

Наталья ЯКУБОВА

## ИГРА НАЧИНАЕТ И ВЫИГРЫВАЕТ

*«За кратким реальным событием тотчас же следует болезненный вскрик души, своего рода мучительная нервная агония, душевный трепет и смятение чувств, сквозь которое и показывается реальный мир. Этот вскрик души, граничащий в немецком экспрессионизме с истерией, очень трудно довести до зрителя русского театра, чем и объясняется, что ни одна экспрессионистская пьеса не имела у нас действительно прочного массового успеха», – писал в 1927 году Алексей Гвоздев, приветствуя появление «Воццека» Альбана Берга на ленинградской сцене.*

*А.Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 214*

Этим очень многое сказано. Прежде всего – о понимании немецкого экспрессионизма как вскрика души, граничащего с истерией. Сквозь призму экспрессионизма музыка А. Берга читается как эманация душевных состояний. Как клокочущая лава страстей, как стон обнаженных нервов. И, в результате, как нечто крайне удаленное от нашей повседневности, как экзотика (прибавим сюда еще солдатский быт, судьбу маленького человека)... Экзотика, на которую оперная публика взирает с приличествующим пиететом. Пусть не у нас (на Западе же это название – обязательная строка в репертуаре любого уважающего себя оперного театра), «Воцтек», как правило, предстает законсервированным продуктом исторического авангарда, как бы внешне ни осовременивала его режиссура.

Думается, нечто совершенно другое предлагают Теодорас Курентзис с Дмитрием Черняковым. В прихотливых, диких всплесках интонаций им слышится не истерия, да и вообще не психология, а игра – то самоуверенно-развязная, то нелепо тушующаяся, то расчетливая, то машинальная. Игра, дающая лицо, определенность, сюжет – и вдруг отступающая, оставляющая человека один на один с вечностью... о которой так много, и так нескладно рассуждали герои Г. Бюхнера.

Забегу вперед – предела утонченности, и максимального разброса на этой шкале достигает Мари-Марди Байерс, что становится особенно ясно в ее предпоследней сцене,

осцилирующей между звенящей прозрачностью (предельная опустошенность и есть блаженство нищих духом) и густым, отчаянным паясничаньем. Она утрирует ноты раскаянья (дескать, куда уж мне), но вдруг и впрямь в изнеможении возносится в небеса.

Другие герои и на секунду не возносятся. Им этого не дано. Но правило – все то же: в музыке А. Берга услышан не порыв, и даже не молниеносная смена душевных состояний, эмоций, чувств, а молниеносная смена векторов игры – и, что реже, ее, игры, полное или частичное отступление.

Режиссер приучает нас к этой мысли постепенно, но с самого начала. Уже в первой сцене этот Войцек–Воцтек встречается не с бюхнеровско-берговским Капитаном, а с «Капитаном». «Капитан», а затем и «Доктор» закавычены уже в титрах, которые проецируются на черный экран, служащий кадрированию сценической картинки. Но даже если б «Капитан» и не был так наглядно закавычен, он стал бы закавычен в самой игре: встречаются не Капитан и полковой цирюльник, а два цивильных господина, по крайней мере, по видимости принадлежащие одному социальному кругу. Только что – в «немой сцене», предваряющей спектакль, – мы видели множество похожих друг на друга представителей миддл-класса, пребывающих в своих ячейках... Ячейках дословных (зеркало сцены разделено на квадраты-комнаты) и «ячейках общества», добропорядочных

семья: муж, жена и ребенок. Стены только что покрашены, покрашены в легкие теплые тона; одежда – удобная и фирменная. В этом «Воццеке» не будет грязи и нищеты; не будет «социальных низов». Не бедностью будет объяснен крах «маленького человека» (сценография – Д. Черняков; костюмы – его же, в соавторстве с Еленой Зайцевой). Наоборот, все супернормально – как может быть только в компьютерных мультфильмах, да и то поначалу (свет Глеба Фильштинского способствует эффекту «западного кино»). Мы можем только гадать, кто же из этих пиджачных героев претендует быть загнанным судьбой Воццеком: тот – или этот, в центре? А, может быть, тот в углу?.. Экран сцены сужается до размеров одной ячейки (он?!), задерживается на секунду, чтобы потом прихлопнуть наш любопытный нос. Ни тот и ни этот. Начиная оперу, режиссер открывает совсем другую «ячейку». В ней уже нет семьи, есть сделка двух мужчин, не первая и не последняя: один, внушительных размеров, передает другому деньги, а тот начинает раздеваться. То есть снимает свой пиджак. Было бы неудивительно, если бы Капитан (а тот, большой, понятно – он), начал бы домогаться Воццека, распевая тем временем о морали. Так уже было, – если не в опере, то в драме. Но герои Чернякова раздеваются – переодеваются – с другой целью. Воццек надевает солдатские штаны и приковывает себя к стулу огромной гирей. Заплативший партнер появляется в облике «Капитана» – brutally солдафона с кнутиком в руках.

Простой и ясный ход, мгновенно лишаящий сцену сентиментального протекционализма по поводу «униженных и оскорбленных», а главное – дающий новое прочтение той болезненно-гиперболизированной экспрессии, с которой, с места в галоп, начинается эта опера. У Г. Бюхнера начальник и подчиненный разделены непреодолимой пропастью: первый – пользуется своим положением, у второго – выбора нет. У Д. Чернякова между «Капитаном» (Максим Пастер) и Воццеком (Георг Нигль) – сделка: для первого – это способ вкусить острых чувств, для второго же – роль загнанного в угол маленького человека,

которого нужно сыграть в угоду кому-то, один из возможных вариантов заработка.

А как хотел А. Берг? Что звучит в его музыке? Ответ первый – надрыв. Ответ второй, который дают сегодня артисты Большого театра, – да, надрыв, но надрыв паясничанья. И этот ответ невероятно точно ложится на мельчайшие нюансы партитуры. Переводя Берга на язык современной – ролевой, ситуационной – культуры, создатели спектакля лишают нас возможности внимать «Воццеку» с покровительственным состраданием и вместо этого делают страшное открытие: даже там, где нет ситуаций принуждения, мы создаем их сами; а там, где у нас есть выбор, мы выбираем отношения унижительной/унижающей зависимости. Закрывающий первую сцену взрыв «праведного гнева» маленького человека именно поэтому, а не в силу его сумбурности, прочитывается как бунт невозможный. Пусть Воццек вполне решительно сбрасывает с себя свой маскарадный костюм, пусть он прямо-таки таскает за грудки «Капитана». Но тот, обмякая, и даже вяло («вышел из роли»), и уж точно без всякого скандала, отпускает его – в полной уверенности, что Воццек еще не раз к нему вернется. В конце концов, и «бунт маленького человека» – это всего лишь часть роли маленького человека.

Парадокс в том, что, как бы то ни было, а в этих играх все-таки доходит до какого-то – пусть через роль – самоопределения, до какого-то – пусть в воздух – выражения своего недовольства... А так – против кого Воццеку бунтовать? Его противник неуловим; это, конечно, и не шизофренический Доктор (Петр Мигунов), и даже не Тамбурмажор (Роман Муравицкий), кичащийся тем, что сделал Воццека рогоносцем. В непротивлении этого Воццека есть что-то гамлетовское. Особенно в той сцене, в которой, по традиции, считалось, что Воццек не отвечает петушину напору Тамбурмажора в силу своей кондиции «маленького человека». В том, как не реагирует Воццек Г. Нигля, есть что-то страшное. Как если бы он в этот момент, вместо того, чтобы корчиться от мелких подъялдыкиваний, замышлял месть вселенскую, катарсическое жертвоприношение, ритуал всеобщей справедливости. Но – как и сегодняшние

Гамлеты – понятное дело, он сомневается, что месть, жертвоприношение, ритуал вообще возможны. Разглядеть ту метафизическую щель, где они еще возможны, так же трудно, как увидеть в мяче, который чуть ли permanently гоняют на экране плазмы футболисты европейских сборных, отрубленную голову врага, которую катали по полю родоначальники этой игры, индейцы Майя...

Воцек, как известно, отрубленные головы как раз видит. И в спектакле Д. Чернякова он видит их не в романтически-заброшенном пейзаже, как было и у Г. Бюхнера, и у А. Берга. Он видит их в разреженном воздухе псевдонормальности, в том универсальном пространстве дорогого бара, которое заменило тут и ярмарку, и кабац, и улицу. Эти видения (только еще более страшные от того, что рядом нет не только «окровавленной луны», но и луны вообще, и природы) становятся для Воцека воплощением его неуловимого врага...

Какую тогда роль играет для этого Воцека измена Мари? Пожалуй, для А. Берга измена Мари даже в большей степени, чем для Г. Бюхнера означала крушение того воцекковского мирка, где лишения, которые претерпевал «маленький человек», имели хоть какой-нибудь смысл. Этого момента крушения нет в спектакле Большого театра. Мари в первой же сцене, обращаясь к своему ребенку, который тут отнюдь не малыш, называет его в глаза «сыном шлюхи». Выбор такого перевода довольно значим: то, что в тексте XIX века звучало как «ублюдок» в первоначальном, чуть ли не юридическом значении этого слова, т.е. «ребенок, рожденный вне брака», здесь получает даже не моральную оценку, а является, скорее, констатацией определенной социальной функции. Функции, может, где-то и презираемой, но пригодной для выживания. Воцек протитирует себя в роли «маленького человека»; Мари – в роли «шлюхи». Принципиальной разницы тут нет, и это, похоже, вполне приемлемо в этой семье. То есть Мари называет себя изначально «шлюхой» не потому, что сожительствует с Воцекком и прижила с ним ребенка без венца (как это и у Г. Бюхнера, и, видимо, у А. Берга), а потому что таков род ее занятий.

Может, профессия, а может, хобби, «второй заработок». А значит, не будет эффекта «первой измены». Так и выстроена сцена встречи ее с Тамбурмажором, чтобы мы не сомневались: Мари пришла в этот пустынный бар кого-то подцепить, и ей это удалось. Вот и все. Нет соблазна и нет момента переступления за черту.

Такая трактовка, конечно, ослабляет и даже делает в чем-то нелогичной драматургию оперы. С другой стороны, как не приветствовать решение, согласно которому женщина перестает быть всего лишь зеркалом, в котором отражается вся гнусность этого мира, тем закладом, об который бьются силы добра и зла? Хоть А. Берг, похоже, и постарался демонизировать Мари до предела.

В спектакле Т. Курентзиса и Д. Чернякова зло равномерно разлито в мире, и нет никакого, особо пригодного для него сосуда (каким издревле и почитали женщину) – сосуда, который бы это зло в себя в особой концентрации вобрал, и тогда осталось бы только разбить его, чтобы от него избавиться. Такого сосуда нет ни объективно, ни даже в воспаленном сознании Воцека. Напротив, зло невидимо присутствует в воздухе – как невидимая кровь, о которой вдруг вместо бюхнеровско-берговского Сумасшедшего начинает петь, словно в наваждении, бармен (Леонид Виленский). Бармен

I картина.  
М. Пастер – Капитан,  
Г. Нигль – Воцек.  
Фото Д. Юсупова



смотрит в ту же пустоту перед собой, в которую смотрел Воцтек, когда видел отрубленные головы. Зло, значит, дословно висит в воздухе. И лишь иногда становится различимо. Так оно станет различимо в последней сцене в баре, куда Воцтек приходит после убийства Мари, чтобы станцевать свой танец освобождения, и где воображение присутствующих пятнает его кровью с ног до головы, хотя на нем нет ни капельки...

Воцтек только что свершил свой странный ритуал жертвоприношения. Ему кажется, что он удался. Но мы видели, что он выглядел в нем пародией на «Капитана» (пародией пародии): помахивая хлыстиком, ходил вокруг Мари, которую заставил, взобравшись с завязанными глазами на стул, представлять себе опасное путешествие по мрачной долине... А они были все там же, в своей розовой комнатке. И одета она была в голубое платье, и казалась большой голубой куклой.... Как большая, сползшая со стола, кукла, она и осталась лежать – ноги кверху – в конце этой сцены, мертвая.

Понятно, что в этом спектакле, нет и реки, у которой в финале оперы дети находят Мари... А что вместо нее? Дети и, прежде всего, сын Мари в течение всего спектакля не то, чтобы «играли важную роль», но были важной точкой соотнесения. Мари приставала к сыну (у Г. Бюхнера и А. Берга, повторяю, это еще несмышленый мальчуган, здесь же – мальчишка лет десяти) с разными колыбельными песнями и сказками иронично, с сюсюканьем, которое он явно перерос. Он и убежал, а Мари продолжала уже всерьез – обращаясь к себе, к себе утраченной, навсегда потерянной.

В финале, чья картинка поначалу полностью повторяет первую «немую сцену», дети отделяются от своих «ячеек» и таинственным образом переключаются друг с другом через этажи и поперечные перегородки. Их ангельски-равнодушный хор пронизывает, прошивает всю эту конструкцию тонкими, как бы звенящими в воздухе нитями... А сын Мари

XIII картина.

Г. Нигль – Воцтек.

Фото Д. Юсупова



и Воццека в это время, не замечая, что мать мертва, а отец сошел с ума, мечется перед экраном плазмы, погруженный в иллюзорный мир Playstation... Это чтобы уж всем было понятно – спектакль об игре и об Игре.

...В спектакле Д. Чернякова, как это всегда бывает, много визуально-эффектного, чему можно было бы посвятить отдельную статью. Главная находка сводится к черному экрану, который и кадрирует действие пространственно, и структурирует его ритмически – то пульсацией титров, то стремительным включением-выключением сцен... Иначе их и не решишь. А. Гвоздев в 1920-е годы, естественно, предлагал имитировать технику кинематографических «крупных планов», а техника монтажа вспоминается сама собой.

Понятно, однако, что все эти эффекты, наиболее поддающиеся описанию, – лишь крохотная часть айсберга той большой и сложной работы, которая проделана в спектакле. Главное – для того, чтобы достичь того результата, который мы видели в ноябре на сцене Большого театра, Т. Курентзису и Д. Чернякову надо было не просто «вставить» артистов-певцов в рамку своего решения. Не просто убедить их в его правомерности. Надо было сделать их своими соавторами, привести их в состояние той творческой свободы, когда речь идет не просто об исполнении очень сложной вокальной партии от лица определенного драматического характера, а, скорее, о подвижной игре – при помощи вокальной партии – внутри характера многоликого, изменчивого. Артисты этого «Воццека» владеют (в буквальном смысле этого слова) своими партиями настолько, что могут (по крайней мере, так кажется) в каждую отдельную секунду свободно решать, какая именно из многочисленных ипостасей их героя прозвучит в следующей фразе. Сказанное относится и к артистам оркестра...

Уже сам А. Берг предусмотрел в одной из сцен присутствие части музыкантов на сцене, намекнув этим, что его оркестровую музыку необязательно воспринимать, как умозрительную абстракцию. В спектакле Большого театра в этой сцене мы видим, как инструменты – в руках придуманных режиссером персонажей – вторят главным героям, пародируют и

раззадоривают их, как если бы это была не математически выверенная атональная музыка, а импровизационный джаз. В этой сцене, однако, мы еще и видим то, что слышим на протяжении всего спектакля: инструменты не иллюстрируют, а – в бесконечность – множат роли... В одной из сцен Д. Черняков еще раз это визуализирует, отождествляя инструменты с жителями своей многоэтажки: в каждой «ячейке» – по одному музыканту; играют – будто друг другу назло, проклиная тонкость перегородок, а все вместе сливается в диковинную симфонию всеобщего одиночества...

Среди солистов премьеры, безусловно, лидировал Георг Нигль... В партитуре своей оперы, объясняя принципы появляющейся в «Воццеке» ритмической декламации, А. Берг ссылается на произведение другого композитора – на «Лунного Пьеро» А. Шенберга. Воццек Г. Нигля заставляет вспомнить Лунного Пьеро не только потому, что австрийский баритон виртуозен и в декламационной части своей партии. Г. Нигль читает Воццека как сплошное метафизическое паясничанье.

Не движение, а сплошные вектора – это и есть музыка А. Берга, где то, что в опере XIX века вылилось бы в арию или хотя бы в ариозо, намечено кратким – диким – вскриком интонации, тотчас же сменяющимся следующим вскриком. Эта музыка – сама по себе спрессованное время. Поэтому Большой театр, поставив именно такого «Воццека», в мгновение ока преодолел дистанцию гораздо большую, чем те 70 лет, что прошли со дня премьеры первой оперы А. Берга.