Нагано.

Программа планируемых Мансури постановок показывает, что озабоченность ОСФ денежными вопросами не привела к творческому застою. Он, безусловно, является хранителем мощной традиции: в ОСФ состоялись первые постановки в США столь разных опер, как "Дитя и волшебство" (Равель), "Диалог кармелиток" (Равель), "Женщина без тени" (Р. Штраус), "Катерина Измайлова" (Шостакович) и произведений Яначека, Бриттена, Тиньетта, Реймманна и Хенце. "Несмотря на финансовые трудности, - заключает Мансури, - мы остаемся верны нашей главной цели - делать возможно лучшие оперные представления".

Перевел Юлиан ТИССЕН
(Журнал "Опера Нау")



Оперу Сан-Франциско и Мариинский театр связывают тесные творческие узы. Не так давно Валерий Гергиев осуществил на этой сцене постановку "Войны и мира". В недалеком будущем к ней добавится и "Огненный ангел" - также с участием наших певцов. А ближайшим плодом сотрудничества двух театров станет майская премьера "Руслана и Людмилы" в Петербурге - режиссер этой постановки Лотфи Мансури.

На снимке: Лотфи Мансури (сидит), Валерий Гергиев, Салли Биллингхурст (артистический директор Оперы Сан-Франциско) и Вячеслав Дуначев (солист оркестра и консультант по международным связям Мариинского театра).

Коль не стоял бы здесь старый фридриховский храм муз, можно было бы подумать, что на берегах Шпрее разбил свои зимние квартиры байрейтский фестиваль. (Тот факт, что сам Вольфганг Вагнер бродил в этот вечер мимо архитектурных творений Кнобельсдорфа на Унтер-ден-Линден, отметим лишь на полях). Пять ведущих партий в этом "Парсифале" были поручены признанным "байрейтцам" и - в довершение всего - в Оперу на Унтер-ден-Линден были импортированы часовые антракты, принятые на Зеленом холме (местоположение байрейтского театра). Но поскольку в гастрономических вопросах между Байрейтом и Берлином существует значительное различие, у целой гурьбы юных и старых вагнерианцев было достаточно времени, чтобы более или менее оживленно подискутировать о только что увиденном и услышанном.

Основанием для искренней и высокомерной изволнованности на самом деле послужил финал этого почти семичасового оперного марафона. Ибо снова режиссером был Гарри Купфер: после 1977 года уже во второй раз в этом доме он заставил спорить по поводу своих воззрений на, конечно же, труднейшее сценическое творение Вагнера. Буддистское учение о перевоплощении и ритуальный католицизм, мысли о защите животных и об общественной роли женщины совершенно неудовлетворительно вошли в произведение, чья гибридная эклектика и для каждого

КОНЕЦ СВЕТА - ПАРАБОЛА К НАЧАЛУ

"Парсифаль" Гарри Купфера и Даниэля Баренбойма в Берлинской Штаатсопер

из исполнителей явилась твердым орешком...

В эстетских декорациях Ганса Шавернока, где футуристически черный и серо-металлический дизайн был колорирован лишь красной, зеленой и фиолетовой подсветкой, Купфер заставил еще раз сыграть однажды уже обозначенную в байрейтском "Кольце" параболу конца света.

Царства Титуреля и Клингзора почти идентичным образом герметически отделены друг от друга, и каждый выпад в том или ином направлении становится идеологическим крестовым походом. Крушение обеих экзистенциальных альтернатив в конце концов становится здесь основным выражением купферовской интерпретации: вагнеровское священное торжественное сценическое представление как отнюдь не исполненная святости метафора для утратившего ориентира, в основах своих поколебленного мира с его воззрениями.

Постоянные метания Гурнеманца между официальной политикой Грааля и индивидуальным гуманизмом Купфер заставляет в первом действии играть столь же дифференцированно, как и растущую воинственность,

утрату моральных сомнений рыцарями Грааля - в третьем; своей кульминации это достигает в сцене, когда избитые рыцари преждевременно раскрывают священный сосуд (который тем самым утрачивает свою святость!). Второе действие вместо традиционных цветочниц-хористок приносит парящую систему координат с экранами дистанционного управления, с которых манят к себе сладострастные женские образы, еще до встречи Парсифаля и Кундрии...

Даниэль Баренбойм своим замечательным выступлением к "Парсифалю" сам обозначил масштабы своих действий при вступлении в должность художественного руководителя Оперы на Унтер-ден-Линден. И в самом деле, за пультом наилучшим об-

разом расположенной Штаатскапеллы израильянин, благодаря камерно-музыкальной прозрачности оркестра, при последовательном драматическом нарастании колоссальной вагнеровской партитуры едва ли оставил место для пожеланий. Неизменное исполнение Баренбоймом указаний композитора - прежде всего сфорцато пиано - препятствовало немотивированным звуковым сгусткам и существенно способствовало беспредельности представлению певцов.

Здесь - за исключением немного бледно звучащего Фрица Хюбнера (Титуреля) - был представлен весь цвет современного вагнеровского пения. Прежде всего, Куцдри "ассольюта" последних лет, Вальтраут Майер на подмостках Оперы Унтер-ден-Линден не оставила сомнений в своей вокальной и актерской исключительности в этой партии. Великолепное по тембру и звукоподаче, прекрасное меццо-сопрано с неслышанной утонченностью истощивает до дна наиболее многослойный из всех вагнеровских женских образов - вплоть до мельчайших музыкально-семантических нюансов. Выстоять рядом с этим стихийным изображе-

нием явилось нелегкой задачей для выздоравливающего как раз к премьере Поля Эльмина, выступившего в главной роли. Несмотря на некоторые слабые моменты в третьем действии, датский исполнитель впечатлял своим темно-терпким тембром и победительной сценической непоколебимостью.

Неожиданностью вечера явился дебют Джона Томлинсона в роли Гурнеманца: к локальному воплощению с его широчайшей шкалой присоединилась точность игры и отличная немецкая дикция британского баса-баритона. Прекрасным по голосу юным Амфортом заявил о себе Фальк Штрукман, равно как и Гюнтер фон Канненс в роли волшебника Клингзора. Но его свита, как и певцы концертного хора, капитулировала перед пермута в отличие и целом вином этого премьерного вечера.

Андреас КЛЮГЕ

(журнал "Музыка и театр")

Перевод с немецкого Марины ГАЛУШКО



в которой участвовал хор Штаатсопер. Я тогда - еще во времена ГДР - согласился продиринжировать два или три спектакля по случаю юбилея. Гарри Купфер был готов для этого восстановить свою старую постановку "Парсифаля". В ходе наших бесед, однако, мы пришли к выводу, что невозможно открыть новую эру вытесненной из запасников постановкой. К тому времени,

еще не делает современного репертуара.

- Различия в технике исполнения между Вагнером и современной оперой сравнительно невелики по отношению к различиям между Вагнером и Моцартом. Иначе говоря, вы бы скорее поручили "Идоменей" "Концерт Кельн" или Штаатскапелле?

- Это я смогу вам сказать после того, как посмотрю оперу Грауна "Цезарь и Клеопатра".

- Часто проводили параллель между вами и Вильгельмом Фуртвенглером. До сих пор это казалось довольно произвольным, однако ваша новая должность художественного руководителя Штаатсопер Унтер-ден-Линден, похоже, подтверждает это: видите ли вы себя наследником Фуртвенглера?

- Это я не знаю. В общем-то, об этом, по-видимому, лучше может судить публика и пресса.

бы использовать этот шанс, эту уникальную ситуацию, чтобы создать нечто особенное: современный музыкальный театр. Удастся мне это или нет, решит время.

- Вы, должно быть, более или менее знакомы с перемещившей судьбой этого театра, с плохими и с хорошими традициями.

- С вашего позволения, остановлюсь на хороших. Несомненно, можно безоговорочно

Даниэль Баренбойм, художественный руководитель Штаатсопер Унтер-ден-Линден:

"Парсифаль" был, в сущности, случайностью..."

Конечно, я многому у него научился, я даже видел еще, как он дирижировал в Зальцбурге "Дон Жуана". Я также пробовал размышлять над его интерпретациями: Почему так, а не иначе?

- Но почему именно Фуртвенглер? В то время были и другие крупные дирижеры.

- Этого верно. Но Фуртвенглер кажется мне особенно хорошим примером экспрессивного дирижирования. Это определение, так же как и сама манера исполнения, обязано своим происхождением Рихарду Вагнеру. Почитайте его сочинение "О дирижировании", там есть, например, все указания на темповую свободу, на связь между темпом и мелосом и т.д. Выберите как-нибудь время почитать работы Вагнера по теории музыки и послушать исторические записи Фуртвенглера. Вы будете поражены прямой связью между их подходами к исполнению.

- Тогда, может быть, вас следует скорее считать наследником Вагнера?

- В общем-то, я бы не хотел, чтобы меня считали чьим-либо наследником: я никогда не пытался - и не собираюсь в будущем! - имитировать чей-либо стиль. Я думаю, мне это не нужно. Конечно, я знаком со старыми записями Штаатсопер, но я обещаю, что буду делать нечто совершенно иное. Я потому приехал в Берлин, что хотел

Новая Каллас, новый Паваротти, новый Тосканини. Сегодня в музыкальных кругах слишком любят навешивать на человека (мужчину или женщину) подобные этикетки, сомнительные с художественной точки зрения, но действенные в плане рекламы. В особенности это касается артистов классической сцены. Маэстро Даниэль Баренбойм тоже не был обойден подобными "украшениями".

утверждать, что в области музыкального театра ГДР играла ведущую роль.

- Это относится, наверное, в первую очередь к комической опере!

- Верно. Такие имена, как Фельзенштейн, Фридрих или Херц, а в наше время Купфер и Миллitz, преобразили мировую оперу. А в Опере Унтер-ден-Линден была Рут Бергхаус! Вот этим традициям, например, я хотел бы следовать.

Говоря о хороших традициях, я думаю также о типичном оркестровом исполнении Штаатскапеллы. Вы только наблюдайте за музыкантами, как они играют, не только смычковые. Послушайте их звучание. Это звучание представляли себе великие немецкие композиторы, когда они сочиняли свои произведения. Здесь инструменты "Ямаха" и прочие технические безделушки не играли еще никакой роли!

- Судя по репертуарным планам, театр выигрывает от интернационализации.

- Это и неизбежно. Видите ли, этому проложили дорогу такие люди, как Зубин Мета и Сейджики

Озава. Сегодня вполне естественно, что индеец дирижирует Брукнера в Линце или Верди в Ла Скала, и даже итальянец Синопполи может дирижировать Вагнера в Байрейте. Когда Тосканини в 1929 или 1930 году приезжал в Берлин - а ведь это было еще до нацистов! - сенсацией был не сам великий артист Тосканини, но тот факт, что итальянец дирижирует Бетховена и Брамса!

- Вам уже приходилось в этом городе дирижировать и Верди и Моцарта.

- Да, я, например, делал "Аиду" и "Фигаро" в Дойче Опер, и с большим удовольствием.

- Если посмотреть на ваши берлинские планы, можно прийти к заключению, что Даниэль Баренбойм посвятит себя отныне исключительно Рихарду Вагнеру и немецкому репертуару.

- О нет, это вовсе не так. Но, естественно не следует забывать, что значительная часть мирового оперного репертуара была написана в Германии.

Видите ли, с Вагнером и Штаатсопер дело обстояло так: первые контакты состоялись во время моей записи "Парсифаля",

однако, уже были певцы, работающие по контракту. Так что то, что с "Парсифалем" дело пошло, было, в сущности, скорее случайностью.

- Значит, не следует опасаться запрограммированности на немецкое?

- Воисте нет, зато второй проект имеет скорее историко-документальное основание: в Опере Унтер-ден-Линден уже много лет нет "Кольца". Мы же считаем, что этому театру "Кольцо" необходимо. И в скором времени будет ставиться по одной части "Кольца" в сезон. Этого вполне достаточно. Но нам совершенно необходимо также и итальянский репертуар, новый моцартовский цикл... Я, естественно, не могу все сделать сразу. И, откровенно говоря, в настоящий момент новый "Отелло" привлеч бы меня гораздо больше.

- Не следует забывать о классической и о сегодняшней современной опере.

- Правильно. Скажем так: Моцарт, Верди, Вагнер как основа в пределах традиции. Затем современный репертуар и произведения на заказ. Один "Возвек"

Поймите меня правильно, я считаю совершенно необходимым принять во внимание в нашей работе все достижения практики постановок в духе историзма. Это не означает, однако, что сегодня следует, например, Моцарта играть исключительно на старых инструментах, используя старую технику исполнения. Должно быть выдержано театральное, драматическое измерение постановок, это я считаю более важным.

- А как обстоят дела у пианиста Даниэля Баренбойма?

- Лучше не спрашивайте! Мне просто не хватает на это времени. Но с декабря я буду все же больше заниматься фортепиано. Но сперва нужно по-настоящему наладить дело здесь.

- Чего желает себе художественный руководитель Штаатсопер Унтер-ден-Линден на ближайшее будущее?

- Я бы пожелал себе, чтобы нашу работу в Опере оценивали не только музыкальные, но и театральные критики. Я все время задаюсь вопросом: правильно ли это и разумно, что об оперных постановках пишут только музыкальные критики. Мы, в конце концов, занимаемся музыкой театром.

Андреас КЛЮГЕ
(журнал "Музыка и театр")
Перевод Юлиана ТИССЕНА