В Е Ч Е Р А В ВЕНСКОЙ ОПЕРЕ

«НА МОИ взгляд мало просто выстроить здание и открыть его двери с обеих сторон — с одной стороны для странствующей публики, с другой — для странствующих артистов. Это был бы театр-гостиница, где искусство никогда не почувствует себя, как дома, и такой театр не может оправдать надежд, которые я на него возлагаю — и вместе со мною очень многие».

Когда всемирно известный режиссер Макс Рейнгардт писал эти строки в 1918 году, он имел в виду Зальцбургский фестиваль, планы которого тогда обсуждались. В то время никому не приходило в голову опасаться, что до состояния театра-гостиницы может опуститься Венская опера, театр с традициями Густава Малера. Но с тех пор в театральной жизни европейского Запада изменилось многое, и не всегда к лучшему. «Примадонны» обоего пола давно перебрались из спального вагона в самолет и превратились в летучие звезды. Нынче они выступают в Вене, завтра в Риме, а через два дня в Нью-Йорке. Это не только вредит голосам, которые преждевременно сходят на нет из-за непрерывной смены климата, это подрывает самые основы искусства ансамбля.

Когда Герберт Караян принял руководство австрийской государственной оперой, он публично выразил сомнение в возможности создать музыкальный ансамблевый театр и единственный выход из кризиса оперных театров видел в так называемой системе «Stagione», при которой определенные группы певцов закрепляются за театром на короткий срок для постановки тех или иных опер.

В первые годы пребывания Караяна на посту директора и прямо казалось, что Венская опера соскользнет на путь театра-гостиницы. Особенно это чувствовалось осенью и весной, когда закрывались двери музыкальных театров Нью-Йорка. В Вене собиралось множество итальянских певцов, акция которых на международной музыкальной бирже стояла высоко — подчас слишком высоко. Приезжало немало средних и незначительных певцов, и они, за немением выдающегося голоса, заставляли нас дорого оплачивать свой заграничный паспорт. По счастью, превращению Венской оперы в поющую гостиницу противодействовало многое: почти единодушное сопротивление критики, поведение многих венских артистов, понимающих, что преждевременная потеря голоса не искупается никакими долларами, наконец, тот авторитет, который австрийской опере во всем музыкальном мире придала личность Караяна. Конечно, мы и теперь слушаем знаменитых итальянских певцов, и слушаем с удовольствием, если они не только знамениты, но и хороши. Но в основу работы вновь положен постоянный высококачественный ансамбль, и его участники, даже проводя часть сезона за границей, продолжают чувствовать свою ответственность за судьбу Венской оперы.

Репертуар оперы систематически расширяется. Его ядром остаются классические оперные творения Моцарта, начиная с «Похищения из сераля» и кончая «Волшебной флейтой». И музыкальные качества этих спектаклей нелегко превзойти (о постановке и оформлении некоторых опер не всегда можно сказать то же самое). Постоянно идут у нас по традиции и оперы Рихарда Штрауса. Особенно следует отметить мастерскую интерпретацию «Кавалера роз». Прочно вошли в репертуар оперные произведения Вагнера, начиная с «Летучего голландца». Постановка «Парсифала» намечена на эту весну. Среди вагнеровских спектаклей следует упомянуть очень удачную в музыкальном отношении, хотя и проблематичную в сценическом, постановку «Кольца Нибелунгов». Ее осуществил Герберт Караян.

Итальянский репертуар охватывает несколько опер Верди и Пуччини, большей частью в отличной интерпретации. Великолепна была постановка «Силы судьбы» Верди, осуществленная в начале нынешнего се-

зона Дмитрием Митрополосом. Но, поскольку в главных ролях были заняты итальянские гости, опера сошла со сцены после нескольких спектаклей. Зато осталась восхитительная постановка «Золушки» России, в которой все партии исполнялись мастерами венского ансамбля. «Проданная невеста» Сметаны также осуществлена лучшими силами самого театра (готовил постановку дирижер Пражского национального театра Ярослав Кромбхольц). Она также осталась жемчужиной репертуара.

Русская опера представлена у нас сейчас двумя произведениями. «Князь Игорь» возобновлен ранее, а новая постановка «Евгения Онегина» подготовлена только в начале этого года. У «Онегина» здесь большие традиции — впервые в Австрии опера шла еще в 1897 году. Ее поставил Малер в начале своей деятельности в качестве директора оперы. Новая постановка во многих отношениях достойна лучших традиций. Прежде всего следует отметить исполнителей главных мужских партий. Дитрих Фишер-Дискау в роли Онегина поражает прекрасным голосом, образцовой дикцией и захватывающей страстью в финальной сцене. Антон Дермота пел партию Ленского с большим искусством, его красивый по тембру тенор отлично звучал во всех регистрах, пленяла искренность чувства, и его ария в сцене дуэли оказалась вершиной всего спектакля. Сена Юринач с ее чистым голосом создала очень поэтичную Татьяну, Бисерка Цвечи дала свежее теплое меццо-сопрано жизнеподобной Ольге. Только для короткой, но очень важной партии Гремста в ансамбле пока нет достаточно глубокого и сильного баса.

В постановке Пауля Хагера есть одно редкое и очень важное достоинство: его режиссуры не замечаешь, настолько естественны движения и действия персонажей. Хореография, напротив, чересчур замечена. Приглашенный из Мюнхена Гейнд Розен кое-где переборщил (а в искусстве «слишком много» почти так же плохо, как и «слишком мало») и внес в балетные номера, особенно в четвертой картине, неуместную здесь пародийность. Хороши декорации, за исключением бесценного пейзажа в сцене дуэли — в нем нет зимы, а значит, нет и настроения. В целом же спектакль оставляет глубокое и сильное впечатление.

Много забот причиняет нашему оперному театру балет. У танцовщиков высокая техника, и выдающихся солистов тоже достаточно. Чего балету недостает, так это целенаправленного руководства в новом духе, руководства, соединяющего традиции с прогрессом; недостает балету больших задач воплощения новых крупных произведений хореографического искусства. На что способна наша балетная труппа, когда перед ней ставятся такие задачи, показывает постановка «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Она радует даже тех, кто знает непревзойденную интерпретацию этого произведения в Московском Большом театре. А это что-нибудь да значит.

Есть у друзей Венской оперы и другие огорчения. Взять хотя бы вопрос о языке. Караян стоит за то, чтобы оперы исполнялись на языке оригинала. И вот в Вене уже несколько лет поют по-итальянски некоторые оперы Моцарта («Фигаро», «Дон Жуан»), Верди и Пуччини. Эта мера обосновывается слабостью переводов и лучшим согласованием слова со звуком при пении на языке оригинала. Но, судя по всему, эту аргументацию нельзя считать вполне искренней. «Проданная невеста» исполняется не на чешском языке. «Князь Игорь» и «Евгений Онегин» — не по-русски. В «Золушке» Роскни тоже отказались от языка оригинала; от этого только выиграла и сама постановка, и ее воздействие на публику. А в «Кармен» Бизе пошли на малое художественный компромисс: солисты поют на странном языке, который хотел бы, но не может называться французским, а хор отвечает по-немецки. На иноязычных постановках настаивают, видимо, не по той причине, которую офи-

циально выдвигают: все дело здесь в удобствах примадонн, которые желают в любой стране петь партии популярных опер на одном и том же языке.

Подавляющее большинство венских критиков неоднократно выступало против этого дурного обыкновения. Язык в театре, также и в оперном, всегда — средство взаимопонимания, и поэтому он должен быть доступен широкой публике. Последние годы своей жизни Моцарт боролся за то, чтобы иметь право сочинять оперы на языке своего народа, хотя в те времена итальянский был понятен гораздо большей части слушателей, чем сегодня. Густав Малер, будучи директором Будапештского оперного театра, требовал перевода опер Моцарта на венгерский язык. Против плохих переводов есть действительное средство: хорошие переводы.

Да, перевод никогда не сравнится с оригиналом, но ведь этот довод применим и к драматическому театру. И все же Шекспира в Вене ставят по-немецки, а не по-английски. Ибо важно, чтобы его понимали. Но Верди, Пуччини и Бизе также требуют понимания. И потому многие венские музыканты и любители музыки считают, что в австрийской государственной опере, как правило — за исключением гастролей выдающихся иностранных артистов, — следует петь по-немецки. Предоставив пение на чужеземных языках нью-Йоркской опере, у которой нет своего ансамбля солистов, а от заезжих артистов она не может требовать знания языка страны, как не может требовать этого гостиница от своих постояльцев.

Нерешенной проблемой остается в Вене и привлечение наряду с Караяном другого постоянного дирижера. Пока что выходят из положения, приглашая гастролеров, которые раз-другой дирижируют какими-нибудь операми из постоянного репертуара, обычно без репетиций. И если даже кто-нибудь из них разучит с ансамблем новую оперу, то кончается дело тем же — отъездом.

Но все эти заботы не убивают радости, которую дает публике Венская опера. За последние годы путь ее ведет к высотам искусства музыкальной интерпретации, и австрийцы по праву гордятся этим искусством.

Марсель РУБИН,
композитор. Австрия.