

Танец в «Конармии» Максима Диденко

Ирина Прус

Одна из самых впечатляющих российских современных театральных постановок за последние несколько лет, по моему мнению, — «Конармия», срежиссированная Максимом Диденко совместно с актерской труппой Мастерской Дмитрия Брусникина. Танец — ключевой элемент языка спектакля наряду с проговариваемым текстом (а зачастую прокрикиваемым и пропеваемым) и музыкой. Всю «Конармию» можно рассматривать как танец, так как недвижимое тело актера остаётся выражающим, и это состояние лишь переходное в движение, своего рода пауза, замирание перед вхождением в поток танца снова.

Танец в «Конармии» нарративен и поставлен по тексту одноименного романа Исаака Бабеля. Но движение выводит слова на новый уровень: ты не просто слышишь или читаешь их, ты чувствуешь их изнутри своего тела, тела зрителя, как отголосок или зеркальное отражение движения актера. Тем самым понимание переходит из внешнего во внутреннее, углубляется и усложняется.

Танец в «Конармии» неоднороден. Он попеременно пребывает в различных состояниях и исполняется разным количеством актеров. Так, коллективное тело — одна из самых распространенных форм исполнителя, субъекта танца, в спектакле Диденко. Группа танцующих используется для передачи совершенно определенной и легко считываемой метафоры: они — конармия. Чтобы передать ощущение боевой единицы, актеры через движения выражают основные характерные черты военного отряда. Одновременно производимый жест каждым участником группы, временная и пространственная отлаженность этого действия являются аналогом армейской дисциплины и передают жизнь коллектива как единого организма с исправно работающим телом, каждая часть которого функционирует в соответствии и согласованно с другими частями. Переходящее движение от одного актера к другому также работает на определение хорошо отрегулированной механики и считыванию четко заведенного порядка. В противоположность этому присутствуют элементы хаотичного танца как группы людей, так и одного человека. Они появляются в моменты, когда сюжет передает состояние хаоса, необузданного насилия. Погромы в деревнях, убийство отца еврейской девушки сопровождается танцем солдат и их жертв, проигрывая трагедию в танцевальных движениях. Таким образом, в спектакле снимается необходимость «убивать» — эту

функцию берут на себя агрессивные жесты и сначала нагнетающий, а потом резко обрывающийся ритм.

Есть в спектакле и танец, базирующийся на ритуальной основе. Танец Богоматери впитывает в себя сакральный смысл и обозначает его через жесты и образы, изображаемые на иконах и религиозных фресках. Словесное обозначение романа заменяется визуальным, выраженным в более спокойных, замедленных, но тревожных движениях.

Ярко использованы элементы, передающие движения животных, в основном лошадей. Актеры-солдаты передвигаются на конях по сюжету и, проигрывая это на сцене, они используют характерные четкие движения, подпрыгивая ногами, отбивая определенный ритм (топот копыт). Положение рук играет свою роль: одна как будто удерживает уздечку, а вторая отдает честь, но все это еще раз срабатывает на образ военного отряда. Более интересен в передаче природы элемент спектакля, посвященный коням в свободном состоянии. Полное преобразование актеров происходит через преобразование поведения их тела. Актеры не копируют поведение животных, они становятся ими. Уничтожается всякое упоминание человеческого: помимо избавления от одежды (актеры обнажены), тело ведет себя предельно странно. Оно не повторяет полностью движение лошади, но вживается в характер свободного бега, дикого мотания головой, стряхивание «гривы» с глаз, перебирания копыт, сминающих высокую траву.

На протяжении всего спектакля актеры работают с темой народной идентичности, затрагивая ее не только через язык, но и через характерные практики телесного присутствия. Танец лучше всего раскрывает, каким способом авторы постановки решили обозначить эту тему. Народные танцы – точка сюжета, где сталкиваются разные народности. Русская выражается через характерные элементы русского народного танца. Но движения живые, эмоциональные, в них чувствуется сила, страсть, порыв. Это совсем не традиционная работа с народным танцем, не шаблонные, установленные движения, созданные как конструкты, отражающие «истинную» народную идентичность, которые используют в современной культуре некоторые ансамбли. В свободной манере создан и еврейский народный дух. Актеры заимствуют характерные движения, исполняя их в более импровизированной манере. Считывается установка на создание аутентичности и подлинности передаваемых эмоциональных состояний, вписанных в исторический и этнический контекст.

Батальные сцены выражаются не столько с помощью все той же дисциплинированной отточенности коллективного движения и агрессивного, вызывающего характера жестов, сколько через работу тела в пространстве. То, как это

коллективное тело перемещается от одного края сцены к другому в характерном военном порыве, передает наступательное движение. Последствия бойни – падающие мертвым грузом тела на дощатую сцену – ожидаемое, но вместе с тем резкое обрывание того нарастающего тревожного ощущения от музыки и танца.

Вещи играют значительную роль в структуре танца «Конармии». Они – необходимый элемент в передаче механики движения, своеобразное искусственное продолжение человеческого тела, которое, становясь винтиком в машине убийства, вынужденно обезличить себя и достроить неорганическими неживыми предметами. Стулья и скамейки берутся в руки и начинают совершать действия в пространстве, танцуют вместе с актерами, подчиняются общей довлеющей силе – Революции, определяющей каждое действие человека в этот период.

Танец длиною в целый спектакль — организующая сила данной театральной постановки. Движение, разворачивающееся одновременно в нескольких уровнях: пространственном, временном, смысловом, образном, — задает специфику всему происходящему, вовлекает зрителя и в интеллектуальную работу по разгадыванию текста, сюжета, выраженного в танце, и в чувственное сопереживание на внутреннем телесном уровне.