

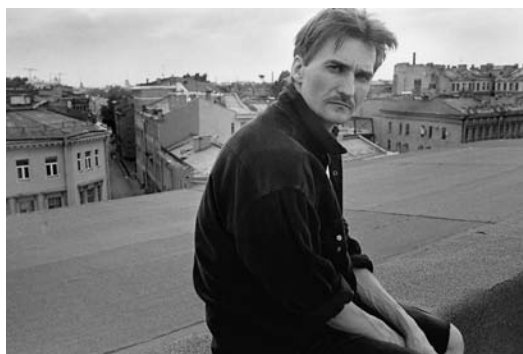
Елена ГОРФУНКЕЛЬ

КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?

ПОРТРЕТ ЮРИЯ БУТУСОВА НА ФОНЕ «ЧАЙКИ»

Премьера «Чайки» в «Сатириконе» весной 2011 года вдруг скрутила в прочный узел пятнадцать лет режиссерской работы Юрия Бутусова. Что там было? Спектакли нескрываемой цирковой природы, как будто в девяностые годы аукнулись двадцатые годы того же XX века. Каждый раз наблюдались вариации на темы арены и клоунады, гэггов и опрощения высокой классики до балагана и гиньоля. В «Короле Лире» не однажды звучал марш И. Дунаевского из «Цирка». Не надо быть экспертом, чтобы заметить устойчивый крен в сторону цирка, труднее понять, что за этим стоит – сам ли цирк. Ведь в цирке есть своя режиссура, и режиссеры драмтеатра иногда сотрудничают с ним (взять хотя бы замечательный «Кракатук» Андрея Мозгучего). Эксцентрическое цирковое зрелище, раз от разу повторявшееся в постановках Бутусова, никаким цирком не было. Прямым наследником театрально-цирковых форм его тоже назвать нельзя. От цирка он взял разве что радость игры, переходящую у него в театре то в безумие, то в глубокую депрессию. Среди сверстников, мастеров театра рубежа XX–XXI веков, он – беглец. Учился уму-разуму в петербургской академии, а потом сбежал от ее премудростей. Бежал от традиции и авторитетов. До «Чайки» нельзя было оценить степень его раздражения на прошлое. Видно было, что автора дерзко-веселых спектаклей (в основном, по мировым шедеврам) беспокоили и вечные проблемы, и вечность театральной правды. С вечными проблемами ему помогли разбираться сами классики, драматурги, к которым он не терял доверия, не паразитировал на интеллектуальной собственности предшественников ради красного словца (это особая сторона его режиссуры). А вот театральная правда...

То, что с первых самостоятельных шагов Бутусов выбрал, так сказать, самый плебейский тип театра и в нем с его, художника, помощью, по-своему отразились драмы и трагедии, трагикомедии, пасторали и мелодрамы мирового репертуара, говорило как раз о недоверии к вечной театральной правде, к серьезным формам, к театру высоких слов, переживаний, словом, к тому, что основоположники определили как жизнь человеческого духа. Формы, в которых конец XX века эту жизнь передавал, беглеца не устраивали. В то же время этот самый дух, как его трактовал Бутусов в своих спектаклях, слишком эфемерная материя, слишком нематериальная, чтобы грубыми руками театра его можно было «схватить и приручить». Как синюю птицу метерлинковской сказки. Режиссер время от времени дает понять, что помнит о человеке и его духе – и только. В разъяснения



Юрий Бутусов.
Фото Э. Зинатуллина

и дискуссии пускаться не любит. Из такого глобального недоверия развился театр иронических реприз, театр глумливого веселья, театр мнимого цирка.

Так, в спектакле «В ожидании Годо» С. Беккета (ЛГИТМиК, 1996; возобновлен в 1997 г. в Театре Ленсовета), с которого началась известность Бутусова-режиссера, более всего поражала непринужденность. В спектакле по оприходованной философией пьесе все текло по закону фарса, и режиссер на этом настаивал и подбадривал четверых совсем молодых актеров. Казалось, что они вместе – постановщик и исполнители – сочинили этот этюд в аудитории театральной академии, – столько свежести и неподдельной простоты было в нем. Впервые тогда появилась арена, вернее, круг, – ведущее пространство Бутусова. Круг, арена – фигура емкая. Забудем об искусстве дрессировки, акробатики, фокусов – и вот перед нами проекция земного шара, тень его на земле, плоский срез его и все, что можно вообразить, говоря о земле. Округлость арены воплощение бесконечности, и совершенно правильная, успокаивающая геометрия. К тому же арена – это оркестра. В «В ожидании Годо» эта бесконечность была еще и смешной, Владимир и Эстрагон бежали по собственным следам, испытывая наивное клоунское разочарование в «странствиях» за истиной. Спектакль по абсурдистской пьесе Беккета родился готовой моделью будущих сценических построений Бутусова. И доныне круг–арена–оркестра явно изображаются или зашифрованы в его спектаклях. Динамичная круговая мизансцена встречалась в «Ричарде III» и «Короле Лире» («Сатирикон», 2004, 2006). В «Лире» красная или черная цирковые подстилки определяли перемену от одного настроения к другому. Арена к финалу оказывалась под ногами персонажей «Смерти Тарелкина» (Театр Ленсовета, 2001). В брехтовском спектакле «Человек=человек» («Что тот солдат, что этот». Александринский театр, 2008) дорога Гели Гэя, провокации и падение (или возвышение – это еще надо до конца понять, что именно имел в виду режиссер!) изображались кругами, которые бедняга чертил по александринской сцене, впридачу еще кувырками. Однажды остановившись, он в большом монологе внезапно преображался в человека, близкого по духу Гамлету, – и какое же тут разоблачение?



Сцена из спектакля
«В ожидании Годо»,
Театр Ленсовета.
Фото В. Васильева

В «Гамлете» (МХТ, 2005) проводками – параллелями, широтами глобуса – перерезана Дания, кусок земного круга, сегмент всемирной территории. Арена и шатер – элементы цирка, в то же время это элементы архитектуры собора. Шатер над беспризорниками, бомжами, изгоями сродни куполу средневековых романских храмов, который собирал под свою защиту начинающих христиан. Арена же сродни площади, где во все времена и эпохи собиралась толпа. Элементы цирка в соединении с трагедиями, хрониками, драмами образуют замкнутое в себе театральное пространство. В нем помещаются и пустота Беккета, и театральная избыточность Шекспира.

Круга как такового нет в «Чайке» («Сатирикон», 2011), и это сигнал, я бы сказала, более тревожный, чем радостный. Если ранее мир был замкнут в кольцо, и это гарантировало пусть трагикомедийную, но устойчивость мира (мира как общежития и мира как сценического построения), то теперь кольцо разорвано. Когда сам Бутусов в «Чайке» рвет (в подтексте сжигает) декорации к постановке Кости Треплева, то так и видится бикфордов шнур, который он заложил в основание собственного театрального здания. Между прочим, «Чайке» не случайно режиссер придал вид экспромта – вот мы сейчас будем играть, вы все видите, как готовится спектакль, только бы вам не было скучно, а я режиссер не скрываю, что и как делается. Так он попытался напомнить о спектакле, с которого у него начался полет по круговой траектории.

Однажды Бутусов изменил себе и поставил спектакль на крышке рояля. Это был «Клоп» Маяковского (Театр Ленсовета, 2000). На нестандартной игровой площадке неуклюже-грациозно крутился Присыпкин–Пореченков. Рояль, который в пьесе обвиняют в классовом пристрастии (пролетариату играют только на черных клавишах, а буржуям – и на черных, и на белых), возвышался в центре сцены. Крышка его заменяла решительно все места действия. Поругание ценностей прошлого проходило без демагогии – по музыкальному инструменту ходили, его топтали, на нем плясали и ездили. «Клоп» этот зря не понравился зрителям, да и критике: Бутусов увидел драматургию Маяковского без быта и без сатиры. Ключ к пьесе нашелся в эксцентрике и конструктивизме. Такой ход одобрил бы и первый постановщик «Клопа».

Во второй раз арена была заменена рельсом – подобием циркового каната или троса. Так возникла серия мизансцен в «Старшем сыне» (Театр Ленсовета), где жонглирование, балансирование и другие цирковые умения стали необходимыми свойствами актерской игры. Не то чтобы впрямую актеры жонглировали и балансировали – перенос техники в драматические ситуации помогал найти иные параметры правдоподобия – ведь оно не в жизнеподобии. В ход шли даже узоры из



М. Пореченков – Присыпкин. «Клоп»,
Театр Ленсовета.
Фото Э. Зинатуллина

сигаретного дыма, акробатика на садовой скамейке, игра столовыми тарелками – добавки к принятым цирковым дисциплинам. Для главного героя Сарафанова, которого играл студент Дмитрий Лысенков, монорельс – рискованная, неустойчивая дорога судьбы.

Дипломный спектакль Бутусова и четверки из мастерской Вениамина Фильштинского – Андрея Зиброва, Михаила Пореченкова, Михаила Трухина и Константина Хабенского – «В ожидании Годо» – закрепил еще одну особенность его режиссуры: его мир, покоящийся на круге, это мир бедный и бедных. Человек как бож и мир как ночлежка – таковы установления этого театра. Развлечения здесь сводятся к примитиву, потому что сам мир примитивен. Владимир, Эстрагон, Поццо и Лаки – первые нищие в населении его. Идея нищеты как состояния мира (опять-таки в

Новый театр, старая сцена



М. Трухин – Владимир,
М. Пореченков – Поццо,
К. Хабенский – Эстрагон.
«В ожидании Годо»,
Театр Ленсовета.
Фото В. Васильева



К. Хабенский – Клавдий,
М. Трухин – Гамлет,
М. Пореченков – Полоний.
«Гамлет», МХТ

К. Хабенский –
Калигула. «Калигула»,
Театр Ленсовета.
Фото В. Васильева

К. Хабенский – дурачок
Карл. «Войцек»,
Театр Ленсовета.
Фото В. Васильева

К. Хабенский – Тарелкин.
«Смерть Тарелкина»,
Театр Ленсовета



двойном ракурсе – жизни и театра) переходила из спектакля в спектакль. Что говорить о Нине Заречной – провинциалке в пальто, из которого она выросла в старшем гимназическом классе, если короли в театре Бутусова – то жалкая обезьяна в человеческих отрепьях, как Ричард III, то нечто среднее между клоуном и Карлсоном, как Лир. Калигула, как и персонажи «Гамлета», – дворовые, уличные ребята.

Как живут, что носят? В «Войцেকে» все костюмы были выкроены словно из одного на всех куска шинельного сукна, поношенного и заляпанного краской, а дурачок Карл щеголял в дырявой холстине. Краски, встречающиеся в спектаклях Бутусова, – это прорывы цвета в скудном, изношенном, полинялом, бесцветном или прожжавшем мире. Три ярких пятна «Короля Лира» – платья дочерей, брызги масляной краски на костюмах «Войцек», красные перчатки поджигателей в «Клопе» потому и заметны, что вокруг – серая, черно-белая обыденность.

Места действия – задворки. Причем, снова вдвойне – театр Бутусова располагается в театральной среде примерно так, как трагедия Шекспира «Гамлет» в комедии Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – в Эльсинор попадаете с черного хода. Таков непарадный уклад подзаборников в «Смерти Тарелкина» – старое, грязное тряпье, накладки горбов, культи, костыли, инвалидные коляски; пустые бутылки вместо подсвечников, граненые стаканы, кухонные табуретки да гроб, похожий на магазинную тару. И римская империя в «Калигуле» (Театр Ленсовета, 1998), и английский замок в «Ричарде» это в первом случае склад декораций уже не идущих спектаклей, во втором – захудалый комиссионный магазин, в котором стулья разных эпох и стилей король приспособливает под свой трон, в итоге усаживаясь на перевернутое ведро. В «Лире» и вовсе так называемая «шекспировская» простота – таблички с указанием места, где разворачиваются события. Что касается большого круга обстоятельств (из словаря Товстоногова), т.е. жизни, то время вхождения Бутусова в профессию совпало с полным обвалом понятия благосостояния даже в его советском приближенном понимании. Бедность выбралась

наружу и о себе кричала. О какой театральной красоте могла идти речь? Ее выражением по тому-то и стала нищета, эстетически подчеркнутая, введенная в эстетику на правах правды. Полудворяне Сухово-Кобылина в «Смерти Тарелкина» обитали, как бомжи, и выглядели так же. Хотя никогда Бутусов о правде жизни не заикается, он честно ее изображает. Может, сам до конца не понимая, насколько близко к реальности, насколько она вдохновляет его сценические опусы. Английские трагедии и французские скетчи он видит глазами нашего соотечественника и современника.

У Бутусова есть постоянный художник – Александр Шишкин, он искусно и остроумно сочетает архитектуру шапито, елизаветинскую сцену, задворки, нежилые объекты (см. «Сторож» Г. Пинтера в Театре на Литейном) с общей мыслью произведения. Хотя мысли могут быть (и есть) разные, спектакли объединены стилистическим аскетизмом, сознательным выбором дешевого театра, дешевых жанров. Дело еще и в том, что в петербургской академии Бутусов учился довольно поздно, закончив ее в 35 лет, а до того получил режиссерское образование в тогдашнем институте культуры как режиссер народного театра. Позднее судьба взялась за него и указала правильный путь, но привитая в первом образовании экономия средств осталась с ним. Бутусов, правда, не экономил – просто театр в то время не мог быть богаче жизни. А демократизм Бутусова, конечно же, может быть понятен и до конца оценен в театре элитарном. С одной стороны, режиссер всегда против красоты как красоты. Или бутафорской историчности. Талантливый изобретатель синтетического зрелища, он «картинки» на сцене не допускает. С другой стороны, такой театр ничего общего не имеет с массовой культурой. Режиссер хочет быть понятным, но по-настоящему боится «славного» театрального прошлого, превратившегося к девяностым годам, для молодых мастеров девяностых в неправду. Оставаться в правилах театра XX века, советского театра со всеми его вершинами, школой психологического проживания, школой реалистической комедии, школой условного театра и поэтического театра, означало

Новый театр, старая сцена



М. Спивак – Нина Заречная,
Ю. Бутусов – Треплев.
«Чайка», «Сатирикон»

тащиться в хвосте театральной истории. Этим объясняются многие неординарные эксперименты той эпохи – попытками вырваться из «золотой» клетки театра прошлого. Бутусов вырывался по-своему: он как будто съехал с высоты, с Олимпа советского театра. Он просто попытался слиться с массой, с народом, оказаться в толпе – той самой, которая охоча до примитивных зрелищ, до балагана. К тому же публика конца XX века – разношерстная толпа, квалификация зрителя резко упала. Театр Бутусова поэтому – сильнейшая рефлексия на традиции, устои советской сцены. В это время старшее поколение, признаваясь или не признаваясь, но было зажато своим же прошлым; эпигоны спокойно продолжали творить свое «добро». Можно было идти другим путем – сверстники Бутусова из тупика перестройки выбирались по-разному. Андрей Могучий – только вперед, к игровой конструкции, крепко держась за известные театральные формы и изобретая новые; Григорий Козлов – бережно воссоздавая психологический театр на новом художественном витке; Григорий Дитятковский – открывая

резервы интеллектуального театра. Сходились в одном – прежние пути закрыты.

Один из них – театр по Чехову. Не для одного Бутусова Чехов заблокирован советскими тривиальностями. В Петербурге с не меньшим энтузиазмом против всяких табу на свободу в чеховских спектаклях дерется талантливейший Лев Эренбург, постановщик скандального «Иванова» (Не БДТ, 2009) и скандальных «Трех сестер» (Не БДТ, 2010), не говоря уж о западных театральных радикалах, своеобразных антипоклонниках Чехова. Не знаю, как Бутусов сделал «Чайку» в Корее, в каком, так сказать, развороте; в «Сатириконе» он поставил ее от имени Константина Треплева и с неожиданным рвением подыграл ему самолично. Треплев против Аркадиной – это расклад современных театральных сил. И вот тут-то бессилие одолеть пошлость театральной неправды через посредников (актеров) заставляет режиссера выйти на сцену самому, и извиваться в корчах НЕВЫРАЗИМОГО четыре акта. Сначала изобразил (с помощью Шишкина), как горит треплевская сцена, а сам Треплев (не только Артем

Трибунцев, но и Бутусов) рвет руками бумажные языки пламени, как бы помогая огню. Актерам повелевает в конце первого акта исполнить танец сверхмарионеток, во втором – превращает их в слуг просцениума, когда они спешно собирают разбросанные Тригоринным яства со стола; в четвертом – загнипнотизировал барабанным ритмом всю компанию игроков в лото так, что они попадали головами на поле громадного овального стола. Он, как в шекспировской «Мышеловке», сам предваряет очередную сцену синопсисом – то рэпом, ломая, словно забытая поп-группа «Европа», микрофон, то кратким фарсом, немymi порывами речи, то яростными криками, пока действующие лица, они же актеры, не утащат его за кулисы. Приложения, отступления, хоры и хороводы, музыка во всклоченных фрагментах мировой попсы и мировой классики – этого в «Чайке» навалом, и это звуковой хаос нынешнего дня.

Треплев–Бутусов сжег театр, потому что Аркадина (читай: имя нарицательное) ничего не захотела понять в новых формах, презрительно отмахнулась; превратил действующих лиц в марионеток, чтобы перебросить спектакль на несколько минут в кукольный театр, освежить впечатления, взглянуть со стороны; исполнил какую-то джигу, подражая традиционному финалу очень старого, прямо-таки шекспировского театра... Словом, почти не покидал сцену, как будто закулисное существование стало невмоготу и нестерпимо захотелось сократить дистанцию между своей душой и сценой. Бутусов нарушил традицию, по которой режиссеру дозволено скромно поклониться публике возле кулисы и вытолкнуть вперед исполнителей, подчеркивая их заслуги. На этот раз он вытолкнул себя. В «Чайке» Бутусов порвал с церемониями, в том числе и с собственными. Ведь он всегда казался слишком скромным – ни заявлений, ни программных интервью. Голос его не звучал, лицо не мелькало. И вдруг – главная роль в собственном спектакле. Понимай, как знаешь. Может, это раскаяние, сразу нечто от Достоевского или Толстого с их признанием покаяния как высшей точки морального развития человека. Или нашему режиссеру, человеку и художнику

крайне чувствительному, болезненно чувствительному, что доказывает и цирковая оболочка его спектаклей, к театральной неправде, понадобилась форма искренности, которую по театральным же меркам в тираж (количество спектаклей) не выпустишь.

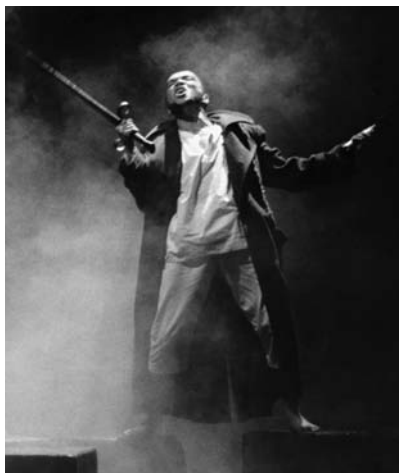
Фактура, идеи, жанры бутусовского театра – производное во вторую очередь от кризиса театра; в первую очередь его режиссерский «стеб» порожден кризисом эпохи, концом советской империи, на обломках которой он вырос и воспитался, как художник. Поставив рядом «Гамлета» и «Лира» Козинцева с «Гамлетом» и «Лиром» Бутусова, получаешь два изображения времени с разрывом в четверть века, два зеркальных отпечатка, только второе зеркало – кривое. Можно заметить, что жалкий, маленький Лир в фильме Козинцева был настоящим предвестником эпохи рядовых королей и пролетарских принцев, но подан был тот Лир с трагическим пиететом. А низкий стиль, низкие жанры не требуют патетического усердия. «Макбетт», переделанный Э. Ионеско, уже был готовым суррогатом, в то время как с «Ричардом», «Лиром», чеховскими пьесами еще надо было повозиться, чтобы добиться подного эффекта. Думаю, Бутусов пытался поднять, подобно цирковому силачу, театральный груз особой ценности – и несколько надорвался. К тому же спустя пятнадцать лет он оказался в реальности, которая смирилась с благосостоянием как общим вектором, жизненной целью. Реальность изменилась, художник тоже. Все это обозначилось в «Чайке».

Выбор пьесы всегда делался им с учетом суррогатных свойств, заключенных в материале. Знаменитая экзистенциальная драма А. Камю «Калигула» разыгрывалась на свалке бутафорской арматуры героизма и величия. «В ожидании Годо», «Войцек» (Театр Ленсовета, 2002), «Сторож» (Театр на Литейном, 1997), «Макбетт» («Сатирикон», 2002), затем «Вор» (Театр Ленсовета, 2002), «Старший сын» (Театр Ленсовета, 2002) – пьесы о людях дна, или маленьких людях, или тупоголовых вояках, о нищих, изгоях, неадекватных, потерянных. Жаль, что Бутусов не ставил А. Володина – это тоже благодатный материал для него. Только

Новый театр, старая сцена



К. Райкин – Ричард.
«Ричард III», «Сатирикон»



Г. Сиятвинда – Макбет.
«Макбетт», «Сатирикон»



К. Райкин – Лир.
Д. Суханов – Глостер.
«Король Лир»,
«Сатирикон»

локальность володинских историй, их камерный бытовизм не совпадает с охватом пространств в театре Бутусова. В тех же произведениях, где круг достаточно широк и фабула возносит персонажей до тронов, режиссер переставлял ее и вписывал в сценический текст по своему вкусу.

Вернее, адаптировал. Находил ключевой мотив и по нему, как по компасу, шел к спектаклю. Причем, попадал в контекст и подтекст первоисточника.

Так, в «Ричарде» это был мотив исковерканного детства, на почве которого развился в бедном Глостере психоз, и он превратился в законченного убийцу. Герцогиню Йоркскую играл актер. Травестийность объясняла все: матери у Ричарда не было. Недолюбленный, обиженный природой, он мстил всем подряд, избавляясь от комплекса неполноценности и видя перед собой трон – ту вершину, на которой он наконец-то получит всеобщую любовь. Детство присутствовало на сцене в черно-белых жутковатых рисунках, сделанных ребенком; в мебели, все еще огромной для коротышки-Ричарда; в короткой кровати, на которой он спал, поджав ноги. Не выросшего в человека злобного уродца, хитрое животное, серийного убийцу на почве детской травмы, каким играл его К. Райкин, было немного жалко. Психианализ объяснял

шекспировского героя лучше, чем психология истории. Режиссер подобрался к нему с неожиданной стороны, отнюдь не оправдывая его поступки, не перечисляя автору, и поставил английского короля в ряд пациентов современного мира. Таковыми делаются короли и принцы этого театра. Гамлет (Михаил Трухин), задавленный страхами существования, был тихим, безответным, «маленьким», как сыщик Волков, которого Трухин играл в «Улице разбитых фонарей». Страшные вопросы о смысле бытия не задавал, под «быть или не быть» волок на спине стол, сгибаясь в три погибели. Страдал галлюцинациями, манией преследования, в могильщиках увидел однокашников Розенкранца и Гильденстерна. Лир в исполнении К. Райкина – глуповатый несчастный простак. Взбалмошный, наивный, капризный. Лир со спущенными штанами, Лир счастливый от того, что три дочери, три сестры – снова рядом с ним, не осознающий, что это не хороший конец, а тризна.

Калигуле в исполнении К. Хабенского просто «довелось в империи родиться», этим его аристократизм исчерпывался.

Притягательный магнит в «Клопе», его главная тема – утопия, будущее, явленное в маршировке поэзии, а сценически ее представлял – совсем не вдруг, а по ремарке автора пьесы – «рояль с разинутой пастью», т.е. все,



что осталось от прошлого и все, чем располагает будущее. Универсальная вещь – трибуна, каток, авто и тройка, – рояль дребезжал от напора времени и звучал закадровым Георгием Свиридовым. «Время, вперед!» – толкала музыка. Вокруг рояля вились белые и черные парашютные шелка, то ли саваны коммунизма, то ли волны наплывающих и смытых буднями стихов. Ничего хорошего в будущем не оказалось. Комедия разочарованных футуристов заканчивалась не так, как у Маяковского: в спектакле простак Присыпкин в сочувственном исполнении М. Пореченкова улепетывал назад, в прошлое, ибо что за будущее, если в нем «даже карточку любимой девушки нельзя к стенке прикрепить? Все кнопки об это проклятое стекло обламываются». Будущее еще хуже настоящего. «Клопа» впервые за всю историю пьесы поставили как феерию поэзии.

Ключ к «Королю Лиру», как ни странно, газеты. Это они разносчики слухов, клеветы и ураганов, барометр космических катаклизмов. Изумительная сцена бури представляла собой танец, смешавшихся в вихре людей, листьев, клочков газет. До того, как танец развернулся, еще в сцене у Реганы, слышался отдаленный

Сцена из спектакля
«Вор», Театр Ленсовета.
Фото Э. Зинатуллина

нарастающий гул – это гудела свежим репортажем буря, подбираясь к Британии, как современный, наделенный каким-нибудь женским именем циклон. Почему бы той буре не называться «Гонерилья» или «Регана»? В блеске молний три фигуры под одним зонтом настигнуты грохотом природы как обвалом информации, бесконечной и лживой. Эдгар, чтобы стать бедным Томом, выливает на себя ведро клея с газетной массой и исполняет танец превращения, обваливаясь этой смесью папье-маше, смесью для кукол и масок. Вообще танец – вид динамики в театре Бутусова. И бег по кругу в ожидании Годо – это танец, и в «Войцেকে» – звучит танго с аккордеоном, танец страдания и рока; и все убийства в «Ричарде» решены танцевальными мизансценами, как и примерка трона; в «Смерти Тарелкина» танцы исполняются в инвалидных колясках по кругу; в «Лире» Регана танцует с неким красным партнером, воплощением ее желаний и иллюстрацией того «ада», который, по словам короля, представляет у женщин «низ». О наборе танцев в «Чайке» уже говорилось.

Новый театр, старая сцена

В «Чайке» ведущим мотивом стал театр, театральный инстинкт, и он объяснил пьесу по-своему. О театральном безумии этот спектакль. Оно захватывало всех, может быть, за исключением Тригорина, который только и просто рыболов-любитель. Хотя и он поддался основному инстинкту в сцене с Ниной. Повествуя о тяготах писательского труда, он вспомнил, может быть, какого-нибудь Калигулу, и упал, как подкошенный, опьяневший патриций, на пиршественный стол. Опомился, встал – и отправился (виртуально) удить рыбу. Рядом с Тригориним – одержимые бесом театра люди. Они мечтают о театре, играют в театр, ставят театр в жизненные ситуации. Громоподобная «Чайка» состоит из четырех представлений о театре, четырех видов театра внутри одного, и каждая часть громче и страннее предыдущей.

Тайное влечение к театру переживает Дорн; повинуется инстинкту Маша, пытаясь увлечь Треплева образом свободной красавицы, и терпит полный провал, с досады сбрасывая с головы парик; погибает от театральной маяты не нашедший признания своим фокусам и доигравшийся до белой горячки инвалид Шамраев; предъясняет театральность как одну из не сбывшихся линий своей жизни Сорин. Не избежал судьбы любителя и Медведенко, изображающий по ходу действия собаку Шамраева. Треплев после провала «Мировой души» выходит в белой маске на

лице. Дорн говорит ему: «Какой вы бледный!». Достаточно листа бумаги с двумя дырками для глаз, чтобы показать, кто он в театральном смысле: Влюбленный из комедии дель арте. Треплев в таком театре вполне преуспел. Каждый из героев «Чайки» то и дело отвлекаем сценическими фантазиями на свой лад. Резюме: такие страсти пагубны, человек, отдавшийся театру, достоин только сожаления, общий финал – заигрались, помешались. Отсюда, может быть, разгадка внесценического персонажа спектакля. В программке коротко изложена трогательная история киноактрисы, не сыгравшей Нину Заречную, но грезившей о ней и известной только по фильму Ю. Райзмана «Машенька», – история Валентины Караваевой. В судьбе Караваевой театр – тоже род тихого помешательства. Очень отдаленно А. Стеклова в ее тесном пальтишке, рыжем облаке волос, со странной, чуть блаженной улыбкой – похожа на Караваеву-Машеньку. Нина в исполнении Стекловой – тоже кроткая, доверчивая – и вдруг сильная, мощная, когда дело доходит до испытаний: у Машеньки – жизнью, у Нины – театром. Образ несчастной актрисы витает над всеми персонажами «Чайки», не только над Ниной. Несложившиеся судьбы, обманы и предательства, сплошные несоответствия чувств выпадают всем. И все пары «Чайки» – Треплев и Заречная, Медведенко и Маша, Дорн и Шамраева – играют финальную сцену по очереди, мешаясь друг



А. Стеклова – леди Макбет.
Д. Суханов – Дункан.
А. Варганова – ведьма.
«Макбет»,
«Сатирикон»

с другом: множится и рассказ Нины о трудных годах, и отзвуки ее горестей в жизни Треплева. Последняя сцена звучит многократным эхо, гулким и невыносимо грустным в своей однообразной чеховской предопределенности.

Отношения Бутусова с драматургией чрезвычайно ясны. Как бы ни перестраивалась пьеса из высокого жанра в низкий, как бы ни разгуливал по спектаклям фарс, споров с автором не возникает, режиссер с ним согласен. Все дело в оттенках, мелочах, деталях, в рисунке и тоне. Вот и в московской «Чайке» Чехов заострен до предела, до абсурда и сюрреализма, это и есть проявление верности автору. Режиссер же сам находится там, внутри событий. Это его кризис. «Чайка» – наиболее лирический спектакль Бутусова. Накануне и в ожидании круглого счета прожитых лет он как будто почувствовал солидарность с чеховской пьесой и недостижимую прежде возможность искренности. И не пропустил этой возможности.

Бутусов никогда в театральную правду не верил. Он верил только в театральную игру и ей подчинил неподатливую «Чайку». Но играют актеры так, что веришь в людей на сцене. В простодушную Нину – и в то, что ей удастся роль Мировой души! И как играют весь спектакль ее рыжие волосы! Один волос Костя Треплев срезал на память ножом, и он зазвенел золотым звуком. На голове раненого Треплева закручен не бинт, а именно этот тяжелый, как канат, волшебный волос. Потом, в четвертом акте, встретившись с Ниной, Треплев разматывает волос с пальца и отпускает его на волю. Этот метерлинковский ход режиссером применен совершенно по-чеховски. Вообще метерлинковская мечта о театре внутренней жизни, о театре без театральности, мечта, томившая Чехова, передалась нашему современнику. Бутусов связал Чехова и Метерлинка не только мистической окраской бытовых сцен (из них превосходна кульминационная в конце второго акта, построенная всего лишь на двух репликах – «мелькнул сюжет» у Тригорина и «мы остаемся» у Аркадиной, превращенных в завязки страшных снов Нины Заречной). Бутусов ввел сказочно-сюрреалистический мотив в земные страсти вокруг подстреленной чайки и грустной любви.



А. Стеклова – Нина.
А. Трибунцев – Треплев.
«Чайка», «Сатирикон».
Фото В. Родман

В игре с волосом Нины, возведенным в степень чеховского символического звука, узнается Бутусов. Звук или вещь, связанная со звуком, могут и должны стать аккордом всей постройке: и рояль «Клопа», жертва классовой борьбы; и пианино «Короля Лира», на которое падали мертвые дочери старика, а он их поднимал, усаживал, а тела в беспорядке били по клавишам; и звенящие бокалы «Ричарда III»...

Театральность в театре Бутусова прочно связана с бытом, но далеко не всегда эта материальность распознаваема. Она загадочна, многозначна, она – из сундука фокусника. Например, единственный предмет реквизита в спектакле «В ожидании Годо» – длинная штукovina, приносимая Владимиром и Эстрагоном на арену, обернутая в белую тканевую бумагу, превращается в клоунское бревно, состоящее из металлического остова, кожаных заплат, трубок, кранов, ответвлений. Сначала это просто рулевое весло для бега по кругу, потом – дерево, возле которого отдыхают Гого и Диди, потом что-то вроде смоковницы, где они пытаются повеситься, потом источник, из которого омывает

Новый театр, старая сцена

лицо Владимир, в заключении – крест и то, что осталось от скелета Спасителя!

Когда вместе с жанровым аристократизмом Бутусов изгнал театральные красоты, уточнилась моральная шкала. Бедность вовсе не вызывала сожаления, сострадания. Нет – бедность, доведенная до гнусной, порочной нищеты («бедность – не порок, нищета – порок-с») выставляла себя в «Смерти Тарелкина». Нравственная порча в отвратительном облике – это был режиссерский ход в постановке Сухова-Кобылина. К финалу, как к началу представления, которое бомжи готовили два часа (и крышу подняли как раз к третьему звонку), герои комедии преобразуются из гиньольных клоунов в «тройку» следователей советской выправки, бойцов и палачей «невидимого фронта». Круг в этом спектакле – виток истории, меняются костюмы, а сюжет сохраняется. Дрессура исторического цирка состоит из танцев сыска, соревнований в погоне, импровизаций допросов, торжеств казней и похорон.

Цирк, возникавший в сознании петербургского мастера, им сценически обустроенный, это еще изящество, виртуозность мизансцен, солидарность с актерами и их мастерство;

блестки неприятельных праздников и запаха bestiария; громовые марши и пародии; людское скопище и парады талантов. Конфетти в ведре принца Гамлета – это вывороченные помои Клавдиева королевства и финальный сюрприз представления. Когда Ричард III – Райкин примерял под себя, полуобезьяну, стулья, чтобы сесть на один, как на трон, его гибкости позавидовал бы гимнаст. Кувырками, как акробат, катился Гели Гэй в исполнении Дмитрия Лысенкова от похорон самого себя по кругу Александринки – ловкость и эксцентрика пригодились для притчи о месте человека под солнцем. В «Лире» – три сестры, три стула, три пианино – малая разница, кто лучше, кто хуже. Лир душит болтливую, как сороку, шутиху, а дочерей пытается вернуть, воскресить.

Сколько неожиданных, на первый взгляд, безмятежно комических находок в каждом спектакле Бутусова – это дезавуированные юмором метафоры. В «Чайке» большой диалог Аркадиной и Треплева разворачивается в ванной, доставленной на сцену, казалось бы,

Сцена из спектакля
«Чайка», «Сатирикон».
Фото В. Родман





только для того, чтобы сбросить в воду (или смыть водой) пот, слезы, нервы, грязные потоки ссоры. В четвертом акте все похожие друг на друга женщины (у всех траур по собственной жизни, все взаимозаменяемы, как в сцене примирения Тригорина и Аркадиной – не одной, а нескольких), стелют на полу огромную черную ткань, общее ложе. Особо выделена в этом спектакле бутафория – не только букетами неживых цветов и кучами фруктов заполняют второй акт – время от времени эту обязательную сценическую «снедь» толкают от кулисы к кулисе на тележках. Вещевой ресурс спектакля заполнен до предела – и нарочно обесценен. Театральности, несносной куче подобию, от дана насмешливая дань.

Переворачивать мир театра с помощью циркового антре Бутусов выехал в столицу. Там в его распоряжении оказались наиболее динамичные и свободные сцены – МХТ и «Сатирикон». Он не потерялся в столице, хотя успех его режиссуры взрывного характера не имел. Он чужой среди своих, и там, в Москве, его «просторечье» выглядело чуть провинциальным. Может быть, потому, что Бутусов не навязывает свои концепции, не обставляет каждую сценическую находку, хотя их у него в изобилии. Он не щеголял смелостью и фигами в кармане, не демонстрировал изысканный вкус. Он больше доверяет интуиции, чем логике, традиции, моде. Для Москвы он чересчур тих, неприхотлив. Его манежные трагикомедии для столичного рейтинга – не события. Здесь его, бывает, просто не понимают или не принимают. Да и сам Бутусов не раз признавался, что он – «питерский человек». С этим согласны те, кто знает его театр от диплома до «Чайки».

Главное впечатление от «Чайки» состоит в том, что режиссер не делает вид, что он все понял в чеховской материи. Он ее мнет, придавая все новые пластические формы, меняет ее звучание, забрасывает хламом, бутафорским, жизненным, – и все равно не находит единственной логики, единого строя. «Чайка» выражает бессилие современного режиссера. Не потому, что он не может поставить на сцене нечто театральное, – как раз все поставлено: не на ноги, так на голову, выворочено, обнажено, растянуто.

Возвращено к Чехову раннего дурацкого юмора. Возвращено к фарсу раннего Бутусова.

«Чайка» получилась у Бутусова безудержно размахивающей крыльями, оглушительно крикливой, как настоящая чайка, – и пытающейся взлететь. Так, закрепив себя в петлях веревочных качелей, надеется полететь Костя Треплев. На этот раз он не стреляется, режиссер перевел самоубийство в трагикомический образ-символ погибающей птицы. Дорн, правда, произносит «Константин Гаврилыч застрелился», но это обратный прыжок в реальность, культурная версия деликатного доктора-психолога специально для Аркадиной, – хотя, может, и здесь это не человек, а вражья сила? На самом деле, Константин Гаврилыч, самородок-самоучка, напрасно бил ногами, рвал веревки и сник запутавшейся в силках птиц-чайкой. Юрий Бутусов поставил спектакль, заранее признаваясь в проигрыше по гамбургскому счету. Этот проигрыш не касается критической оценки – она в пять баллов. Но перед «аршинной пылью, туманом и скукой» (говорил о современном ему театре Чехов, обеспечивший пятью пьесами мировой репертуар XX века) он пасует. Правда, на спектакле было немало смеющихся зрителей – все-таки фарс. «После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич...» – «А кто?» – спохватились персонажи. Смех в зале. Бледность лица Треплева изображал белый лист бумаги, прикрепленный к его очкам. Смех в зале. Разве дело в «новых формах»? Дело в том, чтобы хватило зрителей для них. Фарсом, своеволием театрального пиджона эта «Чайка» кажется независимой публике, в том числе и той, что покупает дорогие билеты на премьеру. Такой фарс-цирк-поэма вовсе не так уж смешон для зависимых, посвященных зрителей. Он остроумен в постмодернистском духе – а это совсем другой юмор.

И потом: о каких новых формах идет речь? Известны ли они режиссеру? Как конкретно выражается треплевский бунт в десятые годы XXI века? Не является ли взвинченность «Чайки» еще и криком о помощи, SOS заблудившегося путника (или птицы, сбившейся с курса)?

Наигранное веселье в серьезных темах, замысловатые мизансцены с кругами, беготней, музыкальные коллажи в качестве фона, синтез

цирка и комедии – не прерогатива Бутусова. Все эти отклонения от норм недавнего драматического театра встречаются в девяностые годы на каждом шагу. Не меньше фарсов ставил Виктор Крамер, в том числе, и «Гамлета» (театр «Фарсы», 1994). Адаптировал почти до неузнаваемости классику Игорь Ларин. Дело в личности, до поры до времени закулисной, а на сцене цельной, единой, узнаваемой, благодаря языку и почерку. Бутусов – автор новый, но режиссер зрелища, ведущего свое начало от народных истоков и ими в значительной степени питающегося. Он поэт-пересмешник, поднимающийся в своих сценических композициях до диагнозов и пророчеств. Он агностик и меланхолик. Все это явствовало из его созданий. Как режиссер он не склонен к самолюбанию, зато степень органики, которой он может достигнуть в театре (искусстве, к тому наименее склонному!), иногда не в спектакле, а в отдельной сцене, удивительна. Скажем, «Человек=человек» – не из лучших его постановок. Зато там есть моменты откровений. Там построена сцена на сцене, и они вращаются относительно друг друга. Это напоминает вращение глобуса, а обзор его со всех сторон дает впечатление какой-то перекошенной земли. Это явление наблюдают персонажи-зрители, сидящие на жестких стульях слева. И вот вместе с залом эта брехтовская эпическая комиссия видит вращение земли с ее валящимся и болтающимся реквизитом. Видит крест, сначала тусклый, бесполезный, наклоненный, который ездит вместе с площадкой, пока не осветится изнутри и не станет покосившимся, испокон века установленным крестом общего погоста. Площадка крутится между темных шероховатых стен, а когда Гели Гэя тащат на расстрел, вся конструкция перекрывается белым холщовым задником. Земля превращается в «стенку» в самом плачевном смысле. Если к тому прибавить нервический ритм внутри кружащих площадок и эпическое равновесие снаружи, если добавить, что Гели Гэй спешит на свои похороны, прокатываясь кувырками вслед за церемонией, то станет понятным волна горести и беспокойства, охватывающая зал. Или другой пример: расправа с Глостером в «Лире». Она выливается в оргию безумного смеха и остервенения, с



Ю. Бутусов.
На представлении труппе Театра Ленсовета 28 февраля 2011 года в качестве главного режиссера.
Фото Э. Зинатуллина

которым набрасываются на старика, и впереди всех – Регана, которую пытаются оттащить и которая возбуждена кровью, как сексом.

В биографии Бутусова сейчас насчитываются два периода. Очередь за третьим. Он объявлен главным режиссером Театра Ленсовета, где мог оказаться в той же должности лет десять назад. Город и режиссер тогда не договорились. А ныне Театр Ленсовета далеко не тот, в котором сразу после института (извините, академии!) Бутусов поставил несколько заметных и даже превосходных спектаклей. И хотя труппа его прекрасно знает, в ней уже не осталось ядра, заложенного в девяностых, в петербургский период Бутусова. Нет четверки учеников Фильштинского, сделавших с Бутусовым «В ожидании Годо», «Войцека», «Калигулу», «Вора», «Смерть Тарелкина». Поредело в труппе число выпускников Владислава Пази, показавших пластическую, почти акробатическую, гимнастическую, цирковую версию «Старшего сына». Московская «Чайка» формально к перемене места работы отношения не имеет. То есть Бутусов специально не замышлял прощальный беспорядок. Ничего по этому поводу не знаю. Есть только ощущение, что «Чайка» – бросок, полный храбрости и отчаяния. А почему именно так – ни ответа, ни версий у меня нет.