

История одного «Воццека»

*Статья для буклета Большого театра,
посвященного первой московской постановке оперы.*

...Вообще-то своего «Воццека» Россия прозевала. Несмотря на блестящее начало – замечательную ленинградскую постановку 1927 года, давшую мощный импульс развитию нового отечественного музыкального театра и ставшую одним из источников вдохновения юного Дмитрия Шостаковича при работе над оперой «Нос», шедевр Альбана Берга на протяжении последующих 80 лет на российской сцене больше не ставился. Вдохновленный восторженным приемом «Воццека» в Ленинграде, Берг с радостной надеждой пишет своему другу композитору Антону Веберну о том, что интерес к его опере высказали многие театры молодой страны Советов – Одессы, Киева, Харькова и самой Москвы. Однако ни в одном из этих театров опера так и не будет поставлена. *«У нас теперь одержали победу другие течения в музыке, - писал Бергу будущий академик Борис Асафьев в июле 1929 года, – и потому ни я, ни многие друзья «Воццека» долго его не услышим».* Это были пророческие слова одного из самых энергичных инициаторов ленинградской постановки оперы. Недоумевающий Берг отвечает: *«До сих пор я полагал, что пролетариат достоин только самого лучшего, в том числе в музыке. А теперь оказывается, что... вполне достаточно преподнести нечто примитивное вместо нового и содержательного...».*

Однако наступали уже совсем другие времена – тридцатые годы, время «головокружения от успехов»¹ и борьбы с «сумбуром вместо музыки»², а для всего этого нам хватило и своей отечественной «Леди Макбет». В сороковые же стране было и вовсе не до австрийско-немецких опер. Кстати, как раз в эти же десятилетия и в нацистской Германии опера Берга была официально запрещена, а сам автор в числе других крупнейших немецких художников был объявлен представителем так называемого «дегенеративного искусства».

¹ «Головокружение от успехов» – название статьи Сталина в «Правде» 1930г., посвященной «перегибам» в развитии колхозного движения. Превратилось в крылатую фразу, осуждающую необоснованную эйфорию.

² «Леди Макбет Мценского уезда» опера Д.Шостаковича по мотивам одноименной повести Н.А.Лескова (1932). В 1934 г. была поставлена в Московском музыкальном театре им. В.И.Немировича-Данченко и Ленинградском Малом оперном театре. В этих двух театрах за два сезона опера прошла около двухсот раз. В начале 1936 года, после посещения спектакля Сталиным, опера была подвергнута осуждению в «директивной» редакционной статье «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», после чего она была изъята из репертуара советских театров.

В послевоенные годы в СССР последовал еще более крутой виток борьбы с формализмом в искусстве, к которому на этот раз добавилась также и особо изощренная борьба с «безродным космополитизмом». И хотя эта кампания была направлена, в первую очередь, против «врага внутреннего», «Воцтек» неизменно фигурировал в качестве одного из главных жупелов «формалистической и декадентской музыки».

Именно в этом контексте опера Берга была удостоена чести стать упомянутой на Совещании деятелей Советской музыки в ЦК ВКП(б), последовавшем сразу же после печально известного Постановления Политбюро 1948 года о формализме. На этом собрании, к примеру, композитор Юрий Шапорин прямо связал формализм в советской музыке с тлетворным влиянием ленинградских постановок западных опер 1927-1928-го годов:

«Крупные недостатки и пороки, которые мы находим в операх Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет» явились результатом «воздействия музыкальных идей, пришедших к нам из-за рубежа. В Ленинграде с начала 20-х годов... ставились оперы Штрауса, Кшенека, Берга. Это обстоятельство чрезвычайно отрицательно сказывалось на оперном творчестве советских композиторов». Любопытно при этом отметить, что в годы тех замечательных постановок именно Шапорин был председателем ленинградской Ассоциации современной музыки, являвшейся одним из самых главных пропагандистов западной музыки в советской стране. Более того, после ленинградской премьеры «Воцтека» именно Шапорин устроил в своей обширной необустроенной квартире прием, на котором присутствовал и сам Альбан Берг.

Но в 1948-м торжественно-траурный прием устраивает уже ЦК ВКП(б) и главным приглашенным на нем был Страх, тот Страх который пронизывает жизнь несчастного Воцтека. И, точно как в «Воцтеке», жизнь героев этого спектакля висит на волоске от смерти, поэтому стоит ли удивляться, когда рьяный инициатор ленинградской постановки «Воцтека» Асафьев, сокрушавшийся в письме Бергу об изъятии его оперы из репертуара, теперь принимает почетный пост Председателя оргкомитета Союза композиторов и на последовавшем вскоре Первом всесоюзном съезде Союза композиторов выражает свой восторг по поводу «великого исторического значения Постановления ЦК», перечеркнувшего, в сущности, работу всей его жизни.

Ирония истории заключалась в том, что великая опера, заклеенная в нацистской Германии как образец «культур-большевизма», в самой большевистской России рассматривалась как раз в качестве образчика «буржуазного декадентства».

В последующие десятилетия, когда страна колебалась между оттепелями и заморозками, когда в счастливые периоды короткого политического равноденствия отчаянным смельчакам удавалось «протаскивать» на отечественную сцену и не исполнявшиеся ранее шедевры Прокофьева, и запрещенные оперы Шостаковича, и даже приглашать с концертами на свою бывшую родину самого Стравинского, все равно о постановке «Воццека» никто всерьез не мог помышлять.

Между тем в пятидесятые годы «Воцек» начинает свое триумфальное шествие по крупнейшим оперным сценам мира – Зальцбург, Лондон, Нью-Йорк, Вена, Милан, Гамбург, Ганновер и многие другие города ставят у себя своего «Воццека». В 1955 году «Воцек» возрождается в том самом театре, в котором тридцать лет назад прошла его премьера – в Берлинской Staatsoper, причем по мистическому стечению обстоятельств это происходит именно 14 декабря, ровно через 30 лет после премьеры. Однако нельзя вступить в одну и ту же реку дважды, – и новый политический контекст берлинской постановки ставит совершенно иные акценты в этом спектакле. Дело в том, что теперь Staatsoper находится на территории советского контроля, а в СССР «Воцек» к исполнению запрещен. Это было время начала холодной войны и берлинская постановка становится в большой степени актом политическим.

Программка того берлинского спектакля представляет собой интереснейший политический документ и два ее важных тезиса скоро станут ключевыми для судьбы «Воццека» и вообще музыки Берга в странах, как тогда выражались, «социалистического лагеря». Суть первого тезиса заключалась в том, что «Воцек» – это документ критического реализма и буржуазного гуманизма. Следуя Бюхнеру, Берг отразил в своей опере эмоциональный мир страдающих и угнетенных в обществе несправедливости и зла.

Второй тезис касался собственно музыкального языка. Желая оправдать «атональность и формализм» музыки Берга, известный немецкий композитор Пауль Дессау, имя которого, кстати, в 1935 году соседствовало с именем Берга в гебельсовском списке запрещенных авторов, теперь ссылается на... товарища Сталина. Он цитирует короткую, но глубоко философскую сентенцию вождя из работы «Анархизм и социализм»:

«...жизнь находится в непрерывном движении, следовательно, мы должны рассматривать жизнь в ее движении». В результате глубокого постижения этого мудрого мировоззренческого постулата, Дессау утверждает, что *«в моменты напряжений композитор должен обращаться к использованию диссонансов, поскольку в музыкальном языке нет других средств для создания антитезы, без которой нет ни музыки, ни искусства, ни жизни».* *«Если нет оппозиции, нет и жизни; наступает смерть»* - подтверждает он весьма двусмысленной цитатой из Энгельса свое прочтение Сталина.

Далее Дессау заверяет социалистического зрителя в том, что музыкальный язык экспрессионизма – это дело прошлого, и что современные композиторы сегодня ставят перед собой совершенно иные цели и в своей музыке стремятся к опоре на народные элементы. Здесь узнается, конечно, ключевой сталинский эстетический тезис о том, что искусство должно быть *«национальным по форме и социалистическим по содержанию».*

Такая установка, объясняющая всю сложность музыки Берга тем, что она является продуктом и одновременно портретом загнивающего буржуазного общества, оказалась очень удобной. Она позволяла одновременно и изучать этот образчик *«буржуазной культуры»* и в то же время дистанцироваться от него на идеологически безопасное расстояние.

Именно такой - настороженно-изучающий подход к опере Берга возобладал в СССР с конца 50-х годов. Если в книге *«Музыка на службе реакции»*, изданной в 1950 году известный советский музыковед Г.Шнеерсон оголтело характеризует музыку *«декадента Берга»* как *«похабную»*, *«созвучную порнографическому бреду»*, то десять лет спустя в своей книге *«О музыке живой и мертвой»* он стремится соблюсти баланс критического и уважительного отношения к композитору *«Партитура оперы представляет собой сложнейшее сочетание чисто экспрессионистского комплекса натуралистических эффектов, очень точно и гибко следующих за развитием действия... Музыка - далекая от всякого стремления быть красивой, полностью игнорирует интересы певцов, все же делает свое дело, организуя действие, подчеркивая и комментируя события, создавая необходимую атмосферу и настроение».*

Отношение к Бергу и его опере в СССР постепенно меняется, за ней признаются большие художественные достоинства, ее начинают изучать в консерваторских учебных курсах. В середине семидесятых выходит большая монография М.Тараканова, посвященная операм

Берга, а издательство «Музыка» выпускает клави́р «Воццека», прекрасно выполненный в свое время еще для австрийского издательства учеником Берга композитором Фрицем Кляйном. В семидесятые годы зарубежные грампластинки с записью «Воццека» становятся в интеллигентской среде почти таким же дефицитным и престижным товаром, как пластинки Beatles или американские джинсы, которые можно было купить только на «черных» рынках за сумасшедшие деньги. В Советском Союзе все это «не производилось».

И как раз в это время «Воццек» снова появляется в СССР, при этом снова на ленинградской сцене! Но теперь это уже не собственная постановка, а «глубокий импорт». В 1974 году исполнилось 25 лет со дня образования ГДР и к этой дате были приурочены гастроли Дрезденской оперы – города-побратима Ленинграда. В числе привезенных спектаклей был «Воццек», и слух об этом в течение дня облетел всю Москву. Автор этих строк хорошо помнит, как, будучи студентом первого курса Московской консерватории, он, сбежав с лекций, в небольшой компании друзей-энтузиастов полетел в Ленинград на «Воццека».

Билетов в свободной продаже, конечно, не было, а перед кассой толпилась огромная очередь желающих попасть на оперу. И вдруг в самый последний момент кто-то приносит целую кипу нереализованных билетов. Дело в том, что в те «застойные» времена билеты на престижные «культурные мероприятия» распространялись по разнарядке среди творческих, научных и заводских и других организаций. Вот на одном из таких заводских предприятий билеты на никому не известную современную оперу оказались невостребованными (здесь сразу вспоминается уже цитированное письмо Берга, вопрошавшего в 1929 г. Асафьева: *«до сих пор я полагал, что пролетариат достоин только самого лучшего... А теперь оказывается, что... только все посредственное... и годится народу»*). Небольшая схватка за билеты, короткое объяснение с милицией – и вот мы уже в зале, слушаем «Воццека». Живьем! Автор не может себе позволить описывать в статье для буклета свои впечатления от этого спектакля, но сам факт, что эта опера вернулась на ту самую сцену Мариинского театра, где ее видели Берг и Шостакович, а среди слушателей в зале находятся и те, кому 47 лет назад довелось быть на исторической ленинградской премьере, – все это само по себе было потрясающе!

Нельзя сказать, что дрезденский спектакль как-то поменял «статус» оперы «Воццек» в российской театральной «табели о рангах». Дрезденская постановка, так же как и

замечательный спектакль Гамбургской оперы, показанный в Большом театре в 1982 году (наконец-то и в Москве!), скорее окончательно закрепили за «Воццеком» благородную репутацию исключительно серьезной «оперы для знатоков», которая, однако, никогда не станет в России оперой репертуарной, рассчитанной на широкого зрителя. Для постановки «Воццека» нужны колоссальные усилия всего театрального коллектива, нужны особые голоса с характерной немецкой школой пения, хорошо подготовленный оркестр и многое другое, что делало постановку этой оперы у нас практически мало реальной. Но, в конце концов, для постановки «Воццека» необходимо лишь главное – сильная художественная воля.

Такой воли в Советском Союзе так ни у кого и не нашлось, ни в период застоя, ни во времена перестройки. И в эпоху «гласности», и после нее «Воцтек» по-прежнему оставался для российской культуры оперой «безгласной», ее нигде не ставили. В 90-е годы невозможность ее постановки определялась уже не идеологией и даже не традиционной консервативностью наших оперных театров, а в первую очередь их экономическим положением. Но, пожалуй, гораздо более опасным стал начавшийся тогда процесс деградации художественных вкусов и предпочтений публики. Компакт-диски и видеозаписи «Воццека» уже можно было свободно купить в магазинах, для этого больше не нужны были «черные рынки», но теперь этой музыкой интересуется лишь узкий круг истинных ценителей. В свою очередь и многие наши выдающиеся исполнители – те, которые в запретные десятилетия вопреки властям бесстрашно пропагандировали новую музыку, в новом коммерческом климате предпочли выстраивать свои программы в духе музыкального популизма, потакая невзыскательному вкусу новой аудитории.

На этом фоне подлинной сенсацией оказалась почти неожиданно возникшая российская премьера «Лулу», второй оперы Берга, вызывающе смело поставленной Дмитрием Бертманом в 2002 г. в московской Геликон-опере. Спектакль шел с ошеломительным успехом и на очереди, так или иначе, где-то уже маячил «Воцтек». В 2003 г. в интервью газете «Время новостей» маэстро Геннадий Рождественский признавался: «Я слышал в молодости «Воццека» и до сих пор мечтаю его поставить. Но как-то все не получается. Постановка этой оперы требует музыкантов очень высокой квалификации. Может быть, позже я поставлю ее в «Геликон-опере». Как правило, в академических театрах ставить оперы XX века невозможно».

Тем временем, инструментальная и вокальная музыка Берга все чаще звучит на концертных площадках России. Яркими музыкальными событиями, своего рода ступеньками к сегодняшнему спектаклю стали проникновенное прочтение Скрипичного концерта Берга Владимиром Спиваковым, проведение монографического концерта из камерных сочинений композитора оркестром «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова, программа из произведений композиторов Новой венской школы, исполненная Санкт-Петербургским Академическим симфоническим оркестром с Аленксандром Титовым.

Подобно тому, как за несколько месяцев до ленинградской премьеры 1927 года дирижер спектакля Владимир Дранишников устроил концертное исполнение «Трех фрагментов из 'Воццека'», оркестр Большого театра под управлением Александра Ведерникова совместно с замечательной певицей Ангелой Деноче в январе 2006 г. с большим успехом исполнил это же сочинение на Новой сцене Большого театра.

И вот теперь премьера. Как сегодня будет восприниматься «Воцтек» российской публикой? Станет ли эта опера для слушателя историей, предельно далекой от сегодняшнего дня, эмоционально перенасыщенной натуралистической «социальной драмой», так неуместной в мире глянцевого журналов, спортивных автомобилей, гламурного стиля и спа?

Или современный зритель будет озадачен неожиданным параллелизмом жизненных ситуаций: самодовольный офицер избивает в казарме и без того «униженного и оскорбленного» солдата Воццека; смазливая Мария дерется со своей соседкой из-за состоятельного красавца Тамбурмажора (как тут не вспомнить нашу мевшую разборку двух наших гламурных теледив, не поделивших выгодного «спонсора»); или опять Воцтек, который, в одночасье постигает причину всех своих несчастий с криком: «Понял, чьи это козни – это масоны!» и т.д.

Но в конце концов, самое главное в этой опере - шквал роскошной постромагической музыки Берга, которая своей горькой, временами устрашающей красотой захлестывает слушателя, вовлекая его в вечные темные глубины человеческого бессознательного. Музыка, которой восторгались Шостакович и Шнитке, Булез и Фишер-Дискау, Адорно и Делез, и которой восхитится каждый, кто сумеет преодолеть свою инертность и открыть сердце Новому!

...Образец интеллектуальной утонченности и благородства, Альбан Берг, пишущий либретто своего «Воццека» в дни военной службы во время Первой мировой; фаталист Георг Бюхнер, активный член «Общества прав человека», вынужденный после его разгрома бежать из Германии...

Окажутся ли они для сегодняшнего зрителя лишь «представителями натуралистического экспрессионизма» или откроются как живые личности, пытавшиеся сделать наш мир более человечным?

Владимир Тарнопольский

3.11.2009