

Русский сезон в Нью-Йорке

Русский телеграф. — 1998. — 17 янв. — с. 9

В опере

Если прийти в «Метрополитен-Оперу» на «Бориса Годунова» к польскому акту (что в России прошлого века считалось бы хорошим тоном), то можно подумать, что ты ошибся дверью. На сцене блистает великолепная тройка — Владимир Галузин (Самозванец), Ольга Бородин (Марина Мнишек), как позже выяснилось, находившаяся на основном месяце, и самый безукоризненный из всех Сергей Лейферкус (Рангони). Все трое чувствуют себя на сцене как дома, и, видимо, потому за пультом в яме стоит Валерий Гергиев. Возникает полное ощущение, что ты находишься в Мариинском театре — хотя есть и некоторая разница. Постановка ныне покойного Августа Эвердинга обновлена на сцене «Мет» уже в третий раз и по двум важным причинам. Первая — назначение Гергиева главным приглашенным дирижером — и, соответственно, нечто вроде премьеры по этому случаю. Вторая — появление очередной оркестровки злосчастной оперы Мусоргского.

Кончается XX век, исполненный благородной ненависти к Римскому-Корсакову, бескорыстно извратившему шедевр своего покойного друга. И вот Игорь Букетов, американский знаток русской музыки, наконец заявил, что игнорировать оркестровку Римского было непростительной ошибкой. Конечно, исправлять корявые гармонии не стоило, но что касается оркестровых красок, то Римский подал их в лучшем виде, поскольку именно он слышал вдохновенную игру Мусоргского на рояле и прекрасно представлял себе, что хотел услышать в оркестре, но чего не мог добиться собственным умением его необразованный друг: Букетов соединил ноты Мусоргского с оркестровым великолепием Римского; оценить то, как новая инструментовка подходит к голосам, можно было бы, если бы еще одно обстоятельство вновь не напоминало о Мариинском театре: Гергиев занимался своим привычным делом — заглашал певцов. Особенно досталось Полу Плишке, бессменному нью-йоркскому Пимену. С большой пощадой Гергиев отнесся к детоубийце-царю, которого пел первый бас современной оперной сцены Сэмюэл Рэми. Его Борис был молод, красив и худ, звучал аккуратно, страдал от кошмаров с явным наслаждением от собственного артистизма, а ко-

гда умирал, катился без дублера по ступенькам царского трона.

Смерть Бориса можно назвать единственной постановочной удачей спектакля (кроме польского акта, полонез в котором успел поставить еще Балайчин); не остается сомнений, что царевичу Федору поцарствовать не удастся, и это тем более жутко, что поет его не обычная травести, а живой настоящий мальчик.

Народ в спектакле страшен: унылые костюмы сочетаются с неприкрытой красотой причесок современных американок. Бытовые сцены поставлены без блеска, и в них терпят другие русские артисты — пьяные могахи Владимир Огювенко и Николай Гассиев (по считавший долгом комикованием восполнить малый объем партии Мисаила); даже привычное актерское мастерство не спасает Константина Плужникова в партии двуличного Шуйского. И если бы режиссер не отвел Юродивому странную роль спасителя боярина Хрущева, то тенор из Ташкента Иосиф Шаламаев был бы лучше многих маринских певцов.

Предстоящие весной гастроли Киров-оперы на сцене «Мет» торжественно значатся отдельным пулстиком повсюду — и на афишах, и в буклетах, и в уличном компьютере на променаде Линколы-центра. Но и без того пышный оперный сезон в Нью-Йорке можно было бы назвать русским сезоном. В списке певцов, заключивших с театром персональные контракты, стоит 15 русских фамилий. В их числе — солистка Большого театра Марина Менцеркова, уже успевшая спеть в Вене, Хельсинки, Стокгольме, Монте-Карло и Торонто. Тихая, скромная, безо всякой выжженной харизмы, она появляется в весьма сложной партии Елизаветы в «Дон Карлосе» Верди и, сосредоточенно глядя на палочку, точно и с чувством стиля вырисовывает качественные вокальные линии, порой радуя особенно красивым пиано на высоких нотах.

Нынешние постановки в «Мет» способны к делу; оно держится не на премьерных сенсациях. «Метрополитен-Опера» — репертуарный театр для публики, и публики разной. А посему спектакли должны быть честные, прямые и доходчивые, с английскими субтитрами на спинке впереди стоящего кресла. Что полный пятиактный «Дон Карлос» Верди, поставленный Джоном Декстером в 1979 году, что чуть более новый «Севильский цирюльник» Джона Кокса — ни в одном месте спектакля вы не

найдете не то что непонятных эстетических экспериментов, но даже какого-либо двойного дна. Громадный зал заполняют вовсе не одни только знатоки — однако приходит публика созерцать не люстру, как в Москве, а коллекцию лучших голосов мира.

В эти дни коллекцию повально атаковал рождественский ларингит. Не повезло самому Дону Карлосу: ветерана Луиса Лиму сменили на переправе ко второму акту. Розигу не спела надежда дней Весселина Казарова. Были и другие потери. Из тех, кто пел, придраться можно было ко многим. И все же ровность составов везде была поразительной; ничто не опускалось ниже достойного высокого среднего уровня; и ничто, вроде режиссерских затей, не старалось замаскировать уровень имеющийся: все честно, а вам судить мировую оперу по первой сцене мира.

В любом спектакле главное — палочка (за ней певцы могут следить и по мониторам, если им приходится обращать взгляд не в зал, а вдоль сцены); чуткий, гибкий оркестр одинаково ладно демонстрирует и глубокие цвета вердиевской оркестровки под руководством Мьюн-Вун Чунга, и безупречную легкость в россиниевских пассажах, когда за пультом стоит специалист по итальянской опере Эдуардо Мюллер.

Вокалу в целом присущ легкий, внимательный тон — точность ансамбля, распределение вокальных красок, экономия ресурсов, и нигде, никогда никакой ремьерской форсированной подачи. Соответственно и в зале — никаких буйств восторга, никаких бескомпромиссных вызовов на поклон; кажется, что время оперы как нища для толпы ушло так же, как времена Джильи и Карузо. Сегодня Томас Хэмисон, один из лучших баритонов мира, не потрясает зал арией Родриго ди Позы — он безупречно вокализует. Как и Сэмюэл Рэми в качестве преступного русского царя.

Кроме Бориса, еще один оперный герой был повинен в смерти детей — Питер Граймс Бриттена. 30-летней давности постановка Тайрона Гатри, обновленная Лесли Кенигом, — пример того, как в системе вышеописанных ценностей существует опера XX века, пусть относительно мелодичная и вокально насыщенная, но все же далеко не столь, как оперы Верди или Россини. Современной эстетике вокала оптимально отвечает тип меланхолического тенорового пения, созданного про- тагонистом британских опер

Питером Лирсом. Энтони Дин Гриффи безупречен в главной партии; ансамбль певцов украшают Алаи Опи в роли капитана и Стефани Близ в роли тетюшки — вот мастерица петь роли, в которых невозможно прославиться, снимая шляпу. Дирижер Дэвид Этертон возглавляет почти идеальный музыкальный механизм; его точности соответствует стертость индивидуальностей; музыка XX века находит адекватное воплощение. Возможно, этим и нужно объяснять мировой успех опер непростых опер Бенджамина Бриттена.

В дни моего пребывания в Нью-Йорке состоялась и премьера — «Каприччио» Рихарда Штрауса с Кири Те Капава. Но как раз в эти часы я застрял в пробке на входе в туннель Линколы, ведущий на Манхэттен из Нью-Джерси. Предлагаю читателю разделить мое горе, а говорю об этом потому, что новые спектакли на знаменитой сцене все же ставятся. И самые прекрасные мечты связаны с Робертом Уилсоном, от которого на сцене «Мет» к концу марта ждут вагнеровского «Лоэнгрина» — до сих пор, по мнению среды, эта сцена лишь насмехалась над Вагнером. А пока любопытным зрителям вроде меня предстает картина сурового брака между дороговизной и простотой, культурой и демократией.

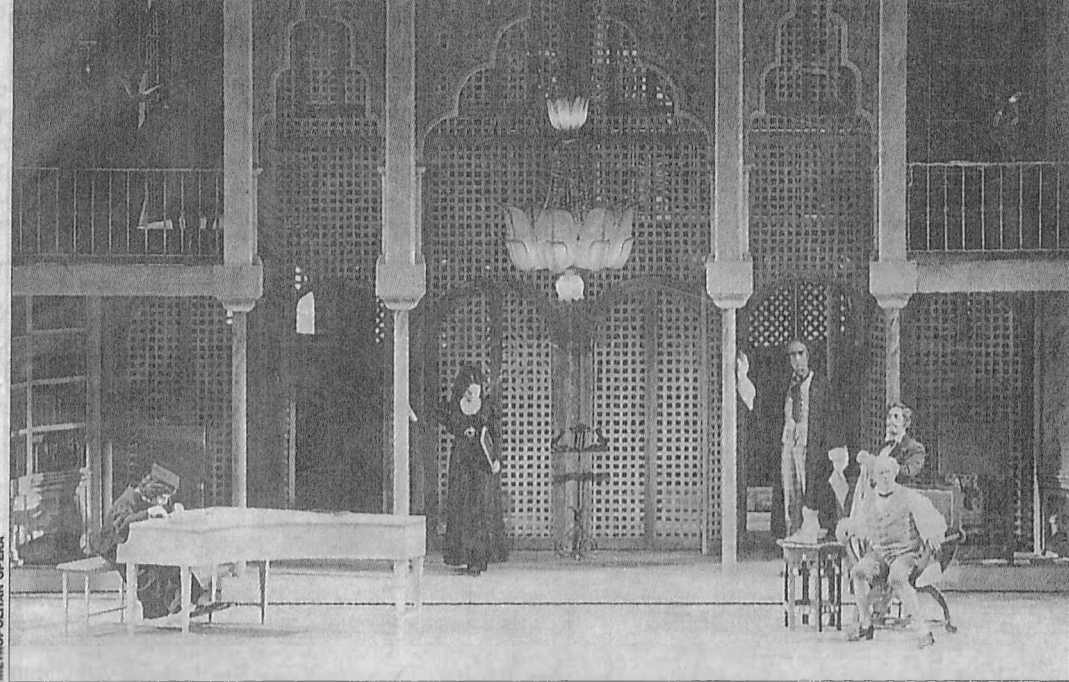
Это парадокс такой же, как вид роскошного партера, заваленного уличными плащами и пальто: люди, купившие билеты за 125 долларов, считают, что еще 2 доллара на гардероб — это уже роскошь.

В концерте

В двух шагах от «Метрополитен-Оперы» — прославленный зал Эвери Фишера, база нью-йоркских филармоников. В 80-е годы худрук и плейбой, как здесь говорят, Зубин Метта так развалил оркестр, что ведущий нью-йоркский критик заявил: устал ругаться и поги моей в филармонии не будет. Пришедший на смену Курт Мазур с немецкой дотошностью отмуштровал группы и поправил дело. Вот теперь, заключают местные меломаны, стоило бы поставить в оркестр дирижера с интересными интерпретациями. Отметим как поучительный для нас факт, что при власти Мазура такие дирижеры в оркестре появляются; и один из них — тот же самый Валерий Гергиев. Свой двухнедельный цикл в абонементе он начал еще с рождественской программы с участием Ольги Бородиной и Сэмюэла Рэми.

Ньюйоркцы благодарны Гергиеву за то, что он избавил их от обязательного в эти дни праздничного Иоганна Штрауса, дав взамен Мусоргского и Берлиоза. А мне довелось услышать Шестую симфонию Малера — ту, что в этом сезоне Гергиев играл в Москве со своим Мариинским оркестром. Иногда Гергиев днем дирижирует в «Мет», вечером — в филармонии, и наоборот: каждая программа в филармонии повторяется раза по три, а есть еще и утренние открытия репетиции. Проведя эту репетицию, Гергиев решил, что на концерте будет дирижировать Малера без палочки. По его словам, американские оркестры дисциплинированы, и усердствовать, показывая вступления, совсем не обязательно. Но чтобы пробудить к жизни насыщенное пение струнных, само собой разумеющееся для русских, нужны свободные, трепещущие руки. Как ни хорошо звучал Мариинский оркестр в Москве, приходится признать, что медь Нью-йоркской филармонии еще плотнее и ровнее. Струнные пели, хотя в километровых малеровских темах, играемых полным звуком, смычки в группе первых скрипок ходили без намека на синхронность штриха, кто во что горазд (если бы это увидел maestro Мазур, думаю, половина струнной группы тотчас отпавилась бы на гауптвахту). В другом концерте оркестр выдержал не менее сложный экзамен — «Весну священную» Стравинского. Отточенность ткани была под стать безупречности ритма; правда, чтобы разобраться с ритмическими ужасами финала, Гергиев предельно сбавил темп и лавировал с такой осторожностью, словно бы вез нитроглицерин в час пик по Пятой авеню. Зато перед последним аккордом не отказал себе в удовольствии сделать эффектную паузу, за что и получил наутро совершенно справедливый втык от «Нью-Йорк Таймс».

В той же программе отлично прозвучал футуристический «Завод» Мосолова, а также состоялся филармонический дебют Григория Соколова; в отличие от нью-йоркского критика, пораженного экстраординарной техникой пианиста (что делать, если советская школа была так крепка), я заметил в его игре некоторую надменность. Соколов словно мало радовался тому, что играл Первый концерт Чайковского, а Гергиев, наоборот, выдвигал земляка на первый план до такой степени, что не просил даже струнные



«Севильский цирюльник» в «Метрополитен-Оперы». Постановка: Джон Кокс. Декорации: Робин Вагнер

петь по-русски. Соколов и Чайковский имели много больший успех, чем «Весна священная». Возможно, это специфика утреннего концерта, но, к моему удивлению, публика сделала попытку аплодировать не то что между частями, а в середине первой части, когда им показалось, что музыка закончилась (подобное, и на том же самом месте партитуры я наблюдал только на Красной площади, где концерт играл мерзнувший Евгений Кисин).

Конечно, ничего подобного не могло бы произойти на камерном концерте в Метрополитен-Музее. В зале средневековой скульптуры сидели сливки нью-йоркской интеллигенции в количестве двухсот особей; изысканную программу (Бах, Куперен, Корретт) давал ансамбль аутентичной музыки «Аулос» и певица Джулианна Берд, в спешном порядке заменившая Дон Аннио — еще одну жертву ларингита.

В этот день мне пришлось дважды слушать музыку вблизи елки: одна чинно стояла в музее, другая, весом в тонну, вырастала на моих глазах от трех с половиной до двенадцати метров всего за 30—40 секунд. Это было по другую сторону от «Мет», в «Нью-Йорк Сити Балет» на «Щелкунчике» Балайчина: больше сорока лет назад гений чистого танца создал неувядающий спектакль с мышами, хлопьями и летящими саними, очень американский и очень русский; лучшее, что я мог сделать ему в ответ — это купить видеокассету с балетом, в подарок своему сыну.

После концерта

Самая большая проблема меломана в Нью-Йорке — составить себе расписание. И принести жертвы. Обидно сидеть в опере, если в это же время где-нибудь идет концерт современной музыки, и наоборот. Лучшее всего составить план еще в Москве, посетив интернетовский сайт по адресу www.metrobeat.com. Но если с Линколы-центром все просто (имена и названия круллы, известные), то с почтой жизнью много труднее. Нужно чувствовать местную моду, знать хорошие места и новые имена. Я знал старые имена, а ориентировался на газету «Нью-Йорк Таймс». Если вы попадете поздним вечером в район Сохо и пройдете по улице Лафайет, то никаким образом не узнаете, что в подвале под обычным кафе с названием «Тайм» находится еще один зал, а из него можно пройти еще по одному коридорчику, приподнять створки занавеса и лишь там найти милую сотрудницу, которая ласково встретит вас, поинтересуется, из каких вы краев, поставит штамп на руку и подтвердит, что именно сегодня и именно здесь выступает Оркестр имени великого Сан Ра. Между тем в газете указан точный адрес, время, цена за вход (\$15) и минимальная сумма, на которую можно наесть и напить (\$10). Программа начинается через полчаса после объявленного времени; как раз в тот момент когда вы успеете покончить с блюдами, из двух углов зала раздастся пение, гласящее о том, что солнце скрылось и

все вокруг утонуло в сплошном мраке. Солнце Ра умер лет пять назад. Дальнейшее свидетельствует вовсе не о грустном: пятнадцать черных музыкантов всех возрастов в экзотических нарядах целый час не дают ни секунды продыху ни вам, ни себе. Полный состав биг-бенда + море ударных + певец + танцор, прыгающий промеж столиков + полный набор стилей — от неистового фри-джаза до мелодичных песен — и все это в стройном структурном каркасе, как у Баха. Не скрою, Sun Ra Arkestra — одно из моих сильнейших впечатлений, естественно, кроме Балайчина и автомобильной езды по местным хайвеям. Другой стиль можно попробовать в уважаемом кафе «Иридиум» (оно рядом с Линколы-центром и условия входа туда дороже). Именистый саксофонист Джо Хендерсон представляет свой сет; всего несколько шес в изысканном, холодноватом стиле. Молодые музыканты, почти все белые, демонстрируют в меру умные и в меру темпераментные импровизации; сам мэтр, черный, седой и маленький, всю дорогу сидит в углу, прикурнув с видом рабочего сцены — чтобы в начале и конце пьесы отметить лаконичными и продуманными соло. Каждое из них звучит как афоризм — или еще проще, как авторская подпись. Подобную подпись хочется поставить и нам на каком-нибудь манхэттенском перекрестке. Но незачем: Нью-Йорк — город, в который можно вернуться.

ПЕТР ПОСПЕЛОВ