

Опера «Воццек» в постановке Дм. Чернякова: обыденность насилия и насилие обыденности

**Алексей Крылов,
студент 4 курса ТМК им. М. П. Мусоргского,
специализация «Теория музыки», композитор**

О том, что опера «Воццек» Альбана Берга является одной из самых значимых в XX столетии, можно судить уже по количеству интерпретаций, осмысливающих её идейное содержание. Эти попытки принимали разнообразные жанровые очертания — от трагедии маленького человека до экзистенциальной притчи. Воццека жалели, ему сопереживали, погружались в мир его безумия и страшных галлюцинаций. Постановка Дм. Чернякова, (2009) проявила в этой опере одну из актуальных для нашей современности проблем, которую можно охарактеризовать как проблему насилия.

Тема насилия лежит в основе всей оперы, преломляясь в ней по-разному. Точкой, в которой пересекаются тематические линии, становится сам Воццек, терпящий оскорблений и унижения со стороны Капитана, служащий материалом для экспериментов Доктора, и в то же время сам являющийся источником насилия в отношениях с другими персонажами.

Наиболее сложный характер взаимоотношений складывается у Воццека с Мари. С одной стороны, общение с ней не выходит за рамки его роли главы семейства (Воццек приносит деньги в дом, ревнует свою возлюбленную и т.п.), с другой — именно Мари становится его жертвой.

Если персонажи вокруг Воццека являются собой одушевленные и неизменные в своих очертаниях типажи, то в нем самом происходит цепочка внутренних изменений: от восприятия себя как жертвы в первом акте до позиции палача — в третьем.

Качественные изменения в Воццеке (путь от жертвенности к позиции палача) призваны отобразить насильтвенную природу социальных взаимодействий, а также динамику интериоризации-экстериоризации насилия, где в конечном итоге Воццек становится безумцем — «чистым» его (насилия) проводником. Реальность для него упрощается до оппозиции жертва-палач, а фундаментом такой «реальности», как мы увидим, выступает именно насилие. Через Воццека оно проходит путь от своего зарождения и поиска жертвы до конкретной реализации.

Несмотря на образные изменения персонажей перед нами не повествование в классическом смысле. Время здесь не длится, а реальные события могут и не происходить. (Скажем, чувство ревности, как и притеснения со стороны власти могут существовать в воображаемой реальности, т.к. они составляют части ролей, которые в тех или иных ситуациях человек, как существующий в рамках уже заданных систем поведения, играет.) Так и в последних картинах оперы происходит своеобразное обнуление и возврат к исходному: Воццек разговаривает с Мари уже после смерти обоих, а их ребенок вновь начинает играть в игровую приставку.

Таким образом, перед нами — имманентный слепок современного сознания, сознания, сформированного масс-медиа, где «люди из телевизора» подчеркнуто

Опера «Воццек» в постановке Дм. Чернякова: обыденность насилия и насилие обыденности

выведены на один уровень существования с реальными. Внутри него другой человек не воспринимается как реально существующий; он даже может быть вовсе необязательным как, например, в монологе 1-го Подмастерья, обращающегося в пустоту, (сцена в трактире из 2-го акта).

Первая сцена первого акта четко акцентируется как в случае с оригинальным либретто, так и в трактовке Чернякова. Она выступает в качестве Пролога и заостряет основную проблему оперы. Первое, что необходимо подчеркнуть у Чернякова — ирреальный характер происходящего — сцена весьма напоминает ритуальное действие. Архетипический характер образов сочетается с их гротескным воплощением. Особенно это заметно в характерной символике, к которой Черняков прибегает всего в двух сценах: в описываемой и в сцене убийства Мари. Плеть в руке Капитана в 1-м акте ассоциируется с крюком и плетью как символами власти; в то же время плеть является одним из элементов БДСМ практик, которые, с одной стороны, построены на доминировании-насилии, с другой — предполагают осознанность выбора своей роли. Таким образом заковывающий сам себя Воццек Чернякова иронизирует над традиционной трактовкой персонажа как жертвы власти (мотив, имеющийся и у Бюхнера).

Машина насилия в Воццеке запускается в переломный момент, когда Капитан начинает говорить о добродетели и морали.

Мораль как нормализующее предписание становится здесь инструментом насилия и осуществления власти. Нарушение предписания субъектом как бы легитимирует насилие над ним в той мере, в какой субъект «примеряет» норму на себя. Персонажи 1-й сцены являются носителями этой нормы, но по-разному. Капитан выступает в роли некоего Абсолюта, продуцирующего предписания. Воццек же стремится жить по закону, но этого не достаточно, от него всегда требуется нечто большее. Отсюда двойственность первой сцены, где с одной стороны Воццек терпит моральное насилие со стороны Капитана (Воццек примеряет форму на себя), с другой стороны само насилие требует выхода и пытается найти точку приложения в фигуре Капитана.

«Были бы деньги, была бы и добродетель», — резюмирует Воццек, вменяя в вину Капитану момент эксплуатации. Однако Капитан находится на недосягаемой позиции как задающий критерий нормальности, и Воццек терпит фиаско — его агрессия от несправедливости так и не нашла выхода. В это же время Воццек, вместе с осознанием образа Капитана как недосягаемой фигуры власти, осознает и возможность осуществления насилия над тем, кто нарушит предписание морали. Так у Воццека зарождается идея уподобления Капитану через занятие позиции фигуры власти. Символом осуществления насилия на музыкальном уровне становится мотив фразы Воццека «Мы бедный люд», пронизывающий всю оперу и являющийся тематическим ядром персонажа.

Так Воццек становится инструментом власти, машиной по производству насилия.

Опера «Воццек» в постановке Дм. Чернякова: обыденность насилия и насилие обыденности

Какие формы обретает насилие в отношении персонажей оперы?

Капитан и Доктор представляют собой персонифицированные идеи. В Капитане концентрируется идея власти, в Докторе — глобального детерминизма, для которого объект существует лишь как оправдание закона или, как в данном случае, диагноза.

Эти персонажи самодостаточны, взаимодействие с ними происходит в одностороннем порядке, что весьма заметно в сценах с Воццеком, который не смеет возразить ни тому, ни другому.

В своем исследовании тематизма оперы «Воццек» М. Тараканов пишет об «интонационном единстве Капитана», а также отмечает внемузыкальную идею такого объединения¹.

Сходное наблюдение у Тараканова можно найти и в отношении Доктора: «Так же внутренне стабилен и образ Доктора, несмотря на все скачки его мыслей и настроений»². В сцене, где пересекаются Капитан и Доктор (2-ая сцена 2-ого акта), каждый из них вначале пытается занять доминирующую позицию. Но оба представляют мир абсолютных субстанций, недосягаемых друг для друга, и в результате их диалог превращается в фарс. Восторженные интонации Доктора с ремаркой «по-ослиному» на словах: «Вам угрожает ароплекс-и-а» сменяются не менее упоительными прогнозами о смерти, на которые Капитан отвечает с пафосом и достоинством: «И у могилы скажут “То был достойный муж”». В качестве сувенира на память о своих «бессмертных экспериментах» Доктор фотографирует Капитана на телефон.

Появление Воццека сразу переключает их внимание на более удобную и выгодную цель. Воццек сначала погружен в тяжелое молчание. Пытаясь вызвать его реакцию, Капитан начинает «толсто» намекать на измену Мари. Постепенно нарастающее напряжение Воццека находит свой выход в галлюцинациях. Однако призванный вселить ужас, его монолог о самоубийстве вызывает взрыв хохота у присутствующих.

Образы насилия в форме галлюцинаций становятся почти единственным предметом разговора для Воццека уже со сцены с Андреасом. Реплики Воццека об отрубленной голове, о землетрясении и т. д. сопровождаются его лейтхарактеристикой (т. 235 – в виде аккорда трижды проходит в разном расположении и на разной высоте; т. 270 в виде аккорда от тона **е**, также мотив у труб от тона **а** и другие). В дальнейшем эта же гармония будет предшествовать убийству Мари. Его интонационная связь с первой сценой, в которой Воццек как бы принимает эстафету насилия от Капитана, дает основание предположить, что галлюцинации являются образным воплощением насилия, а сам Воццек с его непосредственностью — проводником этого насилия.

¹ М. Тараканов. Музыкальный театр Альбана Берга. М, 1976. С. 160.

² Там же.

Опера «Воццек» в постановке Дм. Чернякова: обыденность насилия и насилие обыденности

Сцена убийства Мари становится кульминацией оперы. От нее к первой встрече Воццека с Капитаном протягивается арка, подытоживающая происшедшее. Родство этих двух сцен очевидно: перед нами вновь ритуальное действие, в котором преобладают элементарные формы взаимоотношения: игра палача и жертвы. На этот раз роли распределены иначе. Воццек находится на месте Капитана, в его руках плеть —инструмент страха и подавления, Мари — жертва. Почему становится возможным убийство?

Мари является носителем христианской морали. Она надеется получить прощение, как и Мария Магдалина, с образом которой она себя соотносит. Однако, применяя к себе моральную норму, Мари открывает доступ к осуществлению над ней насилия (подобно Воццеку, цитировавшему Библию в 1-й сцене 1-го акта, после чего Капитан смог приступить к экзекуциям).

В сцене с Мари Воццек подражает поведению Капитана, его речь спокойна и уверена. Мари нарушила предписание морали и в этой ситуации совершенно беззащитна: земля норовит уйти из-под ног (стул, на котором она стоит, иллюстрирует метафору), в кромешной тьме она слепа с повязкой на глазах, а тело не покрыто.

Воццек усиливает ее облик «падшей» женщины, что с одной стороны уже является унижением и формой насилия, а с другой дает возможность для совершения наказания: заставляет надеть платье, в котором Мари танцевала с Тамбурмажором, размазывает помаду по ее лицу. Как предвестие убийства в момент восхода луны в оркестре звучит лейтгармония Воццека, сопровождаемая звуком **«h»** в крайних регистрах. По словам Берга, этот тон служит в сцене формообразующим элементом — он как бы скрепляет материал. Но есть в тоне **«си»** и другой смысл.

Последние ноты в партии Мари в момент ее смерти — как раз крайнее верхнее и крайнее нижнее **«си»**, что подчеркивает связь тона со смертью конкретного персонажа. Однако, Воццек не сразу воспринимает ее смерть. После убийства он несколько раз оглядывается на тело — на фоне **«си»** в крайних регистрах звучат квинты Мари (одна из ее музыкальных характеристик). Кульминационная точка — осознание смерти, приходится на музыкальную интерлюдию между этой и следующей сценами. Обращение к элементарной музыкальной единице, кциальному тону звучит одновременно величественно и устрашающе. В момент tutti на одной ноте **«си»** ослепляющей вспышкой до сознания Воццека доходит мысль о преступлении против главного запрета — запрета на убийство. Эта мысль станет отправной точкой для безумия и последующего самоубийства Воццека.

Еще несколько слов о связи Мари с Воццеком. Как подчеркивает Тараканов, музыкальная характеристика Мари родственна характеристике Воццека (с. 192). Она является неточным обращением аккорда Воццека (**e-g-h-dis** у Воццека и **f-a-c-e** у Мари). Другие тематические элементы являются её производными (например, уже упоминавшиеся в описании сцены убийства «квинты Мари»). Там же Тараканов

Опера «Воццек» в постановке Дм. Чернякова: обыденность насилия и насилие обыденности

говорит о женском варианте темы (с. 190). Что он подразумевает под *женским*? Европейская культура со времен греков говорит о женском как о пассивном и претерпевающим воздействие, соотнося образ женского с жертвенностью. Ни на какого другого персонажа оперы так не влияют интонации Воццека: Капитан и Доктор «находятся в родстве» с богами, Андреас довольствуется ненавязчивыми песенками и не стремится вникнуть в происходящее. Вывод напрашивается сам собой: в интонационном родстве тематизма Мари и Воццека, в их зеркальности кроется и взаимодополняемость их ролей палача и жертвы, и конечная возможность убийства. Мари с самого начала была готова стать жертвой Воццека.

Так кто же такой Воццек? Он находится в опустошенном и агрессивном пространстве, не имея защиты. Как по оголенному нерву электрическим разрядом доносятся до него позывы окружающего мира — он впитывает их интонации, но в то же время не находит себя в них, не находит своего места в этом мире — он здесь посторонний. В сцене самоубийства и предшествующей ей происходит разрушение тематизма Воццека — он сходит с ума. В его партии в хаотическом порядке перемешиваются образы мертвой Мари (квинты), мотив её колыбельной, тема лендлера из монолога 1-ого Подмастерья³. В момент смерти героя в интонациях Воццека «...нет даже подобия оборотов осмысленной мелодии. Это прямое, непосредственное выражение боли...»⁴.

В оркестровой интерлюдии все персонажи вновь предстают перед нами в кругу своих семей. И не вечное возвращение, но безвыходность возвращения того же самого в постановке Чернякова становится итоговым состоянием. Состоянием постоянного давления и агрессии, обнаруживающих себя *postfactum*. Состояние, что можно измерить только по количеству жертв. Где Воццек как ни в чем ни бывало (нельзя спросить с безумца) говорит с уже мертвой Мари...

³ М. Тараканов. См. цит изд. С. 147, 215.

⁴ Там же. С. 148.