

Слава Шадронов

КЛИМ: как балаган сменить на храм?

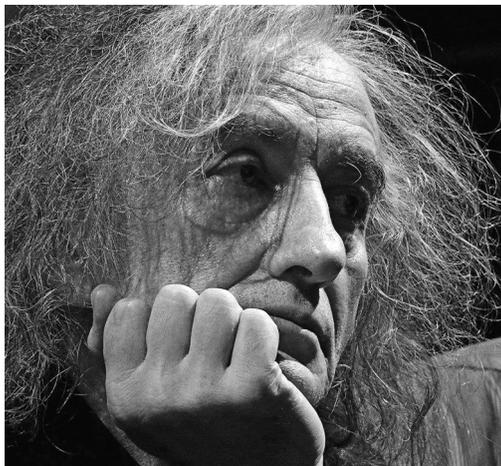
Сегодня поэтический спектакль – один из самых распространенных на театральных сценах форматов, предполагающий массу разнообразных вариантов, от костюмного молодежного шоу с ди-джеями и дискотечными танцами («#Непушкин» в «Сатириконе») до мультимедийного историко-просветительского экскурса с видеоинсталляциями, живой музыкой и подтанцовками до традиционных чтецких вечеров – вслед за опытными актерами в этом жанре себя все чаще пробуют молодые актеры, за счет сериальной популярности способные собрать публику и на стихи.

Впрочем, поэзия, даже сатирического, политического характера, не только камерная, любовная, весьма востребована. Номинально в эту линию вписывается то, что тихо, не на виду делают Клим и его актеры в условиях практически закрытой лаборатории (она открыта для всех желающих – желающих немного... и не должно быть много), но существует она поперек моды и всех ее тенденций.

В активном репертуаре «театральной Касталии», как называет свою школу Клим, – Пушкин, Лермонтов, Мандельштам, Хармс, плюс грандиозная шестичасовая эпопея «Возмездие.12» по Блоку, своеобразная музыкально-поэтическая трилогия – Наталья Гандзюк исполняет *a capella* стихи Геннадия Айги, Валерия Брюсова и Арсения Тарковского.

Принципы Клина в работе со словом поэта универсальны, но методы, а значит и результаты, могут сильно различаться. Так, Елена Соловьева, лишь единожды сотрудничавшая с Климом, в его эстетике играет моноспектакль по поэме Лермонтова «Тамбовская казначейша», не отказываясь полностью от повествовательности первоисточника, но привнося в него совершенно неожиданные смыслы. Петр Куликов в «Мандельштаме» вместо оригинальных мелодий слышит или ищет в поэтических текстах более или менее известных, хрестоматийных, уже готовые, знакомые шлягерные мотивы, иногда и задним числом, то есть вошедшие в культуру позднее, чем было создано стихотворение. От Мандельштама не убудет, но отдельный сюжет спектакля – взаимодействие текста и мелодии – иногда сходной природы, а иногда спонтанно или заведомо противоположных настроений. Жанры фольклорной, популярной, классической вокальной лирики сочетаются со стихами где-то по очевидному совпадению интонаций, но чаще по контрасту, задавая несоответствие, из которого возникает добавочная энергия смысла.

Стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова...» обретает упругий ритм шествия за счет наложения на «Варшавянку»; а «Сумерки свободы» (последний номер первого отделения) наполняются вызовом, протестным напором, заданным «Рабочей Марсельезой». Или, наоборот, «О, как же я хочу...», растянутое на мотив «Степь да степь кругом...», оборачивается не вызовом, а фатальным, чуть ли не благодарным приятием неизбежного... В некоторых случаях одна мелодия спешит сменить другую внутри одного стихотворения, создавая собственную микродраматургию – текст «Рима» перетекает из романса «Колодники» (на слова А.К. Толстого) через «Там вдали, за рекой...»



КЛИМ

(известный красноармейский вариант, а не исходный, времен русско-японской войны – «За рекой Ляохэ...») к маршу «Прощание славянки» и снова впадает в революционную «Варшавянку».

Александр Синякович – как и Куликов, резидент «Театральной Касталии» – в «Хармс-Я-Мы-Бог» не столько осваивает мелодику и ритм стиха, сколько через его деконструкцию выстраивает собственные сюжеты, размыкает рифмованные абсурдистские анекдоты в космическую бесконечность, как бы подтверждая отмеченную еще одним мастером слова 20 века незначительную, чисто лингвистическую разницу между комическим и космическим. Первая часть спектакля, что примечательно, составлена преимущественно не из стихов Хармса, но из прозаических фрагментов, осмысленных и обыгранных как стихотворения в прозе – из которых складывается нечто близкое к эпической поэме. Нарядный, в жилетке, в костюме с иголки, в цилиндре и при трости герой Синяковича – не лирический, но эпический. Приемы в работе со стихом, с его мелодикой, ритмом – для композиций Клим, по большому счету, обычные, не новые: эксплуатируется многократное полное или частичное повторение фраз, превращение их в лейтмотивы, с одной стороны, а с другой, расщепление на фрагменты, ферменты, самодостаточные, самостоятельно значимые, когда из одного слова извлекается сразу несколько слов, а их значения включаются в исходный смысловой ряд.

Парадоксально, но подобное приращение не доводит абсурд взятых за основу текстов до предела, а в значительной мере его снимает,

позволяет воспринимать микросюжеты Хармса не как занимательную нелепицу, бессмыслицу, хаос, но встраивает их в логически осмысленную структуру. Например, рефрен «там ничего – а все хорошо», выдернутый из контекста обрывок «Как легко человеку запутаться в мелких предметах», обыгрывается многократно самыми различными способами, от интерактива до пластических этюдов, где под «там» понимается поочередно интеллект («ничего» – в голове), чувства (пусто в сердце), благосостояние (пустой карман, вывернутый наизнанку), а затем из этой горизонтальной – социальной, гуманистической – плоскости легким движением руки, одним жестом переводится в вертикаль: «там», – герой указывает наверх... Ничего? А все хорошо?

В следующем, скажем так, эпизоде незамысловатая литературная пародия «Погоды в Царском стоят хорошие» приобретает эпический масштаб за счет сложенных из фрагментов-осколков мозаичного панно, где смысловым и структурным центром становятся построенные в нужном режиссеру порядке строчки из «Овцы»: «внизу земля, а сверху гром, в кругу святых, над нами бог». Сценка «Упадание» – практически «про всех падающих» (формулировка, правда, не из Хармса, а из Беккета, но тоже ведь сущностно родственные явления) – заданную вертикаль укрепляет уже прямым текстом, но в первой части последние два куска – стихотворные, поданные на контрасте, в формате «жестокое романса», переходящего в комические куплеты: «Фирфафуся Гомина» и «Когда вдали сверкнули пилы». Второе из стихотворений, повторяющееся на разные лады три раза, несмотря на зловещее, пророческое видение палаческих инструментов, доводит образ героя до гротескового маньяка-убийцы, увешанного кукольными головами женщин-жертв – две свисают с шеи, связанные волосами, одна, также за волосы, приторочена сзади к поясу.

Во втором действии строгий наряд исполнителя сменяется ресторанно-цыганской, расшитой золотом безрукавкой поверх красной рубахи, которую он позже сбросит. Здесь используется редкий в употреблении квазисоветский Хармс – стихи, связанные, во всяком случае номинально, с индустриализацией, коллективизацией, милитаризацией... Конечно, пафос текстов и у Хармса двусмысленный, но у Клима и Синяковича он вывернут изнанкой, звук заводской трубы превращается – голос актера передает это потрясающе – в трубный глас апокалипсиса. Все бы ничего, но досадно, что после отточенно-го первого действия, после перерыва верх берет социальное в самом

поверхностном понимании: герой в прямом смысле снимает с себя все до нитки, кроме подобия белой набедренной повязки – раздевается на рефрене «хлеб сдай, лен сдай», в общем, сдает – читай, государству – все, что имеет; затем идет песенка пограничника, пропетая в накинутой на голое тело шинели с алой подкладкой...

Вторая часть второго действия строится вроде бы в противовес первой на стихах абстрактно-философского плана: конец пришел, часы стучат... – но получается одномерно; попытка развернуть горизонтальную плоскость обратно в вертикаль выходит, прощу прощения за невольный каламбур, боком. Стоит отметить: по изощренности выделки эпизод (я бы не побоялся сказать – номер) «Часы стучат» безупречен – тут архаичное сосуществует с античным и раннехристианским, но содержательно с первой частью, по-моему, не смыкается. Тем более нет целостности в следующем эпизоде с «голосом» морской раковины (хотя развернутый в профиль актер, дующий в ракушку, чей вой и хрип усилены, умножены аудиоэффектами через динамики, чисто технически сделан превосходно); и уж подавно финал с превращением героя в подобие жреца, при той же белой набедренной повязке, но обмотанного бусами, с индийской юбочкой спереди и двумя медными ударными тарелками в руках, которые, бликуя от света прожекторов, становятся не то зрачками бога, не то открывшимися глазами всего человечества – по мне так дешевая театральщина, компромисс ради пущей доходчивости идеи, которую подобные упрощения не делают понятнее, но способны убить напрочь.

Наталья Гандзюк, выступая в своих спектаклях еще и как автор музыки, в том числе оригинальной, а не только скомпилированной из расхожих мелодий или стилизаций, подобными внешними эффектами пренебрегает, но в манипуляции текстовым материалом идет гораздо дальше. Не без пиетета, но достаточно вольно обращается она с Геннадием Айги и Арсением Тарковским. В поэтических текстах Брюсова и Тарковского уже заложен предельно жесткий ритм, интонация, форма, и приходится либо слушать уже готовую музыку, либо преодолевать ее инерцию. С Айги все вроде бы проще, поскольку инерции нет, готовых метра, ритма, мелодии нет, но и сложнее – ведь требуется придать тексту такую музыкально-пластическую форму, чтобы содержание не потерялось.

Гандзюк из верлибров Айги виртуозно выстраивает романсы, по форме чуть ли не классические, куплетные – в основном за счет



А. Синякович

удвоений, повторений отдельных строк и фрагментов, превращения их в своего рода рефрены, припевы. Может быть, еще и поэтому музыка и вокальная техника здесь менее разнообразны, чем в двух других ее спектаклях, здесь преобладает элемент фольклорного, обрядового пения, иногда, гораздо реже, колорит городского романса, и очень скупно используется прямое цитирование узнаваемых, шлягерных мелодических тем. Хотя часто слышится нечто смутно-знакомое (это анаграмма Шостаковича? или случайное совпадение?), но абсолютно точная ассоциация возникает – говорю за себя – лишь в двух случаях, ближе к концу действия, когда один текст ложится на «Вечернюю серенаду» Шуберта, а в другом пробивается мотив «Ни о чем не жалею» Пиаф. Впрочем, последнее, к чему располагает действие Клима, – игра в «угадай мелодию», и чем меньше цепляешься рассудком за отдельные элементы спектакля, тем полнее воспринимаешь его как целое.

Если «Поля входят в дверь» Геннадия Айги – реконструкция мира доисторического, до-человеческого, в эволюционистских категориях предшествующего возникновению на Земле разумного существа, в креационистских – отсылающего к первым дням Творения, практически свободного от всякой субъективности, да и от субъектности (лирическое «я» здесь абстрактно, обезличено), то «Да не коснутся тьма и тлен» Арсения Тарковского, совместный опус Клима–Гандзюк – вселенная одного-единственного, отдельного человека, увиденная и запечатленная не снаружи, а изнутри; тоже целый космос, но скрытый под телесной

оболочкой; субъективный, но при ясном осознании лирического героя: «земная ось проходит сквозь меня». Ось не только пространственная, но и временная. История страны, в которую хронологически и географически вписана судьба героя (от войны гражданской к войне мировой, усатый Вий и т.д.), как и всеобщая история (включая первородный грех, отречение Петра...), ощущаются событиями внутренней жизни.

Литании, ламентации лирического героя Арсения Тарковского доносятся из глубины, из темноты, их не всегда удается расслышать, разобрать, а исполнять их приходится, зачастую отвернувшись спиной, уткнувшись в стену, как нечто потаенное, сокровенное, не предполагающее презентации, избегающее манифестации. Оттого все тембровое богатство вокальных возможностей актрисы здесь сплавлено в синтетический мелос, одновременно и ритуальный, и бытовой, и интимный; признаться, со стороны он порой кажется несколько монотонным, но то определяется природой самого действия. Наиболее характерный, да и самый известный из текстов, использованных в композиции, – «Эвридика» (1961):

*У человека тело
Одно, как одиночка.
Душе осточертела
Сплошная оболочка...*

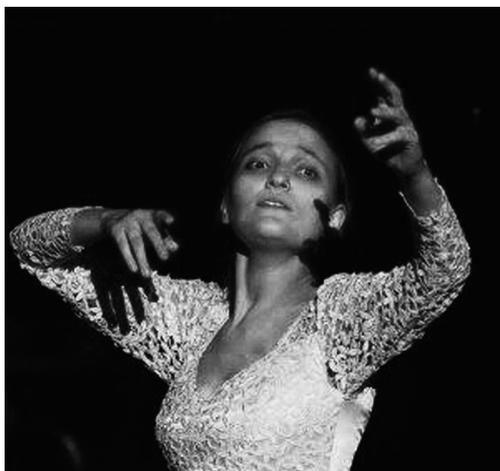
Средствами выхода за пределы оболочки – телесной и текстовой – служат, во-первых, зеркало, «огороженное» отражающими прямоугольниками в рамках, – сквозной предметный символ, идеально вписанный в пространство (оформление стандартное, в нем играют все спектакли Клим, но как-то особенно точно именно этой работе соответствующее); во-вторых – собственно сцена как метафора творчества. Чтобы пробраться отсюда к предполагаемой рампе, надо надеть шутовской колпак с бубенцами Этот герой – смертный, свою хрупкость, уязвимость, ущербность, конечность болезненно переживающий, но непрестанно взыскующий бессмертия; привязанный к телу, с которым можно сделать что угодно, но в субъективных переживаниях парадоксально от тела независимый.

В то время как «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь», по Брюсову, – закольцованный парад-алле персонажей, индивидуализированных и коллективных, целых народов и стран; храм и одновременно балаган, где для каждого находится своя краска – пластическая, и, в первую

очередь, вокальная. Один номер пропеваается на стилизованный фольклорный манер, другой ближе к городскому романсу, третий – к оперной арии, четвертый – к эстрадной песне, безразмерный речитатив сменяется жестким маршевым ритмом... – и вынесены они на подиум, к микрофонной стойке. При таком сугубо концертном формате, номерной структуре «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» – вещь на редкость целостная.

Перед спектаклем Клим по обыкновению выходит с неофициальным вступительным словом, как бы извиняясь (с иронически-надменной интонацией – парадокс на парадоксе), что вот, дескать, опять будет долго, темно и скучно, но надо обращаться к тому, что значимо. В данном случае Клим замечает, что вроде есть такой человек, Брюсов, а вроде и нет. А ведь «с него все началось»... Что Маяковскому прощают политические игры, но не простили Брюсову. Хотя тут с Климом невозможно согласиться – Брюсова не читают и не почитают совсем не за лояльность к советской власти и не за то, что он добровольно, одним из первых (среди литераторов своего поколения и круга едва ли не единственный) стал в 1920 членом ВКПБ – в отличие, кстати, от остававшегося беспартийным Маяковского. Успел перед смертью отпраздновать юбилей в Большом театре, где молодой Пастернак читал ему стихотворное посвящение. Увы, следует признать – поэтическое творчество Брюсова забыто вместе с его политической беспринципностью, метаниями от монархизма и апологии свободы слова (в 1905 Брюсов открытым письмом возразил Ленину с его «Партийной организацией и партийной литературой») – через патриотический милитаризм военных лет – к большевизму и партийности.

Стихи Брюсова, было замечено еще при жизни поэта, для широкой аудитории сложны, для специалистов-филологов чересчур искусственны, для того, чтобы стать попсой, войти в повседневный широкий культурный обиход, стихам неплохо бы превратиться в песни, а для этого Брюсов, раньше казался внутренне недостаточно мелодичным, в его стихах, в частности, слишком много согласных, зачастую слишком сложный ритм, неподъемный размер, потому композиторы неохотно к ним обращались – существует один известный романс Рахманинова «Крысолов», еще произведения Метнера и Всеволода Задерацкого, но в сравнении с тем, сколько положено на музыку текстов Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Пастернака, и какими разными композиторами (от Прокофьева до Пугачевой) – это несерьезно.



К. Орлова

Между тем, спектакль «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» составлен из 36 романсов на стихи Брюсова. Конечно, это, как и в случае с Айги, не романсы в жанровом понимании, а вокальные композиции для женского голоса, которые на протяжении трех часов исполняются актрисой и композитором Натальей Гандзюк. Оформлена площадка как принято у Климa – зеркала в квадратных рамах – правда, в первой части несколько зеркальных панелей размещены на полу, и на них лежат бликующие металлические шарики. Ну, еще бутылка с водой и бокал. Абстрактно-минималистское видео и цветная подсветка. Полное отсутствие инструментального саундтрека, не считая звуков заводной музыкальной игрушки, и опять же только в первой части. И если в «Возмездии. 12» Ксения Орлова двигалась по сцене, то Наталья Гандзюк лишь изредка перемещается, работает исключительно вокально – зато как!

Гандзюк соединяет классический вокал, приемы фольклорного (в первую очередь, обрядового) пения, эстрадную и где-то рокерскую манеру с драматической актерской мелодекламацией. Нечто общее обнаруживается с Еленой Камбуровой, чей Театр музыки и поэзии до переезда на Пироговку квартировал в том самом помещении, где теперь камлают артисты Климa. Но Камбуrowa всегда предпочитала броскую, сугубо эстрадную подачу музыкального материала – добиваясь, конечно, великолепного эффекта. Тогда как в спектакле Климa и Гандзюк номера подчеркнута герметичны, и в принципе

присутствие свидетелей для этого театра не необходимо. В таком подходе есть что-то сектантское, но режиссер и актриса при подчеркнутой внешней аскезе добиваются невероятного, ни с чем не сравнимого, творческого результата.

В отборе текстов прослеживается определенный, очерченный и ограниченный круг тем: любовная лирика с характерной для не только для Брюсова, но в целом для культуры 1890–1900-х гг. наигранной декадентской некрофилией; интерес к архаическим религиозным культурам экзотических земель, скорее, воображаемых и знакомых поэту по книгам, по литературным памятникам (там Брюсов и не бывал отродясь); урбанистические мотивы; а также, что весьма неожиданно, тема детства. Спектакль и открывается незамысловатой стилизацией под детскую песенку «В нашем доме мыши поселились...» – относительно известное стихотворение Брюсова, простенькое, без второго плана, без двойного дна – автор в него никаких подтекстов не вкладывал. Но вот Гандзюк начинает с него свою ворожбу. Нечетные, длинные строки четверостиший пропеваются актрисой, чуть ли не на оперный лад, с некоторым пафосом, в тесситуре меццо; четные короткие, напротив, проборматываются в диапазоне высокого сопрано и еще выше, приближаясь к детскому голоску, к дисканту. Эти короткие, ритмически обрубленные четные строки исполнительницей удваиваются, умножаются, словно подгоняются по размеру к нечетным. За счет частичного сглаживания ритмического перепада и добавления тембрового контраста возникает совершенно иной, не предполагающийся при чтении глазами или обычной декламации образ – метафизического, космического хаоса, присутствия рядом с обыденной, повседневной жизнью человека иных измерений, и все это – на основе стилизованного детского стишка:

Свялят банку, след оставляют в тесте,

Их проказ не счесть...

(Здесь: не счесть, не счесть, не счесть...)

Но так мило знать, что с нами вместе

Жизнь другая есть.

(Здесь: ... другая есть, другая есть, другая есть...)

За мышами – очередь «зеленых червячков, что на легкой паутине тихо падают с дубов»; в следующих стихотворениях («На журчащей Годавери», «Я люблю тебя и небо...», «Предчувствие» и т.д.) этот

непринужденно и неожиданно обнаружившийся в стихе про мышей и продолжившийся «червячками» мотив получает развитие уже с большей опорой на текст-первоисточник. Символистско-декадентская поэтика Брюсова вдруг обнаруживает генеалогическое родство с англо-американской традицией метафизической поэзии, причем не только исторически Брюсову предшествовавшей (ей Брюсов отдал дань как переводчик), но и последующей. При этом герой спектакля не равен лирическому герою поэзии Брюсова. Герой Брюсова многолик, точнее, скрывается под разными масками и постоянно меняет их, а из-под личин неизменно выглядывает надменный, склонный к самолюбанию интеллект. В спектакле звучит на пределе исповедальной искренности одинокий голос некоей мировой души, в которой слились сознания царей, полководцев, жрецов и поэтов всевозможных эпох и культур. Не случайно сценический имидж Гандзюк выдержан в стиле унисекс – стрижка-каре, брюки и пиджак в первой части, халат-кимоно поверх опять-таки брючного светлого костюма во второй.

Разумеется, Гандзюк иногда использует готовые мелодические мотивы, не злоупотребляя шлягерными, узнаваемыми, однако и не пренебрегая ими. Подобным образом Ксения Орлова в «Возмездии. 12» выводила стих Блока на мелодию, скажем, хабанеры из «Кармен» Бизе, заодно увязывая соответствующий лирический цикл с поэмой. Вот и Наталья Гандзюк, пропевая строки Брюсова, не просто накладывает их на готовый мотивчик – тем более, что ритмическая структура текста не позволяет сделать это чисто механически – но как будто выявляет в стихе присутствие мелодии, пусть даже написанной композитором много позже и по никак не связанному со стихами поводу. Настоящее чудо случается в предпоследнем номере первой части – «Предчувствию», когда в смутно, подозрительно близкой мелодии постепенно проясняется... азнавуровская *Une Vie d'Amour!*

Столь же органично песня из советского кинофильма «Тегеран-43» входит (вопреки всем понятиям о поэтическом и музыкальном размере) в ритмический резонанс с вычурной декадентской поэзией Брюсова. Текст сонета полностью повторяется дважды, второй раз словно эхом звучит в более высокой тесситуре и от женского лица («и ты вошЕЛ в неумолимый сад...»), а это, в сущности, меняет смысл чуть ли не на противоположный авторскому. Во второй части спектакля – того удивительнее: «Подражание Рабиндранату Тагору» – на тему «Адажио» Альбини. Пластичность вокала; слегка видоизмененная ритмически,

но оставшаяся опознаваемой классическая мелодия, обусловленная ею интонационная переакцентировка – и происходит невероятное.

Из такого колдовства над каждым слогом, каждой паузой и состоит магическое действо Клима – одно чудо следует за другим. Гандзюк возглашает срывающимся голосом «Каменщик, каменщик в фартуке белом!..», – еще один, осмеянный некогда пародистами текст Брюсова. Николаю Телешову давший повод в «Записках писателя» провозгласить: дескать, Брюсов начинал как декадент и писал про «фиолетовые руки на эмалевой стене», но вовремя осознал, что настоящий поэт обязан постоять за трудовой народ, чему примером служит стихотворение «Каменщик»... Но что здесь этот загадочный Каменщик, к которому на таком градусе отчаяния обращается актриса, и что за Тюрьму строит он?

Или программное для самого Брюсова стихотворение «Конь блед», пронизанное апокалиптической символикой, помещенной в условно-современный урбанистический антураж, где городу является всадник Апокалипсиса, но толпа, едва обратив внимание на Смерть, сразу про нее забывает, «только женщина из зал веселья да безумный все стремили руки за исчезнувшей мечтой. Но и их решительно людские волны смыли, как слова ненужные из позабытых строк. Мчались omnibusы, кэбы и автомобили, был неисчерпаем яростный людской поток», – Гандзюк задает контраст на уровне не строк, но более крупных фрагментов текста: куски, пропетые в фанфарно-маршевом ключе, перемежаются с речитативно-скороговорочными, и на этих перепадах возникает мир не искусственного, культурного, лабораторного, как у Брюсова, а настоящего, подлинного, данного в физических ощущениях конца света.

Да что там «Конь блед», где эсхатология вынесена в само заглавие! Но «Детская площадка» у Гандзюк парадоксально приобретает черты космогонического и эсхатологического мифа, пророчества о начале и конце времен, становится подобием скандинавского «прорицания Вэльвы».

Спектакль назван последней строкой последнего из 36 стихотворений действия – «Баллады о любви и смерти». Но то, о чем у Брюсова «свищет соловей на клене», и то, о чем размышляет Наталья Гандзюк (меняя в строке-рефрене глагол «свищет» на «поет»), – очень разные вещи. У нее любовное томление и смертный страх (или смертное томление, а страх любви?) не сводятся к чувственным переживаниям, к эмоциональным состояниям, но становятся категориями метафизическими, из которых рождается целая мистерия. В этом «Любовь и

Смерть, Смерть и Любовь» очевидно перекликается с «Возмездием. 12», со спектаклями «Хармс-Я-Мы-Бог» и «Мандельштам. Темное дерево слова», не говоря уже о совместных работах Гандзюк и Клим над текстами Геннадия Айги и Арсения Тарковского.

Только если поэмы Блока, стихи Мандельштама и даже отчасти Хармса изначально наполнены социально-исторической конкретикой, а Тарковский и особенно Айги, наоборот, от историко-бытовой конкретики уходят в мир абстрактных поэтических категорий, в спектакле по Брюсову одно соединяется с другим, в общем поэтическом пространстве-времени одновременно присутствуют все эпохи, все культуры и цивилизации – многие из этих мотивов развиты, а то и попросту от себя привнесены в них режиссером и реализованы исполнительницей. Если апокалиптика Блока основана и на личной драме поэта, и на его осознанной мировоззренческой позиции, то для Брюсова она – декадентская поза и маска, но в спектакле эта маска с брюсовских стихов благодаря музыке, голосу, вокалу, интонациям актрисы спадает, и за ней обнаруживается лик прорицателя, очерченный в поэтическом посвящении Брюсову еще одного «младосимволиста» Андрея Белого: «в венце огня над царством скуки, над временем вознесены – застывший маг, сложивший руки, пророк безвременной весны».

Клим и Наталья Гандзюк формулируют собственную космогонию, отталкиваясь от стихов Брюсова, но к содержанию его поэзии имеющую, строго говоря, в лучшем случае косвенное отношение – а все же приходят обратно к автору и словно впервые за прошедший после его кончины век открывают его настоящее лицо.

«Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» – своего рода модель Вселенной (при минимуме средств для моделирования), протяженная в пространстве (горизонтально, географически – от Индонезии до Скандинавии; вертикально – от подземных бездн, обители темных духов до звезд небесного купола) и во времени существования как человечества (историческом – от первобытной архаики до футуристического глобального урбанизма; метафизическом, мифическом – от сотворения мира и золотого века до дней последних запустений и Страшного суда), так и отдельного, но обобщенного, лишено индивидуальности черт человека (от рождения и детства до старости и смерти).

Цикл из 36 номеров-романсов – универсальная структура, кратко включающая в себя все важнейшие для жизни природы и человека периоды и циклы (12-месячный календарный, 9-месячный пренатальный),



Н. Гандзюк

математически соотнесенная с ними (а также со сменой сезонов, времени суток) и сама включенная в полный, 360 градусов, замкнутый круг. Финальной «Балладой о Любви и Смерти» исполнительница венчает свое «прорицание», подводит черту. Но концептуально главный номер действия, коли угодно, «гвоздь программы» – предпоследнее стихотворение, малоизвестное, не включенное Брюсовым в прижизненные сборники, не напечатанное им в периодике, не публиковавшееся затем в академических собраниях сочинений и, вероятно, не считавшееся самим автором удачным, заслуживающим внимания, а лишь сравнительно недавно извлеченное из архивов исследователем А.В. Лавровым. Здесь, в спектакле оно сосредоточило в себе и весь круг тем, и суть подхода режиссера с актрисой к творчеству Брюсова, к его личности, вообще к взаимоотношению художника с космосом:

*Вдвоем с тобой мы бродим в мире,
Откуда нет для нас дверей.
Как гости лишние на пире
В толпе излюбленных гостей.
Как брат с сестрой, без денег, в тире
В кругу стреляющих детей
Ты балаганный царь в порфире,
Я заклинательница змей.
Взывать к Христу, молиться Фебу
Смешно с пустых подмостков нам.*

*В тоске мы взор возводим к небу
Лишь на потеху шутникам.
Им веселей, когда на зебу
Факир, смеясь стучит в тамтам.
Вниманья к гаеру не требуй.
Как балаган сменить на храм?*

...

*В тебе, и в зебу, и в факире
Толпа увидит только роль.
Мир – балаган, кривляйся в мире
Мой кровью венчаный король.*

Принцип симметрично закольцованной композиции обозначен уже в заглавии «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь».

Тот же принцип симметрии, равновесия, баланса, взаимного дополнения и гармонии противоположностей в одном из ключевых, программных номеров – «Предчувствии» («Моя любовь – палящий полдень Явы...») реализуется через повторение текста, который воспроизводится сперва в мужской, затем в женской версии с незначительными вариациями.

Прихотливая мелодика, изощренная, нетрадиционная ладово-тональная структура при использовании микрохроматики и этнических красок («На журчащей Годавери»), речитативные номера («Надпись»/«Наше войско двигалось мирно...») соседствуют с простенькими куплетами на запоминающиеся с первого прослушивания мотивчики («Я имени тебе не знаю...»).

Предложенная модель абсолютно завершенная, но в то же время и открытая, разомкнутая в отдельных своих составляющих (некоторые романсы содержат фальшкоды за счет отсутствующих в исходном тексте повторов; порой оканчиваются не в тональности, как бы предполагая продолжение). В «Любви и Смерти» это особенно внятно, поскольку в текстах Брюсова присутствует, а через постановку лейтмотивом проходит идея понимания мира как храма и балагана, где грань между одним и другим сколь неочевидна, столь и незыблема. В ключевом для понимания романсе цикла «Вдвоем с тобой мы бродим в мире» эта тема выходит на поверхность и озвучивается прямым текстом: «Как балаган сменить на храм?».

Так последовательно складывается триединый образ спектакля, возникающий на противопоставлении двух равнозначных пар –

«мир-храм» и «мир-балаган» – балансирующий на грани профанного и сакрального, телесного и нематериального, близкого и недостижимого, краткого и вечного, бытия и небытия; когда последний шаг сделан и пространственно-временные категории, определяющие существование живых существ, теряют актуальность, но проясняется мысль о парадоксальной связи между червяком и божеством, шарлатаном и магом, профаном и хранителем священного знания.

Как говорит герой одной из лучших и важнейших, по моему убеждению, современных пьес, «Аркадии» Тома Стоппарда (перевод Ольги Варшавер):

«Чем подсчитывать убытки, прикинем лучше, что осталось в целостности и сохранности. Семь пьес Эсхила, семь – Софокла, девятнадцать – Еврипида. Миледи! Об остальных и горевать не стоит, они нужны вам не больше пряжки, которая оторвалась от вашей туфельки в раннем детстве, не больше, чем этот учебник, который наверняка потеряется к вашей глубокой старости. Мы подбираем и, одновременно, роняем. Мы – путники, которые должны удерживать весь свой скарб в руках. Выроним – подберут те, кто идет следом. Наш путь долог, а жизнь коротка. Мы умираем в дороге. И на этой дороге скапливается весь скарб человечества. Ничто не пропадает бесследно. Все потерянные пьесы Софокла обнаружатся – до последнего слова. Или будут написаны заново, на другом языке. Люди снова откроют древние способы исцеления недугов. Настанет час и для математических открытий, тех, которые лишь померещились гениям – сверкнули и скрылись во тьме веков. Надеюсь, миледи, вы не считаете, что, сгори все наследие Архимеда в Александрийской библиотеке, мы бы сейчас не имели... да хоть штопора для бутылок?»¹

Штопор для бутылок – тоже вещь необходимая, конечно («как легко человеку запутаться в мелких предметах!», – вспомним Хармса), но Клим и его актеры при минимальном интересе к их деятельности со стороны, то есть не ради славы подбирают то, что обронили шедшие по дороге ранее, пишут заново на другом языке потерянные пьесы, с помощью стихов и мелодий восстанавливают из пепла сгоревшее наследие Архимеда и многое из того, что считается утраченным, а на деле осталось валяться у обочины брошенное, никому не нужное – и все же может пригодиться. Жизнь другая есть.

¹ Том Стоппард. Аркадия. <https://www.litmir.me/br/?b=84521&p=1> С. 11.