

На каких крыльях взлетать оперной мысли

«Набукко» в Марсельской опере

Аргль
Алексей Парин



громный, высоченный зал Марсельской оперы настраивает на парадность, светскость, репрезентативность. А публика самая что ни на есть интеллигентная, ни на грош не буржуазная; мужчин в бабочке не встретишь: опасно, чего доброго, спугают с капелиндером. Очаровательная забота о демократичных зрителях: откидные места в партере — хитроумные агрегаты со спинками, в считанные секунды куколка-приставка расправляет крылышки, и студентка сидит на своей откидушке с полным комфортом.

Читатель уже, вероятно, понял, что мои страноведческие тары-бары — всего лишь обычная уловка, применяемая в тех случаях, когда предмета для разговора в рецензируемом спектакле обнаружить не удастся. Нет, отчего же! Можно, например, сказать о том, что обаятельный дирижер Микеланджело Вельтри хорошо понимает ритмы и темпы раннего Верди и наполняет музыкальную материю энергией и красотой. Или о том, что баритон Лео Пуччи поет мягко и выровненно, плавно и тщательно, а бас Марио Лупери — не очень технично из-за стертости верхов, зато с повадкой большого артиста, чрезвычайно выразительно, а иногда и крупно, размашисто. Можно поострить зойльское перышко и поискать сравнений поэзий и пообидить для американской певицы Линды Роарк-Струммер, взявшейся за труднейшую роль Абигайль без всяких на то оснований: одному ее голос в среднем регистре может напомнить, например, скобление алюминиевой ложкой по дну ржавой продырявленной кастрюли, другому — бляенье престарелой козы, много часов проблуждавшей в густой чаше, у каждого свои образные приспособия. Некоторые услышат в ни на что не похожих пронзительных *forte* решительной вокалистки отголоски тирольских йодлей, другие возмутятся насмешкой над благородным искусством горцев и предложат в качестве сравнения вой мартовских котлов. Кто-то найдет в игре молодой американки сходство с ухватками матерой бандерши, кто-то сочтет ее продолжательницей лучших традиций бродячего цирка: любо-дорого смотреть, когда Абигайль, с позволения сказать, дочка вавилонского царя Навуходоносора, стоит все больше руки в боки, ноги шире плеч и страшным верчением головы демонстрирует свое злонравие. Одним словом, материал для разговора нашелся бы, только вот разговора о чем? Что за художественная мысль заключена в этом музыкально грамотном спектакле, где про постановку сказать нечего (франдузы в таких случаях не переменяются: ноль режиссуры), а про «оформление» — что оно не пестрое и прозрачно намекающее на связь со священной историей. Какая нужда рядить певцов в странные тряпки и мазать им физиономии черт-те чем, если музыке Верди самой по себе легко увести за собой благодарного слушателя на зеленые пастбища полнотрунций? Зачем десять битых минут менять так называемые де-



корации, если хор пленных евреев, в котором, между прочим, так ясно выражен образ оперы как жанра в целом («Лети, о мысль, на крыльях златых!», можно бисировать и без натужного изображения страданий и блужданий?

Собственно говоря, если уж рассуждать в связи с этим злополучным «Набукко», так разве что именно с точки зрения сегодняшнего функционирования оперы как жанра вообще. Почему многие крупные певцы и музыканты так рьяно отстаивают косную вампучность оперного спектакля, почему отказывают режиссерам (и новаторски мыслящим дирижерам типа Евгения Колобова и Ульфа Ширмера) в праве на авторский театр, так неуклюже обозванный в Германии театром режиссерским? Потому что в опере, этом устрашающем сфинксе с верхом музыки-женщины и низом театра-льва, постоянно задающем загадки о природе человека, критерии капризны и текучи как нигде. Вот Монсеррат Кабалье поет Норму — все высокие профессионалы в один голос говорят: это и есть театр, больше ничего не надо. Вот Питер Брук ставит с молодыми певцами свою анти-оперную «Трагедию Кармен», и только ее, ее одну воспринимают люди театра как сегодняшний способ существования оперы на сцене. Музыка и театр постоянно тянут одеяло на себя, и крупные певцы, зная себе цену, осмеливаются публично признаваться в театральной неразвитости и даже безграмотности, чего никогда не позволит себе ни один актер драмы. А раз мнение о ненужности «умной режиссуры» бытует — и широко! — значит, и посредственный певец может чувствовать себя королем и, получая поддержку публики, взвизгивающей от верхнего до в Стретте Манрико, плевать на всякое там приращение смыслов и прочую ерунду.

Я, грешный, отношусь к тем безумцам, которые, млея от немыслимо взятых верхних нот, не отключают зрения и мозга. А уж если и млеет не от чего, кроме как от самой музыки, тогда критическое зрение начинает искать жертв, а мозг — тупеть и ссыхаться. Нельзя же в конце концов писать в рецензии о том, что не имеет к спектаклю ну никакого отношения. Или я неправ?