

Губанова Наталья

11 класс, гуманитарная гимназия №8, Северодвинск

Рецензия на спектакль «Конармия» Центра имени Мейерхольда (Моксва), режиссер Максим Диденко

«Звезда полей, звезда полей над отчим домом, и матери моей печальная рука...»

I

Звучит «Письмо». Одно из важнейших произведений в цикле рассказов Бабея «Конармия». Вася Курдюков пишет матери. Интонация ни в рассказе, ни на сцене Центра имени Мейерхольда не меняется, когда описание быта переходит в описание убийства отца сыном, братом Васи, она даже какая-то задорная, патологически радостная. В самом обыкновенном письме уже оголена главная проблема - деструкция всех моральных норм и ценностей, абсолютное вырождение понятия отцов и детей.

Стол сейчас – прямоугольная поверхность, напоминающая дверь. Курдюков рисует на нем кресты белой краской. Белые кресты. Вопрос. Вопросы. Это оберег, известный во многих культурах, который здесь как попытка защититься от реальности, от самого себя? Это метка чумы, которую рисовали на дверях больных в средние века? Можно ли говорить о чуме, которая существует на уровне мысли, сознания? А революцию можно сравнить с кровавой чумой, можно сравнить ее догмы с убийственной болезнью средневековья? И можно ли за этим страшным образом увидеть другой: странный, в чем-то чистый и святой? Если больные чумой – мученики, то, как назвать «больных» революцией?

II

Почему до этого спектакля произведения Исаака Бабея почти никогда не экранизировались и не игрались верно (понятие верного тут исходит от константы авторской мысли)?

Бабель никогда не стремился показать грязных убийц, вершивших революцию, напротив он – Лютов, герой который пытается их понять, пытается стать одним из них. Это лишает процесс восприятия образов конармейцев мгновенного отторжения, хоть и не нивелирует его. Но все-таки, кого нужно играть, если не насильников и убийц? Парадокс здесь в том, что все рассказы оплетены странными ветхозаветными образами. В них, как и в блоковской поэме «Двенадцать» появляется образ Христа, только выродившийся, больной, неправильный и даже кровавый, «плотницкого классу». От Бога отказываются, но если Бог является никем, то Бог является всеми. Грань между бабелевскими героями и богами стерта. Христос такой же, как они. Христос становится равным им, а значит Христос – это каждый из них. Таким образом, повторяя вопрос, почему произведения Бабеля мало кому удавалось играть верно, можно ответить – потому что сложно приравнять грязных сросшихся со своими лошадьми людей, почти кентавров, к Христу и увидеть в них нечто другое, чем пошлое и грязное, вернее увидеть это под другим углом.

III

После этого путешествия по закоулкам внутренней канвы, можно возвращаться к главному: «Конармия» Диденко. Она уловила все вышесказанное и передала это невероятно точно и тонко. Семнадцать конармейцев армии Буденного – это юные и энергичные, уникальные для сегодняшнего русского театра актеры мастерской Брусникина. Эмоционально и физически сложная образность Диденко ложится на них естественно и звучит так, как ей и должно звучать. Музыкальную часть спектакля оформляет композитор Иван Кушнер. Он творит магию слова, прозаический текст переплавляется в поэтический, становится музыкой и звучит то арией, то рэпом, то стилизацией народного напева. Именно синтез шумов, инструментов на которых играют брусникенцы и их пение создают репрессивное погружение смотрящего в пространство конармии. Балет –

оратория – это самое точное определение, которое можно дать данному действию, где буйство музыки, буйство слова находят свое продолжение в жизни тела, его пульсации, пластике.

IV

Когда тьма поглощается светом... первое, что воспринимает глаз – Тайная вечеря, о которой вряд ли мог помыслить Да Винчи – 17 конников сидят за столами. В самой первой сцене угадывается формула спектакля. Едва найдя в воображении зрителей ассоциацию с чем-то святым и прекрасным, все немедленно рассыпается, разгоняя и опровергая любые мысли. Столы с диким грохотом начинают движение по сцене, люди кричат, звуки оглушают и все это ввергает только что зашедших зрителей в немалый ужас. К этому невозможно быть готовым, тебя перемещают в состояние подвешенного без опоры, тщетно хватаящегося за воздух, состояние краха, разложения, развала, где каждую минуту могут и стрелять, и кричать, и убивать, где кровь холодеет – это и есть революция, такая, какой она была для многих людей встретивших ее.

Первый будоражающий проход сменяется другим. На этот раз конники изящно пластически эмитируют езду на лошадях. Они приближаются, наступают из глубины сцены на всех сидящих в зале, восходя из какого-то безвременья, относящегося к той незаживающей, кровоточащей ране русского человека, ране понятной ему исключительно. Это череда неприятных вопросов к самому себе. Наездники приближаются, как и мысль о том, что неотделимо от тебя, то, что настигает прямо сейчас. Крик, свист, топот, хлопки. Есть странное чувство: ты как бы равняешь себя с конниками, ты проходишь путь Бабея, путь интеллигента потерявшего лицо во всеобщем безумии, потому что этот спектакль в чем-то ритуальный, завлекающий, не может оставлять смотрящего отстраненным, он не дает права выбора. И то, что сейчас на сцене не редкое явление, не что-то исключительное - это насилие, которое живет в каждом. Насилие, злоба,

зверство - один из ликов любого человека, но это не отменяет другого лика - святого и чистого. И вот только что женщина волочила труп через всю сцену, вывороченная в дикий крик, теперь там стоит богородица, облаченная в красное, и она держит на руках Иисуса с головой перевязанной красным знаменем. Это ли не знакомая пьета Микеланджело? Это ли не чистый образ матери и сына? Все двойко.

V

«Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а души своей лишится?» (Евангелие от Марка 8.36)

Две руки. Лютов – Бабель и девушка. Они лежат за стульями, видно только взаимодействие их рук. Очень быстро, одна марают другую красным. Две кисти возятся, и красного на них становится все больше. Именно это внутреннее ощущение, как будто ты запачкал свою душу в чем-то, измарался, погиб, этот образ неоднократно повторится в спектакле как в сцене, где красным себя пачкает уже Иисус. Это сублимация переживаний человека чуждого конармейцам, но пытающегося быть одним из них, надрыв в стремлении стать чем-то чужим самому себе, конформизм, нарочное мариане, глупое своей искусственностью. Болезненный образ.

VI

«Вы – соль земли»

Рассказ «Соль» предшествует одна из лучших эротических сцен в театре, которую я видела (но это не стоит описывать, оно должно остаться вне контекста, как то, ради чего точно стоит увидеть все вышеописанное). Итак, соль земли - это ее основа, глубочайшая народная нравственность, это важный библейский образ. Женщина, которая пыталась провезти соль в вагоне поезда, выдав ее за младенца, припадает к земле. Ее мешок вспороли, и оттуда сыплется его содержимое. Соль мощным потоком разлетается по сцене и тракторка тут одна: конармейцы – апостолы новой веры, которых

Христос ведет за собой (насилловать девушку как в одной из сцен), а соль земли для них – убийство и нет ничего страшнее и привычнее этого.

VII

«Предоставь мертвым погребать своих мертвецов»

(Евангелие от Матфея)

Обряд омовения рук уже совершен, актер, играющий Бабеля, не только опустит руки в воду, но и голову и вода эта станет красной. Кровавое знамя раскручено и вставлено в рот женщины, которая будет стоять с ним как бы проткнутая. А все вокруг неоднократно превратится в скотный двор и переродится опять, дойдя до самобичевания. Ор, пение, гул, музыка, хор, крик, лязг, топот. Все смешано и разделено. Богородица, весь спектакль не смотрящая на извращенное настоящие, наконец-то обратится к людям, протянет им зеленые листья и свет сменится с красного на синий, а ужас переменится покоем смерти. Незабываемая сцена погребения всех конармейцев – последний обряд в этом спектакле, изящный и остроумный апофеоз. Они уйдут в свое безвременье и оставят все те же вопросы, что и в начале. Сколько раз мы будем погребать конармию в русском народе, столько же раз она будет возрождаться вновь.

Все.