

Куликова Валерия

Москва, ОАНО “Школа “Летово”, 11 класс

Спектакль Юрия Бутусова по пьесе М.А. Булгакова “Бег”

«Сон – это чудо матери природы, вкуснейшее из блюд на земном пиру»

– Сколько мне осталось жить?

– До рассвета...(1)

Французский поэт Стефан Малларме как-то сказал, что ему хотелось бы, чтобы существовали газеты, в которых обитатели Парижа могли бы делиться друг с другом своими снами. И действительно, Театр Юрия Бутусова своей структурой напоминает сны – постановка прежде всего рассказывает нам о мире снов своего создателя.

“Мышление сна” (по Х.Т.Леману) разрушает привычную иерархию образов, движений, законов взаимодействия, утверждённых классическим драматическим театром (действие полностью подчинено тексту). Структура сна и пьесы “Бег” М.А.Булгакова, и самой постановки Ю.Бутусова представляется коллекцией фрагментов, а не линейным повествованием. Антонен Арто, предвидя идеи постдраматического театра, говорил об “иероглифах”, подчёркивая особую роль “театральных знаков”, что располагаются между “буквами” и “образами”, между двумя кардинально разными способами обозначения и чувствования. Фрейд также использует сравнение с иероглифами, чтобы охарактеризовать те знаки, которые грёзы и сны предлагают нам для анализа. Подобно тому, как сон требует иного понимания знаков, новый театр требует “отпущенного” значения. “Катарсис” (как цель классического театра – «катарсис» (от греческого глагола καθαίρω) переводится как «очищение») является не целью театра, а средством познания созданного на сцене художественного мира. Так, “биение в гонг” означает символическое очищение (обещающее показать на сцене абсолютно новое искусство, запрашивающее полное внимание и готовность зрителя его воспринимать, освободившись от собственного бытового контекста и “замыленного” взгляда) от привычной семиотики, знакомых смыслов, требуемое новым театром.

Постдраматический театр, как принято считать, выходит за пределы драматического текста. Связан такой переход длиною почти в столетие с утратившей доверие публики парадигмой драмы, её господствующей в театре (пик пришёлся на конец XIX века: театр Шекспира, Ибсена, Стриндберга) дискурсивной формой. Через авангард (и нео-авангард 50-х и 60-х годов) постдраматический театр проходит путь от саморефлексии (феномен “ретеатрализации” – осознание театром своей идентичности, непохожести ни на драму, ни на вытеснявший её кинематограф) до распада и деконструкции элементов драматического театра. Хайнер Мюллер, крупнейший немецкий драматург и режиссёр последней четверти XX века, однако подчёркивал использовать опыт эпического театра (полемизируя с Брехтом, считавшим, что эпический театр невозможен) и недостаточном использовании метода коллажа в театре: “В то время как большие театры под давлением общепринятых норм индустрии развлечений не осмеливаются отклоняться от беспроblemного потребления пустых побасенок, новые театральные эстетики последовательно практикуют отказ от былого действия и совершенства драмы, при том, что это вовсе не означает отказ от модернизма”. К счастью, театр Бутусова таких недостатков не имеет: пьеса “Бег” идеально вплетается в мир снов драматурга.

Сон – это не просто по-иному устроенная художественная реальность, это подлинный мир человека. Подсознание субъекта предстаёт во всей полноте и правдивости (сон сигнализирует об истинных эмоциях и *страхах*). Прежде всего состояние персонажей передано движениями (невероятно важной в “Беге” оказывается оппозиция “динамика – статика”). Весь внутренний ураган переживаний через актёрскую пластику и экспрессию выплескивается на сцене. Виктор Добронравов (Хлудов) обессилено падает, разливая воду (игнорируя обстоятельства), говоря о своей болезни (в то время, как в первоисточнике расстройство Хлудова выражалось лишь “постаревшими” глазами и непосредственно авторской ремаркой). Леонид Бичевин (Голубков) носится по сцене в страхе, Валерий Ушаков (начальник станции) ползает, осознавая своё обречённое положение, страх перед большевиками и Хлудовым. (Экспрессивные жесты персонажей можно увидеть и в “Дяде Ване” Римаса Туминаса (Соня от волнения прыгает на кровать, а Елена “катается” по полу).)

Более сложную организацию имеет сон седьмой (в Париже). О пространстве сцены можно говорить в двух ключах: как о самоцельной вещи, в контексте взаимодействия героев с ним. Дом Корзухина с панорамными окнами располагается на дальнем плане (всё напряженное действие происходит в максимальном удалении от зрительного зала). Одним пространством Бутусов подчёркивает эмигрантскую позицию главных героев. Корзухин, переступивший через себя, отрекшийся от жены и разорвавший все связи с Родиной – максимальная степень изоляции от России, поэтому он отделён и от возможности быть честным с самим собой. Интересен, однако, эпизод становится не карточной игрой (как в пьесе), проходящей в глубинной точке мизансцены, а моментом “исповеди” героев и его реализации. Они разбивают (с характерным звуком) стекло, выбегая на передний план. Преодоление пространства для Корзухина характеризуется выражением неподдельной ярости, неприкрытой маской интеллигента (сцена происходит при красном освещении).

В отличие от Чарноты и Голубкова Хлудову убежать не удаётся. Мотив бега (именно как физического действия, совершённого на сцене) возникает в образе Чарноты и Хлудова в довольно схожем контексте. В постановке гораздо большей акцент уделяется именно бегу от себя, конфликту внутреннему. После приказа убить Крапилина (в сильной позиции действия – финальная сцена перед антрактом, один из самых запоминающихся моментов постановки) Виктор Добронравов (Хлудов) бежит на месте под закрывающийся “занавес” (он тоже представлен не в классическом понимании, занавес отделяет передний план сцены от заднего). Персонаж переходит границу между офицером и убийцей, именно это действие он будет искупать (и не только его, однако оно становится акцентным). Крапилин (вина Хлудова обретает материальный облик) “преследует” генерала-лейтенанта до самого последнего вздоха. Бег на месте вбирает в себя все эти смыслы, предвещая также и невозможность бегства от собственного страха.

Сны, с психологической точки зрения, это способ выражение истинных (часто подавленных) желаний и эмоций (говоря материями Фрейда, сны есть проекция подсознания, которому нельзя приказать, которое является вещью иррациональной). Субъектность во сне полная и...неподдельная. Так, движения актёров на сцене экспрессивны, демонстрирующие их внутренний ураган.

Валерий Ушаков разрушает амплуа показанного в пьесе Парамона Ильича Корзухина. Большую часть времени книжный образ кажется хладнокровным, особенно в сцене отречения от жены и разговора с Хлудовым, что явно пошёл не по плану, лишь увлёкшись карточной игрой в седьмом сне герой впадает в истерику, выдающую звериную жестокость. Корзухин Ушакова же сбрасывает все маски: ползает по сцене, кричит, будучи проигнорированным (“Когда следующий поезд на Севастополь?”). Пространство сцены заставляет даже высокопоставленного министра быть предельно честным, уничтожая всякую иерархичность, по канонам постдраматического театра. Актёр пластикой показывает моральную дилемму персонажа: встретив Серафиму, он “принюхивается” (по-звериному) к Серафиме, оценивая стоит ли рисковать ради этой женщины, затем демонстративным жестом отрекается. Эмоциональность сцены тем самым увеличивается многократно. Интересно, что “искренность” персонажей заметна лишь им самим и зрителям. Само действие и сюжет движется по намеченной драматическим текстом траектории (никто (даже Голубков) не упрекает Корзухина во внезапном домогательстве к женщине, что он первый раз видит).

Такая природа “снов” делает важным (ключевым в плане движения и развития персонажей) для постановки “треугольник” героев: Серафима, Чарнота, Хлудов. Первых двоих связывает “статичная сцена” (определим её так). Она находится в сильной позиции, открывающей действие (у Серафимы – самое начало, у Чарноты – первая после антракта, также предназначенная для свежего впечатления).

Серафима. Наш “театр” начинается с неё. Весь первый сон (только ли он?) принадлежит Серафиме, её восприятию. Екатерина Крамзина отыгрывает “бегущую в себя” героиню, напуганную миром окружающим. Она дрожит, застывший взгляд обращён к зрителю, но он пуст – статика и смирение передаётся одними лишь глазами. Если же сон принадлежит Серафиме и зритель видит её внутренний мир (в лице героини, как мы поняли сами персонажи и их действия (внешность, как ни странно) есть выражение их внутреннего сознания), он “застыл”, то как же выражается реальность, из которой был совершён побег? Звук. Во сне человек способен только слышать, реальность проецируется через звук в искажённом виде (его достраивает и интерпретирует воображение, что опирается на подсознание). Возникает ещё один слой реальности (добавленный к драматическому (миру текста) и режиссёрскому). Аудиальный мир сцены

превращается в завывающий оркестр (“бит” будто бы подражает учащённым ударам сердца, звуки поезда – отчаянный рёв, голоса людей в проекции удручённой Серафимы уподобляются плачу и крику о помощи). Фраза Голубкова, обращённая к Корзухиной (**“Иногда мне кажется, что я вижу сон!”**) является уже не просто лейтмотивом всего произведения, но и перевёрнутой констатацией действительности (на самом деле сон видит Серафима, всё происходит в её сне).

Интерпретация Серафимы Екатерины Крамзины также отличается. Благодаря этой, на мой взгляд, ключевой сцене персонажа (такая же имеется и у Чарноты), героиня сразу же прекращает всякое избегание персонаж предстаёт сразу в точке “Б” – никакого бегства. Весь сон разворачивается как бегство (единое состояние для всех героев). У Булгакова это движение прежде всего имеет характер внутренний (бег от самих себя, а не от большевиков, что лишь дают физическое воплощение этому порыву). В финале пьесы открывается разрушительная природа этого бега (особенно это выражено в линии Хлудова), Бутусов же определяет её с самого начала. Серафима встречается с внутренней “пустотой”. Оппозицию “статике” Серафимы задаёт метаящийся по сцене Голубков, являющийся катализатором физического бегства из России. Предопределяется и дальнейшая судьба возлюбленных: на предложение (“Надо ехать”) Екатерина Крамзина (Серафима) протягивает руку, но падает, так как Леонид Бичевин (Голубков) убегает. Бутусов этой сценой предопределяет и трусость самого Голубкова, который предаёт Серафиму во время тавринского допроса. Возникает иронический контекст, связанный с первоначальным названием пьесы – “Рыцарь Серафимы”(1926).

Иначе устроена “статичная” сцена генерала Чарнота. Она содержит комедию и трагедию. Для постдраматического театра характерно и экзистенциальное возвращение к индивиду (для Бутусова важны именно личности), и абсурд, что неразрывно связаны. Комическое отчаяние становится основным настроением (например, в творчестве Фриша и Дюрренматта). Вспомним цитату Дюрренматта: “Нас можно прошибить только комедией”, что уничтожает трагическое восприятие мира как такового. Практически все переполненные драмой эпизоды обрываются нарочито беззаботной (даже абсурдной) музыкой (вдовы танцуют и осыпают всех персонажей конфетти). Так сцена Чарноты начинается с исполнения базарной песни, что вдвойне снижает высокий трагический пафос, а заканчивается криком ужаса. “Статичная” сцена заключается в

прекращении бегства и встречи со страхами. Комическое для Чарноты – это способ не только справиться с ужасом, но и от него убежать. Он предстаёт в гриме клоуна – очередной маске, за которой он прячется. Побег в Константинополь – тоже маска. Он надевает маску гражданского человека, каковым не является (и ещё эмигрантскую, внешнее обстоятельство, подчёркивающее, что здесь генералу не место). Диалог у Булгакова Бутусов превращает в монолог, ещё больше акцентируя изоляцию героя перед собственными демонами. Артур Иванов одной речью показывает сопряжение комедии с трагедией. Шутки о воши (“Вошь, вот это боевое насекомое!”), обращение к тараканьему царю, – насекомые играют довольно важную роль в постановке, однако полноценный разговор о них нас ждёт позже) возникают в рассказе о бое, плач одним “актёрским” жестом сменяется широкой натянутой улыбкой. Характерным звуком (тот, что был в сцене Серафимы) сопровождается столкновение Чарноты с тем, от чего он так отчаянно бежал. Воспоминания, проходящие по сцене в лице персонажей (Угрозы Корзухина, “Генерала Чарноту отбили у красных”, побег из контрразведки) события в голове героя сочетаются с “базарной” действительностью), заставляют героя задыхаться. Чарнота признаётся в природе собственного лицедейства, достигая наибольшей искренности: “Надо следить за своим лицом, чтобы никто не застал врасплох, чтобы никто не понял, как плох, чтобы никто не узнал, что виноват», «Я бы другое (лицо) взял на прокат”. И в этой точке герой способен встретиться с самым глубинным страхом – Барабанчиковой, беременной женщиной, чьи документы по ошибке достались генералу, и которая, по всей видимости, мертва. Здесь уже нет ни комедии, ни трагедии. Оба героя смотрят друг на друга, душераздирающий крик разрывает пустоту. **“Сон разваливается, наступает тишина”.**

(Мотивом “статичных” сцен является бронепоезд “Офицер” (Валерий Ушаков), в постановке он становится полноценным действующим лицом, отчаянием, фоном, на котором герои парализованы собственными страхами. Встреча двух героев “статичных” сцен весьма интересна для анализа. Спасение Серафимы Чарнотой происходит “закадрово”: актёры остаются неподвижны в момент ожидаемого зрителем динамичного боя. Он приобретает характер “условный”, закадровый голос будто зачитывает строки сценария.)

Было сказано о двух вершинах выделенного ранее “треугольника”. Серафима и Чарнота – отзеркаливающие друг друга стороны, и дальнейшая судьба в обоих произведениях зрителю (и читателю) известна (Серафима с Голубковым “вступают” в новую жизнь, воссоединившись, возвращаются в Россию, Чарнота, разбогатевав, остаётся в Константинополе). Противоположной вершиной, однако неразрывно связанной с двумя другими, является Роман Валерьянович Хлудов. Чаще всего именно он завершает действие. Персонаж этот, подобно театру Бутусова, соткан из противоположностей, любовь сочетается с жестокостью. Хлудов сражается с собственными ошибками, падает под грузом ответственности, однако ему также удаётся принять её. Мы уже упоминали о “беге на месте”, как Бутусов предпринимает тщетность второй реакции из формулы взаимодействия с миром “бей или беги”, персонаж же раскрывает режиссёрское отношение к первой. Хлудов сражается с миром. Виктор Добронравов обладает воинственной внешностью, однако с самой первой сцены его персонаж предстаёт усталым, побеждённым болезнью (и войной) (“Он вызывает страх, он болен”. К “трагичности” характеристики другими лицами добавляется и крапилиновское “Пропадёшь!”). Ещё одной общей деталью “статичных” сцен Серафимы и Чарноты являются стаканы с водой (с ними всячески взаимодействуют персонажи – приносят и разливают их). Хлудов же при первом своём появлении падает на них, разрушая привычный “сценарий” действия (сразу противопоставляя свой путь Серафиме и Чарноте).

Хлудов больше не “бьёт” и не “побеждает”. Войска отступают, последним воинственным актом (и ошибкой) становится убийство вестового Крапилина. Отдавая приказ, Хлудов остаётся спокойным, даже скучающим. Добронравов обманывает зрительские ожидания, напряжённая сцена “перепалки” разрешается не ожидаемым ударом Хлудова, а конфетти, брошенными в лицо вестовому. Актёр остаётся статичен в момент ожидаемой динамики. Жестокое преступление подано холодным. Поступок этот является некой отправной точкой (именно на сцене) безумия Хлудова, что выражается в “беге на месте” (динамика всё-таки появляется). В разговоре с главнокомандующим бег становится тараканным. Насекомые, в особенности тараканы, употребляются Хлудовым как воплощение трусости¹², самая нижняя точка развития и достоинства. С ними сравниваются войска, “убегающие с кухни от спички” (напрашивается параллель с Голубковым, испугавшемся иглы). Сам разговор с

главнокомандующей (!) подан с лёгким абсурдом. Сцена напоминает флирт (томные голоса актёров, отзеркаливающие друг друга движения, будто кошки готовятся напасть друг на друга), страсть и война сливаются, развивая хлудовскую идею (“Без любви на войне нельзя!”). Именно из-за этих любовно-военных танцев-баталий “главнокомандующего” (исключительно в воображении Хлудова, обращения в мужском лице) играет Лада Чуровская. Актёры спорят о войне с ненавистью, флиртуя и смеясь. Однако Хлудов проигрывает (хоть и в собственном воображении), главнокомандующий надевает петлю, избавляется от него. И вот тараканья метафора замыкается, Хлудов в своих собственных глазах становится жалким насекомым: Виктор Добронравов бежит, как таракан, и безумно смеётся (сначала он с презрением говорил о них, затем сравнивает с ними белые войска, а в конце уподобляется таракану). Тараканьи бег становятся не просто лейтмотивом истории, но способом жизни самого Романа Валерьяновича (напуганный, жалкий, загнанный в ловушку).

Хлудова же однако исцеляет (исцеляет или лишь смиряет?) время, время, проведённое с Серафимой (“я Хлудова нянчила, он больной очень, страшный”). Финал противопоставлен сцене с главнокомандующим, что выражено не только в словах, но и в деталях (“номинальных символах” – одна из важнейших черт поэтики Бутусова. Например, в “Короле лире” белый платок младшей дочери приобретает всё новые и новые значения, трансформируется на сцене (от чистоты до торжества истины). Номинальный символ уникален тем, что не требует от зрителя знания символики конкретной культуры, что имеет свойство трактоваться по-разному, а вовлекает зрителя в формирование смысла, происходящее на сцене в данный момент. Так через путь воды показан и путь самого Хлудова. Сначала, разливая её, герой противостоит собственным ошибкам; в финале же вытирает воду, встав на тропу рефлексии. Лишь осознания, не прощения). Виктор Добронравов играет измученного “старца”, желающего выбраться из “гнусного царства”, прекратить “тараканьи бега”. Теперь Хлудов ставит себя выше этой “насекомой иерархии”: “Я вылечился сегодня, мне всё ясно. Не таракан, в ведрах плавать не стану. Я видел армии снега, столбы, бои...фонарики!” (даже декорации уподоблены фонарям – “Наступило просветление”).

“Ты достаточно измучил меня, но наступило просветление <...> Нельзя же забыть, что ты не один возле меня, есть живые <...> Судьба с той ночи

завязала их в один узел со мной, мы выбросились вместе через звенящие мглы”, – проникновенный монолог заставляет думать о новом смысле жизни, что обретает Хлудов (простить себя во имя людей, которых любит – Серафимы, Чарноты, Голубкова), однако движения актёра говорят совсем другое: подносит два пальца (условный “пистолет”) к виску. Противоречия лишь усилились временем. Смерть Хлудов рассматривает как спасение окружающих: “Я больше никому не смогу причинить вред”, – монолог становится своеобразной исповедью перед Крапилиным (в отличие от Чарноты и Серафимы Роман Валерьянович имеет адресата). Уводит в вечный покой Хлудова чистый и непорочный символ – Оленька, единственный ребёнок в пьесе. В постановке же с ней взаимодействуют трижды (начальник станции и Хлудов).

“Приезжать на Родину в несчастье.

Приезжать на Родину для смерти.

Умирать на Родине со страстью.

Умираешь, ну и бог с тобой...

Привыкать на Родине к убийству.

Падай, оказавшись во крови любимой,

во гробу, как в колыбельке”, – монолог, сопровождающий первое появление Хлудова (с характерными могильными декорациями) оказывается пророческим (вновь).

У Хлудова единение выходит в смерть (“связала нас судьба в один узел”), у Чарноты же разделение – в жизнь (“Развязала нас судьба, кому в петлю, кому в Питер, ну, а я – летучий голландец, вечный жид”). Распад единства драмы и постановки дал театру новую жизнь. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит – риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и всё это – чтобы стать совершенно новым видом практики. При этом театр открывает некий новый континент представления-перформанса, открывает возможность нового присутствия актеров-«перформеров» (они и становятся героями у Бутусова) и организует многоликий театральный пейзаж за пределами тех форм, которые прежде были сосредоточены вокруг драмы. Жизнь продолжается.

(1) эпиграф взят из фильма “Кабинет доктора Калигари”(1920) Р.Вине.

Эта зловещая история в духе Э. Т. А. Гофмана была откровенно революционной. В ней, по словам Яновица, они вместе с Карлом Майером заклеили произвол государственных властей, которые ввели всеобщую воинскую повинность и запалили фитиль войны. Немецкое милитаристское правительство казалось авторам прототипом кровожадной власти Калигари. Сценаристы “Кабинета доктора Калигари” создали Чезаре в смутном желании нарисовать портрет *обыкновенного человека, который под давлением принудительной воинской повинности обучился убивать и безропотно класть голову на поле боя.*