

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

Людмила Бакши

«Игра в джин». Сцена и музыка

С Галиной Борисовной Волчек мы встретились в конце июля 2013 г. Она пригласила Александра Бакши и меня на встречу: «Я начала репетировать “Игру в джин”. Это мой последний спектакль. Я хочу его сделать с вами».

1

В маленьком уютном кабинете Волчек шла читка пьесы американского драматурга Дональда Л. Кобурна «Игра в джин». За столом сидели Валентин Гафт и Лия Ахеджакова. Пьеса им не очень нравилась. Лия все время ворчала: «По одной, по две, по три, по четыре, по пять. По шесть, по семь, по восемь, по девять, по десять. Сдаешь карты, сбрасываешь карты. И так бесконечно. Может переписать?». Гафт искал интонацию, смысл – то представлял себя крупным менеджером компании, то выброшенным из жизни стариком. Однако назойливый повтор: «По одной, по две, по три, по четыре, по пять...» доставал, видно, и его. Галина Борисовна спокойно отвечала: «Да, не Шекспир».

И вдруг сквозь бормотанье и актерский «бур-бур» возникло и повисло в воздухе какое-то напряжение. Мы боялись шевельнуться, чтобы не разрушить то хрупкое и неосязаемое, что волновало и будоражило.

После читки Галина Борисовна стала рассказывать, как много лет назад, молодым режиссером была приглашена в США на постановку. Там она увидела «Игру в джин» в исполнении двух гениальных старых американских актеров. С тех пор мечтала поставить пьесу в России. Предлагала разным режиссерам. И даже Товстоногову. «Современник» тогда был молод. «Теперь, когда мы постарели, это возможно. Мы сами уходящие натуры. Я..., Гафт... И мой последний спектакль – не об игре в карты. Он – о нас. Об уходе. О прощании. Мы держимся за жизнь, держимся за театр, а в пьесе это – игра. Что нас ждет? Что там? Никто не знает. Но у каждого свое представление».

Из театра мы вышли завороченные. Это ощущение продолжалось и тогда, когда шли репетиции, и когда мучительно складывались акты, и когда собирался спектакль и уже шли прогоны. Дойти до финала означало – разгадать какую-то тайну, понять что-то важное. Первый раз мы столкнулись с ситуацией, когда задача не формулируется. Ее нужно было почувствовать. Мы поняли, что единственный способ работать с Волчек – ходить на все репетиции.

«Игра в джин» Дональда Л. Кобурна – пьеса для двоих.

Действие во всех четырех картинах пьесы происходит в одном пространстве, на очень маленьком пятачке сцены – в крохотном заброшенном помещении для старого хлама. Фонсия Дорси и Мартин Веллер – противоположности. Он – топ-менеджер крупной компании. Она – провинциальная простушка. Волею судеб они оказываются в доме престарелых и коротают время за игрой в карты. Веллер, обучающий



Г. Волчек.
Фото автора

Фонсию играть в джин, постоянно проигрывает. Поэтому и раздражается, стараясь в споре как-то унижить ее. Каждая партия заканчивается скандалом. Однако в процессе игры они признаются сами себе и друг другу, почему остались одинокими, без детей, без близких, в доме престарелых. Такой сеанс психоанализа.

Концепция Волчек была принципиально иной. Тема неудачно прожитой жизни, травмы героев пьесы ее меньше всего интересовали. Главный конфликт – не между этими двумя обитателями дома престарелых, а между ними и окружающим миром. За что мы держимся, куда уходим? Что будет после жизни? Это совсем другая история.

Герои оказываются в доме, где не живут, а умирают. Их окружают больные, потерявшие разум и волю к жизни люди. Главное для героев – процесс игры. Игра ли это в карты, или игра на сцене. Она заставляет смертельно больного человека подниматься с кровати, выходить на сцену. И в этом смысл жизни.

В традиционных пьесах для двоих, когда внимание сосредоточено на общении героев, музыка неважна. Не так у Волчек...

Здесь необходимо музыкальное решение, которое поможет ощутить атмосферу дома умирания, поможет понять, что люди чувствуют, на что реагируют. «Прочертить» сквозную музыкальную линию.

Особенно трудно дались первая и финальная «точки» спектакля. Именно они определяли начало и конец пути.

2

В первой же сцене пьесы «Игра в джин» есть ремарка:

«Воскресенье, день для посетителей, вторая половина дня. Действие происходит на заброшенной веранде в доме для престарелых в начале семидесятых годов. Диван-кушетка находится слева. В правом углу скамейка, костыли. На веранде свалены отслужившие в доме вещи – ящики, раковины, чемоданы, инвалидные кресла. Яркий солнечный день еще в разгаре. Весна. Воскресенье. В доме для престарелых день для посетителей»¹.

Сразу возникает масса вопросов: почему там оказались героини пьесы, отчего в день общего праздника они стремятся к уединению, кто они – выброшенные на свалку жизни старики или счастливо доживающие свой век в уютном доме бюргеры? Почему ни Мартина Веллера, ни Фонсию Дорси не навещают близкие? И вообще, кто обитает в этом доме? Говорит же про него Веллер:

«Склад мертвецов, правда, еще не совсем готовых для кладбища, но полностью отрешенных от всяких мыслей и чувств. Хранилище для тел, в которых жизнь почти угасла»².

Композитор предложил Галине Борисовне ввести в спектакль актеров, которые за сценой, оставаясь невидимыми для зрителя, будут играть пациентов и персонал заведения. Конечно, найти театр, где актеры согласятся на столь неблагодарный труд, практически невозможно. Однако в «Современнике» такие люди нашлись: Дмитрий Смолев, Марина Феоктистова, Татьяна Корецкая.

С ними я работала над звуковым действием. Им предстояло стать **звукоперсонажами**. Сыграть роли медсестер, больных, их родственников, детей и внуков, но без слов, с помощью только музыкальных интонаций. Они же выступали за провинциальный хор, развлекающий пациентов. Так «Игра в джин» из пьесы для двоих превратилась в многонаселенную историю. А музыка с самого начала спектакля погружала зрителей в *контекст* событий и *атмосферу* происходящего.

3

День посетителей в доме для престарелых это, в основном, конкретная музыка: праздничное призывное звучание колокольчиков и колоколов, велосипедных звонков, вой сирены и веселый детский смех. Именно эта раздражающая суэта вытолкнула Мартина и Фонсию на узкий пятачок сцены-веранды, там можно укрыться от посторонних глаз.



Л. Ахеджакова – Фонсия, В. Гафт – Мартин. «Игра в джин». «Современник».
Фото автора

Но и здесь тревожно и неудобно: мерцает под потолком – будто вот-вот взорвется – электрическая лампочка, гудят настоящие электроприборы. Больше похоже на кратер вулкана, чем на островок уюта.

Изначально создавались *два звуковых пространства*: «здесь», перед глазами зрителя – пространство Мартина Веллера и Фонсии Дорси. «Там», за сценой – большой населенный людьми мир: и «старые кретины с остекленевшими глазами», и посещающие их родственники, и солнечные патронессы, и медперсонал, и клоуны, развлекающие постояльцев заведения, и дети. А еще – чужие восточные люди со своими странными мелодиями... Шаркающие старческие шаги беспомощны и слабы. Слышатся хриплые стоны и всхлипы: «Сестра... Сестра...». Далекие истеричные голоса бранящихся старух, крик, стук хлопающей двери и грохот падающих кастрюль. Звуковая какофония. Хаотичный разноголосый мир, который так ненавидят Мартин и Фонсия.

На языке традиционного театра это звуковое действие могло бы называться *интродукцией*. Александр Бакши называет его антипрологом. В нем переплетены события, обострены конфликты, сосуществует разнородный стилиевой и жанровый материал. Но пока все, что мы слышим – невидимые звукоперсонажи. С этого момента начинается развитие музыкального сюжета. По ходу спектакля он будет возникать как контрапункт к действию: то переплетаясь с ним, то отступая на

второй план, то активно влияя на ход событий, а то и вовсе, как «взгляд откуда-то сверху из космоса».

Первая картина спектакля – экспозиция. Герои случайно встречаются, знакомятся, играют в джин. В музыке все больше и больше проявляются *обстоятельства внешние* – мир за сценой. То, что существовало в нерасчленном единстве, обретает самостоятельность, проступает рельефно очерченными музыкальными персонажами. Слышны разные женские голоса – кашляющие и кряхтящие. Плач и неприятные жутковатые царапающие звуки, стоны больных. Чужеродным фоном звучит повторяющийся восточный монотонный напев: «Больница, больница...».

Среди гостей, развлекающих пациентов дома престарелых, есть хор из «Авеню Благодати», той самой церкви, в которой Фонсия Дорси мечтала провести остаток жизни. Хор страшно фальшивит. Однако Фонсия этого не замечает, слышит голоса каких-то мифических «своих», с которыми вступает в диалог, пытаясь встроиться в хоровое звучание.

Весь звуковой сюжет интродукции в «сжатом» виде повторяется в конце первой картины, тем самым подчеркивая ее значение как расширенной экспозиции. Так, в первой сцене обозначается основной конфликт и драматургические линии, помогающие понять, как и почему герои очутились «здесь», и почему они вместе.

В спектакле два действия. В них по две картины. Музыкальный сюжет строится таким образом, что каждая картина становится этапом развития. Параллельный звуковой мир, с которым взаимодействуют актеры, помогает понять смысл происходящего. Показать, как меняется отношение героев к окружающим и к себе. Как приходит постепенное осознание, что жизнь прожита и проиграна. Как наступает время прощания и как человек остается лицом к лицу с собой, своей жизнью, с Богом.

Во второй картине внешние события уходят. Герои остаются наедине с собой. И выясняется, что одиночество – самое тяжелое испытание. Все музыкальное развитие связано с тем, что происходит в голове героев. Веллер перестает слышать собеседника, потому что слышит только странный звук, заглушающий все, что ему говорят. Это не реальный шум, а музыкальные звучания, дающие ощущение уходящего сознания. Композитор называет их болью, шумом в ушах, головокружением. Физиологические симптомы умирания.

«Головокружение» – новый музыкальный мотив – появляется в конце картины. Это музыкальная метафора: высокие прерывистые звуки сопрано, похожие на скрипичные обертоновые звучания, протяженные медленные глissандо у высоких голосов, шорохи, скрипы и стоны мужского голоса, равномерный холодный деревянный звук (ритм клавиеса) кротали смычком. От головокружения свистит в ушах. Этот образ развивается и в третьей картине. Здесь уже полный разрыв с внешним миром, сосредоточение на себе. В тексте пьесы есть фраза: «Мартин Веллер погружается в забытье (или кому) – никого не видит и не слышит».

Фонсия и Мартин не случайно оказались в доме престарелых. Не сложилась жизнь у Веллера – растерял близких, ушла жена, он не знает своих детей. В бизнесе подвели партнеры, обобрали и избавились от него. У Фонсии Дорси – те же обстоятельства. Она всю жизнь ненавидела мужа, с которым рассталась в молодости, пошла на конфликт с собственным сыном лишь потому, что он, будучи взрослым, захотел увидеть отца. Герои оказались там, где оказались, не в силу внешних обстоятельств (война, стихия), но из-за разлада в собственной душе. Дорси все время слышит церковный хор. Она хочет туда, где, как ей кажется, живут свои. Но своих нигде нет, нет и мира в ее душе.

Музыкальный контрапункт помогает актерам. В третьей картине есть лирические «размышления» в партии рояля, женский плач-монолог в исполнении Марины Феоктистовой. Он появляется до того, как героиня заговорит о своей несчастливой судьбе. Плач-монолог – то, что уже произошло в ее душе, но еще не высказано.

В этом контексте последняя, четвертая картина самая жесткая. Герои наконец-то признаются друг другу в том, что жизнь проиграна. Поэтому и пытаются выиграть хотя бы в карты: «Я выиграю, и это меня утешит».

Звуковое решение здесь метафорично: музыки уже нет. Только буря, гроза, завывание ветра. Голый человек на голой земле. Человек в природе. Кто он есть? Кто он наедине с Богом? Кодой, послесловием – как взгляд ввысь, или, напротив, из космоса – звучит в финале новая тема: прозрачная и надмирная *Lux Aeterna*.

У Галины Борисовны Волчек есть очень неожиданное определение – «неформулируемая тишина». Однажды во время работы над спектаклем она просила кого-то из композиторов написать музыку, как будто падает снег. «Неформулируемая тишина, – говорила Волчек. –

Для меня это очень важное понятие. Тишина должна быть чем-то наполнена, но она должна быть действительно объяснима. Я часто говорила об этом так: предположим, тишина – это вечное понятие. Возьмем, например, тишину XIX века, дальше копать не будем, и сегодняшнюю. Это абсолютно две разные тишины. В сегодняшней тишине есть ряд звуков, которые мы не можем ни сформулировать, ни понять, они нам мешают или помогают, не важно, но это что-то конкретное: неоновое освещение, лампочки на улице, что-то еще, чего раньше не было и не могло быть, понимаете? Неформулируемая тишина есть в каждом моем спектакле, и она разная. Она всегда связана сценически с обстоятельствами, с актерским ощущением. Это то неуловимое, что составляет, как говорил Чехов, душу спектакля. <...> В “Крутом маршруте” есть гул. Когда во втором акте пытаются польку, этот гул прерывается воплями людей. Это страшные вопли, прекрасно сыгранные за кулисами или записанные на фонограмму. Но гул тюремный я даже не могу показать, у меня нет звуковых возможностей. Это страшней, чем вопли. Потому что ты понимаешь, что кричит какая-то конкретная артистка, твоя коллега, которая только что курила на лестнице. А вот такой гул – гораздо более сильный образ. Это “мясо”, из которого возникает звук. Тишина может быть звучащей, а может быть только-только с намеком на звук. <...>. Я имею в виду то, что невозможно напеть, невозможно показать. Это надо почувствовать»³.

Такую тишину, наполненную светом и звуком, мы долго искали для финала. Художник по свету Дамир Исмагилов нашел яркий, переливающийся красками свет. Композитор Александр Бакши с помощью электронных фильтров преобразовал звучание женских голосов так, будто высоко в небе запели ангелы.

Многоголосную партитуру спектакля Валентин Гафт в процессе репетиций определил как симфонию из звуков, шумов и музыки, которая помогает актерам понимать и чувствовать, что с ними происходит. О музыке сказал, что она – «первый голос спектакля. И только второй голос – человеческий»⁴. И во время репетиций, и по прошествии лет, анализируя музыкальную партитуру спектакля, я продолжаю удивляться его интуиции, удивительно тонкой актерской отзывчивости, образному восприятию.

О такой принципиально лаконичной, сонорной партитуре трудно говорить как о симфонической, тем не менее драматургия всей постановки явно наводит на эту мысль. В «Игре в джин» два музыкальных

полюса, конфликтно взаимодействующих. Первый связан с образами внешнего мира. Второй – с внутренним состоянием героев, «музыкой внутри», «звоночками» ухода. Логика развития и взаимодействия этих звуковых полюсов организует и направляет музыкально-сценический сюжет. Он развивается на протяжении последующих картин, подобно «интонационной фабуле» симфоний⁵. Два музыкальных потока – «вовне» и «внутри» – порождают музыку финала. Звукообразы «внешней жизни», в которой есть люди, машины, хор, выступления гостей, звонки, стуки, в четвертой картине порождают грохот бури, завывание ветра. Музыка «внутри» (постепенный уход в другой мир) готовят хрустально чистые голоса, в финале – «пение ангелов».

О проблеме симфонического мышления в театральных постановках раньше часто спорили. В работе «О театральности музыки и о музыкальности театра» Л.В. Варпаховский ссылается на мысли В.Э. Мейерхольда, который «часто говорил о сонатно-симфонической форме спектакля, имея в виду *вступление и экспозицию* (изложение главной темы и побочных), *разработку*, в которой дается драматическое столкновение-коллизия далее, *репризу*, то есть повтор, в котором главная и побочная темы предостоят в новом аспекте... и ведут к *кульминации* (она может быть также перед репризой) и, наконец, *коду, заключение*, финал спектакля»⁶. Но, может быть, точнее слова самого Варпаховского, произнесенные на встрече деятелей культуры в Доме актера в 1967 г.: «Музыка сильна тогда, когда она имеет свою особую линию. В этом случае не только театр формирует музыку, но и музыка формирует действие на сцене»⁷.

Работа с Галиной Борисовной была необычной. Она никогда ничего не объясняла. Спектакль строился шаг за шагом, звук за звуком. Каждая репетиция прибавляла малую толику понимания дальнейшего хода событий. На репетиции она могла прошептать композитору: «Здесь что-то должно быть». А он в ответ: «Я уже сочинил. Контрабас. Тихое соло». Волчек кивала удовлетворенно, в полной уверенности, что на завтрашней репетиции это услышит.

С актерами она тоже работала как-то непонятно. Просто просила Ахеджакову на какой-то фразе погладить спинку кресла. Ахеджакова выполняла просьбу режиссера, и сцена волшебным образом менялась. Или говорила Гафту: «Валечка, на этих словах посмотри в зал». Гафт смотрел в зал, и слова почему-то звучали иначе. Она со скрупулезностью ювелира последовательно выстраивала с актерами их психологи-

ческие линии. А композитор сочинял музыкальную драматургию как *контрапункт*, как *сюжет сверхпорядка*. Именно это помогало зрителю, несмотря на бесконечные текстовые повторы, понять, как развиваются события, как происходит переход от внешнего к внутреннему, и уходу в другое пространство.

«Игра в джин» театра «Современник» – спектакль о человеке. О его уходе. Постановка Галины Волчек переводит бытовую пьесу в разряд философских притч.

Значение имеет лишь то, с чем человек умирает. С миром в душе? В конфликте с собой? Что вспоминает? Что после себя оставляет? И музыка с ее метафорическим языком этому помогает.

26 декабря 2019 г. Галина Волчек ушла в мир неформулируемой тишины. Этот спектакль – как она и говорила – оказался последним.

¹ Д. Кобурн. «Игра в джин». Редакция 29.10.13. С. 2: <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=10287BAFC693B89FAEE466D85820833B>

² Там же.

³ Цит. по: *Бакши Л.* Неформулируемая тишина. Памяти Галины Волчек. *Экран и сцена.* № 2 (1171). Январь. 2020. С. 8.

⁴ Из интервью Валентина Гафта автору статьи. Архив автора.

⁵ «Интонационная фабула» (музыкально-сюжетная организация) – понятие, данное И.А. Барсовой в книге «Симфонии Густава Малера». Так она называет «цепь драматургически связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязки тематических линий, развитие, кульминацию, развязку». То есть, логику развития, вызывающую ассоциации с драматургией литературного или драматического произведения. См.: *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 40.

⁶ *Варпаховский Л.* О театральности музыки и музыкальности театра // Наблюдения. Анализ. Опыт. М.: ВТО, 1978. С. 72.

⁷ Театральные встречи. За синей птицей. Музыка в драматическом искусстве (1967). Видеозапись. <https://www.youtube.com/watch?v=nvFs7ET8l7Q&t=540s>. Доступ 19 марта 2020 г.