

Дарья Чистякова

11 класс, лицей имени Вернадского №1553, Москва

Рецензия на спектакль «Конармия» (Центр им. Вс. Мейерхольда)

Спектакль Максима Диденко «Конармия», поставленный в Центре им. Вс. Мейерхольда в Москве – это фантастической мощи поток энергии. В первой же сцене задан высочайший уровень напряжения, на котором будет держаться все действие. 17 человек, теперь выпускники, а в 2014 году еще студенты Мастерской Дмитрия Брусникина, сидят за столом напротив зрителей и смотрят. Долгое, изматывающее молчание, пристальный взгляд словно материализуются в неуклонном, нарастающем гуле и вырываются оглушительным криком. Этот звуковой удар, кажется, физически уничтожает дистанцию между актером и зрителем, пробивает спасительный барьер, позволяющий отстраняться от происходящих событий. Столы и стулья гипнотизирующе медленно разлетаются, как от взрыва – так разлетается вдребезги старый уклад жизни – и после мучительного пути по всей сцене собираются в новую конструкцию, острую, угловатую, еще не выстроенную до конца.

Захватывающее, пронзительное действие. Если у Бабеля каждый рассказ – мина замедленного действия, где тот ужас, от которого волосы встают дыбом, спрятан в подробном размеренном описании быта, то у Диденко, напротив, все самые сильные бабелевские сцены вынуты из текста и перемешаны – каждая как прямое попадание пушечного ядра. Без знания книги довольно сложно уследить за происходящим, это не столько постановка «Конармии», сколько ее вольное с точки зрения сюжета переложение, попытка рассказать о тех же вещах другим языком – языком тела, звука, жеста. Стоит отметить, что Максим Диденко в 2004-2009 годах работал в театре DEREVO, где одним из ведущих направлений был

пластический и физический театр, и пластика в «Конармии» - не дополнение, а самостоятельное высказывание.

Сюжета как такового не было и у Бабеля, но здесь разрозненные заметки превращаются в единый поток сознания, отдельные законченные сцены вплавлены в действие так, что вскоре перестаешь мысленно разделять их. Беспорядочность и кажущаяся несвязность сцен, музыкально и пластически выстроенных очень точно и четко, создает образ структурированного хаоса, хаоса разрушения, переворачивающего с ног на голову все системы ценностей. Но это хаос организованный, он шагает строевым шагом и обращает в тот же хаос все, что оказывается на пути. Сила толпы – страшная и впечатляющая сила – здесь раскрывается в полной мере. Отточенной синхронности строя противостоит отчаянный, надрывный вопль одиночек.

Бабелевский текст неожиданно оказывается песней, бесконечным мотивом на музыку Ивана Кушнера, мотивом, который тянется и выпевается то на еврейский манер, сквозь который контрапунктом проходят военные ударные, то меняется от церковного песнопения до рэпа. Это даже не столько песня, сколько заговаривание: смысл текста в какой-то момент ускользает от тебя, остается ритмический рисунок, гипнотизирующее ритуальное песнопение. Это удивительно точное попадание в стилистику Бабеля, язык которого наполнен тонкими эмоциональными нюансами, где в умиротворенном пейзаже по небу катится солнце, «как отрубленная голова», где гармония соседствует с диссонансом, а сама ткань текста сплетается из образов и метафор.

Евреи, поляки, Конная армия Семена Буденного – у всех есть свой музыкальный и пластический характер, так же, как в рассказах Бабеля стиль языка меняется вместе со сменой повествователя. Музыкальный речитатив сменяется то ударными, за счет одного лишь ритма удерживающими зал в напряжении, то народными украинскими мелодиями, которые приобретают иронично-насмешливый оттенок, перерастающий в ужас.

Сам Бабель неизменно присутствует на сцене: неловкий, неуместный интеллигентный очкарик, все замечающий, но не способный ничему помешать, его глазами представлено действие. «Через очки смотришь на мир», - говорит ему один из героев. Эти очки оказываются для Бабеля способом оставаться по другую сторону происходящего, защитным механизмом, отделяющим его от окружающего мира, но даже так мир добирается до него.

Он тоже становится убийцей – это трагифарсовая сцена с «первым гусем», где вместо привычного уже героя вдруг появляется «паршивенький» Бабель, с идиотской ухмылкой и бессмысленным взглядом, – и душевный перелом его одного оказывается так же страшен, как всеобщее безумие.

Революция в буквальном смысле слова обнажает все человеческие инстинкты. Начиная с одежды, она постепенно, слой за слоем, снимает, стирает все качества, чтобы посмотреть – что остается, когда ничего не осталось?

Тела обнаженные – беззащитные, уязвимые – под ударами ремня превращаются в тела голые, марширующие с животным бесстыдством, с захватской яростью, и за телами не видно лиц, не человек – пушечное мясо, обреченное, как скот, на убой.

Человек весь спектакль находится где-то между зверем и богом. К состоянию звериному относится вся та жестокость, которой переполнено действие, которая обращает в кровь и грязь все вокруг: вода, символ чистоты, становится красной, алое знамя развевается и окрашивает воздух в кровавый красный свет. Люди покрывают себя краской, как ранами, и эти следы уже не смоются до конца спектакля. Красные полосы, борода из черной краски, черные, обожженные руки в сочетании с изломанной пластикой создают впечатление искалеченных, израненных людей, на которых революция буквально оставила свой след.

Образ Христа лейтмотивом проходит через весь спектакль: убитый на наших глазах «папаша», зарезавший перед этим собственного сына, преобразуется в Иисуса; в том же образе Иисуса пан Аполек пишет своих заказчиков; пасет стадо Сашка-Христос; «как Спаситель» «принимает страдания» Вася Курдюков. Христос в каждом умирающем, в каждом страдающем, независимо от его прошлого. Но как обнаженные тела превращаются в тела голые, так же преобразуется и Христос. Только что, распятый, он стоял у собранного из столов и стульев креста, а в следующей сцене он уже ведет за собой десяток голых мужчин, ритмично отбивающих текст про картину с двенадцатью апостолами, и вдруг узнаешь в этом «12» Блока. «В белом венчике из роз впереди Исус Христос» – не то искупитель, не то пророк-революционер, порождение революционного мира.

Эти сцены, легенды о пчеле, не ставшей жалить Христа, о его жене Деборе напоминают сюжеты из апокрифов, и кажется, что вся революция – это апокрифическое евангелие, заново переписанная история, где божественное и человеческое смешались так, что и не разделить.

Священна Революция, а цена человеческой жизни – ноль. (Сколько разных способов убийства показано за 2 часа!) Диденко чередует фарс и кривляние с трагическими сценами, и в какой-то момент глумление над человеком превращается в глумление над Христом, в кощунство: вместо расстрела, которого ждет обнаженная фигура с раскинутыми руками, начинается издевательский цирк, где та же фигура извивается в конвульсиях, под аккомпанемент балалайки и рассуждения о том, что только так, «потоптав человека, душу достать и можно».

Единственный образ, сохранившийся чистым – образ девушки, завернувшейся в алую ткань – Матери, Богородицы, она принимает каждого, как сына, она вне этого мира. Ее монолог у Бабеля произносил старый еврей, хозяин антикварной лавки – хранитель прошлого времени.

С каждой следующей сценой спектакль переходит на все более и более философский уровень, и финальная сцена – трагическая гибель революции,

общая братская могила, засасывающая в себя всех персонажей: жуткое, мучительное и завораживающее зрелище. Сцена разрешается песней, которая начинается одиноким голосом Бабея, сидящего в компании Христа и Богородицы, и разрастается, и крепнет, собирая всех героев вокруг нового центра, полная какой-то щемящей грусти, она звучит одновременно плачем по всем погибшим, правым и неправым, и в то же время утверждением жизни, веры, способности человека пройти через мясорубку революции и сохранить себя.