



Николай ПЕСОЧИНСКИЙ

«МАКБЕТ» И ЮРИЙ БУТУСОВ: ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЕ КИНО

Спектакль «Макбет. Кино» в Санкт-Петербургском академическом театре имени Ленсовета был воспринят критикой с некоторым недоумением, независимо от одобрительных или неодобрительных оценок, он был понят по-разному в смысле самого подхода к нему. Зрителям хотелось формулируемого «смысла», а тут «преобладание визуально-звукового над смысловым в соотношении 100 к 1. Провал»¹, раздражалась зрительница, посмотрев только четверть спектакля.

Обычно решительная Марина Дмитриевская, главный редактор «Петербургского театрального журнала», в ответ на поверхностные нападки посетителей блога «ПТЖ» написала: «Впервые за долгое время мне очень захотелось бросить “руководящую работу” в ПТЖ и уйти обратно в критики. Чтобы долго думать, ходить, пересматривать – и попробовать найти инструменты, которыми этот спектакль может быть “взят”. У меня лично таких пока нет, и только в голове стучат слова Бахтина, что рационализированным способом художественный образ не открывается. Это про “Макбета”. Я даже не очень понимаю пока, как описывать этот сценический текст»². А многие коллеги, действительно, тем и занялись, что стали вычерчивать «рационализированным способом» структуры скрытых сюжетов, связывающих шекспировских персонажей.

Мне кажется, в данном случае это неверный путь: по несколько раз пересматривать и записывать для себя спектакль, выстраивать сложную логику соотношения эпизодов и перемен ролей, в которых появляются актеры, рассчитывать, кто в какой момент, с кем, почему

появляется, и как это скоординировано с сюжетными связями пьесы. Схема выстраивается, если допустить использование принципа сна или игры воображения (безумного Макбета, или безумной леди Макбет, или актера, играющего роль Макбета), или идеи двойничества (все тут короли, все убийцы, «неважно кто кого»). Но вот задача! Схемы выстраиваются у всех критиков разные, в зависимости от того логического конструктора, который они применяют. Ведь то, что спектакль есть непременно рассказывание истории – большое упрощение, история и теория театра знают иные варианты. От этого предвзвешенность на «Макбете» нам предлагают отказаться.

Спектакль Бутусова в каком-то смысле гораздо проще, наивнее. Он вообще не предполагает, что зрители последуют за сюжетом, будь то шекспировская «матрица» или история, наложенная на нее режиссером (в спектакле по этой пьесе снимается кино). Сохранена основная фабула трагедии: путь к преступлению, убийство, терзания виновных. А сюжетная конструкция (т.е. определенный способ художественной реализации

¹ <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/> Пост: Екатерина (27.11.2012 в 0:45).

² <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/> Пост: Марина Дмитриевская (26.11.2012 в 1:25).

Pro настоящее

фабулы) изменена, местами разрушена, местами запутана и дополнена. События пьесы, в основном, изложены вариациями, сделанными чисто театральными, образными, не литературными, не вербальными способами. Иллюстративность, как и жизнеподобие, исключается.

Режиссер почувствовал, что сегодня для трагедии органично не линейное, не последовательное, а эпизодное строение, сотканное из театральных ассоциаций, то приближающихся к шекспировской фабуле, то отдаляющихся от нее. Ассоциации возникают из узлов эмоциональной партитуры, растягивают их воплощение, разворачивают их во времени, в пространстве, во внешнем выражении, подыскивают для них наиболее яркую театральную форму.

Смертей не перечесать, они повторяются, отменяются, переигрываются заново. Сюжет здесь не линия, не конструкция, а синтез, трехмерная паутина или грибочка, растущая сразу во все стороны: убийство готовится всегда. Время, в котором этот сюжет существует, то движется, то перескакивает зоны пустоты, то возвращается. Нет начала и конца: в первой сцене спектакля уже мучается, бьется о металлические перила балкона, вдали вверху, под самой крышей, леди Макбет, значит, все страшное с ней уже произошло, действие закольцовано. В конце спектакля освободители не приходят, восстановления справедливости не наступает, и также мается леди Макбет, только на авансцене. Время не идет вперед, небесная операционная система зависла.

Вторая половина названия – «Кино» – служит ориентиром для зрителя. Но не в сюжетном смысле

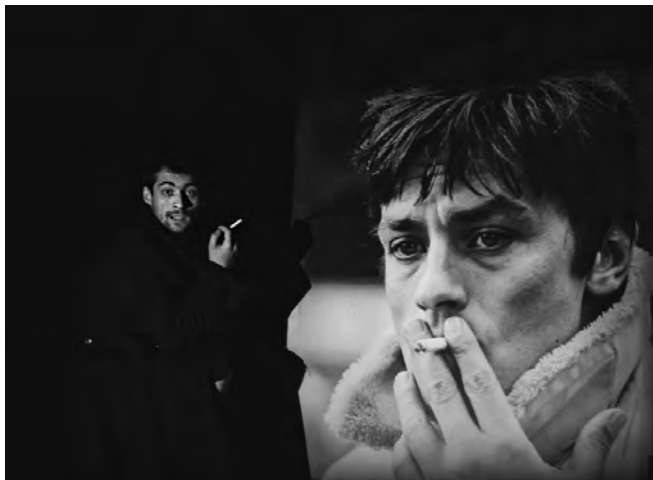
(не потому, что шекспировская фабула вставлена в историю-рамку о том, как снимается кино про Макбета). Здесь вообще нет «реальной» истории, происходящей в какой-то определенной временной точке, в XIX ли веке, в XX или в современности. Здесь реальность – после Шекспира, после кино, после рок-музыки. На всех этих языках выраженная, и поэтому нами воспринятая, осознанная. *Action movie*, боевик, рок-концерт – та атмосфера, которая вобрала агрессию, рефлексию по поводу агрессии, отчуждение. Это общее состояние поколения (в спектакле участвуют только молодые артисты, с единственным исключением – сам режиссер Ю. Бутусов, который в одной сцене беснуется вместе с молодой толпой).

Спектакль Бутусова нельзя считать традиционной режиссерской интерпретацией классической пьесы. Тут отношения с пьесой не как с «литературной основой спектакля». Скорее – как с почвой свободных ассоциаций и импульсов. В истоке могла быть, наверное, другая пьеса. Но «Макбет» подошел, и отношения с этим «импульсом», в итоге, оказались глубокие и содержательные.

Режиссер разрушает линейность повествования, перемешивает события и персонажей, варит зелье, как ведьмы в шекспировском тексте. Действие основано не на развитии сюжета, а на проявлении болезненных состояний, навязчивых фобий человека. Толпа на сцене запачкана кровью. Сама она этого не замечает, шоу продолжается.

Спектакль построен на музыке, ею распредмечены жизнеподобие и литературность, ею опредмечена театральность. В программке

названо 32 автора или исполнителя треков, в основном из области классики хард- и софт-рока, электронной музыки, но также и нео-классики, и музыки барокко. В разных эпизодах музыка находится в разных отношениях с драматическим действием. Если музыка совпадает с «настроением» сцены, обычно в других спектаклях это кажется иллюстративным, и происходит от неумения выразить смысл театральными способами. В этом «Макбете» иногда музыка перехлестывает, преодолевает не только реальную, но и теоретически возможную степень выразительности человека на сцене. Музыкальный план активен, он разрушает повествовательную организацию драмы, делает действие более абстрактным, сохраняет и нагнетает настроение сцены, превращает ее в этюд, в бессюжетное визуальное сопровождение трека. Музыка управляет ощущениями. Она ведет действие трагедии, создает кульминации – например, танца-транса, в который вводит персонажей песня Майкла Джексона. В других случаях музыкальный план использован как в кино, по принципу звукового наполнения кадра, и активно влияет на характер игры. Именно музыка меняет жанры и стили «кино», которое мы смотрим: психологическая драма в сцене чтения леди Макбет письма мужа о предсказаниях ведьм под музыку барокко; экшн – изнуряющий танец под песню Майкла Джексона; комические одноактовки, выходы убийцы нанятого Макбетом (Александр Новиков); сюрреалистический финал: в трех измерениях пространства висят, стоят – живые и мертвые – разрозненные фигуры и элементы



декорации, одна из Ведьм (Мария Синяева) монотонно повторяет четыре ноты на фортепиано, с усиливающимся до оглушительного звуком... Музыка управляет переменной темпов и динамической силы (напряженности) действия. Композиционная основа спектакля создается скорее организующей ритм музыкой, а не литературным текстом.

Режиссер часто подчеркивает, что та «история», которая изображается на сцене, не настоящая, она создается для кино и может существовать только по законам экранной реальности. Мы слышим шум мотора киноаппарата, кинопроектор стоит на авансцене, им из зала управляют артисты, играющие роли в «Макбете»; они наводят его мерцающий луч на фигуры и лица действующих лиц. Пространство напоминает кинопавильон с осветительными установками. В павильоне установлен огромный портрет Алена Делона. Этот «камертон» действует интересно: рядом со спокойным естественным лицом Делона, под его грустным взглядом невозможно притворное изображение искусственно сочиненных

И. Бровин – Макбет

Pro настоящее

событий. Но конфликта не возникает, потому что люди на сцене выглядят настоящими, даже в большей степени самими собой, чем в реалистическом театре.

В начале и в конце спектакля люди в современных костюмах (Григорий Чабан, Роман Кочержевский, потом они появляются в ролях Дункана/Банко и Флинса) сидят за столиком. Они заняты разбором одной из сцен по законам действенного анализа, и потом – репетиция? – внезапное, как в современном боевике, убийство одного из них. В той сцене, где леди Макбет (Лаура Пицхелаури) провоцирует Макбета совершить «мужественное» убийство, она появляется в футболке с изображением Аль Пачино. Жизнь – как кино. Тени людей отражаются на пустых стенах будто на экране. Призраки погибших обильно залиты яркой киношной кровью. Основные эпизоды повторяются полностью от начала до конца, репетируются, по-разному интерпретируются, в них вводятся другие исполнители. Дубль 1, дубль 2. Реальность подвижна и относительна. Игра неразделима со смертью, она подсказывает, провоцирует, отображает убийство. Во всех эпизодах копится напряжение героев перед преступлением, затем – спад, мучения, психическое саморазрушение убийц. Эпизоды растянуты во времени и повторяются по несколько раз. Режиссеру нужно это торможение, нужно нарушение рационального порядка вещей.

Намеки на «кино» все же не определяют природу спектакля – по существу режиссер пользуется исключительно театральными средствами, какими кино не располагает, он испытывает природу театра, его

возможные формы. Вариации тем «Макбета» опираются на живое существование актера (важно его активное физическое присутствие, к тому же исполнители ролей выбегают на сцену через зал), на обыгрывание глубокого пространства (что-то в нем далеко и высоко, что-то близко, пространство постоянно трансформируется), на погружение зрителя в темноту, в яркий свет, в тишину, в оглушительную музыку, в пляску на пределе физических и эмоциональных возможностей.

Это трехмерный, предметный, телесный театр. Фактура кино конкретна, фактура театра – условна. На сцене в этом спектакле все условно. Управляющий невидимыми силами Ветер изображен движением человека (Роман Баранов), который выглядывает из кулисы, в то время как артисты на сцене пластически «сопротивляются» стихии. Сходящая с ума леди Макбет мечется на пустом металлическом балконе вверху под самыми колосниками, бессмысленно нарезает круги на игрушечной упряжке, танцует на площадке, которая кажется ей раскаленной. В картине наступления «Бирнамского леса» – прикрывающегося ветками войска противника – занят всего один артист. Он пронесит по сцене металлическую конструкцию, которая выглядит неприятной и зловещей (как будто с безжизненного сюрреалистического пейзажа Джорджо де Кирико). Пики психологической партитуры выражены в невербальных, абстрактно-театральных сценах.

Макбет – Иван Бровин – проваливается в черную пустоту неопределенного времени и пространства, под непрерывный удручающе



Л. Пицхелаури – леди Макбет

Дневник театра

ровный шум дождя после очередного флэшбека с окровавленным призраком. Исчезли все предметы. Он один, надолго замер. Как в кино, но перед нами живой, реальный, эмоционально мощный актер, и почти незаметный поворот его головы, изменение взгляда в физически ощущаемом нами огромном черном пустом пространстве оказывается впечатляющим театральным действием. Через некоторое время, в другом флэшбеке, другая проекция, другая версия Макбета – Виталий Куликов – попадает в пространство, заполненное бесчисленными зеркалами, и всматривается в них, будто пытается что-то увидеть. Контраст актера (живого, нервного, плотского существа) и зеркальной пустоты тоже из разряда театральных образов. Отражение главного героя возвращается, и Макбет–Бровин после смерти своей жены приходит к гримировальному столику, на котором разложены украшения и другие бесчисленные предметы ее обихода. Одна из Ведьм без выражения читает кусок пьесы с репликами леди, а Макбет,двигающийся как беспомощный старик, в трагифарсовой чаплиновской манере, любовно собирает все эти баночки и коробочки. В этот момент в саундтреке мы слышим хаотический монтаж звуков, обрывки реплик леди Макбет. И персонаж Г. Чабана (убитый Дункан/Банко/Сейтон) увозит платформу со столиком и всеми вещами от совершенно разбитого Макбета...

Для режиссуры поток настроений, чувств и страстей важнее связной истории. В спектакле дано несколько ссылок на «атмосферный» фильм Вонга Карвая «Любовное настроение». Много

раз звучат фрагменты саундтрека этой ленты (протяжная оркестровая тема Юмей и старое танго «*Quizas, quizas, quizas*» в исполнении Ната Кинга Коула), дважды читают финальные титры с перечислением состава съемочной группы, дважды повторяют реплику: «Не плачь, не принимай это всерьез, это только репетиция». Здесь нет сюжетных или смысловых пересечений, но спектакль следует импрессионистической фактуре фильма. В фильме есть авторский комментарий: «Он вспоминает эти ушедшие годы, будто смотрит в плохо вымытое оконное стекло. Вроде что-то и видно, но расплывчато и неясно. Прошлое это нечто, что можно мысленно увидеть, но чего невозможно коснуться». Эти слова имеют прямое отношение к художественной формуле спектакля Бутусова, разрушающего канон классической трагедии ради освобождения ее эмоциональной энергии. В своем фильме Карвай играет со временем, со множественными повторами эпизодов, снимает то ли встречу любовников, то ли коллаж, состоящий из фрагментов их многочисленных свиданий, то ли повторяющийся раз за разом ритуал их общения. То же самое происходит в спектакле «Макбет. Кино».

Композиционную форму с разрушенной поступательностью, множественностью линий и мотивов, со смещенным центром, с относительностью времени, с принципиальной неоднозначностью драматических мотивов, с отражением и умножением действующих лиц, с жанровыми трансформациями, форму, разрушающуюся по ходу своего становления, Бутусов приравнивает к смыслу шекспировской трагедии.

Pro настоящее

В ее зеркале убийства порождают убийства, и мотивы их путаются, теряются. Макбет, сыгранный то Иваном Бровиным, то Виталием Куликовым, то Всеволодом Цурило, это разные отражения одной трагедии, но они параллельны, равноценны. Можно сравнивать жесткого, цельного, волевого героя В. Куликова с рассудительным, ищущим власти по праву, политиком В. Цурило или с персонажем И. Бровина, погруженным в глубокое раскаяние и вызывающим сострадание. Бровин, к тому же, «ведет» любовную линию Макбета, сложную, с мотивами унижения мужских амбиций, подчинения, и трагической потери. Эти три отражения не могут и не должны слиться в одно, для режиссера важна относительность всех версий. (Это понятие – «версия» – имеет прямое касательство к существу школы Ю. Бутусова. Его педагог И.Б. Малочевская на занятиях по режиссуре добивалась от учеников изложения их «версий» драматических событий.) В своем спектакле Ю. Бутусов показывает возможность конфликта разных вариантов развития и осмысления событий внутри одного спектакля.

Режиссер, как уже сказано, избегает линейной композиции (завязка, нарастание действия, разрядка, опять нарастание, взрыв, спад). Он смещает динамические фазы. Завязка повторяется снова и снова, до кульминации действие не возвышается, сбивается на другой вариант первоначального развития, снова движется к кульминации, снова возвращается на исходную позицию. В этой смещенной перспективе все время готовятся смерти: короля Дункана, Банко, семьи Макдуфа, сына Банко...

Окровавленные герои войны (так выглядят Макбет и Банко при первом разговоре с Ведьмами) кажутся двойниками призраков, которые заполняют комнату в пиршественных сценах.

«Энергетические» теории театра обычно неконкретны и редко объясняют специфику театрального метода. В этом спектакле есть некоторое, условно выражаясь, шаманство, разрастание и саморазвитие бессознательных, сверхсознательных напряжений (в каждом исполнителе и в их общности). Зрителей вовлекают в такое драматическое поле, которое свойственно скорее ритуалу или рок-концерту. При этом «рациональные» структуры в какой-то степени преодолеваются. Вообще-то «катарсис» ведь предполагает этот «прыжок» сознания к сверхреальному переживанию. В первую очередь это очевидно, конечно, в сценах танцев, похожих на экзорцизм, на изгнание бесов. Иногда (например, когда леди Макбет танцует прямо на авансцене) кажется, что движение рождается изнутри, помимо воли человека, что его «ломает» какая-то неподвластная сила.

Трагическое напряжение и в других сценах не имеет ясных причин: после пира Ведьмы выносят все предметы, занимавшие сцену, и Макбет–Бровин остается один в пустоте (будто в своем опустошенном сознании). Здесь часть смысла передается музыкой, знаменитой песней Битлз «*Because the world is round it turns me on... Because the wind is high it blows my mind...*» (Земля круглая и крутит меня... Ветер в высоте дует мое сознание...) В «Макбете» Бутусова трагическую энергию посылает стихия (ветер). Идея режиссера о

необъяснимой природе зла, о его беспричинности созвучна идеям философии, литературы и киноискусства нашего времени.

В спектакле создана причудливая система актеры/роли/персонажи. Актеры переходят из одной роли в другую, но они узнаваемы. Леди Макбет почти всегда вместе с ведьмами, такими же молодыми, легкими, стройными, подвижными, как она сама (иногда одна из ведьм перевоплощается в жену Макбета). Все женские персонажи, включая леди Макбет, участвуют в сценах ведьм, а потом появляются в маленьких ролях. Григорий Чабан играет тех, кого убивают, и призраков. Выходит, что соперник неустрашим. Он убит, но появляется вновь и вновь, только под разными именами – Дункана, Банко, Макдуфа. Каждый артист берет на себя, хотя бы на короткое время, роль убийцы. Не-убийц нет.

Смертей в спектакле намного больше, чем в пьесе. Театр добавляет от себя убийство Придворной дамой Доктора, который был свидетелем сомнамбулических признаний леди Макбет, и самоубийство дворян, рассказывающих в конце пьесы о смене власти (Наталья Шамина и Олег Федоров играют их трогательными супругами-стариками, которые уходят из жизни, держась за руки.) Фарсовая интермедия с двумя конкурирующими пианистами (Александр Новиков и Виталий Куликов) тоже заканчивается смертью. Те же актеры играют наемных убийц. Они отправляются убивать Банко, притворившись охотниками, и из автоматов расстреливают все живое – при этом другие актеры мечутся по сцене и издают звуки, похожие на крики птиц.



Расхождение артистов и ролей сделано очевидным для зрителя, и мы должны замечать, что убитый Дункан, а потом убивший его Макбет, а потом убийца Банко, нанятый Макбетом (т.е. палач и жертва) – один и тот же актер, одно и то же лицо (Виталий Куликов). Можно объяснить это логикой производственного процесса: актеры на съемочной площадке пробуются на разные роли. Но можно задуматься и о неопределенности ролей в общем потоке жизни.

Не очевидно различие между живыми и мертвыми как не видна граница перехода из жизни куда-то еще (в видения, в сны, в кино). В разных сценах Макбета, Банко, Дункана можно считать призраками; с какого-то момента становится призраком леди Макбет – в самом конце она выходит с грохочущей повозкой и инвалидной подпоркой для дикого танца на залитой кровавым светом раскаленной площадке, хотя о ее смерти мы давно узнали. «Группа лиц без центра», конечно, не изобретение Бутусова, но он пользуется этой моделью спектакля «неклассического» типа, «театр синтезов» больше подходит шекспировскому тексту, чем «театр типов». Постоянный хор, играющий

И. Бровин – Макбет,
Л. Пицхелаури – леди
Макбет

Pro настоящее

трагедию, вбирает в себя протагонистов, а иногда и зрителей, которые не могут удержаться и вскакивают в проходе, танцуют вместе с актерами.

Способ актерского существования в спектакле можно считать кинематографичным, в духе европейского некоммерческого кино, он лишен и театральной характеристики, и психологических мотивировок. Нет нужды «действовать» все время «содержательно». Можно просто быть, органично существовать в эмоциональной партитуре. В отказе от сознательной «сверхзадачи» существования, в акценте на физическую и чувственную жизнь в роли можно увидеть соответствие стилю игры в «новой драме». Ведьмы, злодеи, жертвы, переходя из одной категории персонажей в другую, не имеют специфических свойств. Такая исполнительская манера опирается на этюдный метод, который был основой школы молодых актеров, занятых в «Макбете». В сложные театральные вариации они включаются, минуя «характеры» и «маски», от себя, лично. Жизнеподобия нет, а естественность есть. Психологическое воплощается через ритм и движение.

Это то, о чем говорил Мейерхольд: «Актер выходит на сцену – начинается движение, потому что сценическая игра – не что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в пространство, причем вы любуетесь, как вы это пространство загребаete, любуетесь, как вы постоянно тормозите в этом пространстве, как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре – как вы пускаете время. Ничего больше. Вот в чем состоит актерское искусство»³. Актеры в «Макбете»,

особенно Лаура Пицхелаури (леди Макбет), Виталий Куликов (Макбет), Анастасия Дюкова, Евгения Евстигнеева, Наталья Шамина, Мария Синяева (Ведьмы) существуют именно таким образом.

В спектакле есть программное «самопознание» театра. Указывают на это и надписи мелом на двери («Школа № 1», «Ю.Б. – дурак»), и металлическая конструкция, которую притаскивает в финале один из персонажей (Макбет? Убийца? Призрак Дункана?) и уносит как крест Макбет–Бровин (очень похожая на ту, которая была в знаменитом спектакле Бутусова «В ожидании Годо»). Разомкнутая композиция спектакля дает нам возможность вместе с режиссером исследовать театр – как язык и как материю, особенную творческую ткань, как многосоставной текст. Театр здесь – первая реальность, а все, что он принимает в себя и отражает, – его материал. Это то, что называется «постдраматическим театром».

Разрушается нарративность, театр отказывается от роли рассказчика истории. Из многочисленных слоев категории «сценическое время» определяющим для Бутусова здесь является реальное время спектакля. В паре «актер–роль» абсолютное лидерство получает актер. Сомнению и испытанию подвергается принцип «мимесиса». (Постдрама следует за философскими идеями, которые отвергали признание видимой окружающей жизни как первоначального объекта, воспроизводимого искусством, начиная с пифагорейского учения о подражании вещей числам, платоновских идей о том, что в основе существующего – божественная идея вещей, и сами вещи есть отражения. Платон обозначал

³ Мейерхольд В.Э. Лекция на актерском факультете ГЭЖЕМАСа. 18 января 1929 года // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 53.

изначальную проблему искусства: художественное подражание неполноценно, так как искусство подражает не истине, но изменяющемуся миру становления.) Отменяется зависимость спектакля от литературной первоосновы. Никакая «реальность» не воспринимается как подлинная, любой поток действия вторичен.

Разрушаются границы выразительных средств, которые традиционно признаны театральными, в поле спектакля принимаются фактуры собственно музыкальные, собственно документальные, принадлежащие сфере изобразительных искусств, сфере цифровой коммуникации и т. д. Подвергается сомнению необходимость и переосмысливается сущность традиционных компонентов феномена «драматического»: действия, конфликта, характера, диалогов. Из перечисленных Мейерхольдом первичных элементов театра – маска, жест, движение, интрига⁴, – жест и движение остаются (телесность зрелища приобретает первостепенную важность), а вот обязательность маски (т. е. художественной фигуры не-себя на сцене) отвергается. «Почти никакой другой прием так не типичен для постдраматического театра как повторение <...>, действия повторяются до такой степени, что они не могут больше восприниматься как части театральной архитектоники и организованной структуры, перегруженный зритель воспринимает их как бессмысленные и чрезмерные, как ход действия, кажущийся бесконечным, бессвязным, неуправляемым»⁵. Процесс смыслообразования в отношении «создатели–зрители» открывается для вариаций, а стремление к



Л. Пицхелаури – леди Макбет, В. Куликов – Дункан/Убийца/Макбет

постижению «авторской идеи» воспринимается иронически.

Определенность и последовательность художественного языка не представляется нужной. Законченность и ограниченность поля «произведения» уступает открытому формату проекта. Выяснение отношений с театральной традицией становится одним из слоев представления. Многие из перечисленных принципов существовали, конечно, еще в эпоху неклассической культуры, модернизма, но в постнеклассическую эпоху, в культуре постмодерна изменилась степень их выраженности.

⁴ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 213.

⁵ Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. L., Routledge, 2006. P. 156.

Pro настоящее

Постдраматический театр встречает сопротивление отечественной художественной культуры с ее ориентацией на системность и традицию. Но он глубоко соответствует русской театральной школе, построенной на принципах этюдности, существовании на сцене актеров «от себя», студийности, коллективности творческого процесса, импровизационности, если эти принципы ничем не ограничивать и не ориентировать на достижение определенной идейной и художественной цели. Творческий процесс, описанный в педагогических книгах К.С. Станиславского, Н.В. Демидова имеет соответствия в постдраматической методологии. В каком-то смысле этюдный метод, доведенный до абсолюта, дает постдраматический театр.

Вариации Бутусова и его актеров на темы «Макбета», конечно, рождались в свободной этюдной практике. Традиционно для русского театра Бутусова волнуют душевные резоны, мучения и страдания персонажей – мотивы совершения злодеяния, момент выбора и принятия решений, реакция на совершенные убийства. Это особенный, оригинальный феномен: постдраматический психологический театр. И он отличается, например, от недавних «Африканских сказок Шекспира» Кшиштофа Варликовского или от «Гамлета-машины» Хайнера Мюллера: там деконструкция захватывала саму возможность изображения душевных мотивов, осмысления действий, реакций, оценок, рефлексии, коммуникации.

В режиссерском опыте Юрия Бутусова новый «Макбет» – шестое обращение к шекспировским текстам – самый радикальный спектакль. Он начинал с игрового

этудного театра, ставил Беккетта, Камю, Бюхнера, Пинтера, Сухово-Кобылина, и в отличие от нынешнего подхода к Шекспиру, наоборот, очеловечивал, психологизировал жесткие тексты гротеска, экспрессионизма и абсурда, искал объем душевной жизни в эксцентрических конструкциях, рассказывал человеческие истории. Да, без игровой составляющей никогда не обходилось, еще в преддипломной работе по «Женитьбе» Гоголя (1995) образ трепетного Подколесина Михаила Трухина имел двойника – живого кролика. В «московское десятилетие» (с 2002 по 2011 год) Бутусов создал уникальный вид театра, в котором исследователи обнаруживали феномен «циркизации»⁶. «Чайка» (2011) в каком-то смысле вела к «Макбету». Самоидентификация театра там преодолевала цельность чеховского сюжета. Уничтожающая степень рефлексии, которую невозможно выразить в драматической форме, оборачивалась исступленной общей пляской.

Возвратившись в петербургский театр, в Театр имени Ленсовета, объединив вокруг себя команду молодых артистов, активно включившись в учебную работу с актерским курсом (будущим поколением труппы), режиссер начинает со взрыва. «Макбет. Кино» – мощный взрыв, который может освободить природу театра.



В. Куликов – Дункан/
Убийца/Макбет,
Л. Пицхелаури –
леди Макбет

⁶ См., например: Горфункель Е. Шапито Бутусова // Театр, 2003. № 1–2. С. 30–34; Смирнова-Несвицкая М. Решенное уравнение // Петербургский театральный журнал, 2008, № 4 (54). С. 28–32; Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки» // Вопросы театра, 2011, № 3–4. С. 6–19 (в этой статье слово «цирк» употреблено 22 раза).