

"Воцдек" Шеро — Баренбойма

Премьера "Воцдека" в берлинской Штаатс опере состоялась 18 апреля 1994 года и стала одним из самых крупных событий сезона. Во всяком случае осенью, когда мне пришлось провести несколько недель в Берлине, "Воцдек" почти не сходил со сцены и неизменно собирал полный зал.

Объединенный Берлин вообще балует любителей великолепными и разнообразными музыкальными афишами: концерты Клаудио Аббадо, Пьера Булеза, Владимира Ашкенази, Даниэля Баренбойма, частые оперные премьеры как "абсолютной" немецкой классики (Глюка, Бетховена, Вагнера, Р. Штрауса), так и забытых старинных произведений ("Орфей" Г.Ф. Телемана, "Опера сериал" Ф.Л. Гассмана, "Клеопатра и Цезарь" К.Г. Грауна) дают слушателям возможность широкого выбора, а качество концертов и спектаклей позволяет сегодня видеть в Берлине одну из главных музыкальных столиц Европы.

Германия принялась за интенсивное обживание восточного сектора и, кажется, прежде всего это сказалось на положении и статусе Оперы на Унтер ден Линден, за несколько лет превратившейся в один из наиболее выдающихся европейских театров, как в смысле уровня музыкального исполнения, так и с точки зрения формирования собственного репертуара и самых высоких требований к театральной стороне оперного искусства. Разумеется, в первую очередь это связано с приглашением Даниэля Баренбойма в качестве, как бы у нас сказали, "художественного руководителя", а также с обращением к наиболее прославленным, особенно в Байройте, режиссерам.

Баренбойм в настоящее время делит свой сезон между Чикагским оркестром и Штаатс опер. Благодаря своим многолетним связям с ведущими оперными артистами, настойчивой работе с оркестром, который он имеет возможность пополнять американскими музыкантами, дирижер в короткое время создал впечатляющий исполнительский коллектив.

Я не слишком восторженно отношусь к Баренбойму как интерпретатору (особенно Вагнера). Но когда я попробовала высказать это в профессиональном немецком кругу, мне резонно ответили, что прежде, чем вдаваться в тонкости темповых сдвигов или проблему масштабности ощущения музыкальных пластов, необходимо чисто и точно выучить текст, особенно, когда имеешь дело с оркестром весьма среднего качества, каким еще недавно был оркестр Штаатс опер. Послушав "Воцдека", я поняла, что дирижеру действительно удалось сотворить чудо: опера была проведена безукоризненно, и, что важно, очень драматически динамично. За исключением, может быть, одного не очень удачного стилистического нюанса — романтического "переживания" в последней интерлюдии — слушатель чувствовал себя, как в волшебном сне, где невероятные трудности преодолеваются со сказочной легкостью. Признаюсь, что этот спектакль заставил меня забыть о своих предубеждениях и горько сожалеть, что не удалось попасть на "Валькирию" и премьеру "Зигфрида", поставленные Баренбоймом совместно с Гарри Купфером.

"Воцдека" ставил Патрис Шеро в декорациях Ришара Педуци. Редко приходится видеть спектакли столь насыщенные действием и вместе с тем точно выдержанные в композиционном и стилевом отношении.

Идея режиссера и художника вполне очевидна — поставить экспрессионистскую оперу, пользуясь сценическим языком, соответствующим музыке Берга. Экспрессионизм, однако, был продуман и трактован творцами спектакля настолько глубоко, что результат получился лишенным малейшего налета тривиальности. В постановке пересекается множество смысловых слоев. Во-первых, экспрессионизм как художественное течение имеет точный исторический адрес, и на сцене мы видим узнаваемые приметы 1920-х годов, особенно в жутких, совершенно инфернальных массовых эпизодах, где мечутся толпы, утратившие после войны всякие цивилизованные ориентиры, одержимые единственным инстинктом — жадной насилием.

Во-вторых, образы, которые принято называть карикатурными — Доктор, Капитан, Тамбурмажор — вследствие точности исторической "привязки" приобретают узнаваемые черты персонажей Отто Дикса, Кетэ Кольвиц и других художников-экспрессионистов, утрачивая тем самым плоские формы шаржа и углубляясь до зловещих символических фигур. Капитан в блистательном исполнении Грэма Кларка поражает удивительно "вывернутой", неестественной пластикой. В ней есть нечто марионеточное, но в то же время и жуткое: так мог бы передвигаться контуженный полудидот, однако легко представить, что так же могла бы передвигаться и ожившая модель экспрессионист-

ского портрета. Доктор (Гюнтер фон Каннен) стилизован как персонаж экспрессионистского фильма ужасов в духе "Кабинета доктора Калигари". Его мрачный идиотизм, вполне в соответствии с замыслом Берга, приобретает символическое измерение благодаря режиссерски педалированной жажде Власти и Бессмертия. В вариациях 4 картины он в конце концов взбирается на столь высокий пьедестал, что едва виднеется снизу в смехотворно уменьшенном "кукольном" виде. Грим Доктора, явно напоминающий портреты Зигмунда Фрейда, равно как и его повышенное внимание к либидо (осмотр Воцдека начинается тем, что Доктор заставляет его расстегнуть штаны) добавляют персонажу черты исторической карикатуры, с явственным оттенком режиссерского понимания трагической тщеты "научных" объяснений человека.

Воцдек и Мария, как и во многих других постановках оперы, противопоставлены выморочному жестокому миру, однако этот традиционный конфликт Шеро строит совершенно иначе. Оба героя, каждый по своему, очень теплые и страстные люди, не находящие ни в себе, ни друг в друге подлинной опоры и сочувствия.

Мария (Вальтраут Майер) ничуть не вульгарна, ее "роман" с Тамбурмажором — не более, чем выхода отчаявшейся женщины, замученной одиночеством и нищетой. Начало 3 картины, где она обычно с упоением подпевает военному оркестру, поставлено как детская игра с малышом, которого она затем нежно укачивает. Столь же детски трогательно она лобзуется новыми сережками. В предсмертной, поставленной с удивительным теплом и нежностью сцене, Мария сидит на освещенном одной свечой просцениуме, переворачивая страницы огромной Библии. Потом мальчик уносит книгу и свечу, чей огонек растворяется в непроглядном мраке. Это прелюдия к убийству, которое произойдет здесь через несколько минут и приобретет, благодаря психологическому тону предыдущей картины, вид ужасного, совершенно бессмысленного насилия, перекликающегося со столь же бессмысленным brutalным насилием в сцене свидания с Тамбурмажором.

Воцдек (Франц Гундхебер) тоже мало похож на галерею своих предшественников. Артист с красивой внешностью, крупной мощной фигурой, большим и сочным голосом, он ничем не напоминает так называемого "маленького человека", забитого и полусумасшедшего. Кошмар жизни приучил его к смирению и терпению: лучше не ввязываться в лишние разговоры, не спорить с Капитаном, не расспрашивать жену, откуда сережки... Лишь иногда он пытается выговорить свои мысли и предчувствия, но слушать его некому. Пугающие символы видений Воцдека не воспринимаются ни Марией, ни Андрессом, у него нет близких.

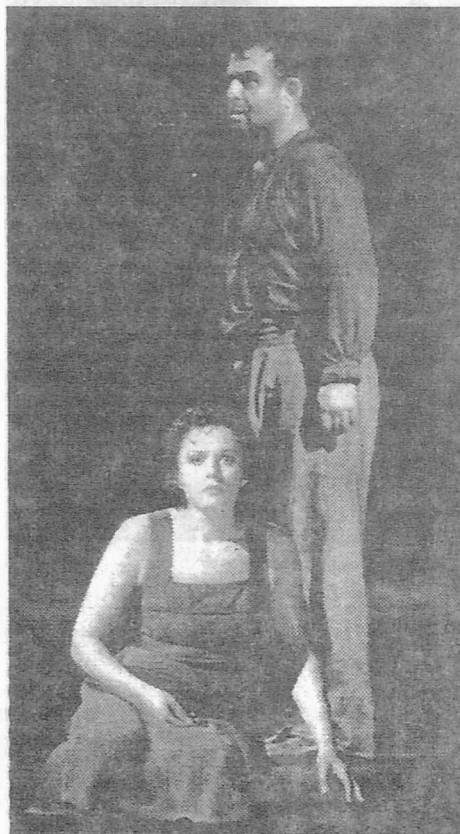
Замечательно и очень выразительно оформление спектакля, символически-экспрессионистское, как и вся режиссерская партитура. Многие картины идут на совершенно пустой сцене при темном заднем плане. В других появляется "образ города" — условные "до-

мики", напоминающие детский строительный конструктор. Они разноцветные и легкие, имитирующие пластмассу, с двускатными крышами и плоскостями, на которые можно взбираться по лестницам, с окнами или открытыми стенами, позволяющими заходить вовнутрь. Этот игрушечный город постоянно меняет профиль, перемещаясь на нескольких транспортерах, образуя то просторные, то весьма тесные, но зато многоуровневые композиции. Поначалу подобное решение воспринимается как крайне условное, но, поскольку занавеса в спектакле нет и он идет без перерывов, а интермедии, за исключением последней, заполнены действием, переполнение, самостоятельное движение "кубиков" оказывается чрезвычайно занимательным и впечатляющим. Оно создает собственное образное пространство, мир беззвучной и таинственной механической жизни, чуждой человеку и никак на него не реагирующей. Это пространство подчеркнуто фантастическими подвесками, параллельными городу на заднем плане или выхватывающими из темноты отдельные плоскости. И только в последних сценах, когда площадка вновь оголяется, мы обнаруживаем еще одну архитектурную деталь: оказывается, задник тоже не нейтрален, он представляет собой тягелую, давящую, похожую на тюремную стену с нишами "заложенных" окон и такой же дверью, которая в сценах смерти неожиданно отворяется в абсолютно черную пустоту. Ребенок уносит туда свечу перед гибелью Марии, оттуда же выходит Воцдек навстречу собственной смерти.

Еще одна "играющая" деталь оформления — легкое черное покрывало, несколько раз мгновенно падающее сверху. В сцене Марии с Тамбурмажором оно повисает асимметричным занавесом, прикрывающим более чем откровенную концовку. В последний раз оно опускается плашмя, закрывая всю площадку, и зловеще колышется при приближении Воцдека, пока не поглощает его едва освещенную фигуру.

Черный цвет и вообще темнота как символические модусы страха, агрессии, безысходности, играют в спектакле очень важную роль, создавая роковой фон, мир фантомов и теней, окружающий человека. Режиссер и художник зачастую не заботятся об авторских ремарках, о прямолинейной связи действия с текстом оперы, создавая самостоятельные сферы символических смыслов, раскрывая новые ресурсы выразительности. Так, во 2 картине Воцдек с Андрессом — по Бергу — должны рубить хворост на природе, и все ужасы, мерещившиеся Воцдеку, связаны с тайнами Земли. В постановке Шеро на совершенно пустом пространстве полутемной сцены артисты толкают перед собой палки с длинными поперечинами, напоминающими швабры. Бессмысленность этого занятия и полная необозначенность места (могут быть? интерьер? или что-то другое?) педалируют иррациональность кошмарных видений Воцдека и в то же время придают им пророческий характер, ибо видения эти сценически никак не обоснованы. Герой рассказывает о том, чего не могут видеть и слышать другие. Разумеется, дешевых световых эффектов вроде зловещих кровавых закатов или изображения "столбов огня" постановщики тоже не применяют. Тем сильнее впечатление от косноязычных предсказаний напряженно вглядывающегося в темноту Воцдека, провидящего не только свою трагическую судьбу, но, возможно, и гибель человеческого естества как такового.

Здесь мы подходим к еще одной важной теме спектакля, находящей выражение на всех уровнях: от конфликта и линий персонажей до декорационного оформления. Конечно, как сценическое произведение, "Воцдек" — постановка историко-экспрессионистская, совмещающая реальные, условные, символические и иные планы содержания. Вместе с тем в спектакле экспрессионизм присутствует и как объект, увиденный глазами современного человека, — человека, имеющего опыт переживания реальной возможности всеобщей гибели, не известный ни Бюхнеру, ни Бергу. Этот современный акцент, поставленный в работе, обнаруживающей явные стилизаторские тенденции, как кажется — одно из наиболее характерных качеств режиссерского почерка Шеро. Оно как нельзя лучше соответствует дирижерской и исполнительской интерпретации оперы, не раскромсанной занавесом на крошечные картинки с интерлюдиями, а льющейся как целостное и (как мы знаем) очень рационально и глубоко сбалансированное композитором музыкально-сценическое произведение, которое Даниэль Баренбойм назвал "Passionsgeschichte des Menschheits".



На снимке: Ф. Гундхебер (Воцдек) и В. Майер (Мария).