

Открытие нынешнего сезона Метрополитен-Опера было ознаменовано сразу несколькими событиями. Прежде всего, Джеймс Ливайн празднует в течение всего года свой юбилей — 25-летие деятельности в Мет. В этом сезоне ему предстоит продирижировать шестидесятью спектаклями, среди которых «Отелло» и «Фальстаф» Верди, «Дон Жуан» Моцарта, «Возвышение и падение города Макогонги» Вайля, «Валькирия» и «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, новые постановки «Так поступают все» Моцарта, «Силы судьбы» Верди, «Андре Шенье» Жераро. Последний вечер сезона, завершающий юбилей — голо-концерт, в котором примут участие многие из выдающихся певцов, с кем Ливайн приходилось близко работать с 1971 года, с началом своей творческой жизни в Мет, концерт, который будет широко транслироваться телевидением.

В юбилейную программу входят также три концерта оркестра Мет под управлением Ливайна в Корнеги-холле, в том числе и концерт с Джесси Норман. Наряду с этим Ливайн, будучи перфекционистом, намерен аккомпанировать в сольных концертах-дебютах Владимира Чернова и Пауля Гровса, недавнего выпускника программы развития молодых певцов, существующей в Метрополитен-Опере. Кроме того, он выступит как солирующий пианист с оркестром Берлинской филармонии. И наконец, после многочисленных турне по разным странам, завершит юбилейный год в Баюристе, дирижируя уже в третий раз вагнеровской «Кольцо».

Технической революцией нового события другого рода, имевшее место в первый вечер очередного сезона Мет. Спустя восемнадцать месяцев, затратив 2,7 миллиона долларов, театр представил публике новую систему перевода идущих на языке оригинала опер. Это система, представляющая использование индивидуальных дисплея-экранов на задней стороне кресел зрительного зала, абсолютно отлично от стандартных супертитров (бегущая строка над сценой, как, например, в Нью-Йорк Сити Опер). Она демонстрирует высочайшее техническое мастерство Мет, и даже скелетики, настроенные довольно агрессивно, в том числе и сам Джеймс Ливайн, сказавший поначалу, что это будет только через его труп, приняли это новшество абсолютно. Лучшего и более изобретательного решения быть не могло. Каждый из почти четырех тысяч дисплей-экранов размером 20 см на 5 см имеет свой собственный компьютер, которым можно воспользоваться по желанию, включая его или выключив, легким нажатием кнопки. Мягкий свет, идущий от строчек, не ослепляет и не мешает сидеть рядом.

Как я могло заметить на спектаклях, огромный процент публики пользовался этим новым приспособлением. Само, подожавшись искусству ознакомиться с нововведением и особенно не нуждаясь в подробностях в таких бесчисленно виденных и слышанных операх, как «Отелло», «Кормен», «Аидо», ощутила этот дополнительный элемент не только не отвлекающим, но и добавляющим смысловые грани.

Особенно субтитры Мет, как стало очевидным, имели успех у молодых зрителей. Что касается знаменитых опер, то в разговоре с одним из них я услышала, что он непременно воспользуется титрами, когда будет на таких спектаклях Мет, как «Леда Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Пиковая дама» Чайковского.

В первый вечер сезона публике был предложен «Отелло», премьера которого состоялась два года назад, собравший звездный состав: Пласидо Доминго, Джеймс Моррис, Рене Флеминг. Успех вечера определялся этим блистательным трио, их взаимозаменяемостью, нервом и тонкостью взаимоотношений, мастерством вокального и сценического воплощения, высоким градусом творческого состояния. Работа каждого из них могла бы стать предметом подробного анализа.

О Рене Флеминг мне уже приходилось писать, в связи с ее замечательной ролью в «Питере Граймсе» Бриттена, премьере Мет прошлого сезона. Говоря о Пласидо Доминго, хорошо известном нашей публике, можно добавить лишь впечатляющие цифры. На сегодня общее число его партий подошло к 109-ти. Им сделано свыше 100 записей, среди которых 91 опера. Кроме того, 45 видео, 3 фильма-оперы. В зените своей творческой карьеры он обретает новое качество — становится артистическим директором Вашингтонской Оперы.

Что касается Джеймса Морриса, то для него нынешний сезон в Мет тоже юбилейный. За 25 лет работы в нем он появился более чем в 40 раз почти в 500-х спектаклях. Партия Яго впервые включена в его репертуар, и на этом обстоятельстве интересно задержаться.

В свои 48 лет Джеймс Моррис сегодня — ведущий певец в партии Ватона в вагнеровской «Кольцо», и именно исполнение Ватона привело его к ролям, которые он никогда не обходил для себя. Большинство голосов, особенно мужских, имеют тенденции к более насыщенным краскам и более низкому диапазону в период зрелости. Бас Джеймс Моррис в данном случае исключение. «Ватон открыл для меня верха моего голоса, которые я стал с уверенностью развивать. И потому я пришел к Скарипи в «Тоске», а в последний год к баритональному вердиевскому репертуару, требующему легкой плавности, равно как и насыщенного звучания во всем диапазоне», — говорит певец. Так появился в его репертуаре Макбет, сыгранный в последнее время в трех разных постановках.

Еще 11 лет назад, когда Джеймс Моррис обратился к вагнеровским произведениям, очень обстоятельно и глубоко изучая их, он встретил знаменитого Ватона послевоенного периода Ганса Хоттера, который заметил ему, что партию Ватона надо петь, как итальянскую оперу, белконтю. Это стало для него открытием.

Интересно, что в Яго у Морриса легкость голоса в большей части партии, где натур Яго маскируется. И только когда дьявольщина Яго вырывается наружу, как например, в его «Кредо», только тогда звучание его голоса становится истинным, более темным, глубоким и насыщенным. Яркой характеристике Яго способствуют и физические данные Морриса — высокий, крепкий, благородной внешности, которая внушает доверие.

Продолжая разговор о событиях нынешнего сезона Мет, особо надо сказать о выдающейся работе тридцатилетней Денис Грейс, о ее дебюте в заглавной партии «Кормен».

Денис Грейс являет собой квинтэссенцию американо-африканской истории успеха. Выросшая в негритянском районе Вашингтона, в семье, где отец-алкоголик оставил жену, ждущую третьего ребенка, оно «не оказалось потерянной и предоставленной улице, как очень многие», по ее словам. Этого очень боялся мать, которая трудно и много работая, обеспечивала детям очень интенсивную и строго организованную жизнь.

Начав петь в школе, Денис было замечено и направлено в школу исполнительского искусства в Вашингтоне, куда было немедленно принято. Уже затем, в консерватории Бостона, оно дополнительно работало, чтобы содержать себя, то ночным клерком в отеле, то уборщицей в квартире. Когда она решила прийти на прослушивание в Мет, она имела все, чтобы стать финалисткой: блестящий голос и поразительное сценическое поведение. Ее показ был исполнен решимостью выиграть, но напряжение было преодолено ценой потерь. В конце соревнования голос изменил ей. Демонстрационная, она бросила петь и занялась секретарской работой. Тем не менее, Хьюстонская Гранд Опера пригласила ее участвовать в своей программе молодых певцов. Она отказалась. Когда ее пригласили во второй раз, друзья убедили ее принять участие. Это был знак для нее.

С тех пор ее успех становится постоянным. Пласидо Доминго — один из ее больших приверженцев. Вместе с ним она пела Кормен в Ковент Гардене. Они встретились впервые, когда Грейс пела Эми-лию в «Отелло».

«Что произвело на меня сразу впечатление, кроме ее очевидного вокала и физической красоты, ее аура драматизма», — говорит Пласидо Доминго. — Как Кормен она так хорошо, что мир может хотеть, чтобы она имела эксклюзивное право на эту роль. Но это было бы и досадно, потому что она может предложить очень многое в других партиях».

Как артистический директор Вашингтонской Оперы Доминго уже пригласил ее спеть две ведущие партии у себя в театре, которые пока не оглашены.

Перед своим дебютом в Мет Денис Грейс спела Кормен в Венской Штатсопер, в Оперу Бостона, в Ковент Гарден. 21 спектакль только за последние два года.

Ее классическое меццо-сопрано отличается тембром сумеречной окраски, широкий диапазон, красота вибрирующего звучания от грудного низкого голоса до светлых высоких нот. Она — неотразимая окраска, которая распространяет вокруг себя чувственность, что должно быть у каждой Кормен, но мало кто умеет так это делать. Ее абсолютная естественность и раскованность создают полную иллюзию не имитации жизни, где выстроено и проработано труднейшая роль, а ощущение жизненной реальности происходящего. С того момента, как она после оresta сидит со связанными за спиной руками и медленно поднимает зубами юбку с колен, пытаясь тем самым увлечь Хозе, внимание к ней не покидает ни на секунду. Ее кошачья пластика, амплитуда сменяющихся настроений, трагическая игра в последней сцене — все это постигне удивительное открытие спектакля.

Можно было бы сказать о хороших впечатлениях еще от двух дебютантов в «Кормен» — итальянской певицы Барбары Фриттоли (Михаэла) и американо-американского баса Ричарда Бернштейна (Циниги), равно как и о Сергее Лейферкусе (Эскамильо). Но тогда это перечисление должно быть продолжено и в отношении спектакля «Аидо», где примечательны работы дирижера Кристиана Боде, художника Джони Кьоранта, художника по свету Джилла Векспера, исполнительницы заглавной партии Нины Раутио, уже известной американской публике после гастролей

Музыкальной жизни Германии, благодаря большому количеству композиций в разных формах и стилистических направлениях, благодаря своей неутомимой активности виртуозного исполнителя, творческого и организатора. Режиму было выгодно привлечь деятельность композитора в соответствии со своей политическо-культурной программой. Но отношения не заладились уже в 1929 году, когда после представления сатирической оперы «Новости дня», вызвавшей ярость будущего фюрера, была санкционирована критическая кампания в прессе, клеймившая Хиндемита как изменника, извращающего своим творчеством высокую миссию композитора новой Германии. По этой причине было официально запрещено постановка оперы «Художник Матис», которую в 1934 году включил в репертуар Берлинской Штатсопер тогдашний ее директор, выдающийся дирижер Вильгельм Фуртвенгер. Попытка последующего представления публичной симфонии «Художник Матис», законченной публической симфонии «Художник Матис», законченной композитором перед сочинением оперы и имевшей сансационный успех, неоправданно изменила жизнь обоих — и композитора, и дирижера. Был объявлен официальный бойкот музыке Хиндемита. Фуртвенгеру пришлось оставить все свои официальные посты. А Хиндемит, отказавшись от борьбы, в скором времени эмигрировал, сперва в Швейцарию, а с 1940 года — в США, где работал долгое время, оказывая огромное влияние на американскую композиторскую школу. С его вынужденным отъездом из Германии наметился водораздел в его творчестве. Хотя почти две трети им созданные импелсы, которые заложены в его сочинениях, начались тридцатых. Страх и тоска, пронизывающие оперу «Художник Матис», написанную в 1933-35 годах, никогда больше не возвращались в его музыку. По стандарту 30-х годов, это довольно консервативно в своем ясном то-норе на контрольный, в приближении к шизо-вос-пираторским гимнам и грегорианским песнопениям, Либретто, созданное самим композитором, погру-жает нас в мир Реформации, кровавую Крестьянскую войну 1524-25 годов, в трудные поиски художником Матисом своего предназначения.

Художественной основой материала оперы стал всемирно известный оллторный триптих, созданный в XVII столетии в городе Айзенахе художником Маттиасом Готт-Нитомом, чья живопись впечатляла не только самого Хиндемита, но и многих из современных ему людей искусства, таких как Василий Кандинский, Пабло Пикассо.

Рождение этого живописного творения, работа художника Матиса над ним и завершение его определения сатирического и интеллектуального значения спектакля. Каждая из семи картин оперы представляет отдельные лачины оллтора, воссозданные статуарными композициями из действующих лиц. И только в финале предстает весь ансамбль триптиха. К этому моменту, завершив свой многолетний труд, художник Матис сознается в том, что душа его разбита всем происходящим на земле. Он не дал втянуть себя в водоворот социальной и религиозной вражды, отказавшись взять чью-либо сторону и выбрав смирение и покорность, подчиняясь только своему дару творца. Последний час художника, готовящегося к смерти, глубоко религиозный, выраженный музыкой столь невероятной и светлой красотой, как у них немного в оперной литературе XX столетия.

И хотя постановка оперы не была во всем удачной, и мы не имели возможности услышать ее в интерпретации Кристофера Кинга, заслуга Нью-Йорк Сити Оперы, позволившей публике познакомиться с выдающимся произведением культуры, безусловно велика.

Большого театра на сцене Метрополитен-Опера. Но поскольку объем статьи не безграничен, и перейти (блого он находится в нескольких шагах Мет) к еще одному театру — Нью-Йорк Сити Опер, также являющемуся частью Линкольн-Центра. Само местоположение Нью-Йорк Сити Оперы дом с Метрополитен создает огромные трудности. Избегать и сопротивляться вынужденному сравнению — задача не из легких, учитывая умеренно ограниченные ресурсы этой театральной компании.

Долгие годы Нью-Йорк Сити Оперы действительно не имело своего лица и программы. До тех пор пока в нее не пришел дирижер Кристофер Кинг. 1970 году им было осуществлено свыше пятидесяти опер, включая мировые премьеры. С 1982 года — музыкальный директор, с 1989-го — генеральный директор и главный дирижер. С его приходом от планировал репертуар на пять лет вперед, среднем в сезон шло около шестидесяти постановок. Появилась новая художественная программа. С именем был связан новый проект театра «Freud Cycle» — «Цикл Свободы». Смелый, рассчитанный много лет проект — своеобразный обзор оперы произведений XX века, главной темой которых является противостояние приречению и угнетению, кушение на свободу индивидуальности или нара. Каждый сезон предполагается ставить некую о-ру этого цикла. Так, весной 1995 года было осуществлено постановка оперы Воллоно и Кори «Хори-Милк», в начале нынешнего сезона — «Художник Матис» Хиндемита, весной 1996 года должна состояться премьера оперы Майера «Дело Дрейфуса». Дальнейшие планы: «Визит старой дамы» Айнемо, мировые премьеры — «Роб Силя» Вуоринена и «Сно» Войсала, а также возрождение спектакля 19-го года «Моисей и Аарон» Шёнберга.

Премьера оперы «Художник Матис», подготовленная Кристофером Кингом, прошла в сентябре прошлого года, но, чья, уже без него. Его смерть помешала ей состояться. Даже такая чрезвычайная ситуация не изменила привычного хода хорошо лаженного им театрального организма. Эпизоду ему уже написано в репертуаре театра — это его последние работы: опера «Кинкакуи» современного японского композитора Таширо Майзуми и «Художник Матис» Хиндемита.

Это произведение Пауля Хиндемита, никогда ставившееся в американских оперных театрах, было рассматривалось как безусловный шедевр XX столетия, но казалось слишком трудным для привлечения нерегулярного посетителя оперы. В нем формулируются трудные, жесткие вопросы об ответственности художника. Должен ли он быть ответственным перед обществом или только перед своими собственными художественными принципами? Особенно во время политических беспорядков?

В 1933 году, когда нацизм пришел к власти, летний Хиндемит был самой выдающейся фигурой

Окно в Европу (прод. к газ. Марианский театр) — 1996. — № 1-2. — С. 4-5

ПОД ОДНОЙ КРЫШЕЙ

Театральные заметки из Линкольн-Центра



New York
Lincoln Center
City Opera
«Художник Матис». Сцена из спектакля

New York
Lincoln Center
Metropolitan Opera
«Кармен».
Кармен — Денис Грейс
фото Винни Клауз

1996

музыкальной жизни Германии, благодаря большому количеству композиций в разных формах и стилистических направлениях, благодаря своей неутомимой активности виртуозного исполнителя, творческого и организатора. Режиму было выгодно привлечь деятельность композитора в соответствии со своей политическо-культурной программой. Но отношения не заладились уже в 1929 году, когда после представления сатирической оперы «Новости дня», вызвавшей ярость будущего фюрера, была санкционирована критическая кампания в прессе, клеймившая Хиндемита как изменника, извращающего своим творчеством высокую миссию композитора новой Германии. По этой причине было официально запрещено постановка оперы «Художник Матис», которую в 1934 году включил в репертуар Берлинской Штатсопер тогдашний ее директор, выдающийся дирижер Вильгельм Фуртвенгер. Попытка последующего представления публической симфонии «Художник Матис», законченной композитором перед сочинением оперы и имевшей сансационный успех, неоправданно изменила жизнь обоих — и композитора, и дирижера. Был объявлен официальный бойкот музыке Хиндемита. Фуртвенгеру пришлось оставить все свои официальные посты. А Хиндемит, отказавшись от борьбы, в скором времени эмигрировал, сперва в Швейцарию, а с 1940 года — в США, где работал долгое время, оказывая огромное влияние на американскую композиторскую школу. С его вынужденным отъездом из Германии наметился водораздел в его творчестве. Хотя почти две трети им созданные импелсы, которые заложены в его сочинениях, начались тридцатых. Страх и тоска, пронизывающие оперу «Художник Матис», написанную в 1933-35 годах, никогда больше не возвращались в его музыку. По стандарту 30-х годов, это довольно консервативно в своем ясном то-норе на контрольный, в приближении к шизо-вос-пираторским гимнам и грегорианским песнопениям, Либретто, созданное самим композитором, погру-жает нас в мир Реформации, кровавую Крестьянскую войну 1524-25 годов, в трудные поиски художником Матисом своего предназначения.

Художественной основой материала оперы стал всемирно известный оллторный триптих, созданный в XVII столетии в городе Айзенахе художником Маттиасом Готт-Нитомом, чья живопись впечатляла не только самого Хиндемита, но и многих из современных ему людей искусства, таких как Василий Кандинский, Пабло Пикассо.

Рождение этого живописного творения, работа художника Матиса над ним и завершение его определения сатирического и интеллектуального значения спектакля. Каждая из семи картин оперы представляет отдельные лачины оллтора, воссозданные статуарными композициями из действующих лиц. И только в финале предстает весь ансамбль триптиха. К этому моменту, завершив свой многолетний труд, художник Матис сознается в том, что душа его разбита всем происходящим на земле. Он не дал втянуть себя в водоворот социальной и религиозной вражды, отказавшись взять чью-либо сторону и выбрав смирение и покорность, подчиняясь только своему дару творца. Последний час художника, готовящегося к смерти, глубоко религиозный, выраженный музыкой столь невероятной и светлой красотой, как у них немного в оперной литературе XX столетия.

И хотя постановка оперы не была во всем удачной, и мы не имели возможности услышать ее в интерпретации Кристофера Кинга, заслуга Нью-Йорк Сити Оперы, позволившей публике познакомиться с выдающимся произведением культуры, безусловно велика.

Как сложится дальнейшая жизнь театра с новым художественным руководителем, который придет на смену Кристоферу Кингу, покажет время. Но то, что он останется главной базой для становления молодых певцов (а их подавляющее большинство во всех спектаклях), очевидно. Также как и то, что он будет продолжать заниматься широкой просветительской и образовательной деятельностью для всех возрастных категорий зрителя. Эти два обстоятельства всегда отличали Нью-Йорк Сити Оперу и вносили достойный вклад в творческую жизнь Линкольн-Центра.

И наконец, совсем немного о том, за чей счет сегодня функционируют музыкально-театральные центры.

В настоящее время финансовая поддержка организации искусства со стороны бизнеса значительно выросла в США. Согласно отчету, опубликованному Бизнес-Комитетом для искусства, неприбыльной организацией, которая поощряет корпоративные инвестиции в искусство, процент этой поддержки увеличился с 37% в 1991 году до 47% в 1995-м. В среднем сегодня бизнес посвящает 19% своего филантропического бюджета искусству, в отличие от 11% в 1991 году. Довольно интересно узнать, что около 75% расходов на искусство было за счет средних и малых компаний. Среди причин, опровергаемых этими компаниями, на вопрос, почему они поддерживают искусство, были названы: продемонстрировать корпоративное гражданство, изменить качество жизни, улучшить репутацию фирмы. Представители компаний, отвечаая на вопрос, что будет в будущем влиять на их поддержку искусства, больше ссылались на уровень заинтересованности в его развитии, как основной фактор, нежели на наличие свободных денег.

В то же время отчет обнаруживает процесс изменения процедуры принятия решений о субсидировании искусства. Если раньше, в основном, это решалось руководителями компаний, то теперь в них создаются целые отделы и комитеты по благотворительной контибуции. Таких компаний стало около 27% в 1994 году в сравнении с 4% в 1991-м. И количество таких комитетов возросло с 2% до 14%.

Возрастание филантропических корпораций происходит в то время, когда федеральные деньги для искусства сокращаются. Национальный бюджет по искусству урезан с 162,2 миллиона долларов в 1995 году до 99,5 миллионов в 1996-м. Обычно организации искусство получают всего лишь 10% своего бюджета из государственных источников.

Сегодня и в нашей российской жизни намечаются подобные, пока еще довольно робкие попытки помочь отечественной культуре. Хочется надеяться, что дальнейшая жизнь активизирует эти процессы.

От редакции
В следующем номере мы опубликуем обзор спектаклей Метрополитен Оперы, подготовленный А.А. Кеннигсбергер, бывавший на семи представленных спектаклях.