

Владимир Колязин

Сказ о земле чудища Зурабайи-Джонни и о земле мечты Юкали

У Пауля Клее есть картина, называется Angelus Novus. На ней изображен ангел, который выглядит так, как будто он собирается отойти от чего-то, на что он смотрит... Ангел истории должен выглядеть так. Он повернул лицо к прошлому. Там, где перед нами предстает цепочка событий, он видит единственную катастрофу, которая непрерывно обрушивает обломки на обломки и швыряет их к его ногам... Из рая дует буря, которая запуталась в его крыльях, и она настолько сильна, что ангел больше не может их закрыть... Прошлое несет с собой временной указатель, с помощью которого оно указывает на спасение. Существует тайная связь между предшествующими поколениями и нашим. Нам, как и любому поколению, бывшему до нас, дана слабая мессианская сила, на которую претендует прошлое.

Вальтер Беньямин. «О понятии истории», 1939–40

**Музыкально-пластические партитуры
«Юкали» Теодора Курентзиса/Анны
Гусевой, труппа *musicAeterna Dance*, Санкт-
Петербург, Дом Радио, январь 2023 г.**



Пауль Клее.
Angelus Novus. 1920

Эпизод 1: *Benares-Song* из зонгшпиля «Маленький Махагони», аранжировка композитора Алексея Ретинского.

Толчком-ничком, как раненая птица, прислушиваясь к шумам из подземелья, припадая к земле, ползет по сцене словно уж первый мужчина-перформер. Из центра оркестровой группы из рук дирижера музыканты передают по рукам на сцену белый колокол. Спектакль *musicAeterna Dance* полон ритуальных знаков и символов.

Пятерка композиторов и солистка Элены-Лидия Стамелла в роли феноменальной, деликатно-лирической и буфонно-экспрессивной Лотты Ленья экспериментируют с мелодиями Курта Вайля, «музыкой предчувствий» (Вадим Гаевский. «Флейта Гамлета») и ее структурами. Перед нами – монтаж из зонгов Вайля на стихи Брехта, сочлененный с пластическими фантазиями танц-ансамбля на мотивы брехтовских сюжетов на тему восхождения и краха шайки гангстеров. Главным образом, основой для разработки пластической канвы послужили мотивы гангстерского разбоя, отбытия в дальние страны и возмездия из предэмиграционного зонгшпиля «Хеппи-энд» (1929). На программке к

спектаклю – человек-невидимка с заткнутым ртом и замурованными глазами. Невидимка из мира не Уайльда, а Беккета. Символ человека, потерявшего лицо, которому лицо залепили бетонной плашкой. Человеку заткнули рот и скрыли пол-лица с момента пандемии как символа испытания, плавно перешедшей в иную пандемию.

Клоун в белых штанах и красной петрово-водкинской масти широкой рубахе совершает в центре сцены целый каскад ажурных кульбитов. И тут же, через несколько мгновений спустя оборачивается тюремным надзирателем-эзекутором, избивающим – не физически, а чередой условных жестов – интеллигентного пассажира в белом, который тут же валится у телефонной будки бездыханным мешком. Музыкальный аккомпанемент и шумовую партитуру (как потом и вокал зонгов-ноктюрнов) нужно слушать, описанию автора-немузыковеда они не поддаются. Звучит известие станционного диктора о прибытии поезда. Сцена заполняется командой перформеров, дюжина пассажиров, четверка медицинских сестер в белых халатах, они же, скорее всего, одновременно и монашки этого богоугодного заведения призрения и излечения заключенных в коробку вокзала пассажиров-беженцев, с их печальными историями как давних, так и наших дней. С первой же минуты пластического действия и первых тактов оратории зритель попадает в пространство синтетического танцтеатра, хорошо знакомого нам по высшим его формам у Пины Бауш, и менее знакомого русскому зрителю, но хорошо известного людям театра абстрактного балета сценографа и хореографа Баухауза Оскара Шлеммера.

Полифункциональность пространства задана художниками: художником-постановщиком Юлией Орловой, художником по свету Анатолием Ляпиным, саунд-художником Егором Ананко вместе с хореографом Анастасией Пешковой. Легко, эскизно, с помощью намеков, отказа от предметного реализма точного и единого места действия. Нашему взору и слуху распаивается некое мифопространство – это и зал ожидания вокзала с телефонной будкой у левой стены, и пространство больницы с постом медсестер у правой стены, и некое кабаре с полной облойкой возможностей для певички и танцоров, обозначенное всего лишь подиумом на фоне задника и регулярно поднимаемыми к потолку ярко-красными транспарантами с названием очередного зонга.

Первый выход Лотты–Элены-Лидии Стамеллы (в концертном платье цвета индиго, в священной сфере цвета целомудрия с искусной драпировкой) на середину сцены тих и неаффектен, голос ее еле слышен.

Проносятся несколько пар полувальсирующих-полувращающихся перформеров, кавалер в белом кружит вокруг себя девушку в оранжевом берете, напоминающую дев grosовских и диксовских комиксов берлинских кафешантанов веймарской эпохи. Вступает Лотта со своим нежным вокалом, трепетно вглядываясь в невидимое небо над головой и пытаясь дотянуться до него рукой. Хореографические зарисовки прерывисты, группки проносятся по сцене в считанные секунды в ритмах танго, извиваясь подобно озорным вьюнкам. Девушки-медсестры эффектно, на скорую руку исполняют некие «экзерсисы наматывания китайской шелковой нити» и тут же исчезают со сцены. Новая волна хореографических каскадов перформеров развивает основную тему, все нервней и ожесточеннее нагнетая драматическую символику, акцентируя позы поиска выхода в замкнутом пространстве, припадание долу, ползание по полу, вплоть до правой или левой стены. В терзаниях своих они вскоре начинают казаться нам суевающейся, жалкой мошкой-рой. Один из перформеров, взобравшись на парапет медицинского поста, пытается взобраться по стене куда-то ввысь. Бессмысленное ожидание превращает пациентов сумасшедшего дома в безумных фантазеров. Того и гляди, вскоре они все вскарабкаются на потолок и поползут куда-то в поисках выхода. Последний островок святой тишины больничного покоя в группке пациентов за обеденным столом с убиранием стола и мебели исчезает на глазах, и ведущим настроением становится тревога. В завершение первого зонга Ленья – Стамелла вместе с хором переходит в тягучую эпиду, опускаясь на пол, который тут, в «зале бессмысленного ожидания», оказывается не зоной покоя, а крышей горящего ада. Перформеры, переходя в ранг цирковых клоунов-эксцентриков, беззвучно трясутся и безумно жестикулируют. Что значит в этой пустоте эта вечная тряска, это камлание? Знакомые сцены картин художников «Новой вещественности» на темы жизни брошенного на прозябание обывателя в театре музик-этерно-данса на наших глазах превращаются в реальность нового визуального и звукового порядка, пульсируя в ритме биения кровеносных сосудов.

Эпизод 2: *Zurabaya-Johny* из зонгшиля «Хеппи-энд», аранжировка композитора Андреаса Мустукиса.

Во втором эпизоде насилие нарастает, появляются первые жертвы и трупы. Вослед хаосу кружения и верчения, переходящему в открытое столкновение и бой первого эпизода здесь ведущей в пластике

становится тема оцепенения. Выстроившиеся было в шеренгу пять перформеров падают ниц вдоль рампы – они жертвы деяний Зла, пока что только начинающего показывать свои острые зубки. Голоса хора звучат в молитвенной скорби, намечая интонацию мессы, которая в полную силу разовьется значительно позднее. Поникшая Лотта молитвенно возлагает на едва видимые нам тела жертв вдоль линии рампы крохотные розовые веночки. После минутного затемнения раздается голос станционного диктора – все прибывающие и напрасно ожидающие прибытия поезда там, за стеной, так и остаются невидимыми. В центре возникает фигура молча медитирующего пассажира в белой рубашке, на животе которого внезапно вспыхивает кровавое пятно.

Тут же из глубины в центр сцены врывается эффектно-кричаще костюмированный в фиолетовое кимоно и ниспадающую с плеч красную клиновидную накидку-хаори грозный самурай Зурабайя-Джонни (контртенор Андрей Немзер) при мече «катана», с игрушечным зверенышем в руке, которого он, прижав к телу, ласково поглаживает ладошкой, и тотчас швыряет на пол. *«Так много слов, Джонни, / Но все вранье, Джонни. / Ты обманул меня, Джонни, в первую же минуту. / Ненавижу тебя, Джонни... / Ты хотел не любви, Джонни, / Ты хотел денег, Джонни... / Ты требовал все, Джонни. / Я дала тебе больше, Джонни. / У тебя нет сердца, / И я так люблю тебя».*

Традиционному лиризму вайлевского зонга Немзер противопоставляет агрессивность бойца. Голос певца пронзает наши нервы, песнопение решительно сменяется милитаристскими жестами. Бессердечный негодяй Джонни, что родом из города Зурабайя на острове Ява, хладнокровно колет жертву острой «катаной», тычет туда-сюда, топчет под конец. Со сцены доносятся звуки воя, плача, писка. В небольшой паузе площадка погружается в нежный бархат пластики обнимающейся, целующейся и вращающейся колесом любовной пары. Однако тут же самурай Зурабайя-Джонни снова повторяет свои оскорбительные для человека действия, пронзая «катаной» перформера – белого манекена, пригвождая его к полу. Далее вдохновенный корсар будет только обогащать репертуар изуверских пыточных приемов: вонзит свой меч в зеленого клоуна, не удовлетворившись этим, подведет ему меч под самое горло, приступит к расправе над всеми перформерами-беженцами поочередно, лихорадочно вскидывая вверх полыхающую хаори. Затем по-фарисейски оплачет своих

жертв в молитвенной строчке зонга *Ich liebe dich!* и уйдет со сцены под громовые раскаты барабанов.

Вьющаяся пластическая и мелодическая лента спектакля бесконечна. Будем отмечать лишь ключевые моменты, переходя к важным обобщениям – никакое описание не передаст ни органику и бесконечные оттенки движения *musicAeterna Dance*, ни органику синкопированных ритмов зонгов и артикуляций речитативов Лотты.

Эпизод 3. Зонг Пиратки Дженни из «Трехгрошовой оперы», аранжировка Алексея Сюмака.

По блистательному наблюдению Вадима Гаевского, вайлевские жестокие зонги-ноктюрны являются по своей «более скрытой мелодике траурными маршами, *dance macabre*» («Флейта Гамлета»). Это тонко чувствует Курентзис со свойственной ему интонационно-интерпретационной режиссурой. Параллельный пластический ряд зонга Пиратки намеренно живописно выстроен по мотивам средневековой «пляски смерти». Здесь и четверка перформеров женского пола в образе вамп, напяливающих на себя белые маски ушастых зверюшек (олицетворений злых духов), и появление краснорубашечника из первого зонга, на сей раз оседлавшего жертву и скачущего на ней. В конце концов, несчастных жертв валят на землю и ползают по ним.

Все эти картины проносятся перед нами в ритме жестокого гротескного гойевско-диксовского скока. В полном согласии с повисшим в воздухе тяжким настроением улыбчивая Стамелла – Лотте превращает широко известный зонг Пиратки в лирически-скорбную медитацию с яростной злинкой. «Если б знали вы, кто я такая. / Но настанет вечер – и гул раздастся с причала. / И вы спросите: что стряслось могло? / И воскликнете, лицо мое увидев: / Боже, как она смеется зло!.. / И связанных сразу ко мне приведут. / И кого же мне из вас обезглавить? / Будет в этот вечер тишина у причала. / Я скажу: «Обезглавить всех!».

Эпизод 4. Баллада об утонувшей девушке из «Берлинского реквиема», аранжировка *FM Einheit*.

Появление в спектакле преследуемой духом Зурабайи девушки (будущей утопленницы) знаменует нарастание жажды насилия и одновременно трагических интонаций. Известно, что песню эту Брехт, опечаленный судьбой «забытых мертвецов, безликих жертв войны и насильственных преступлений», посвятил Розе Люксембург,



«Юкали». *MusicAeterna Dance*. Сцена из спектакля.

Фото автора статьи

сброшенной в 1919 г. в берлинский Ландвер-канал предшественниками нацистов. Эта жажда – вослед за краснорубашечником, который, скользя в танце, крепко зажимает девушку в своих цепких руках, – охватывает весь пластический хор. Слышен клекот, грохот лавины, доносящийся словно бы с гор.

Действо этого зонга-ноктюрна начинается в полумраке, а с рассветом пространство вокзала с беженцами захватывает газовая атака, резко меняя картину действий. Лес рук воздевается к небу. По сцене ритмично движутся веселые дезинсекторы в защитных комбинезонах, в противогазах и с баллонами на плечах, создавая различные композиции армейского порядка. «Эльфы военного полигона», они то машут красными флажками для посадки невидимых самолетов, то обследуют обеззараженную местность, то начинают увлеченно и эйфорически вальсировать.

Поистине артистично и восхитительно – как перформеры *musicAeterna Dance* легкими знаковыми жестами наделяют пространство различными переменчивыми смыслами. Между ними мечется по сцене экстатичная девушка с распущенными волосами, которую дезинсекторы, овладев всем пространством, в конце уволокут вглубь, во тьму пучины уже не по полу, а по дну. «Она утонула – и вниз поплыла, / С ручьями

к просторам безбрежным. / Опалово-светлой твердь неба была, / Баюкала мёртвую нежно... / Когда ж телу бледному сгнуть довелось, / Столь медленно в газ обращаемой богом, / Исчез её лик, руки, пепел волос. / Теперь она – падаль средь падали многой».

Музыка Вайля облекает это скорбное пространство словно бурный водопад, чередуясь с мелодией колыбельной. Скорбная участь достается певице в этой балладе, и не только в ней – убаюкать пением груды трупов, уложенных рядком вдоль рампы.

Дезинсекторы в противогазах с баллонами на плечах, трансформирующие героев «Новой вещественности» с полотен Дикса и Гроса, «Триадического балета» Шлеммера и «Зеленого стола» Йосса, воспринимаются варварами вокзала, вычищающими «нечисть» слабых и пораженных недугом, этих *аутсайдеров*. Такими же вечными аутсайдерами были бегунки, пиратки и куртизанки исторической Лотте Ленья 1930-х...

Эпизоды 6–7: «Интродукция к Матросскому танго» и «Матросское танго» из зонгшпиля «Хеппи-энд», композитор и аранжировщик Теодор Курентзис.

В «Матросское танго» Брехт с Вайлем вложили пародию на тривиальные мифы победного шествия гангстеров в облике обывателей. Герой этого зонга – бандит, отправляющийся на корабле в Бирму в очередной разбой, который на деле оказывается его последним путешествием, – излагает свою мораль: ему наплевать на «приличия», миллион для него не предел, а «печься о других», помогать немощным и бедным «не для нас». И вдруг буря, корабль гибнет, и вся бойкая матросня становится добычей акул. Брехтовско-вайлевская пародия выливается в постановке в разнузданный экстатично-шутовской танец пластического хора. Так протягивается нить от агрессивности Зурабайи-Джонни к беззащитности обывателя перед грозной стихией, этой своего рода роковой карой. Так возникает в спектакле феерия «синя моря», в котором утопленница-русалка обретет свой приют.

В подводном царстве воскресшая силой воображения ансамбля утопленница превращается в злую фею-мстительницу. Параллельно прочитанным поминальным словам по покойникам-жертвам военной бойни, несущей море крови, пластический хор создает из тел перформеров скользящий шар некоего стоокого чудища. На зеленом фоне рож, заgrimированных под противогазы, ярко поблескивают выпученные глаза (очередной гротеск художницы-хореографа Пешковой).

В интродукции Курентзис-композитор на собственные слова создает вариант поэтории во славу жертвы. В музыке Курентзиса и в танце в полную силу начинает звучать литургическая тема постановки, развивающая глубокие крупинки вайлевской мелодики. Начинается она с заклинания духов свободной морской стихии, со своего рода шаманского камлания в танце и шаманской партии Лотты-весталки. «Ах ты, море, море!.. Синее море, до чего ты синее!», – просветленно поет хор, с пением которого воскресая в синем море утопленница медленно вступает в освобожденный танец, взлетая на руках перформеров в воздух. Лотта-Стамелла садится на пол, на рефрен «Сине-не!» извергая из груди шаманский возглас «Дык-дык-ох!». Певица здесь гротескно-какофонически артикулирует свою партию, коверкая текст, бормоча, демонстрируя тем самым грани вождельного безумия персонажа матросского зонга.

Эпизод 8 финальный: *Mais c'est un Rêve*, фантазия Теодора Курентзиса на песню *Youkali*, танго-хабанера из оперы Курта Вайля «Мари Галанте», композитор и аранжировщик Теодор Курентзис.

Как же страшно изысканны символические костюмы постановки! Построены они на контрасте теплой пастельной гаммы, зеленого и серого цветов и кричаще-багровых красок одежд носителей Зла (художник Юлия Орлова, скрупулезная мастерица на манер средневековых миниатюристов). Белое – цвет упования на Бога, цвет высшей справедливости и вечности (и одновременно отчаяния и смерти), – однако доминирует, с прибытием в воображаемую страну Юкали в финале сменяясь голубым цветом мечты. Пассажиры-изгнанники полностью облачают в белые одежды, психоз кончается, паруса раздувает утопия, магия желанного рая. Музыка, сочиненная композитором Курентзисом в развитие литургической темы вайлевского зонга-ноктюрна, равна божественному хоралу, своего рода новой «Поэме экстаза». С ним спектакль преобразуется, вступая в новую фазу.

«Юкали» – меланхолический шансон из оперы Вайля, воспевающий тоску проститутки Мари по честности, миру и любви, – в годы Второй мировой войны стал гимном французского Движения Сопротивления; после возрождения шансона в 2012 г. малоизвестным немецким музыкантом-песенником Лео Ковальдом его запели во всем мире, кроме России. И вот Курентзис-композитор аранжировал его для спектакля *musicAeterna Dance*: «Это почти на краю света. / Но лодка-бродяга, плывущая по воле волн, / Привезёт меня туда однажды – / В прекрасную

страну Юкали. / Юкали – это страна наших желаний, нашего счастья и наслаждения. / Это земля, где нас покидают заботы, / Куда мы стремимся, как к звезде, / Что своим светом манит нас в ночи. / Это край прекрасной разделенной любви. / Это надежда, живущая в сердцах человеческих. / Это избавление, которого мы так ждём с приходом завтрашнего дня!.. / Однако, это лишь мечта, безумная мечта – / Никакой Юкали нет!».

Необходим был выход из объятий варварского мира Мэкки-Ножа и Зурабайи-Джонни, невольно опоэтизированно-мифологизированного Брехтом и Вайлем, обретшего некий ореол и тут же развенчанного бандитского мира. Как у Скрябина в поисках пути избавления от бремени исторического провала возникал рывок к символу и мистике, к экстаике выхода в космос, так возникает у Курентзиса потребность некоего рывка, прыжка в новую Страну обетованную, нареченную Юкали. Пленяет и поражает рывок авторов действия из кафкианского мира начала спектакля, зонгов префашистской эпохи в скрябинский литургический мир, в свою «Поэму экстаза», переход из серединного литургического уровня в притчево-религиозную высь в финале.

Мягко ступая по сцене в ритме танго, перформеры выносят огромный оранжевый бутон. Самое время рассыпавшемуся по сцене ансамблю начертать красной кровью на стенах бывшей темницы спасительные мантры страны мечты – «Я больше не знаю, кто я... Когда я больше не знаю кто... И в мечтах всегда буду надевать белое». Прежде приземленные, а ныне легко парящие в космосе сценического пространства фигуры глядят ввысь, пытаются руками дотянуться до небес, которые заменили прозаический потолок сумасшедшего дома. На парапете бывшего медицинского поста возникает очередная пара, слившаяся в невинном поцелуе. Затем пластический ансамбль, некогда сформировавший шар стоокого чудовища, снова сплетаясь в клубок, воссоздает у подножия рампы изоморфную фигуру благоухающего цветка, похожего на орхидею. Невозможно в этом финальном идиллическом апофеозе под пульсирующим световым знаком страны Юкали не услышать и не внять мольбе о помиловании всех мучениц-утопленниц.

Не 9-й эпизод, а пассаж критика о партии из пяти зонгов певицы Стамеллы, целой спасательной лодке, выстроенной, чтобы уплыть в страну Юкали.

Пусть читатель не думает, что на фоне поразившего нас пластического пиршества жесткого *musicdanse* в интерпретации питерцев,

нас не впечатлила мягкая лирическая нотка, привнесенная в него венгерской гостьей. Характеризуя вайлевские зонги, Гаевский писал, что композитору удалось найти в них «интонацию растоптанной женственности, отрешившись от себя и не сумевшей до конца от себя отречься», что существо поэзии такого зонга держится на «контрасте бодрости и завершающей мелодической фразе». Сказано будто о Стамелле – Лотте. Принимая на свои хрупкие плечи всю тяжесть ударов метафизического зла и втиснутой в ее нежные руки похоронной миссии, певичка раздавленного кабаке переходит в зонгах страны Юкали к выпеванию в полную силу желанного мелодического рая. Будучи все время в гуще перформеров, марионеток рейха, по закону безжалостной аналитики Брехта – Вайля непрестанно превращающихся в какую-либо ипостась гангстера, она никогда не сливается с ними ни по цвету платья, ни по стройности неподдающегося тела, ни по тону голоса. Прочно держа в руках маски героинь всех своих зонгов, она не присваивает ни одной. Она не носит никакой маски, всегда независимая, поющая с интонацией экзистенциального надрыва, а не молчащая в стаде Лотта.

Вместо вульгарного оптимизма утопий прошлого в интонировании Курентзиса и ансамбля – библейская жесткость Христа и апостолов. Поезд в небывалую страну Юкали? – у Вайля его не было (было прибытие в страну изгнания и эмиграции Америку, из которой в конечном счете Брехту и Пискатору пришлось бежать из-за обвинений в симпатиях к коммунизму), и ожидания его не было. Был плач по миллионам убитых евреев и миллионам, которых еще убьют, и потому собрание Вайлем целого войска протестующих против этого в Нью-Йорке прозвучало в 1943 г. как послание антихристу Гитлеру: мы не молчим в стране свободы! В Санкт-Петербурге в 2023 г.: Мы не молчим на квадратном метре своего спектакля!

Процитируем из программки слова Анны Гусевой о задаче, поставленной перед ансамблем: «Попытка исследовать, как разрешается тревога перед лицом неопределенного будущего». Постановка *musicAeterna Dance* доказывает, что она, *тревога*, никак не разрешается. *В нашем настоящем будущего нет!* – его здесь нет, нам придется его искать в себе, в своем теле, как искала Лотта Леня, как ищут перформеры...

Над героями спектакля *musicAeterna Dance* и над его зрителями витает Ангел истории в том смысле, как его понимал Вальтер Беньямин – ангел истории отказывается от миссии мессии, но взывает, не останавливаясь на настоящем, следовать в порыве познания за ним от

прошлого к будущему. *MusicAeterna Dance* следует сказать спасибо за воскрешение для нас орфического голоса Лотты Ленья и за послание отрицания! Для немецкого брехтоведа прошлого века, создателя Брехтовского центра в Берлине Вернера Хехта была некая загадка в судьбе и голове Лотты, воссоздавшей тип аутсайдера в век послушания и всеобщего «Хайль Гитлер» – не признающего никаких границ аутсайдера «в образе певицы-звезды и шлюхи благородных кровей» (как писал Хехт). Один век выбирает для фигуры исправителя позора узурпации власти и порока Гамлета, другой век – еврея-изгнанника Натана Мудрого, а третий век – куртизанку Лотту Ленья (1898, Вена – 1981, Нью-Йорк), дочь горького пьяницы, венского кучера фиакра и прачки. Она искала и нашла в себе образ доброго человека из Сезуана, выходящего не по кличу богов, а по инстинкту человеческой природы. «Каким-то образом, – размышляла певица в поздний период жизни, – судьбой мне было предписано присвоить, воплотить этот тип».

Кого же судьба предпишет воплотить нас – вольных мейстерзингеров-перформеров?