

Марина ТИМАШЕВА

## «ЭМИГРАЦИЯ, ИЛИ СОН НАЯВУ»

*С 1995 года Юрий Бутусов поставил 35 спектаклей. Со временем его постановки становились сложнее и длиннее. Русский режиссер часто цитирует Э. Някрошюса – так, как это делают поэты, встраивая в свое стихотворение легко опознаваемый фрагмент чужого: грубые вязаные варежки Макбета и варежки Хлудова; деревянные кораблики, которые тащит по сцене Отелло (не то бурлак, не то ребенок, играющий с деревянной лошадкой), и Крапилин, который волочит привязанную к нему веревку табуретку (видимо, ту самую веревку, на которой повесили, и ту самую табуретку, которую выбили из-под ног) или Хлудов – с повозкой, на которой строем стоят лопаты (закапывать трупы); длинные волосы женщин, переливающиеся в свете софитов, которые так любит Някрошюс, «работают» и в спектаклях Бутусова; а еще есть странные персонажи – юроды, фрики, отсутствующие в списке действующих лиц, и зритель волен сам наделить их появление тем или иным смыслом<sup>1</sup>.*

Для «Бега» и других постановок Бутусова важны не всеми одинаково воспринимаемые знаки, разбросанные по «модным» спектаклям (на сцене Борис Годунов венчается на царство, и одновременно на экране кортеж Путина едет на инаугурацию), а символы, аллегорические художественные образы. За каждым из них тянется шлейф ассоциаций, зависящий от человеческого и культурного опыта отдельного зрителя. «Плотность» символов высока, их восприятие требует напряженного внимания, они действуют так, как поэтические образы, и очень долгое время не отпускают, стоят перед глазами, как Крапилин – перед глазами Хлудова. Мизансцены чрезвычайно разнообразны, действие происходит одновременно в нескольких планах, как в кино. Большая сцена освоена полностью (об этом стоит говорить, поскольку теперь этим искусством мало кто владеет).

Спектакль Бутусова эмоционально однороден, возможно, это необходимо режиссеру для достижения определенной цели: мы должны на время впасть в то состояние, в котором находятся Чарнота, Хлудов, Крапилин, Корзухина или Голубков.

Актеры (так кажется) себя в него загоняют, как шаманы (актерам это не всегда удается, но мы не знаем, всегда ли удается шаманам). Сценическая температура не поднимается, а сразу подпрыгивает до 40 градусов. Бутусов, как мне кажется, пробует привить театру рок-роллную энергию, «драйв»<sup>2</sup>.

Совершенно очевидно, что режиссер внимателен к рок-культуре. Дело не столько в том, что он часто использует те или иные композиции (в «Беге» – «Пинк Флойд», «Сплин» и т.д), сколько в исполнительской манере, более привычной, когда речь идет о фронтменах (или шоуменах) рок-групп, чем драматических актерах (в «Трех сестрах», кстати, пластика Ильи Деля – Андрея Прозорова – прямо «списана» с Олега Гаркуши из «Аукцѳлона»).

Режиссер ставит спектакль и заодно будто проверяет, может ли театр воздействовать на подсознание, минуя сознание – как музыка. Выясняется, что может, если спектакль ставит Бутусов. В «Беге» Театра им. Вахтангова очень много музыки и стихов, автором пьесы не предусмотрены. Однако, режиссера не хочется упрекать в своеволии, потому что выбранные им произведения и то, в какой манере они прочитаны (на первый план выступает мелодия стиха, его настроение и тональность), работают на атмосферу спектакля и «подходят» тем персонажам, которым отданы. Артур Иванов исполняет казачью протяжную «Черный ворон, друг ты мой залетный» и композицию «Черного обелиска» «Я остаюсь, чтобы жить» (обе песни не противоречат логике характера и поступков Чарноты). Павел Попов–Крапилин читает Маяковского: «Если бы я был маленьким как великий океан».

## Возвращения. Судьба запретных пьес



Сцена из спектакля.  
Фото А. Торгушниковой

Понятно, что «веселье» Хлудова – иной природы, чем лирического героя А. Володина, но общая жуть магически усиливается строчками: «Вы оптимисты, и я оптимист, вы веселитесь, и я веселюсь». Использована в спектакле песня из кинофильма «Человек-амфибия»: «Лучше лежать во мгле, / В синей прохладной мгле, / Чем мучиться на суровой, / Жестокой проклятой земле. / Будет шуметь вода, / Будут лететь года, / И в белых туманах скроются Черные города».

Очень важны для интонации, атмосферы и понимания спектакля строки Бродского «Не зеркала вина, что скривлен рот: ты Лотова жена и сам же Лот...» (бегство из проклятого города библейских героев – бегство героев Булгакова – эмиграция самого Бродского). И еще важнее – «Романс князя Мышкина»: «Приезжать на Родину в карете, / Приезжать на Родину в несчастье, / Приезжать на Родину для смерти, / Умирать на Родине со страстью».

Критики называют «Бег» нелинейным спектаклем, хотя режиссер идет за текстом след в след (сокращения незначительны). Как и у Булгакова, все начинается в Северной Таврии, продолжается в Крыму, Константинополе, Париже, опять в Константинополе. Пьеса кажется совершенно реалистической, так ее на моей памяти и ставили, однако, жанр определен автором как «восемь снов», чем и не преминул очень грамотно воспользоваться Ю. Бутусов. «Сновидение в восьми частях» – так

сказано в программке к спектаклю. Если речь идет о сне, вопросы «почему здесь так, а тут этак?» снимаются сами собой: сны не играют с нами по правилам, не живут по законам линейной логики, они искажают реальность иногда до полной неузнаваемости. Когда режиссер ссылается на «сны» или «воспоминания», это обычно означает, что он просто не в ладу с ремеслом. Но сценические сновидения Бутусова не противоречат духу пьесы и в них есть – пусть непривычный, необычный – закон, на котором стоит вся образная система. Бутусов сочиняет и вместе с блистательной труппой Театра им. Вахтангова воплощает на сцене сюрреалистическое эпическое полотно русского ЛИХОлетия, позволяет пережить историю героев «Бега» как свою собственную.

Средства в значительной степени отличаются от тех, которые привычно связаны с представлением о русской театральной школе (хотя, кажется, часто работают этюдным методом), но цель – традиционная: войти в мир драматурга, проникнуться им, добиться, чтобы человек в зале не отделял себя от действующих лиц, чтобы ЛИХОрадило его самого.

Значительная часть действия происходит на фоне пожарного занавеса (сцена в церкви, в контрразведке, в штабе Хлудова) – железный, будто проржавевший, он – такова его роль в спектакле – отсекает людей от мирной, нормальной жизни, вытесняет их на

авансцену театра и, одновременно, выводит на авансцену истории. Строго по центру на стуле – молодая бледная женщина в черном – Екатерина Крамзина. Ее лицо не выражает ничего вообще, глаза пустые, руки дрожат, затем дрожь начинает сотрясать тело, ее колотит озноб. «В высоком игуменском кресле сидит Серафима, в черной шубе. Судя по лицу, Серафиме нездоровится». В соответствии с текстом у нее – тиф, жар. Ее состояние (в том числе, благодаря сотрясающим зал низким частотам) физически транслируется зрителям: сердцебиение учащается, пульс лупит, как при повышенной температуре. Серафиму мучит жажда, мужчины) можно догадаться, кто будет Хлудовым, Чарнотой, Голубковым, но это обязательно) подносят ей воду в пластиковых стаканчиках. Она сжимает стаканчики рукой, комкает их и бросает на пол. Судьба может распорядиться точно так же ею самой и другими. Поверх текста Булгакова Бутусов пишет собственный, театральный, текст. В пьесе Хлудов «очеловечивает» бронепоезд, говорит, что его «параличом разбило. С палкой ходит бронепоезд, а пройти не может!». В спектакле актер (позже он же выйдет в роли коменданта, затем – Корзухина) топчется по сцене одушевленным безвредным бронепоездом, приговаривает: «чух-чух, чух-чух». Если в пьесе Хлудов комментирует: «Вот и сидим на табуретах, как попугаи», то в спектакле он сидит на лестнице-стремянке, весь в черном, как ворон.

«Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы», – авторскую ремарку произносит Человек театра (Гульназ Балпеисова). Болезнь тут общая, всех охватившая, имя ей – страх, имя ей – отчаяние, имя ей – бег. Бегут не только от врага и от войны, не только из Петербурга или Крыма, но от самих себя, от урызненной совести, от воспоминаний, от смерти. Смерть – стройная худенькая девушка, без лица (оно полностью закрыто-занавешено волосами), в белой длинной юбке на кринолине – все время маячит за спиной, легко вращает бедрами, кринолин раскачивается и напоминает хула-хуп. От этой, довольно соблазнительной, Смерти не спрячешься и не убежишь: в финале она изменит траекторию движения и пойдет не

вдоль авансцены (из кулисы в кулису, как раньше), а вглубь, увлекая за собой Хлудова (в пьесе Хлудов «последнюю пулю пускает себе в голову и падает ничком у стола», в спектакле выстрел звучит из-за задника).

Все вышесказанное не означает, что режиссер игнорирует сюжет и смысл истории, укрываясь за красивыми абстракциями. Спектакль легко соотносится с современной ситуацией: отдельные представители «либеральной элиты» настойчиво призывают друг друга валить из «проклятой рашки» (аналогия приходит в голову, хотя хромает на все конечности: Хлудов, Чарнота, Голубков, Корзухина бежали из России вынужденно – за ними по пятам шли голлод, холод, война, виселицы). Так вот, в спектакле всех можно понять. Переполненного яростным темпераментом, витальной энергией, мощного молодого Чарноту – Артура Иванова. И, конечно же, Голубкова, недостатки которого нарочно шаржировали, обложили толщинками Сергея Епишева, нарастили ему пузо, напялили очки, чтобы мы не сразу увидели перед собой положительно-прекрасного интеллигента (в пьесе насмешка тоже слышна: «Я сын знаменитого профессора-идеалиста Голубкова и сам приват-доцент, бегу из Петербурга к вам, к белым, потому что в Петербурге работать невозможно»), чтобы только к финалу он, потеряв в весе и доверчивости, приобрел в наших глазах черты сильного и благородного человека. В конце концов, можно понять даже Хлудова: у него есть совесть, именно она физически корежит молодого статного красавца, превращает в жалкого старика, перетаскивающего с места на место ведро для тараканьих бегов (потрясающая драматической выразительностью работа Виктора Добронравова).

Всех можно понять, кроме садиста начальника контрразведки и мироеда Корзухина (обе роли подробно и точно играет Валерий Ушаков), предавшего сперва женщину, потом Родину, и не испытывавшего при этом ни малейшего раскаяния. Ушаков–Корзухин буквально дрожит от вожделения при исполнении баллады доллару, и гаже его самооправданий («Ну, схватили Серафиму Владимировну, ну что ж я могу сделать? Ну, погибнет, ну, царство

небесное! Что же, мне из-за нее самому лишаться жизни? ... Простите, Париж не Севастополь! В Париж! И будьте вы все прокляты и ныне, и присно, и во веки веков!») ничего не придумаешь. Так в пьесе, так и в спектакле.

Классическая музыка (композитор спектакля Фаустас Латенас) временами наплывает на тяжелые риффы рока и заглушает их («поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная «Разлука», – эта ремарка тоже «озвучена»). И некоторые сцены решены не на агитации, возбуждении и преувеличении, но совершенно психологически, филигранно. Первая – издевательство над Голубковым в контрразведке, когда кажется, что вместе с ним подписываешь гнусную бумагу и вместе с ним не понимаешь, как это произошло и как теперь жить. Вторая – когда Голубков приходит к Хлудову просить за Серафиму Владимировну. Люди произносят одни и те же слова («если она не расстреляна»), но для одного это – конец света, а для другого – какая-то рутина. Хлудов стоит в ложе (чтобы его увидеть, зрители должны повернуться и смотреть вверх), Голубков обращается к нему со сцены. И между ними через зал как будто бьет электрический разряд. Третья сцена – объяснение Чарноты с Люськой, с таким мужским достоинством сказанное: «Я не могу чертей продавать, я воевал».

Художник Александр Шишкин «разбрасывает» предметы (фортепиано, стулья, огромный круглый каркас люстры, лампы, свечи, телефоны, лопаты, лестница) по сцене так, что она кажется почти пустой.

Слово «сумерки» в пьесе встречается часто, здесь они какие-то опасные, тревожные: пространство черное, лучи света – белые, неестественные. Изредка вспыхивает тот или иной оттенок красного: от коралловой нитки бус до берета маркиза де Бризара. В последних сценах два бледных диска похожи на Луну («черная ночь с голубыми электрическими лунами», – гласит ремарка Булгакова, правда, она относится к крымскому эпизоду). Кажется, что лунные лики опутаны каким-то гигантским многоруким пауком (так выглядят огромные прожекторы). И белесым туманом стелется дым. И отчего-то в голове вертятся строки «Чайки», которую

Ю. Бутусов ставил раньше в «Сатириконе»: «все жизни, все жизни, совершив печальный круг, угасли». Эпиграф, как и у Булгакова, взят из Жуковского: «Бессмертье – тихий, светлый брег, / Наш путь – к нему стремленье. / Покойся, кто свой кончил бег!». Жуковский странно рифмуется с Чеховым, впрочем, спектакль полон рифмами. Если же прямо просить ответить, о чем этот спектакль, то у меня получится примерно так: о том, что вся жизнь это бег от смерти, о том, что сбежать от нее еще никому не удалось, о том, что всякий волен выбрать, где умирать: «на Родине со страстью» или в Париже в доме для престарелых.

<sup>1</sup> Мир Бутусова, конечно, не похож на мир Някрошюса. У знаменитого литовца он – чувственный, многие образы хранятся в нем с детства (Макбет зубами стягивает с руки варежку, и зубы любого человека в зале хорошо «помнят» вкус влажной, холодной, грубой шерсти). У Бутусова этой чувственности, мира «на вкус», мне кажется, нет, его создания более умозрительны, связаны не столько с впечатлениями от жизни, сколько – от литературы, спектаклей, концертов, которые он видел (читал, слышал) прежде. Второе принципиальное отличие – образы у Бутусова множатся, но они зафиксированы, в них нет объема (у Някрошюса он почти всегда есть). Приведем пример. У Някрошюса в «Отелло» вода сначала плещет в двух небольших пластиковых баллонах, потом сочится из дверей, потом хлещет на сцену (море, страсть, ревность, стихия, слезы). Хлудов после казни Крапилина и дикой пляски финала первого акта согнется пополам, сгорбится, одна рука словно закостенеет, в другой повиснет ведро. Метафора не предполагает развития («В кухню раз зашел в сумерки, тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали... Слышу, они лапками шуршат – шур-шур, мур-мур... И у нас тоже – мгла и шуршание. Смотрю и думаю, куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола – бух!». В другом месте пьесы: «Ведро с водой. Он погрузился в небытие навсегда»).

<sup>2</sup> Он ставит «драйвовые», возбуждающие спектакли, хотя иногда пользуется любовными приемами: в «Беге» десяток динамиков обеспечивает совершенно недопустимый, крайне вредный для здоровья, уровень децибелов. Бутусов хотел, чтобы мое сердце выпрыгнуло из груди, будто это у меня, а не только у Корзухиной тифозная лихорадка, но в моей голове, помимо воли режиссера, завелась шумливая песенка Славы Задеря: «Ты бывал когда-нибудь в цеху, где грохочет молот по железу, если бас не отдает в паху, значит, моя песня бесполозна». (Кстати, в европейских странах зрителей положено не только предупреждать о том, что будут шуметь-стрелять, им еще выдают беруши (вы не поверите, но немцы и швейцарцы ходят с берушами даже на рок-концерты)).