Елена Горфункель

НЕСЧАСТНЫЕ ПРИЖИВАЛЫ...

С Чехова в театре «Сатирикон» начинаются страницы новой русской драмы Юрия Бутусова. «Чайкой» 2011-го года открылась особая линия его режиссуры. В ней он прямо и просто сопоставил себя с Треплевым, вышел на сцену вместе с актерами и сыграл историю о том, как не понимают его героя. Художник Бутусов солидаризировался с героем Чехова. В пьесе Константина не понимает мать, в символическом плане – материнское лоно русского традиционного театра. В это время Бутусова уже вполне принимали как в Петербурге, так в Москве и за ее пределами. Треплевская драма непонимания Бутусова фактически миновала. Мне даже кажется, что в чеховском смысле ее для этого режиссера не было. Его оценили сразу, начиная с «В ожидании Годо» (1996, дипломный спектакль с актерами курса В.М. Фильштинского), затем успех только нарастал. Почему же он опять вернулся к Треплеву? Какую драму имел в виду, когда на сцене «Сатирикона» срывал афишу «Мировой души» и поджигал наспех сколоченные подмостки. Переселившись в Константина Треплева, Бутусов заговорил на тему, обозначенную еще Лермонтовым: «Нет звуков у людей довольно сильных, чтоб излить желание блаженства. Порыв страстей возвышенных я чувствую, но слов не нахожу, и в этот миг готов пожертвовать собой, чтобы хоть как-нибудь хоть тень их перелить в другую грудь». Блаженство здесь тоже толкуем широко. В переводе на язык практики, на язык творчества – невозможность воплотить замысел или авторскую мысль в спектакле. Тогда понятна треплевско-бутусовская драма недовоплощения, отчаяние от невозможности высказаться до конца, дойти до самой сути, что свойственно истинному художнику, и тогда чеховский образ как нельзя полнее соответствует драме мастера,– будь он хоть трижды понят и повсеместно вознагражден. «Слов не нахожу» – буквальное выражение внутренней проблемы. В Чехове, как ни странно (а, может быть, ничего странного в этом нет), режиссер обнаружил точки соприкосновения со своим внутренним «я». И далее Чехов высветлял затемненные стороны театра Бутусова, раскрывал его с неожиданной стороны.

Но «Иванов» прошел незаметно – по-видимому, сцена МХТа не близка ему, хотя там – в круге наиболее близких петербургских актеров – рождался «Гамлет». Эффектный ретроспективный ход – начать спектакль с конца, с самоубийства Николая Алексеевича Иванова, и двигаться к началу, к гамлетовским сомнениям героя – объяснял причину суицида. Андрей Смоляков в заглавной роли был, как полагается, нервным, сошедшим с рельсов равномерно-прямолинейного движения. Он стрелялся несколько раз, но от этого не становилось страшнее. Наоборот – мелодрама перевернулась в фарсовую комедию, которая забивала грубой веселостью разговор о русском Гамлете.

Время полного собрания пьес Чехова в театре Бутусова настало в Петербурге. С 2012-го Бутусов снова здесь, в Театре им. Ленсовета, главным режиссером. В недолгий срок – после «Макбет. Кино» и «Комнаты Шекспира» – появились «Три сестры» и «Дядя Ваня». Чехов прямо-таки соревновался с Шекспиром. Русская классика в это время стала перевешивать даже этого любимого автора. Поставлен Тургенев («Все мы прекрасные люди» по «Месяцу в деревне») и Гоголь («Город. Женитьба.

Сцена из спектакля «Дядя Ваня». Фото Ю. Кудряшовой

Гоголь» по «Женитьбе»)… Чеховские спектакли делались в совершенно иной стилистике. В них, удачных или неудачных, есть какая-то загадка. Они «написаны» акварелью, в отличие от «масляного» «Макбет. Кино». Помещенные на аренах, набитые доверху антре и фокусами, положенные на музыкальные попурри, с массовками и неким космическим контекстом, шекспировские спектакли («Ричард III», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет. Кино») обладали мощной зрелищной фактурой. Не отступая от самого себя, обращаясь к Чехову, Бутусов выдвигает иные задачи. В чеховских постановках много воздуха, особенно в петербургских. Они играются в камерном пространстве. В них скрывается нечто «треплевское». По правде говоря, этот лирический настрой чувствовался в очень давнем «Калигуле» по А. Камю, где своеобразным альтер эго постановщика был Константин Хабенский в заглавной роли. Там зазвучала тоска по невозможному, по трагически недосягаемому идеалу. Лирика вновь проступила в «Трех сестрах».

В то же время «Три сестры» – маньеристский спектакль. В нем самым притягательным для автора были отступления от канонического сюжета и сценические интермедии на отдельные темы, вернее, на отдельные судьбы, – Андрея Прозорова, Вершинина, Соленого, даже Федотика… и самого автора. На первом плане – сестры, как три амазонки, вооруженные автоматами и пистолетами. Маша в дезабилье размахивает серым полотнищем. В провинциальном городе мужчины не знали, как и во что одеться и чем заняться. Сестры же переодевались по много раз, будто по команде, в схожие платья или пальто (по суровости напоминающие костюмы в большинстве спектаклей Бутусова – вольно, вне исторической достоверности, вне сценической красивости, строго, унисекс). Этюды и интермедии занимали большую часть игрового времени. Основные мизансцены строились анфас, как парад на плацу. Парадные построения легко сбивались на фарс. Никакой Москвы, конечно, не предполагалось, о ней не мечталось. В финале мужской состав восстанавливал стену,

которую в начале спектакля пинком разносил Соленый – что ни говори, революционер! Теперь ее строили заново из деревянных плашек (словно жилье, где предназначено вековать сестрам), чтобы окончательно закрыть тему каких бы то ни было перемен. Три сестры в девичьих платьицах с невестиными веночками на головах покорно ждали, пока их скроет «китайская» стена. Спектакль был одновременно очень смешным (не отдельными комическими пассами, а всей изображаемой жизнью, совершенно не правдоподобным бытом), а в подтексте – очень грустным. В «Трех сестрах» Бутусов поддавался излишествам, они били фонтанами фантазий на отвлеченные и отвлекающие темы. То сцену с запиской Вершинину из дома повторяли несколько раз: полковник реагировал разными этюдами на заданную тему – то дико хохотал, то задумывался и вздыхал, то раздражался или подчинялся необходимости. Пластическое соло исполнял Соленый, пожирая коробку шоколадных конфет (людоедство в «сладкой» форме), так он мстил Тузенбаху и Ирине. Долго и подробно самоубивался Федотик, предварительно записывая на магнитофон прощальное слово, и только потом, обрыдавшись над ним, стрелялся. Заботы о том, понимают этого «Треплева», то есть автора постановки, или нет, в «Трех сестрах» не было. Режиссер временно отпустил себя на волю. Чеховская драма в его руках послужила упражнениям и развлечениям, сценическому баловству, далеко уводившему от самой пьесы, от сквозной истории о тупике, в который загнаны сестры. От вечной темы, обозначенной Чеховым как «Москва», от миража целей, стремлений, мечтаний. Из-за режиссерских фантазий, которые были вмонтированы в пьесу и служили страховкой от мелодрамы, сюжет расплывался, разветвлялся, покрывался не вполне ясными ассоциативными связями. Например, Ирина под фонограмму пела знаменитую песню Клавдии Шульженко «Руки».

«Три сестры» казались сочувственной песней о женщинах и неприкрытым фарсом о мужчинах, разные жанры компоновались в одно целое, наплывали по очереди шутки и слезы, и всех тревожило нечто, что лежит за пределами видимости и понимания.

«Дядя Ваня» был сделан быстро (в отличие от «Трех сестер», публика даже не успела, как следует насладиться слухами) и получился чрезвычайно лаконичным, понятным. И камерным. Деревенского на сцене немного – лопаты (ни разу не использованные, новенькие), поставленные впритык к микрофонам; дрова на несколько топок, помятое ведро, перевернутое для сиденья… Все остальное – просто быт, без павильона-комнаты, без засилья реквизита, но среда, которая заедает, прорисована очень четко. По трем сторонам сцены художником построены стены с дверями от комнат (Сони, дяди Вани, Астрова…). Как будто дом Войницких – зоосад с индивидуальными вольерами для каждой особи (сценография Александра Шишкина).

Крыши нет, но стены побелены, видно, что наскоро, как и надписи над дверьми. Виден сквозной проход за фасадной стеной, за чередой дверей, и персонажи появляются там, как только уходят с просцениума. Все действие сосредоточено на виду – Иван Петрович Войницкий, или просто Ваня, то сидит за столом, то стоит перед микрофоном; Соня мечется из угла в угол; Астров, застывший в какой-то мечтательной меланхолии, будто памятник лесолюбу и лесоводу; Елена, счастливой бабочкой порхающая по сцене; Серебряков, выкраивающий для себя в тесном доме кабинет со столиком, где он без устали работает, согнувшись в три погибели; наконец, Вафля – странное подвижное насекомое, похожее на героя Кафки, превратившегося из человека в сороконожку. «Маман», обожательница профессора, присутствует в настенном адресе, да и только. Нянька тоже вычеркнута, хотя ее реплики использованы другими персонажами. Некому говорить «кушать

А. Новиков – Дядя Ваня.
Фото Ю. Кудряшовой

подано», или «прислали с завода», никто не выходит с рюмкой, нет никаких посыльных. Спокойствие спектакля обманчиво. Характерная и для других чеховских постановок неторопливость, жизнеподобие здесь прикрывают сильнейшее напряжение, хотя режиссура на этот раз обходится без ритмических всплесков, этюдов, явного эмоционального напора. Трагедия смикширована настолько, насколько снижена была когда-то самим драматургом, и все же неслышно подступает, и к финалу оказываешься в тех же трагических тисках, что и в «Ричарде III» или в «Liebe. Шиллер». Спектакль поражает глубиной, простотой и тишиной. Его поэтика по-прежнему в смеси жанров. Только на этот раз отчетливее обозначены смежные искусства, музыкальный, пластический и кукольно-клоунский пласты. Техника исполнения тоньше и многограннее. Актеры сочетают условность игры и психологическую точность – правда, проблесками, но вполне достаточными для сопереживания. Нельзя сказать, что актеры играют в традиции переживания. Техника исполнения тоньше и многограннее, в ней условность сочетается с психологической правдой, достаточной для сопереживания.

Пьеса разложена на лейттемы, озвучиваемые отдельно каждым действующим лицом. Они проходят через весь спектакль и равны генеральной реплике, тезису, в котором сконцентрирована суть образа. В Чехове расслышана гнетущая, музыкальная, вагнеровская мировоззренческая повторяемость, сливающаяся с текстами ролей. Это спектакль музыкальных монологов. Сонина тема – «Что он сказал?». Она все время ждет желанного ответа от Астрова. Эта лейттема надежды, так и не ставшей явью. У Войницкого – «Пропала жизнь». Жалобы на судьбу, унылые и будничные. У доктора – «Все это чудачество, в конце концов» – отчасти романтическая тема случайности, незначительности всего сущего. Музыкальные

лейттемы поддержаны звуковым фоном. Например, Войницкий (Александр Новиков) свое «пропала жизнь» аранжирует ударными поленьями по здоровенной кастрюле. Голоса персонажей сложены в ансамбль: громоподобный, трубный, резкий у Войницкого; драматически наполненный у Сони; «нежный» (по определению Сони), на самом деле – равномерно-прямолинейный, безразличный у Астрова; всхлипывающий, свинговый у Серебрякова и шелково-щебечущий у Елены.

«Дядя Ваня» в той же мере – пластический спектакль, над ним работал Николай Реутов. Танцуют все, кроме доктора. Танцуют состояния души и тела. Особенно трудны – для исполнения и восприятия – дуэты Войницкого и Сони. Он в судорогах рук и всего тела пытается вырваться из футляра-пиджака с горбом. Пиджак ему мал, правильней сказать – тесен. В такой одежке Войницкий кажется переросшим самого себя, бунтующим против природы, тела и вечной рутины. Вероятно, он рвется в футляры Шопенгауэра и Достоевского, изображения которых предусмотрительно помещены на программке спектакля. Соня же, бедная немолодая Соня в широком пальто и грубых ботинках, с белым лицом, «обрамленным» унылыми косами, хочет вытанцоваться в кукольную принцессу. К концу спектакля ей это удается, хотя белое нарядное платьице сидит на ней нелепо – рукава, как у Пьеро, закрывают ладони, а ботинки все так же грубы и совсем не годятся к цирковой пышной юбочке (художник по костюмам – Фагиля Сельская). По-своему танцует профессор, изображая азарт труда, вдохновение и наитие, повсюду схватывающее его, и даже радость неустанного (и бессмысленного) творчества. Неторопливо взмахивая руками-крыльями, танцует Елена. Она вспархивает на сцену из зрительного зала. Со свободы в картонный домик, во времянку Войницких. Она приносит с собой красоту и легкость, безмятежность и беззаботность, царит над здешней тоской и скудостью, даже когда усаживается на перевернутое ведро. И совсем дикий, акробатический танец с вывертами всего тела пляшет Вафля.

Еще одна составляющая поэтики спектакля – представление с куклами и клоунами. Клоунада – безусловна, а куклами герои Чехова время от времени кажутся. Здесь в центре внимания как раз Вафля. Илья Ильич (Сергей Перегудов) – не только персонаж кафкианского «Превращения», он еще настоящая тряпичная кукла. То и дело она перебрасывает половину эластичного тела через стену и висит, обездвиженная. Или валяется на полу, что называется,

О. Муравицкая – Соня, А. Новиков – Войницкий, Н. Шамина – Елена Андреевна. «Дядя Ваня». Фото Ю. Кудряшовой

в «положении риз». Иногда цепляется за разбросанные по полу манекены и пытается встать на ноги, опершись о них. Пьянство карикатурно эстетизировано. Немногочисленные реплики Вафли не говорятся, а цедятся, с трудом выскакивают изо рта, заглушаемые ударами тела оземь.

Серебряков Сергея Мигицко – музыкальный эксцентрик с воображаемым саксом в руках, он же – в кульминационной сцене, где профессор излагает свой проект переустройства будущего, – оказывается комическим стриптизером; ему жарко (возможно, от стыда), он скидывает одну за другой рубахи, обнажая немолодой и в то же время младенчески розовый торс. Это саморазоблачение есть по сути малый эстрадный номер. И тот же Серебряков доводит владение жанром до блестящего финала, на прощание выступая во фрачной паре неотразимым конферансье. В том же духе эстрадника-фокусника он ускользает напоследок от любимой (?) дочери: обманывая ее жестами обещания, сострадания, союзничества, на деле предавая ее, бросая на произвол судьбы. Нельзя сказать, что в исполнении Мигицко есть хотя бы малейшее оправдание Серебрякова, но нет и морального суда. Есть широкий игровой спектр образа. Суета и капризность идут этому Серебрякову, они ловко и разнообразно отыграны: и то, как он скидывает со стола баррикады аптекарской посуды, и то, как неустанно строчит что-то об искусстве – за столом, на столе, на стене, когда на сцене уже нет стола, – все не по-настоящему, дурачась. В кукольном шоу у Серебрякова своя большая роль, когда он не «пишет об искусстве» – плачущий клоун; монологи его слезоточивы, остатки волос на голове сами собой скручиваются в седые обиженные рожки, он потешает зал – хотя (и это замышлено) совсем не смешон для обитателей дома. Он, подобно своей молодой жене, безмятежен и беззаботен. Ладной и милой парочкой они покидают неустойчивый приют, чтобы где-нибудь (в Финляндии что ли?) жить по-прежнему без отягощений бытия и быта.

В представлении-игре Астров выступает чуть-чуть Доктором Ломбарди – с нарисованными синими усами, в рубахе, обильно отмеченной следами операций, лечений, вскрытий. Его роль – резонерская, лжетрагическая, с заламываем рук и куда-то вверх горделиво поднятым лицом. Астров «выступает», он тихо наслаждается своей меланхолией, но поверить в нее трудно. У него, как и у Серебрякова, все понарошку, в кукольном амплуа. Из комедии дель арте – фиксированная поза покоя и самодовольства,

С. Перегудов – Телегин, Н. Шамина – Елена Андреевна. «Дядя Ваня». Фото Ю. Кудряшовой

Сцена из спектакля «Дядя Ваня». Фото Ю. Кудряшовой

словно снятая со старинной гравюры. Астров Евгения Филатова мало вяжется с привычным провинциальным красавцем, мужчиной, имеющим успех у слабого пола (что у Станиславского, что у С. Бондарчука, что у Олега Борисова). Небольшого роста, с округлой физиономией, повторяющейся в округлости живота, он, вроде, занимает чье-то чужое место, носит чью-то маску, лепит ненастоящие усы, и все же кажется живым. Как, впрочем, все фигуры кукольного спектакля в иные моменты перестают играть, словно обретают новое измерение, а вместе с ним нешуточные чувства. Дуэт дяди Вани и Сони ближе всех к этому хождению из игры в жизнь и обратно. Надо обязательно сказать о сложном рисунке, об изнурительной форме, в которую актером, режиссером и хореографом помещен Войницкий. Движения и голос у Новикова в первой части спектакля доведены до откровенной карикатуры – он по кукольной роли злой горбун, шут именно «гороховый». Нарочито изломанная и грубая пластика соответствует его внутреннему беспокойству и неустройству. Выстрел Войницкого из фанерного пистолета в Серебрякова ничуть не шуточен – кукольный театр тоже знает высоты истинных страстей и театральных потрясений. Лишь к финалу Войницкий преодолевает ступор чувств, разлад между формой и содержанием, и отдается неподдельному горю. В первом знакомстве с Войницким возникает легкое подозрение – не пародируется ли Новиковым чеховский герой Олега Табакова, чудовище Щербук из «Неоконченной пьесы для механического пианино»? Если и так, то принципиальный контраст очевиден. У Табакова и Михалкова Чехов – беспощадный сатирик с внезапным падением в мелодраму.

У Бутусова и Новикова Чехов – физиономист и психотерапевт. От явной сентиментальности авторы ленсоветовского спектакля воздерживаются.

Новиков в спектаклях Бутусова обычно имеет назначение надежного комика. В «Макбете. Кино» он вместе с Куликовым составляет парочку злодеев от клоунады, которые в отдельных выходах исполняют концертные номера, достойные хорошего шоу; в интермедиях с леди Макдуф он – великовозрастный маменькин сынок из музыкальной школы. Дело Новикова – снижать пафос трагических эпизодов, переводить в фарс, что он умеет и делает органично. С невозмутимой миной на лице этот персонаж «Макбета. Кино» проходит через спектакль балаганным шутником, невинным злодеем, элегантным кавалером и глуповатым дитятей, разряжает атмосферу мистических ужасов, мрачного помешательства и греховности. В «Комнате Шекспира» он – самый благодушный и ленивый из подмастерьев, репетирующих в лесу близ Афин «Пирама и Фисбу». Вряд ли при таком «творческом» характере представление любительского спектакля состоится – его и нет в «Комнате Шекспира». В «Дяде Ване» совсем другое дело: у Новикова заглавная роль, а вместе с нею и более сложные задачи. Изменилась и палитра, и тон исполнения. Теперь он не комик, это очевидно, – пусть и не трагик, но драматически роль наполнена и разыграна с исключительной точностью каждой детали, каждого кукольного жеста и человеческого вздоха.

Самая яркая кукла – Елена Андреевна Натальи Шаминой. Она так до конца не выходит из оболочек разноцветных шелков, из пластики притворной неженки с гибкими руками лукавой змейки (или крыльями бабочки), из ласкающей интонации, и Актриса ничуть не осуждает эту искусственнейшую из кукол, которую совершенно минуют драмы остальных персонажей. Не минуют они Соню – труженицу, лишенную женского счастья. Трепетная и несчастная, она по-прежнему осуждена брать решения в свои руки и выполнять мужскую работу. Оставив все надежды и потеряв терпение, она крушит топором картонный, он же – кукольный дом (новоявленная Нора!), в котором случаются «сцены из деревенской жизни». На наших глазах падают друг на друга стены и двери, все жилье превращено в кучу мусора, все разорено. Разделавшись с бытом, она одна с дядюшкиным портфелем, подхваченным из рук упавшего рядом замертво Войницкого, в уродливо-праздничном наряде, остается на развалинах мечтать и говорить о небе в алмазах. Ольга Муравицкая (Маша в «Трех сестрах», главная героиня в «Сне об осени») – актриса с характером, как бы заранее заряженным меланхолией и пессимизмом. На образ Сони эти свойства ложатся идеально. В Соне Муравицкой есть безнадежность и воля, женственность и ее отрицание.

Сергей Мигицко, Евгений Филатов, Анна Алексахина (Ольга в «Трех сестрах»), Анна Ковальчук (главные роли во «Все мы прекрасные люди», «Город. Женитьба. Гоголь», Наташа в «Трех сестрах»), Галина Субботина («Все мы прекрасные люди» и «Город. Женитьба. Гоголь»), Сергей Перегудин («Город. Женитьба. Гоголь»), Ольга Муравицкая в театр Бутусова влились не сразу. Поначалу они казались отторгнутыми от его активной команды. Теперь они – в ней. Все более нужные режиссеру и неожиданные для самих себя. Новые лица приобщаются к театру «бедному» и интеллектуальному, оставляя все дальше бульварное, хотя и славное, прошлое Театра им. Ленсовета.

Чехов Бутусова – драматург всегда близких человеку катастроф. Когда так слышится и чувствуется драматург, узнается его тон, его голос, когда режиссер не кичится, не старается перекричать автора и переубедить зрителя, степень понимания и доверия к театру возрастает.