

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

РЕВ НАРОДА И АРХИВНАЯ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» В ТЕАТРЕ «МАСТЕРСКАЯ»

В «Мастерской» поставлен спектакль, состоящий из двух разных спектаклей. Есть и третья часть, но о ней менее всего хочется говорить: это туристский видеоклип по памятным местам Краснодона с эффектно-патетическим выходом на политическую злобу дня. Третья часть малоинтересна, тем более что роли синтеза она не играет и точки в споре двух больших частей не ставит. А сами эти две большие части, оптимально контрастные по отношению друг к другу, автономны. Должной или долгожданной искры этот контраст не высекает.

Итак, «Молодая гвардия» состоит из «Мифа» и «Документа». Режиссер, автор «Мифа» – Максим Диденко; режиссер, автор «Документа» – Дмитрий Егоров. Обе части отталкиваются от романа Александра Фадеева и от фильма Сергея Герасимова. Это и есть мифологемы, документально оспариваемые второй частью.

По правде говоря, Диденко мифу не подчиняется. Он его реконструирует средствами современной сцены. Он играет с ним. Он то весь находится внутри мифа, то отчуждается от него. Он стоит на еще не затвердевшей земле советской театральной эстетики и от нее легко отделяется, повинувшись воображению. Режиссер ничего из прошлого не пародирует, он пользуется языком некогда яркого и исторически ценного театрального века в своих целях. Жанр первой части может быть определен как театральная оратория. Большие хоровые фрагменты, игровые интермедии, мимические эпизоды соединены в зрелище плакатно-музыкального характера. Обязательно надо отметить музыку Ивана Кушнира – она, при всей ее «шумовой» конкретности, обладает подлинным трагическим

Сцена из спектакля





размахом. С этой музыкой, которая и дается фоном, и подкладывается под тексты, ораториальные качества спектакля возрастают и углубляются. Фрагменты «Ой, горе!» и прощальная песня уходящих «в дым» героев – замечательные эпизоды в общем же внушительном формате спектакля-оратории.

Вторая часть, «Документ», как это явствует из названия (и общего замысла), как раз имеет целью миф развенчать. Для этого продемонстрированы – на экранах (по обеим сторонам сцены) и в диалогах, восстановленных по архивам, – подлинные факты истории. Причем не только истории молодого гвардейцев, но и биографии Александра Фадеева. Что к «Молодой гвардии» прямого отношения не имеет, но искусство дойти до правды по всем направлениям перевешивает у режиссера чувство формы. Вторая часть поэтому кажется затянутой и перегруженной. То, что Фадеев содействовал запрету на издание сборника стихов Пастернака, конечно, подтачивает его репутацию, но ведь она и без этого проступка далеко не гладкая. И предсмертная записка, размноженная техникой ксерокс и розданная всем зрителям, – конечно, факт и правда, но здесь лишняя. Записка давно опубликована. Тем, кто интересуется жизнью и творчеством Фадеева, все изгибы его биографии известны, а молодым людям – которые и романа-то не читали (из всего зала прочитавших «Молодую гвардию» оказалось человек двадцать – старшее поколение) – сразу предъявлять длинный лист обвинений неизвестному автору (а после такой рекомендации и вовсе зачеркнутого для них навеки) – шаг поспешный. И роман не самый плохой, и другие сочинения Фадеева, в частности, «Разгром», – не самое худшее в эпохе соцреализма.

В архивно подлинной части спектакля, «Документе», есть очень хорошая и значительная цитата: звукозапись рассказа о том, как Фадеев сочинял роман. Перед ним встал выбор: либо писать роман, то есть художественное произведение, где вымысел и домысел не только допустимы, но и необходимы, ведь историк пишет о том, что было, а поэт о том, что могло бы быть. Либо писать хронику совсем недавних событий. Каждый из этих путей

имел свои удобства и неудобства. Можно сказать, кровь событий еще не засохла, тем более не вся истина, не все факты могли быть точно выявлены к 1946 году, когда по спешному заказу писатель работал над «Молодой гвардией». Фадеев выбрал роман, что было рискованно, и, как оказалось, рисковал он не столько исторической истиной, сколько собой: за все просчеты истории отвечать приходится ему. Спектакль это подтверждает.

Кто на самом деле был комиссаром отряда – Олег Кошевой или Виктор Третьякевич? И если Кошевой не был комиссаром, то какова причина вымысла и заблуждения на этот счет? А, вот, отвечает спектакль: отец Кошевого был чиновником, большой шишкой местного значения – вот и разгадка. Мать, Кошевая, заигнотизировала писателя своими выдумками о молодого гвардейцах и сыне. С ее нелегкой руки Олег Кошевой (тоже измученный и казненный) вошел в историю в неполюженном чине. Это выяснилось не сразу, и Фадеев до таких исторических подробностей не успел добраться. Предатель под фамилией Третьякевич в романе не фигурирует. Своего земляка в персонаже романа Стаховиче опознали краснодонцы, и с тех пор писателя, а не историков, обвиняли в искажении истины. Я вот только думаю: а не будет ли еще одного, очередного, расследования, на которые так щедро постперестроечное время, в результате которого окажется, что Олег Кошевой – комиссар, хотя и не «Молодой гвардии»? Ведь подобных организаций было много, и рассказать об этом – как подростки защищали родину – дело важное. Не обязательно с помощью архивной театральности, театра «док», а просто с помощью искусства театра.

В первой части, «Мифе», есть эпизод с Олегом Кошевым. Это монолог, который в фильме Герасимова произносится с истерическим отчаянием, но вдохновенно, по писанному идеологией закону. В фильме эту роль играл неординарный актер (не сделавший никакой карьеры, в отличие от других исполнителей ролей молодого гвардейцев) с каким-то особенным строением психики. Он выделялся среди других молодых актеров тем, что можно назвать усиленной неврастеничностью.

Актер-неврастеник в советском кино. Олег Кошевой в исполнении Владимира Иванова – это аффект героизма. Особенно в сцене расстрела. Что делает режиссер «Мифа»? Дает актеру тот же монолог, но произнести его герою можно, лишь преодолевая глубокий тормоз заикания, а когда, наконец, слова сказаны, Олег Кошевой падает на пол и бьется в эпилептическом припадке. Миф в этом «пазле» возвращается к своему истоку (или истокам), к нервности фильмового Кошевого, только в сниженном и даже психологически мотивированном варианте. Диденко понимает «миф» не как правдивую, или лживую, или наполовину лживую историю, а как зашифрованный театр. Он расшифровывает и оживляет его элементы, придавая подчас им расширенный сценический смысл. Как замечательно смотрится хор и хоровод девушек, одетых в простенькие ситцевые платица. Волосы распущены и закрывают лица. Возникает эффект треноса, трагического оплакивания, традиция которого уходит вглубь театральных веков. Закрытые лица – это и есть зримый знак скорби. Потом они откидывают волосы, собирая их в пучки на затылке и становятся комсомолками предвоенной поры.

Геометрический и парадный стиль советского героизма использован Диденко максимально. Построения, проходы, пластические танцы то молодоговардейцев, то фашистов. Линии, ряды, диагонали являются планами мизансцен. Это индивидуальный сценический стиль Диденко, опирающийся на традицию конструктивизма. Конструктивизма не в сценографии, а в режиссерском тексте. Таковы вообще предпочтения Диденко – театр почти «без слов», театр зримо-синтетизма, театр спортивно-зрелищной строгости, театр плаката и речевки. Знакомые и обновленные «картинки» советской театральной и кино поэтики возникают на сцене XXI века: строй врагов, наступающих на зал, встающие и падающие ряды юных героев, статуарные женские фигуры (величественная Родина-мать, или Елена Васильевна, мать Олега Кошевого, или метафора книги в облике женщины с лицом-маской в виде тома «Молодой гвардии»). Миф о бессмертии изображен круговоротом жизни-смерти. Казнь

молодогвардейцев повторяется не раз в течение всего «Мифа». Задник, расстрельная стена, принимает на себя последние отчаянные броски жертв. Заключительная «смерть» показана наиболее близко к киномифу. Это измученные и истерзанные дети, выводимые на казнь, и на спине Ульяны Громовой, как и должно, «вырезана» красная звезда. Из смерти в жизнь – в миф – снова и снова поднимаются юноши и девушки, обретая в таком возрождении некую мертвую и вечную, скульптурную однозначность, это падающие в никуда и встающие из смерти тела.

Ораториальная величавость, подчеркнутая – повторю – оригинальной и выразительной музыкой, в которой слышны «помехи» войны и поступь армий, в «Мифе» сменяется сценами-антрактами. Одна из них – лирическое «соло» немецкого офицера. Он исполняет высоким тенором какую-то слащавую песенку. Может быть, о пчелке, крупно показанной на экране. Потом он же сидит на авансцене, нога на ногу, отстраняясь от зверств подручных злодеев из предателей и садистов. Это, конечно же, штамп советского кино. Предателя, выдающего поименно членов молодежной подпольной организации, немец поит (за каждое имя по маленькой ложечке) кофе. Сцена также практически бессловесна. В ней давнишний сатирический пафос такого рода клишированных соцреализмом ситуаций, где фашист изображался бесчеловечным чудовищем с претензиями на культуру, сменяется не то чтобы вовсе вполне беззлобным юмором – скорее, игрой в острые маски. В «Бесславных ублюдках» Квентина Тарантино Кристоф Вальц сыграл фашиста с подобным остервенелым и спокойным удовольствием на лице от собственных зверств. Миф у Диденко достраивается отсылками к историческим пикам героизма – так появляется испанец (Рикардо Марин) с гитарой и маршем антифашистов XX века. Его убивают на взлете песни о свободе выстрелом из пистолета, протягивая судьбу любого героизма через весь XX век, а может, и далее.

Первая часть «Молодой гвардии» открывается «долгим» изображением Сталина. Это активированное общее место советской



официозной эстетики: лицо вождя, за которого (по легенде) поднимались в атаку, и лицо отца народов. На фоне длинной киноэкспозиции проклятого историей лица идет текст о начале войны, цитаты из обращения к «братьям и сестрам» и т.д. У актера (тот же Рикардо Марин), оглашающего этот текст, голос время от времени превращается в рев: микрофон специально поставлен слишком близко, он дает грубые искажения звука, но и рот говорящего распаивается до предела, чтобы выбросить в микрофон нечто патетическое, но нечленораздельное. Радостные вопли поддержки, «глас народа» (он звучит в записи) кажется звериным рыком, и весь народ вместе с диктором становится одним зверем. Это игра с мифом в поддавки. За давностью лет история «пригладилась» и определилась, оценки и отношение к прошлому однозначны, хотя и выражены сценически необычным способом: образом многоголовой гидры революции (большевизма, советизма), объединением людей в единство ревущей толпы.

Миф в изложении Диденко может показаться слишком далеким от реальности, пусть исторической, и несколько абстрактным. Значит, вторая часть и связывающий обе части конферанс призваны были восстановить баланс театральной фантазии на темы известнейшего советского мифа, катехизиса идеологии времен Сталина, и расследовать миф, вскрыть его неправды. Конферансье, Ведущий, он же лицо от театра в исполнении Максима Фомина, не устает разговаривать с залом. В первой части он также и внутри мифа, и вне его. Например, он берется объяснить, что такое «коктейль Молотова», – его останавливает немецкий офицер, на ломаном русском языке ссылаясь на запретительные статьи в уголовном кодексе РФ. В задачу Ведущего входит небольшая дискуссия о героизме, некоторые реплики «от себя», а во второй части Фомин – еще и Фадеев собственной персоной с грустными комментариями о самом себе, а Рикардо Марину даны две сцены, где он наигрывает Сталина. Правда о том, как Сталин общался с людьми, подданными, винтиками, в том числе с Александром Фадеевым, переместилась в сферу анекдотов и мифов. И

вот что выходит: вторая часть, хочет того автор или нет, творит другие мифы, потому что и молодогвардейцы, и Фадеев – темы, документально не закрытые до сих пор. Интерактивный просцениум связывает «Миф» и «Документ». Диспут о героизме в сегодняшней реальности вяловат (во всяком случае, таким выглядел он дважды, на двух спектаклях). Формулировка темы отдаёт далеким прошлым. От некоторых чересчур злободневных тем Ведущий уходит, намекая на рискованность их публичного обсуждения. О вине Александра Фадеева Ведущий повествует с благородным снисхождением. Именно он, Ведущий, выносит толстую пачку распечаток предсмертной записки Фадеева и раздает их залу. Акт этот, видимо, представляется режиссеру идейно важным: разговором о правде. Однако ничего нового в нем нет, и обращен он к явным неопитам, которые и роман не читали, и фильм не видели, и писателя такого не знают. Режиссеру второй части тоже тесно в границах публицистики, поэтому он из документов komponует своеобычную архивную театральность.

Вторая часть выигрывает в театрализации подлинных материалов, которые найдены были в архивах и музеях Краснодарона и Москвы. А именно: дневников, писем, записных книжек молодогвардейцев. Во-первых, это свежий человеческий материал, не застревающий на судебных заседаниях, протоколах, публикациях (а такого материала во второй части много – это и есть главный собирательный «документ»). Во-вторых, это очень хороший «пластилин» для актеров. Молодые исполнители «Мастерской» с удовольствием отдаются актерским задачам. В ритме эмоциональных перебивок и смене интонаций каждый из них появляется в локальном освещении – старообразными настольными лампами. Это юноши и девушки, которые до войны учились в школе, вырабатывали характер, были принципиальными и беспринципными, любили и дружили. Свет здесь, как и вообще в спектакле (художник по свету Дмитрий Албул), играет очень заметную и существенную роль: он своего рода исторический прожектор, фонарь, высвечивающий из прошлого живые, краткие, «говорящие» портреты

чудесных (так они сыграны) молодых людей. Выразительность света усилена зеркалами, которые держат в руках персонажи. Зеркала, отражающие, вбирающие, вырывающие из тьмы лица и фигуры, похожи на современные планшеты, айпады, и тут возникает странная, даже явно мистическая связь между поэтическим проникновением в прошлое и технологией информации сегодня.

Актеры, повторю, прелестны. То, что Ульяна Громова предстает начетчицей, отличницей в самом обидном смысле, нисколько не роняет ее мифический образ в глазах той части публики, что помнит романтический кинообраз, созданный Нонной Мордюковой. И не в том дело, что в фильме Герасимова Громова – не подлинный портрет, а в том, что Дмитрий Егоров, все-таки творит миф современной интерпретации. И слава богу.

В предвоенной экспозиции «Документа» много юмора, оправданного довоенным временем, а юмор прошлого всколыхнул актерские силы, которые слегка обескровлены монументализмом «Мифа», то есть первой частью. «Документ» сценически прост, потому что он построен на актерском этюде и демонстрации документа. Этюды чередуются друг с другом, переходя от лирических к шаржам; документы читаются и визируются экранами. Как только дело доходит до войны и проверки ядра мифа правдой (документами) настроение меняется – не только в смене настольных (домашних) ламп неверным мерцанием электричества и гулом наступающих вражеских сил. Свойства «театра-дока» начинают преобладать – что не удивительно, поскольку это цель режиссера. Но становится заметно скучнее. Процедура документирования затянута повторами. Например, сначала о награждении молодогвардейцев званиями Героев Советского Союза говорится на сцене, а затем то же самое повторяется официальным голосом диктора. Конечно, дважды не звучит в этом списке имя комиссара Виктора Третьякевича, но ведь о несправедливости по отношению к нему уже подробно рассказано. Театральные приемы использованы Егоровым в изложении протоколов и газетных вырезок (на экранах), в цитатах из воспоминаний.

Впечатляет «разоблачение» Вали Борц: две актрисы ПОЧТИ повторяя друг друга, одновременно находясь на сцене, играют Валю правдивую и Валю, поддавшуюся идеологическому, а вместе с ним и житейскому давлению: девушка говорит и не то, и не так, как раньше, по свежим следам событий в Краснодаре. Различаются голоса Валь – у одной мягкой, «домашний», у другой – жесткий, «публичный». Это и есть театральность, поставленная на службу публицистике.

Слаб и жалок человек в «той» стране, – говорит нам документальная часть «Молодой гвардии». И страх пригибает, и одеты все как детдомовцы (подобный перебор «обезлички» допустил в своем в целом ярчайшем фильме «Стиляги» Валерий Тодоровский). С оценкой «Документа» той жизни нельзя не согласиться. И с этим трудно согласиться, потому что обе части – и мифическая, и документальная – едины в том, что погибали сотни и тысячи в тылу, не говоря уж о фронте (сцены допросов и истязаний есть в обеих частях). Однако не раз (и не только в натужной дискуссии) всплывает вопрос: а был ли это героизм? Миф отвечает скорее утвердительно, документ – скорее отрицательно.

Стремясь к театральному примирению, режиссер второй части Дмитрий Егоров погибших молодогвардейцев относит (буквально – но не сам, конечно, а участники спектакля подхватывают несгибающиеся тела расстрелянных) к памятнику, стоящему в Краснодаре, подставляя их в фотоизображение на заднике – умерших и бессмертных. Иначе говоря, «Документ» присоединяется к «Мифу» и даже позволяет сказать ему последнее слово в этой истории. И что это – выбор, согласие или признание неизбежности победы мифа в истории?

Превращение реальных людей, персонажей в скульптуры – маневр, сближающий обе части спектакля. О разнице же режиссур двух авторов (нечастый случай в театральной практике) одного спектакля говорят тематически сходные эпизоды. Боевая деятельность молодогвардейцев: у Егорова Сергей Тюленин выходит на небольшой подиум в зале и разбрасывает листовки; у Диденко Сергей Тюленин (кстати, в обоих случаях один актер – Антон Момот),



держа в руках бутылку с зажигательной смесью, как бы бросает ее в линейку врагов, но этот «взрыв» как бы ловит крайний фашист и передает его как эстафету до другого края, и бутылка оказывается в руках офицера. Это пантомима с длинным сюжетом, танец взрыва, в пару минут «рассказанная» пластически история о террористическом акте и захвате террориста.

Первая часть, «Миф», строится из фрагментов, разделенных занавесом – он регулярно открывается и закрывается. Такая раскадровка упрощает зрелище, или же его упрощает злополучный, красный, слишком обыденный занавес, ходящий туда-сюда. Вторая часть, «Документ», – вся идет при полностью открытой сцене, и это композиционно, конечно же, гораздо сложнее. Первая часть вся построена на музыке – это огромный плюс; во второй есть музыкальные вставки бытового характера, они кратковременные иллюстрации. Сходны обращения к немецкой песне – во второй части это колыбельная, посланная в радиоэфир материю погибшего на восточном фронте офицера.

Сцена из спектакля

Только в первой части немецкая песня о пчелке – активный эпизод, характеризующий чуть ли не целую нацию, а во второй части – она лишь звуковой фон.

Оба автора – и Максим Диденко, и Дмитрий Егоров – ученики Григория Козлова. Их режиссерский почерк не похож на почерк учителя. И это закономерно. Диденко тяготеет к новому лаконизму и эпической многогранности, его модели из эстетических запасников театра; Егоров – мастер актерского театра, правдивого жизненного пространства и актуальных тем. Диденко присягает советскому театру (который для него, скорее всего, только миф). Егоров обличает – даже не театр, но советскую идеологию (и находит в себе силы не сушить театр документом). Может быть, у своего наставника они взяли одно общее правило: убедительность. И, возможно, выражать ее надежнее каждому по отдельности. Убедительней будет. Мне ближе искусство из искусства (театр из театра).