

Наталья Витвицкая

Гибельные выси под черным снегом

«Бег» в Театре им. Евг. Вахтангова

Спектакль Юрия Бутусова «Бег» идет в Театре им. Евг. Вахтангова 9 лет с неизменными аншлагами и стоячими овациями. Редкий успех для пьесы о кровавых событиях Гражданской войны и катастрофе эмиграции. Стоит сказать и об усложняющем смыслы новаторстве Булгакова, который оформил историю в восемь разрозненных мучительных снов и упразднил привычный нарратив и жанровое единство. Тем интереснее сегодня, находясь в значительном отдалении от премьерного ажиотажа, попытаться этот успех проанализировать.

«Бег» – спектакль, исполненный энергетической мощи и живописной выразительности. Бутусов поднимается в нем до высот философского осмысления действительности. Его не слишком заботят политические катаклизмы и тем более переключки с сегодняшним днем. Фразу Хлудова «Крым сдан» ошибочно рифмуют с современными реалиями. Взаимоотношения режиссера с пьесой гораздо сложнее. Бутусов не иллюстрирует и не «обслуживает» сюжет, а ставит спектакль «поверх» первоисточника, сохраняя дистанцию между автором и собой сегодняшним. Пьеса Булгакова для него шире, чем точка отсчета для создания собственного произведения или источник вдохновения, она – его собеседник в разговоре, главной и вечной темой которого является побег от себя и своих собственных травм и кошмаров. «Сновидческая» форма пьесы идеально совпадает с поэтикой режиссера, с его театропониманием и мироощущением. Реальность распадается на куски прямо на глазах у зрителя, а горячечный бред героев явлен наглядно и выразительно и рождает широкий спектр ассоциаций и метафор, призванных придать повествованию кардинальное звучание.

Бутусов размывает время, фабулу и эпоху, радикально переделывает текст, выстраивая сцены спектакля по принципу коллажа: из фрагментов речей героев, из флешбеков, «вставных» эстрадных номеров, танцев, чередуя эпизоды пьесы с эпизодами, выдуманными им самим. Сцены не просто сменяют друг друга в нелинейной фантазмагорической последовательности. Они обрушиваются на сознание зрителя волнами, подчас идут внахлест, не давая очнуться и передохнуть. Психологическое воздействие монтажной метафоричности ошеломительно. Спектакль вырывает сознание зрителя из привычных координат, из узнаваемого формата традиционного театрального восприятия – подобно страшному сну, давит и гипнотизирует. Первая же мизансцена решена так, что зритель мгновенно теряет внутреннее равновесие и погружается в булгаковский и бутусовский морок. Мысли об экзистенциалистских исканиях обоих приходят много позже: в момент действия главным оказывается эмоциональное состояние – как героев, так и зрителей. С первых минут спектакля ясно: мы видим больной тягучий сон, осколки прожитого и еще непрожитого.

Первая сцена отделена от зрителя тяжелым пожарным занавесом. Символ человеческого предела, захлопывающейся ловушки для булгаковских героев и железного занавеса для страны, он организует визуальную драматургию спектакля. Опускается в самые страшные



Л. Бичеван – Голубков, Е. Карамзина – Серафима. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

моменты. И поднимается, обнажая глубину сцены, когда война внешняя и внутренняя откатывается чуть дальше и *«наступает тишина, тьма – и течет новый сон»*.

Серафима в исполнении чуткой и чувственной актрисы Екатерины Крамзиной сидит перед стеной занавеса неподвижно, с белым как мел лицом и густым трагическим гримом. Раздаются страшные лязгающие звуки (*The Dogs of War* группы *Pink Floyd*), точно совпадающие со стуком ее зажатого в тиски сердца. Героиню бьет дрожь, мимо проносятся «неизвестные» (герои пьесы по очереди), а оказывающиеся в ее руках пластмассовые стаканчики с водой она сминает и кидает на пол. Это длится 20 минут. Для неподготовленного зрителя мучительно и необъяснимо долго. Для подготовленного же эта бьющая под дых «длинная» мизансцена – главная в спектакле. Квинтэссенция всех тех смыслов, которые Бутусов покажет после. Трагические беглецы уже в прологе, пробегая мимо Серафимы, произнесут обрывки будущих монологов и обозначат реальное место действия: *«Временами мне начинает казаться, что я вижу сон»*. Голубков (сегодня его играет лиричный Леонид Бичевин, в премьерном составе роль была отдана мастеру гротеска Сергею Епишеву) протянет к возлюбленной руку, она поднимет свою в ответ, но не коснется его пальцев – сцена, отсылающая зрителя к самому известному фрагменту фресок Микеланджело в Сикстинской

капелле. Война и судьба прозвучат чудовищным гулом уже случившейся катастрофы.

Бутусов много работает с символами на сцене. Практически сразу в спектакле возникает женщина в длинной белой пачке-колоколе. Ее лицо закрывают волосы. Символизируя «колокол, который звонит по тебе», она плывет из одной кулисы в другую, через всю сцену и мимо каждого из героев. Ее неслышное, но видимое присутствие в спектакле – настойчивое напоминание о близости смертельного исхода. Преследующее и не отпускающее явление смерти в ее метафорическом виде. Бутусов не конкретизирует смерть, не называет ее прямо и не заботится о разъяснении зрителю собственных ассоциативных «маяков». В программе «смерть» обозначена как Оленька – по имени исполняющей эту роль Ольги Лерман (во втором составе – Лада Чуровская).

Также настойчиво через весь спектакль проходит образ вестового Крапилина в страстном и нарочито громком исполнении Павла Попова (во втором составе Крапилин совсем другой – лихорадочный, нервный, но тоже убедительный Юрий Цокуров). Бутусов отдает ему всего один монолог в самом начале: Крапилин, захлебываясь истерикой, перечисляет Хлудову (с первых показов выразительный и яркий, а сегодня выросший в этой роли в большого артиста Виктор Добронравов) его преступления и читает стихотворение Маяковского: «Если б был я маленький, как Великий Океан». Подавленный внутренний размах, сила чувства и масштаб сопереживания пульсируют в выплываемых в лицо всеильному генералу-вешателю строках. Внезапно порыв самоубийственного откровения пропадает, Крапилин падает на колени, моля о пощаде, Хлудов разочарованно бросает: «Ты хорошо начал, а кончил скверно. Валяешься в ногах? Повесить его! Я не могу на него смотреть». После призрак будет неотступно следовать за генералом, волоча за собой красную табуретку и веревку, на которой был повешен. Постоянство его тихих появлений и молчаливых диалогов со своим убийцей (редкие «переглядки» с Хлудовым не сразу обращают на себя внимание, и тем сильнее эффект от их обнаружения) утверждает бесспорную общность двух антагонистов.

Еще одна важная фигура – человек-бронепоезд в эффектном исполнении всегда очень точного Валерия Ушакова. Он двигается по той же траектории, что и Крапилин и Оленька – из кулисы в кулису через всю сцену. С выбеленным лицом (такой активный грим в спектакле есть только у него, Чарноты и Серафимы) приседает в выпадах, жалобно



Л. Бичеван – Голубков, Е. Карамзина – Серафима. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

вытягивает шею и истошно кричит, заглушая звучащий паровозный гудок. Рационального объяснения возникающей реакции – хватающей за горло тоски и страшных предчувствий – в ответ на этот образ нет. И, пожалуй, не нужно его искать. Для Бутусова смысл сценической метафоры в рождаемых ею эмоциях. Точно так же, к слову, необъяснимы и знаменитые эмоционально насыщенные булгаковские ремарки вроде «гибельных высей», «разваливающегося сна», «угасающего Константинополя».

Помимо фигур-символов, в спектакле работают предметы-знаки. Несмотря на так называемую мусорную стилистику, о которой всегда пишут в связи со спектаклями Бутусова, ничего случайного в предметном мире «Бега» нет. Гигантский флаг, который укреплен над сценой, черного цвета – не белого и не красного, но цвета запекшейся, почерневшей крови, льющейся с двух враждующих сторон одинаково ровным и страшным потоком.

В финале на головы Голубкова и Серафимы падает черный снег – как страшный намек на то, что никакого света в большевистской России, куда они возвращаются, для них не будет. Вороньи чучела, хаотично лежащие на стульях, отсылают к понятию психопомпа (в юнгианской психологии ворон является посредником между бессознательной и сознательной сферами). Набитые соломой «мертвецы», усаженные



Ю. Цокуров – Крапилин, В. Добронравов – Хлудов. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

в первый ряд зрительного зала, и частокол воткнутых в сцену лопат – к армии казненных Хлудовым. Остовы от многочисленных пианино, похожие на наспех сколоченные гробы, – зримая метафора погребения, а храмовое паникадило из Святой Софии – знак константинопольской жизни булгаковских беглецов. Временами с колосников на сцену падают большие надувные шары – из-за веса они летят медленно, подобно каплям, но их столкновение со сценой «озвучено» тяжелыми, как во время болезни, ударами, отдающимися в висках.

Партитура звуков «Бега» (а это именно выразительный монтаж, а не звуковая иллюстрация) насыщена и многосоставна. Но как бы разнородны ни были ее элементы, они выстроены Бутусовым в единое целое. Женский шепот, чьи-то шаги вдалеке, шум печатной машинки – Бутусов не пропускает ни одну описанную Булгаковым подробность. Неречевые звуки взаимоотражаются, множатся, участвуют в создании образа горячечного сна. Он периодически прерывается истошными криками героев, которые иногда заглушают лязгающий грохот пожарного занавеса. Давясь собственным воплем, сгибается пополам Чарнота в мощном, брутальном исполнении Артура Иванова. В голос кричит Хлудов, визжит «мадам Барабанчикова» (Бутусов купирует сцену побега Чарноты, переодетого в женское платье, и «мадам Барабанчикова» появляется в спектакле только как видение, призрак).



«Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова.
Сцена из спектакля. Фото А. Иванишина

Крик – открытое выражение эмоции; закономерно, что в театре Бутусова, существующем на физическом и психологическом надрыве, именно крик звучит так часто. Фактически это прием – как и повторяющиеся сцены, в которых герои корчатся на авансцене, охваченные телесными спазмами.

Бутусов умеет работать с предельными состояниями человеческой психики. Истерику, горе, панику, тоску он показывает подробно, с обезкураживающей откровенностью и мучительными деталями. Так Чарнота в константинопольских сценах поет и хохочет, заливаясь слезами. По щекам стекает клоунский грим, подчеркивающий разницу состояний (внутреннее отчаяние героя и показная веселость). Хлудов лежит на грязном полу в ставке, кричит и поднимает то одну, то другую ногу, как если бы он маршировал на плацу, чеканя шаг. И зритель мгновенно чувствует надрыв героя: «этот человек болен чем-то», он на краю. Дальше происходит кафкианское превращение белого генерала в таракана. От сцены к сцене Хлудов сгибается все ниже, его мундир меняет цвет на ржаво-коричневый, руки все больше напоминают лапки насекомого, тараканьи усы не исчезают с лица до самого финала. В сцене «тараканьих бегов» это он, Хлудов, забравшись с ногами на стол, пытается бежать все быстрее. Бутусов сознательно «замедляет» этот бег – киношный прием помогает добиться прямого эмоционального



В. Добронравов – Хлудов, В. Ушаков – Корзухин. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

воздействия. Этой задаче в принципе подчинена вся структура подсознательно воспринимаемых метафор спектакля. Главкомандующий внезапно оказывается женщиной, Серафима облачается в свадебный наряд давно минувшей эпохи, Чарнота приклеивает клоунский нос, а Голубков берет в руки челночную сумку родом из 1990-х. Бутусову очень важна чувственная сторона зрелища – она рождает эффект эмоционального потрясения, покоряющий зрителя, и помогает сделать внутренние состояния персонажей понятными без слов.

Смятение героев усиливается для зрителей до небывалых пределов благодаря музыке. Музыкальная партитура «Бега» подробна и разнообразна и является смыслообразующим инструментом. В одном из интервью Бутусов признается: «Я отношусь к театру как к музыке. Для меня это один из важнейших компонентов. Это больше, чем часть спектакля. В каком-то смысле музыка – это как бы я в спектакле. Это мое присутствие».

Бутусов выстраивает саундтрек спектакля ассоциативно, возможно, неосознанно, рождая незапланированные смысловые переключки и связи. Как результат, вхождение героев в любую временную эпоху происходит свободно и органично. В «Беге» звучат «Поющие гитары» и *Pink Floyd*, музыка исландского мультиинструменталиста *Olafur Arnalds*, австралийца Бена Фроста и звезды американского джаза Нины Симон,



А. Иванов – Чарнота, А. Стрельцина – Люська. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

казачья песня «Черный ворон», хиты *Postmodern Jukebox* и *The Puppini Sisters*, группы «АукцЫон» и «Крупский сотоварищи» и многое-многое другое. Очевидна стилистическая сложность и предельная плотность музыкальной ткани спектакля. Благодаря ей разные потоки времени сливаются в единое русло. Атмосфера то накаляется, то остывает, но ощущение болезненного надрыва и взвинченности не отпускает ни на секунду сценического времени. Музыка – внутренняя вибрация спектакля, контролирующая его «сердечный ритм». Она управляет вниманием зрителя, его ощущениями, амплитудой реакций на увиденное. Музыка достраивает образ: она звучит и сама по себе, и контрапунктом к действию, и фоном к поэтическим строкам.

Бутусов вкладывает в уста Хлудова, Чарноты, Крапилина стихи Иосифа Бродского, Владимира Маяковского, Александра Володина. Это еще один элемент режиссерской полифонии смыслов – «чужие» тексты внутри булгаковского. Они рождают новую логику. Так, «Романс князя Мышкина» из поэмы Бродского «Шествие», произнесенный Оленькой, судорожно хватающейся за могильные лопаты, не просто производит оглушительное впечатление. Он расширяет исторический контекст пьесы до вневременного, вечного. А строки «Приезжать на Родину для смерти, умирать на Родине со страстью» становятся неозвученным эпиграфом и к пьесе Булгакова, и к спектаклю Бутусова.



Е. Крамзина – Серафима, В. Добронравов – Хлудов. «Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Иванишина

Еще пример – лихорадочный танец Чарноты и исполнение им песни «Я остаюсь» в полном одиночестве на пустой и погруженной во мрак сцене. Чарнота не столько в Константинополе остается, сколько сам у себя и с собой. Уже переживший революционный шторм, в этой сцене он – воплощенная тоска по утерянному раю. Не только по родине, но по другому себе.

Внутренняя синхронность поэтических и музыкальных образов (Бродский звучит на фоне inferнальной музыки *Olafur Arnalds*, а Чарнота поет хит Анатолия Крупнова вместе с фронтменом группы «Крупский сотоварищи») возводит в трагическую степень напряженность и событий, и человеческих состояний.

Не стоит, однако, сбрасывать со счетов фарсовую составляющую бутусовского «Бега». При всей трагичности и беспощадности, это еще и ироничный спектакль. И снова Бутусов совпадает с Булгаковым, для которого острота мысли важна не меньше, чем ее глубина. Периодически действие останавливается и на сцене появляются нарядные и миленькие вдовы в солнцезащитных очках. Они поют легкомысленный хит *Mr. Sandman* и разбрасывают конфетти. Репертуар собирающей милостыню Серафимы составляют «песни тифозной женщины», а служащий контрразведки Скунский в обаятельном и остроумном исполнении Василия Симонова в сцене допроса Голубкова откровенно заигрывает



Ю. Цокуров – Крапилин, Л. Чуровская – Оленька, В. Добронравов – Хлудов.
«Бег». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова.
Фото А. Иванишина

со зрительным залом. Et cetera, et cetera... На контрасте с общей тональностью спектакля эта остроумная «отсебятина» действует на публику как разрядка, выдох. От одного масштаба событий до другого оказывается меньше шага, современное и вечное размещаются рядом в условном пространстве, смешное и страшное просвечивают сквозь друг друга. Становится видимым образ бытия, укоренившийся в сознании героев, которые потеряли точку опоры и понимание смысла происходящего.

Подробного всматривания в характеры Бутусов избегает. И Хлудов, и Серафима, и Чарнота, и Корзухин – все они одинаково главные герои в схватке с судьбой. Исторический контекст, в который они вписаны, безусловно, важен, но гораздо важнее контекст бытийный. Спектакль всматривается в непереносимое, поэтому ощущение катастрофы бытия, которое он так масштабно и фактурно воссоздает, является единственно верным ключом к его интерпретации. «Бег» – спектакль-полотно убедительной апокалиптической мощи, лишенный при этом пафоса и публицистичности. Во главу угла поставлен драматизм самоощущения и экспрессия образного языка, во многом опирающаяся на выразительность мизансцен. Она бесспорна и явлена в полной мере. Каждый эпизод легко поддается переложению на язык изобразительного искусства. Очевидна лапидарная графичность мизансцен и полная

психологического напряжения острота их ракурсов. От того, на каком расстоянии друг от друга находятся герои, по какой траектории бегут через всю сцену, в каком месте и как падают, сраженные душевной болью или прицельной пулей, зависит степень психологического эффекта. Бутусов задействует не только подмостки, но и боковые ложи, проход между рядами и даже балкон (на нем как бы из ниоткуда появляется Хлудов и в буквальном смысле свысока, из черной тьмы зрительского зала разговаривает с задыхающимся от ужаса Голубковым).

Очень точно выстроен на сцене хаос жизни в момент побега, когда люди лихорадочно хватаются за лишнее и оставляют самое нужное (сценография художника Александра Шишкина, долгое время главного соавтора Бутусова). Десятки стульев, чемоданы, флаги, шинели, алюминиевые ведра, лопаты, игрушечные паровозики и разбитое пианино... Только ближе к финалу сцена останется совсем пустой. Воплотится в сценографии лишь булгаковская ремарка про «голубые электрические луны»: две огромные «тарелки» зависнут над героями, ставшими друг другу родными, и будет звучать нежный и ласковый, практически материнский шепот Серафимы, обращенный к Хлудову. В последней сцене Бутусов резко меняет тональность спектакля – она вдруг становится мягкой, тихой, почти прозрачной. «“Бег” для меня – это состояние человека, проснувшегося после сна, в котором его преследовал кошмар, видения... а утром ты обретаешь покой... Ты один, очень тихо, в соседней комнате спят родные... всё хорошо... и ты спокоен и счастлив...» – говорил режиссер в преддверии премьеры.

Прекращаются яростные рефлексии, заканчивается изматывающий внутренний бег, но никакого счастья не наступает. В этой тишине Хлудов делает свой финальный выстрел – за сценой, куда его за руку отводит Оленька. Мрачное торжество финала: пожарный занавес опускается на сцену в последний раз. Вложенные в спектакль смыслы вырастают до космического обобщения. В «Беге» Бутусова речь идет не о социальной катастрофе, но об абсурде действительности, реальность которой так похожа на горячечный сон. Не об эмигрантах, но о людях вообще, воюющих с судьбой, переживающих горе, застревающих в травмах, неизбежно брошенных и неизбежно кем-то любимых. О вечных человеческих дерзновениях, остановить которые под силу только трагедии смерти.