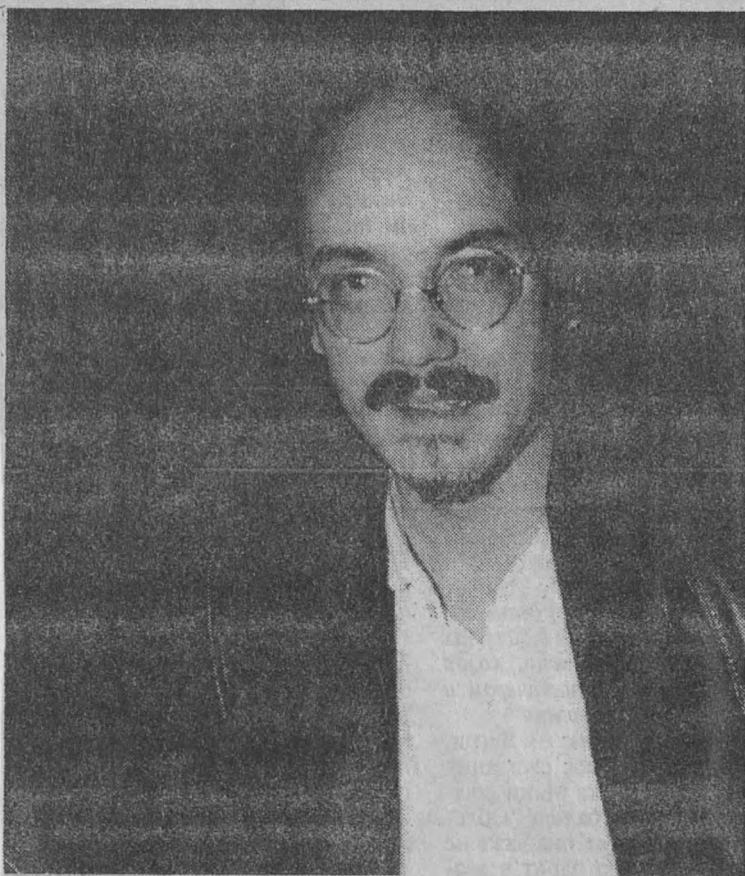


Херберта Вернике



— Премьера "Бориса Годунова" в Зальцбурге сняла большой успех у публики. В связи с этим — несколько вопросов. Вы не принадлежите к тем режиссерам, кои понимают актуальность как непосредственное перенесение в нашу современность, хотя актуальность оперного сюжета для вас всегда несомненно важна. В вашей версии "Бориса" заметна синхронность различных временных уровней. Это свободное распоряжение временем является ли для вас чем-то вроде своеобразного сценического историзма?

— Нет, я бы не обозначил это так. Что касается постановки "Бориса" и ее эстетики, то она заключалась прежде всего в проблеме костюмов. Возьмем, к примеру, обрядовый церемониальный костюм. Обряд существует в государственном и церковном вариантах, последний сейчас опять возрождается в России. Костюм иезуита выглядит так же, как и триста лет назад. Или поповские костюмы, которые были нами позаимствованы прямо с семинара священнослужителей в Москве, то есть являют собою оригиналы. Государственный костюм, истинно исторический костюм, коронационное одеяние ныне снова актуальны, ибо монархические настроения вновь заметны в России. Реликвии были сознательно взяты нами из музея... Это — вчерашнее в сегодняшнем, причем вчерашнее означает прежде всего церемониальное. Бояре в нашей постановке никоим образом не историчны. Боярские одеяния сродни одежде бо-

рых дельцов, кои можно увидеть и сегодня: двубортные пальто с меховым воротником. В униформе приставов в первой картине я сознательно избегал впечатления, что здесь имеется в виду большевистская или сталинская Россия; я создал собственную оригинальную форму, которая в значительной степени ориентирована на костюмы царской России рубежа веков. Но это по сути своей фантастические одеяния.

Народ воплощает собою настоящее. на сцене — люди, кои можно и ныне встретить в Москве сумрачным ноябрьским днем...

— Ваш "Борис Годунов" постановочно выглядит как воплощение исторического пессимизма. Сегодня вновь разыгрывается российская трагедия, что заставляет задуматься о ницшеанском понятии вечного возвращения. Действительно ли в ваших воззрениях существует подобный пессимизм, а утопия отслужила свое?

— Но ведь само произведение прозвано историческим пессимизмом. Как либреттист Мусоргский был весьма скрупулезен и сотрудничал с ведущими историками того времени. Его опера никоим образом не была лишь переложением на музыку пушкинской драмы. Самый факт, что в финале выходит и поэт юродивый, пессимистичен. И если я этого не принимаю, значит, я должен вычеркнуть юродивого. Тогда произведение рухнет.

Вечный возврат страдания Мусоргский облек в форму жалобы-

плача. Я полагаю, что этому невозможно противопоставить какое-либо утопическое понятие. В самой опере это творит Лжедмитрий — ужасную утопию, в которую тотчас же попадает народ. Он столь же восторженно откликается на его воззвания, как вначале истово поклонялся царю Борису. Поистине дьявольский круг. Создать же в противовес этому некий утопический образ я счел бы для себя сегодня невозможным, именно взирая на страдания русского народа. Было бы безответственным демонстрировать нечто путеводное, ибо в сочинении показано лишь наличное состояние.

— При всех моментах массовой психологии, которые, вероятно, свидетельствуют против, можно все-таки распознать некие изменения в поведении людей. Действительно ли возможно, чтобы сейчас в Москве снова появился Брежнев?

— Конечно, существуют люди, которым бы хотелось вернуть Брежнева. Но это было бы уже размышлением по поводу современной российской политики. В моей же постановке — к примеру, в постижении массовой психологии — я мог продвигаться лишь столь далеко, как простирается сама пьеса. Произведение же предлагает здесь нечто невиданное. Например, эта так называемая революционная сцена, которая для меня вовсе не означает революции, но является чем-то ужасающим. Но все-таки путь предрекается — а именно двумя монахами, кои замышляют разрушить прежние представления о власти. Народ подымается против царя и при этом не ведает, что Борис уже мертв. Возникает нечто наподобие восстания, но тотчас же они вновь обращают взоры к новому царю, видя в нем грядущего мессию во плоти. Это момент, через который я не мог перешагнуть в своей постановке.

— Верна ли тогда параллель Борис Годунов — Борис Ельцин, существует ли здесь историческая связь?

— Что касается психологии народа — да. Связь, к сожалению, существует. Тем самым я не свидетельствую против Ельцина или против Бориса Годунова, который сам по себе, как известно из истории, должен был быть весьма разумным правителем. Не мы властны судить здесь, но народ судит либо вынужден судить под воздействием суждений Шуйского или церкви.

— Но давайте вновь поговорим о сценической эстетике. Примечательной чертой ваших постановок часто является то, что они происходят в едином сценическом пространстве. В "Борисе" это — картинная галерея, обозначенная вами как "мемориал власти", куда вы помещаете прочие пространства. Почему это было необходимо здесь, а не, к примеру, в "Дон Жуане", который действительно происходит в едином пространстве?

— В "Дон Жуане" речь идет о картине общества, об обществе, коему необходимо крушение Дон Жуана. И весь конфликт разыгрывается внутри одного пространства, ибо мы имеем здесь дело с ночным обществом, которое собирается в излюбленном пространстве. Здесь мне не требуется смены места, не существует внутреннего и внешнего. Здесь речь идет лишь о внутрен-

нем видении. Снаружи — лишь ночь и более ничего. Поэтому мне не нужно и кладбище или еще что-нибудь.

В "Борисе" очень важно нечто иное. Конечно, не обязательно нужны различные картины. Здесь приходит иной аспект, собственно освоение всей большой сцены. К слову сказать, я, наверное, был первым, кто вовлек в действие все это огромное пространство. Декорации висят фактически на брандмауэре, позади уже больше ничего нет. И там, откуда выезжает монастырская келья Пимена, находится еще проекционная камера, вырубленная в скалах и занимающая такое же пространство, как и келья.

Для пьесы это разграничение между светским и личностным пространством важно, дабы отграничить личностный конфликт, о котором идет речь, и сделать его зримым. Различные пространства также необходимы, чтобы показать задний и передний планы. К примеру, в сцене Пимена, где бояре как "уши" проникают в келью и становятся свидетелями тайной сцены...

Но все же целое разворачивается в едином пространстве, тельном благодаря картинной галерее, которая по крайней мере в отдельных своих фрагментах остается видимой. И иногда я освещаю эти части наподобие икон.

— Вы начинали как сценограф и уже долгое время являетесь в одном лице режиссера и оформителя спектакля. Как можно видеть из ваших постановок, это — весьма плодотворный альянс. Но где в таком случае остается место для продуктивной дискуссии? И является ли дух Херберта Вернике столь неисчерпаемым, что не требует спора с другими?

— Существуют режиссеры, делающие спектакль со своим сценографом, я же делаю его со своим драматургом. В большинстве случаев Альбрехт Пульман является моим добрым сотрудником и оппонентом.

— Однажды вы высказали сомнения относительно репертуарного театра — а именно, что касается износа спектаклей. Это вполне отражает печальный опыт, когда от постановочных идей через несколько лет остается весьма немногое.

— Для репертуарного театра я уже поработал. Спусти много лет в Гамбурге идут мои "Майстерзингеры" или "Сказки Гофмана" во Франкфурте. Я боюсь смотреть их. И это не связано лишь с износом спектаклей, но и с тем, что с течением времени возникает твоя собственная конфронтация со сделанной ранее работой. После каждой премьеры я тотчас хочу сделать нечто иное.

— Значит, вы поборник театра "стаджоне"?

— Да, это лучший вариант для оперы, по крайней мере, он дает гарантию, что постановка останется такой, как она была задумана изначально.

— Согласны ли вы с определением театра, которое дал итальянский писатель Итало Кальвино: "Сцена — огромный глаз, через который зритель разглядывает самого себя"?

— Да, эта фраза подходит к моей работе.

"Опериглас"

Перевод с немецкого Марины ГАЛУШКО