

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## В ОЖИДАНИИ...

### ЗАМЕТКИ О НОВОМ БУТУСОВЕ

За Юрием Николаевичем не угнаться. Только настроишься на «систему», получишь уверенность в том, что уяснил законы этой режиссуры, как все изменяется и устремляется совсем в другую область. «В ожидании Годо» когда-то, в начале 1990-х годов, открыло круг на плоскости, вписанный в горизонталь традиционной сцены. Арена – стабильное место действия нескольких (немалого числа) спектаклей. Эта арена была не только игровой площадкой – образом повторения, бесконечности и геометрической красоты, идеального порядка мироустройства, фигурой страха, гонки по замкнутой линии, отсутствия выхода.

От арены и орды нищих, бедных королей, захудалых мошенников, – словом, всех, кто помещался на арене и в круге, – Бутусов двинулся к театру постдраматических кукол. О чем подробнее поговорим ниже. Но о круге он не забыл – только теперь круг не ограничивается сценографией, он – составная часть трехмерного, аудио, видео и идейного смысла спектакля. Он диктует композицию спектакля, построение фрагментов. Кружить по тексту пьесы, разрезать и варьировать текст, возвращаться к началу или начинать с конца, – это новый Бутусов. Он всегда и теперь имеет дело с пьесой, ничто, кроме законной драматургии, его по-настоящему не взволнует. Но пьеса под натиском режиссуры становится покорной и эластичной. Текучей и ломкой. Она то разбивается на куски, то гнется от тяжести вариаций, то превращается в лирический поток, то вспыхивает фейерверками выдумок – от клоунских до гиньольных, от комических до трагических. С пьесой режиссер вступает в отношения диалектики – согласия и конфликта. То и другое стимулируют текст спектакля к развитию, к обогащению и дополнению. Выбираются новые акценты, ритм подчиняется динамике состязания литературы и театра, пьесы и режиссуры. В течение всей постановки,

будь это «Макбет» Шекспира, «Утиная охота» Вампилова, «Месяц в деревне» Тургенева или «Три сестры» Чехова, глубинный сюжет пьесы не потерян – напротив, именно он источник вдохновения и эмоционального экстрима, обязательного для спектаклей Бутусова. Слова и реплики пьесы не раз повторяются и как бы отмываются, шлифуются, чтобы где-то наконец заблестеть.

Во-вторых, после длительного периода, когда музыка стояла на скромном втором плане и означала в сущности обычное музыкальное «оформление», она выдвигается на первый план и становится неотъемлемой частью общего решения спектакля. Это богатый и тщательно (внутренне) обдуманый объем поп- и масс-музыки, классики, рока – всего звукового разнообразия, что есть в мире. По всей видимости, это также накопление личного опыта, воспитание в себе слушателя. Музыкальные аккорды, большие фрагменты, лейттемы, мелодические намеки – все складывается в практически непрерывный музыкальный фон. Как и некоторые приемы мизансценирования, так и некоторые музыкальные темы сохраняются и повторяются на протяжении спектакля. Слушателем-зрителем музыкальный фон поначалу воспринимается как хаос. Он осмысливается только в связи с содержанием, с графиком эмоций, с ритмической структурой. Поэтому попевка соседствует с сонатной формой, романс – с рок-н-роллом, Шнитке с Таривердиевым, а Шуберт с Nirvan'ой. Например, прекрасный музыкальный демарш продельывает Анна Ковальчук в спектакле «Все мы прекрасные люди» (по Тургеневу), когда имитирует панк-рок солистку, а от нее сразу же, вдруг являет белый голос в народном распеве.

#### СТИХИЯ

Стихия – неуправляемая, таинственная и грозная сила. Она властвует над всем, в том числе и

в первую очередь над человеком. Она внушает страх и восторг. В «Короле Лире» («Сатирикон») буря изображалась мусором повседневности – газетами, клочками летучей неправды, полетом разорванной и разлетающейся лжи, а вместе с нею летели листья и все то, что схватывается жестокими порывами мировых ветров. Не нужны были никакие исторические уточнения. В некотором смысле стихия – идеал художника. Она поверх границ и реальности, потому что никого и ничего не выбирает. Сметает все, что попадет. На нее быть похожим и в то же время научиться имитировать ее в искусстве – может быть, его мечта. Во всяком случае, стихия становится предметом искусства и способом его реализации. Это очевидно в «Макбет. Кино». Там так много с первого взгляда необъяснимого и странного, что может показаться стихийным сам процесс сочинения. Почему та или иная краска, свет, композиция, акцент? Почему сражения, в которых стали героями Макбет и Банко, выпадают на время зимней стужи, и окровавленных полководцев заворачивают в грубые шубы? Но в другом варианте этого же эпизода сезон меняется – никакой зимы, никакого свиста холодных ветров.

Почему в серии крохотных интермедий на темы Макдуфа, его сын (одно из многих великолепных преображений в этом спектакле Александра Новикова) «вырастает» из скрипача до виолончелиста? И почему последний выход леди Макдуф и сына – отмечен признаками какого-то всеобщего вполне современного бедствия – голода, холода, нищеты? Почему по прибытии в замок Макбета Дункан (Виталий Куликов – танцующий, многогранный, изящный актер) устраивают отстрел тех самых ласточек, что по трагедии – хранительницы дома. Вопросы глуповаты. Потому что невозможно все подряд рационализировать и объяснять, связывать поверхностной логикой. Автор спектакля имеет свою логику, и она торжествует, несмотря на любое твое сопротивление. Зрелище «Макбет. Кино» можно рассматривать как произвольный поток режиссерской фантазии. Но это тоже неверно! Сквозь все свободно текущее действие просматривается четкий замысел. В нем важнейшая составная часть – дань

стихии. Она как бы приглашена к сотрудничеству. Многое познается не умом, а интуицией, своеволием, случаем. «Макбет. Кино», произведение осмысленное и прочувствованное, стремится к бесконечному – к органике. Сочетание случая и закона – одно из свойств режиссуры Бутусова. Сочетание железной логики и некой эластичности сценического текста встречается во всех его спектаклях. «Макбет. Кино» – на этом пути выдающийся этап. Убийства, преступления, ссылаясь на реплику из шекспировской трагедии, уподоблены вихрю. Вихрь – мотор зрелища, распорядитель ритмов. Уже во втором эпизоде спектакля персонаж по имени Ветер, нагоняет вихрь на сцену. Сначала он показывает рукой, хватающейся за кулису, как рвется тело под действием воздушных потоков, потом этот вихрь овладевает пространством. Остальные персонажи буквально захватывают сцену, они тоже вовлечены в противостояние тел ветру. Однако природный вихрь тут же преобразуется, уравнивается с музыкой, уникальной стихией, творимой человеком. Она занимает самое значительное место в объеме спектакля. Это коллаж из мелодий, ритмов, жанров и музыкальных эпох. Органический,

И. Бровин – Макбет,  
Л. Пицхелаури – Леди Макбет.  
«Макбет. Кино».  
Театр им. Ленсовета,  
Санкт-Петербург



природный вихрь на сцене показан массовым танцем спонтанного характера, отчасти подражательного (так природа гнет и ломает тела), отчасти свободной хореографией дискотеки в сопровождении рок- и поп-музыки. Музыка неотступна во всех эпизодах. То, что не досказано словами, отдано ей. Оказывается, музыка по-прежнему всесильна. И в театре XXI века, бывает, господствует совершенно романтическое преклонение перед ее глубиной.

Когда Макбет прощается с женой, – он сидит перед наскоро сколоченным и покинутым хозяйкой гримировальным углом с трельяжем, умывальной раковиной и грудой пустых косметических флаконов... И в душе «тирана» как бы мелькают отзвуки всех музыкальных тем, которые – любящих мужа и жену, его и Леди некогда связывали. Если в эпизоде нет музыки, ее заменяет звукопись, как в заставке к IV действию: Доктор и Придворная дама в недвусмысленных объятиях застигнуты гулками шагами где-то сверху и наспех одеваются. Доктор по услышанным отрывкам пытается поставить диагноз леди Макбет. Дама спокойно перерезает ему горло (губной помадой). Здесь работает другая, конкретная музыка с жесткими, антимелодичными ударными правилами.

Без музыки идет первый выход леди Макбет. Она читает письмо мужа и комментирует его под едва слышный гул вентилятора. Глухое звучание подобно тому вихрю, который пока что только набирает мощь. Полностью свободен от музыки Пролог. Два «лорда» (в джинсах) за столиком некой кафешки, с одноразовыми стаканчиками обмениваются новостями о политической ситуации в Шотландии: «В своих словах вы мой намек развили». Даю в переводе Ю. Корнеева, в то время как в спектакле использован перевод А. Кронеберга, но иногда не так уж и важно, в чьих русских словах передаются английские. Отступление от Шекспира состоит в том, что у него этот диалог – информация-связка – и больше ничего. У Бутусова собеседники включают зал в главную длинную интригу – она же порочный круг, цепочка, следующих один за другим последствий, откликов, и первое случается тут же (без Шекспира!): выпытав, где находятся Малькольм и Дональбайн,

сыновья убитого короля Дункана, и каковы их планы, первый лорд застреливает второго после сказанного тем «аминь». Разница существенная. У Шекспира лорды просто расходятся. У Бутусова это сухое предисловие, без музыки, да еще задолго до того, как объявятся или совершатся другие убийства, короткий «пистолетный» пролог – намеренный исторический анахронизм. Вызов бесчувственной к трагедиям, нашей эпохи, когда на слезы и отчаяние НЕ ХВАТАЕТ ВРЕМЕНИ.

Пролог-вызов важен еще и потому, что это старт вихреобразной композиции. Сюжет Шекспира схвачен и остановлен открытым занавесом и сценой с бандитами где-то посередине – победы Макбета совершены, он награжден Кавдорским таном, король Дункан убит, его сыновья сбежали, Макбет сам стал королем. Ключевые сцены в этой вращающейся по фавеле сценической конструкции повторяются по нескольку раз: убийство Дункана; прощание с Банко, который должен быть убитым; диалоги супругов Макбет; диалог леди Макдуф и ее сына; встречи с ведьмами. Хотя три встречи с ними предусмотрены пьесой, в спектакле многократно подчеркнута, что ведьмы не узнаны и не могут быть узнаны. Бедный Макбет растерян до помешательства: «Кто вы? Кто вы?» А никто: вовсе не «пузыри земли», то милые дикарки на женском пляже, то веселые барышни сладкоежки и хулиганки, то оралы рок-группы, то немые чухны.

Вихрь сюжета несет с собой сразу несколько дополнительных потоков. В Прологе двое «лордов» сидят на фоне большого фотопортрета Алена Делона, который – и портрет, и Делон – символизируют техническую и поэтическую связь с кинематографом. С искусством, умеющим напрямую отражать реальность. Документальным по сути. Поэтому некоторые эпизоды взяты в рамку-кадр световым проектором, который потрескивает как настоящая операторская камера. В темной, как будто неубранной сцене такое кадрирование утепляет освещенные желтоватым светом островки пространства, да и укрупняет их, то есть создает крупный план. Связь с кинематографом усилена приемом театрального монтажа, когда

все содержание разрезано на фрагменты (кадры), которые соединены по поэтическому произволу автора. Движение по кругу, наплывы, воспоминания, возвращение по сюжету вспять аналогичны кино. Вместо линейной структуры предлагается полиморфная. Сцена перед убийством леди Макдуф повторена дважды. Один раз в ареале джаза (звучит за кулисами), за столиком для сына и матери, которые прежде чем вступить в диалог, выпивают бутылку вина, закуривают и танцуют. «Умер твой отец, мой мальчик. Что будешь делать ты теперь? Чем жить?» – и т. д. Второй раз тот же диалог повторяет пара других актеров, и обстановка лишена малейшего комфорта. Мать и сын сидят на полу, вот-вот явятся убийцы, причем, текст значительно сокращен, а само убийство изображается пластически, беззвучно, с помощью нескольких элементов реквизита – куски нетканого материала сверху, такое же полотно, чтобы сын завернулся в него с головой...

Два слова относительно сокращений в тексте. Если сравнивать словесную и визуальную части спектакля, то вторая серьезно превосходит первую. Повсюду оставлены ключевые фразы, они слышны, благодаря и повторам, и микрофоном. В этом есть авторская навязчивость. Монолог леди Макбет о «молочной незлобности» мужа не случайно звучит чуть ли четыре раза – а если взять первый выход ее и чтение письма, после которого она в состоянии аффекта безостановочно дублирует себя, то и того больше. Куски текста из трагедии помещены в разные места, так что сценарный план режиссера требует расшифровки. Но нужна ли она, если понятен замысел комбинирования текстовых фрагментов и «картинок», выполняющих совсем не банальную роль иллюстраций? Не столько к трагедии, сколько к тем вихрям и стихиям, которые возникают в воображении художника, автора при чтении и воплощении трагедии.

Есть и еще одна перемена в Бутусове-авторе. Его юмор никогда не был добродушным, так или иначе сочетаясь с трагическим настроением. Например, юмор «Ричарда III» или «Макбета», «Войцека» или «Калигулы» – спутник трагифарса. Разве что в «В ожидании Годо» лирика ожидания, терпения как-то перевешивала

экзистенциальный трагизм Беккета. Теперь же, в сочетании с настроением трагического отчаяния, усилившимся в последних постановках, комедийность сразу и повеселела, и почернела. Многофункциональная пара Новиков-Куликов занята в нескольких безмятежных на первый взгляд эпизодах-вставках: выходят и веселят публику, как цирковые клоуны или эстрадные эксцентрики – обливаются, стреляются, строят рожи, и прочее. Они же – убийцы Банко, дуэт физкультурников, в свободные минуты угощают его ядом из бутылки – с ромом, вероятно. Заметим, что в трагедии этой сцены нет. В спектакле она словно извлечена из-за кулис за жутковатую и изящную комичность. Придуманную. Бандиты сплевывают прочь отраву, которую Банко выпивает до конца. В результате – оставшийся на сцене один, Банко падает навзничь каким-то мешком, шумит и льется сверху дождь, а вместе с ним падают и отскакивают от пола автомобильные шины, такой тяжелый дождь неба.

Аспект комедийного – пародия. Не на кого-то, а на свою же сценическую материю. Вступления третьего и четвертого действия по строению одинаковы. Сначала объятия Макбетов, с явным поэтическим и человеческим сочувствием. В последнем действии – объятия Доктора и Придворной дамы, с беспорядком в их одежде, с явной насмешкой над случайным «актом» случайных любовников, объективно – иронический противовес интермедии третьего действия. Как бы нам ни нравились Макбеты за страдание и раскаяние, дешевое подражание их любви бросает на них пародийную тень.

Толстое брюхо Андрея в «Трех сестрах» набито бумагами, а с Ферапонтом они так хорошо изучили друг друга, что меняются репликами, по существу же – ролями. Как и другие персонажи – ведь текст пьесы никому конкретно не принадлежит, он общий, зазубренный столетием сценической эксплуатации чеховской и шекспировской классики. Это касается вообще всех пьес в постановках нового Бутусова. Для него самая большая и преодоленная условность – личная, у персонажа – собственность текстов.

### ДЕВОЧКИ ПЛАЧУТ

«Три сестры» – второй чеховский опус Бутусова. В первом, «Чайке» в Сатириконе в Москве, впервые почувствовался импульс саморазрушения. Мастер как будто громил себя прежнего, подобно тому, как Константин Треплев громил старый театр. Бутусов впервые сам лично выходил на сцену, подтверждая, что один из двоих – Треплев и Бутусов – дублер другого. Режиссер участвовал в разрыве с прошлым своего героя. Этот акт выглядел символично. В «Макбете. Кино» Бутусов снова на сцене – и где? В чем? В самых сокрушительных танцевальных конвульсиях, вместе со всеми, в свете камер-прожекторов, режущих лучами тела и лица. На этот раз режиссер вливается в стихию безумного мира, сегодняшнего мира. «Макбет. Кино» – произведение, возникающее на почве неотвратимых предпочтений реальности – верх берет толпа, массы, молодость, кажущаяся самой грозной из всех стихий. Большое будущее – это не только экстаз танца, это болезнь Флинса, сына Банко, на которого ведьмы возлагали корону Шотландии. В болезни Флинса нетрудно уловить режиссерскую (может быть, невольную) горькую иронию. Большое будущее – производное из большого прошлого: третий акт начинает поп-квартет ведьм, оглушительных крикуний («Котел кипит, огонь гори-гори!» – их мультимедийные заклятия), за ними – интермедийный занавес, составленный из снимков-свидетельств. Вырождение, насилие, войны, а в самом центре – Брехт. Диагност XX века из самых беспристрастных. К Брехту Бутусов обращался дважды. Линия от Бюхнера («Войцек») к Брехту («Человек=Человек» и «Добрый человек из Сезуана) кажется логичной, как убедительна и подборка фото уродств вокруг портрета человека с нормальным, умным лицом. Брехт – для XXI века снова целина, ее освоение не за горами, уверена, и Бутусовым. Ломкая и емкая форма брехтовских пьес, их идейный накал не может не вдохновлять. Но сейчас он предпочитает другие великие имена.

Линия бутусовского Чехова, на мой взгляд, идет от Чехова Анатолия Эфроса, от его духовно «неизлечимо больного» Чехова, особенно в

«Трех сестрах». Это связь отчаяния и сострадания, только у Бутусова это более внутренние переживания. Сугубо авторские, центробежные.

Большой синий мяч, с которого начинается спектакль и который тащит по сцене как непосильный груз Тузенбах, голубой шар в руках Маши – это сценические фантазии на темы маленького женского гимна Булата Окуджавы о плачущих девочках, девушках, женщинах и старушках. И действительно, сестры Прозоровы плачут – таково их назначение в жизни, таков их удел, такова их роль плакальщиц по человеческой судьбе. Они плакальщицы, подружки, спутницы, Парки и ведьмы. Когда Прозоровы появляются на сцене в одинаковых синих или черных платьях, снова на памяти Эфрос: единство цветов и покровов в платьях так похоже на «фамильную» одежду сестер Прозоровых 1967 года.

Программные монологи сестер Прозоровых первый раз звучат отстраненно, со ссылкой на вечные женские причитания («Отец умер ровно год назад...» и пр.). Второй раз, в буквальном повторении текста чеховского первого акта после антракта, – в трио плакальщиц, теперь в крике тех, кто превратился в эриний и амазонок.

### БОЛЕРО, БАРАБАН, КОНФЕТЫ

Соленый – сольная роль «Трех сестер». У него три отдельных выхода: в танце под «Сомнамбулу» Беллини и «Болеро» Равеля; в номере с барабаном; и с коробкой шоколадных конфет. Вылезая прямо к первому ряду, он усаживается с хитрым видом, согнувшись в крючком, распаковывает перевязанную бантом коробку шоколадных конфет, читает приложенное к ней нежное послание Тузенбаха Ирине – читает с издевкой и злой радостью, – а потом съедает у всех на глазах, одну за другой все конфеты. И репликой из пьесы заключает: «Кто все конфеты съел? Соленый». Роль отдана Илье Делю. В барабан он бьет виртуозно, также виртуозно движется в танце, стоя спиной к залу и лицом к «кирпичной» стене. Натягивает красные перчатки, поджигает руку, облитую тем самым одеколоном, что он льет на пахнущие трупом ладони; строит гримасы, ездит и плавает верхом



## Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля  
«Три сестры».  
Театр им. Ленсовета,  
Санкт-Петербург

И. Дель – Соленый,  
Г. Чабан – Тузенбах.  
Фото Ю. Кудряшовой

на бароне и множеством других способов показывает, что этот Соленый – опасный субъект. Соединение гофманианской саламандры и панка с синим чубом дополнено лоском пижона – серьга в ухе, синий галстук-бант.

Дель и его Соленый (почти клоунский, с как бы с вывернутым наружу, в пластику, ритм, мимику злодейским нутром) – пример работы с актером в постдраматическом театре. Второй пример – Лаура Пицхелаури в «Макбет. Кино». Обе роли доведены до высокой степени качества. Дель при этом отпущен (почти) в свободное плавание, а Пицхелаури заключена в жесткий режиссерский рисунок («кукольное» обаяние). Тот и другой способ дает стопроцентный результат. В театре, где главенствует личность автора и форме подчинено, казалось бы, все, актеры, где бы с ними не работал Бутусов, – главное. Но не нивелировочная муштра, а понимание природы каждого исполнителя ведет к цели. Комедийная харизма Александра Новикова, балетный кураж с эстрадным чутьем Виталия Куликова в «Макбет. Кино», невероятные преобразования Константина Райкина из «гориллы» Ричарда III в добродушного чудака Лира, гамлетовский «прононс» Дмитрия Лысенкова в роли Гели Гэя, и другие подобные сочетания – залог взаимных удач. В «Трех сестрах» яркие сольные линии есть у Вершинина



(Олег Андреев), Кулыгина (Олег Федоров), Чебутыкина (Роман Кочержевский).

Групповые мизансцены в «Макбет. Кино» и в «Трех сестрах» – причудливые комбинации движения и статики, где актеры образуют, не побоюсь сказать, живые узоры. В двух пирах «Макбет. Кино» – хаос и ужас преступления, адский хохот и истязающий ухо треск прутьев, которыми отбивается ритм сцены, сменяются омывающим все, благодетельным шумом дождя (под *Because* «Битлз»). Под него красавицы в черном убирают со стола хрусталь и серебро. Но наилучшее применение актерские силы нашли в прорывах в дискотечный танец, в полете и криках отстрелянных птиц, в имитации ветра и вихря. Во вставной миниатюре

## Pro настоящее



Л. Пицхелаури – Ирина,  
А. Ковальчук – Наташа.  
«Три сестры».  
Театр им. Ленсовета,  
Санкт-Петербург  
Фото Ю. Кудряшовой

на темы вихря четыре слушательницы фортепьянных каскадов лже-пианиста Новикова не могут удержаться на стульях, по очереди улетают за кулисы, и это комическое отступление само по себе очаровательно. Как, скажем, очарователен и танец рук Лауры Пицхелаури под романс и голос Клавдии Шульженко, хотя по большому счету это не имеет никакого отношения к истории Ирины.

Актеры Бутусова имеют гораздо больше свободы, чем это кажется на первый взгляд. В «Трех сестрах» до вступления в саму пьесу, они «хороводят» вокруг стойки с костюмами, пробуя на себя жилеты, галстуки, пиджаки, парики. Они «примеряют» на себя роль, а не платье. Пока не дойдут до своей одежды. Особый смысл переодевания состоит в том, что женщины (плакальщицы, Парки, ведьмы) неподвижны и монотонны – они вечны. У них и костюмы из гардероба трагедии, порой – военно-агрессивный, оптимистической, когда все три вооружаются пистолетами и автоматами. А мужчины за их спинами – быстротекущий поток, частные, партикулярные люди, с задачами дресс-кода.

Среди сестер определенно выделяется Ольга Муравицкая. У нее жестковатый голос, что так идет свистунье, желчной Маше. Пистолет, военные фуражки, строгие пальто как бы входят в «состав» самой трезвой и самой страстной Прозоровой. Волнистые волосы

раскинуты по плечам, словно у падшего ангела, он же – презрительно сжавший губы демон. Она, актриса, в прекрасной физической форме, что немаловажно для всех сцен в дезабилье. В начале второго акта она стоит на столе, в бикини и колготках, размахивая серым флагом, как наша свобода на наших баррикадах. Зажатая (и реально, и фигурально) в тиски мини-мизансцен, Муравицкая создает образ такой Маши, которую трудно не узнать или позабыть, настолько она самобытна и стильна.

«Макбет. Кино» построен с коллективом не слишком именитых актеров Театра им. Ленсовета. Новиков и Куликов – счастливое исключение. Они – актерский пратикабль спектакля. На них – конферанс и роли двух веселых убийц-физкультурников, кроме того Дункан у Куликова и Придворный у Новикова. Те, кто рядом, очерчены режиссерским карандашом, старательно выделены, несмотря на немалый список доставшихся им вспомогательных ролей-масок. И местный Ариэль (Ветер, Собака, Конферансье) – Роман Баранов, и один из Макбетов – Иван Бровин, и блистательный Роман Кочержевский (Пролог, Флинс, Доктор), Григорий Чабан (Пролог и погруженный в себя, несчастный и нездоровый, наивный Банко), и Олег Федоров (персонаж, именующийся «Человек, которому 80 лет» – несколько строк *a parte*, афоризмы мудрости без гаерства), и, конечно же, ведьмы, что меняют облик, одежду,

стиль, маску, при этом успевают «засветиться» в эпизодах и массовых сценах – Анастасия Дюкова, Евгения Евстигнеева, Мария Синяева, Наталья Шамина.

В спектакле «Все мы прекрасные люди» удивительно раскрепостилась и расцвела Анна Ковальчук в роли Натальи Петровны. Ковальчук, почти всегда сдержанная до монотонности, прекрасно освоилась в фарсе, в каком-то мариводаже, в пародии, в комедии, наконец. Полной неожиданностью стала Анна Семеновна Ислаева, вздорная, «злоупотребляющая» мамаша, в исполнении Галины Субботиной. Роман Кочержевский «ползал» Колей, не стыдясь такой «низкой» роли; Сергей Перегудов смело опустил с ходуль благородных героев типа Ракитина.

### ЭТЮДНЫЙ МЕТОД

Вершинину четыре раза Маша приносит письмо от жены. Четыре варианта реакции подполковника на сообщение – от гротескного прыжка до нервной озабоченности, психологически оправданной, – это театральность анфас. Переодевание мужчин в прологе с мгновенным переходом, например, Андрея Прозорова от худобы к комической, какой-то

О. Андреев – Вершинин,  
О. Муравицкая – Маша.  
«Три сестры». Театр им. Ленсовета,  
Санкт-Петербург  
Фото Ю. Кудряшовой



цирковой полноте, с Федотиком, который в трусах, с фотоаппаратом наизготовке, дефилирует на просцениуме, – тоже открытая театральность. Чебутыкин, довершая публичное гримирование, наклеив бороду, надев парик, подкрасив морщины, на вопрос: «Сколько вам лет?», – отвечает надтреснутым стариковским голосом «Тридцать два». Он, Чебутыкин (Роман Кочержевский), существует и как молодой актер в возрастной роли, и как доподлинный спившийся доктор, в иные моменты и не разберешь, насколько это театральность и насколько это переживание. Разумеется, это открытый прием театральности.

Театральность определяет композицию «Трех сестер». Она специально фрагментарная. Во фрагментах – удачных и неудачных, понятных и темных, затянутых и стремительных, остроумных и скучноватых – содержание сводится к гэгам, приему, давно облюбованному, еще в цирковой период Бутусова. Так, вылезает на сцену кентавр, состоящий из разглагольствующего Вершинина и выполняющего роль крупы и задних ног Кулыгина. Театральность и короткая, мимоходом брошенная мысль по поводу этой именно линии, любовного треугольника, остроумно собраны в одну метафору: муж и любовник объединились в одной полу-лошади. Прощание Вершинина и Маши доведено до абсурда уровня «В ожидании Годо»: двое любовников и присоединившийся к ним Кулыгин носятся по кругу через зал и боковой выход из него, с возвращением на сцену, спотыкаясь, задыхаясь (реально!) от бега, путая, кто кому говорит «Прощай!» По форме очень смешно, по сути совсем не смешно. Это типичное бутусовское сплетение жанров и смыслов, в котором трагичное непременно опущено до комического.

Я слышала от одного, сведущего в театре зрителя про «Три сестры»: «Это интересно, увлекательно, но эмоционально не трогает». В упрек режиссеру. Но как я понимаю этот театр, режиссер отстраняется от прямого эмоционального контакта. Процесс конструирования спектакля, вынесенный к зрителю, этюды, фрагменты, интермедии на темы и без темы, пассы иронии и насмешливого, ненастоящего



натурализма, поддержка музыкой, эта чрезмерная, сплошная театральность содержит малые дозы общего трагического настроения. Оно в конце концов доходит до сознания, до души, до ума. Складывается в некое эмоциональное резюме, очень сильное по своему воздействию. И такой связи более чем достаточно.

В ней есть остужающий ветер, предостерегающая усмешка, признания автора, не слишком «разговорчивого» вне своих сочинений. В ней есть преодоленная мелодрама и ссылка на целительное всемогущество игры. Никакое «тепло», наиболее опасное и распространенное качество сценической эмоциональности, в ней не допустимо. «Это сентиментальность. Я ее ненавижу» – «Почему?» – «Она лжива».

#### ПО ВЕРТИКАЛИ К СЕБЕ

В «Трех сестрах», в самом верхнем левом углу, в глубине сцены, есть окошко с вертикально расположенной движущейся картинкой. На ней дорога, бегущая снизу вверх или сверху вниз. Наверняка дорога в Москву. Та, что держат в уме и видят в мечтах сестры. Но вертикаль изменяет общее направление их мечты. И географическое или поэтическое местоположение Москвы. Не в виде облака и не светлой тенью каких-то давних мечтаний, запечатленных в декорации, а пейзажной кинопроекцией стала «Москва». В «Трех сестрах» Эфроса в глубине сцены стояло безжизненное дерево с золотыми листьями. Такой же безжизненной, туристским роликом нон-стоп, кажется предъявленная глазам «Москва». Упрощенная до какой-то компьютерной игры или видеоклипа.

Вышеупомянутое обновление Бутусова остается движением к себе, в себя. Самоцитаты многочисленны. Наиболее выразительна – в «Макбет. Кино», когда Дункан выносит специально для Макбета трансформированный до неузнаваемости крест и вручает его измученному королю: это твоя ноша! Кто видел «В ожидании Годо», сразу же узнает в этом кресте главный «реквизит» дебютного спектакля Бутусова. В «Трех сестрах» Вершинин бреет своей неутомимой шашкой Кулыгина: да это Войцек (Трухин) бреет Доктора (Пореченкова) в спектакле того же Театра им. Ленсовета двадцать

лет назад! Связи неожиданны, иногда замаскированы, но очевидны. Нередки некогда уже звучавшие музыкальные мелодии, которые возвращаются: они не забыты, они близки. Как привет от самого себя. Плачущий Федотик – совсем не чеховский персонаж. За несколько появлений Федотик (И. Бровин) заливаает слезами и причитаниями сцену – и оттачивая карандашиком, и жалуясь на пожар. Кульминация истории Федотика – самоубийство по Екклесиасту. Сначала – предсмертное цитирование Библии, потом – выстрел под магнитофонную запись самого себя, под завещание всему человечеству без исключения. Федотик – мужской вариант треноса. Смешной, убогий, в обносках, встрепанный, – никаких очарований, а, напротив, жалкая и безнадежная плаксивость. Федотик находит для себя выход сам, для сестер находит выход автор: он выдает их замуж. Под финал они выходят, все три, с фатами на головках. Но кто их женихи? Военные «уходят», Тузенбаха застрелили... Путешествие «в Москву» или «из Москвы» подобно навязчивой идее, доводящей до безумия. Выход для «братьев» придумывает тоже режиссер, и этот выход находится на грани издевательства – разумеется, не над ними, а над собственными попытками этот выход найти. Из тупика в тупик – так перед нашими глазами разворачиваются странствия трех сестер и братьев: от стенки в самом начале, проломленной метким ударом ноги Соленого, до стены, возводимой в финале – как апофеоз труда без смысла, одушевления, труда, занимающего только руки и отнимающего силы. Как будто здесь Бутусов обратился к воспитанию советского еще человека со всеми лозунгами – «мир и труд», «кто не работает, тот не ест», «без труда...» и т. д. Такое воспитание застряло в подкорке сознания и превратилось в бесконечный объект насмешки над собой, над «бесцельно прожитыми годами» – без веры и путеводной звезды. Стена из деревянных чушек, возводимая актерами уже и так измученными «трудом» этого спектакля, рифмуется с беспечным пинком Соленого, хулигана и Мефистофеля в разоренном гнезде.