

Оперный самодержец

100 лет со дня смерти Джузеппе Верди

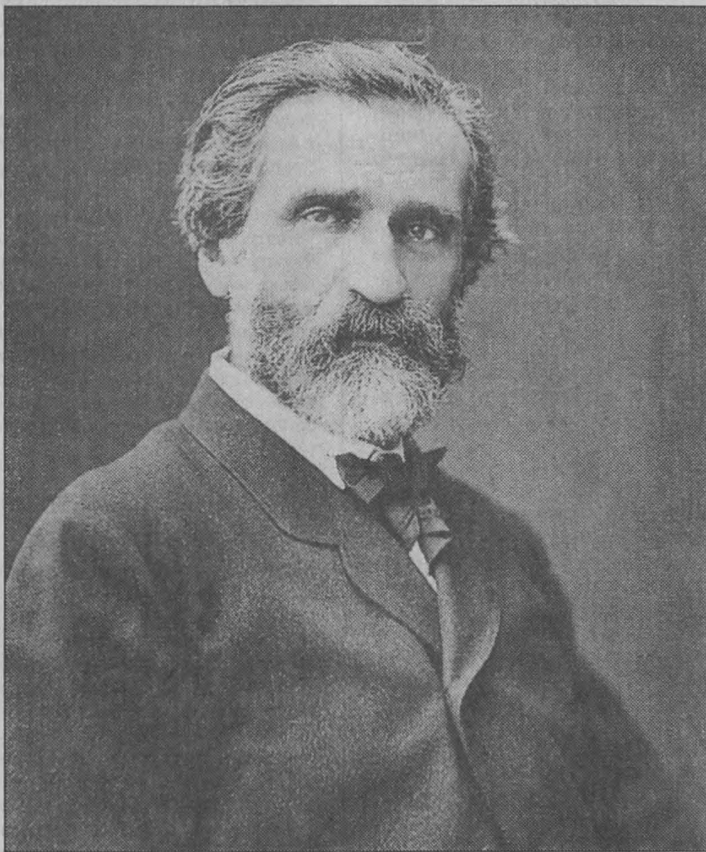
Киевская. 2001-27 янв. - с. 10

Год Верди, объявленный ЮНЕСКО, можно считать официально начавшимся: сегодня исполняется 100 лет со дня смерти великого итальянского композитора.

«Спаси Боже уши всех добрых христиан, которым придется их слушать! Проклятые ноты!.. видимо, так будет продолжаться до тех пор, пока я не кончу с профессией, которую я ненавижу». Слова из письма Джузеппе Верди (от 5 ноября 1845 года) сегодня наместят любого, кто в состоянии, изучив оперную афишу, понять: место Верди — всегда на первой строке мирового репертуара. В отличие от XIX века с его несколько экзотическими центрами оперной жизни — такими, как Милан, Вена, Лондон, Петербург и Каир, нынешняя география вердиевского присутствия повсеместна. Оперы Верди — главное, что предъявляет любой театр, заинтересованный в пропаганде оперной культуры, до известной степени ставшей синонимом имени Верди.

Здоровая крестьянская порода обрекла Верди на долгую жизнь (1813–1901), в течение которой автор 26 опер успел стать иконой для одних и пугалом для других. Душевный дискомфорт раннего творчества был обусловлен неопытностью: у Верди не было систематического образования, ему отказала в обучении Миланская консерватория (долго пытавшаяся потом забыть этот курьез). Карьеру спровоцировал случай: на одной из репетиций Филармонического общества в Милане, заменив отсутствовавшего дирижера, Верди тут же получил право руководства концертом. Гонораром за бесплатную работу стало либретто первой вердиевской оперы «Оберто, траф Сан-Бонифачо». Дальше пошла заказы.

По существующей системе «стадджиионе» контракты подписывались из расчета на определенную труппу. Срок работ был небольшим. В жестком режиме оперный темперамент то тормозили, то подогревали удары судьбы. Первый успех пришел на волне трагедии: похоронив жену с двумя детьми, 28-летний маэстро написал «Набукко». Триумф пятой оперы — «Эрнани» — принес Верди международную известность.



Денежные капиталы Верди по завещанию достались неимущим музыкантам, творческие (без завещания) — мировой опере

Не склонный к размусоливанию славы, недавний бедняк оказался включенным в прагматический график сочинительства. В регулярности, с какой появлялись его следующие оперы — «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад», — не было никаких гарантий: то успех, то провал. Не будучи оперным реформатором в том смысле, в каком ими были его европейские предшественники или современники, Верди был вынужден принимать оценки, так сказать, текущего театрального свойства. «Наезжали» за сюжеты (чего стоили общественные скандалы с героями «Риголетто» и «Травиаты»), за музыкальные грубости (слишком много тривиально-национального), за опасные антимоноархические коллизии («Бал-маскарад»).

На фоне музыкальных кумиров второй половины XIX века Верди казался чересчур гражданственным; популярным, но эстетически негибким; не куль-

товым, а масскультовым. Порицаемый критиками, но поощряемый заказчиками, Верди разбередил амбиции многих коллег. Беспрецедентная травля, развязанная вагнерианцами, делала Верди преждевременно старомодным (зачем столько страсти в музыке, если искомая правдивость сценического действия в равновесии музыки и драмы?). Сопротивление примадонн, традиционно претендовавших в Италии на соавторство с композиторами, доводило его до депрессий (с одной стороны — Вагнер, у которого не певцы, а роли; с другой — голоса, обладатели которых все время рвутся за пределы predetermined им функции).

По сути же, сохраняя певцов вне отрыва от уникального итальянского понятия diva, Верди нагружал их новыми энергическими задачами. Композитор, не умевший затягивать экспозиции, он ошпаривал публику на пятой-шестой минутах оперного действия. Многие уверены, что

феномен Верди в том и состоит, чтобы заставить оперу звенеть неослабевающим напряжением с начала и до конца. В спектре этого напряжения он умел удерживать все: арии, кабалетты, хоры, ансамбли, любой исторический или актуально-шокирующий сюжет плюс дивные краски оркестра.

Вне всякого сомнения, Верди являлся первым оперным капиталистом. Тогда как Вагнер искусственно фокусировался на ситуации воссоздания августейшего меценатства (сделав своим спонсором Людвига Баварского), Верди обслуживал космополитскую модель заказа. Милан, Париж, Лондон, Петербург — все стали участниками победительного вердиевского конвейера. Каирская «Аида», написанная на открытие Суэцкого канала, принесла ему (без всяких торгов) \$30 тыс. (в Европе 1870 года эта сумма равнялась нынешнему эквиваленту в \$200 тыс.). Гонорар впечатляет, особенно если вспомнить, что за балет Игоря Стравинского «Аполлон Мусоргет» в XX веке богатые американцы «отломили» всего \$1000. Между тем такие цены оперного Верди естественны: помимо гигантской населенности в каждой из опер по меньшей мере пять или шесть extra-солистов и extra-дирижера.

Парадоксально, но так вышло, что именно в операх Верди две исторические тенденции — примадонского (довердиевского) и дирижерского (поствердиевского) диктата сплелись тугим узлом. Услышав, как молодой Тосканини дирижирует «Фальстафа», 80-летний Верди не удержался от критики, сочтя креативные темпы дирижера едва ли не худшей напастью, чем укачки амбициозных певцов. Тем не менее как раз Тосканини он обязан последующим всемирным бумом. За сто лет, прошедшие со дня смерти Верди, его узнали во всем мире. Поток вердиевских исполнителей образовал течение оперной истории XX века. Это лучшие дирижеры — от Тосканини до Мутти. Лучшие теноры — от Карузо до Гедды и Паваротти с Доминго. Баритоны — от Фишера-Дискау до Чернова и Альвареса. Сопрано — от Каллас и Скотто до Стратас и Гулегиной. И так до бесконечности.

ЕЛЕНА ЧЕРЕМНЫХ