



Марина ТОКАРЕВА

## И ВСЕ ОНИ УМЕРЛИ, УМЕРЛИ...

**ИХ ПОХОРОНИЛ РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН БОГОМОЛОВ**

*...Почему принцесса Турандот столько раз отказывала женихам, казня всех, не сумевших ответить на ее хитроумные вопросы? Вахтангов не знал, а режиссер Константин Богомолов в относительно недавнем спектакле «Турандот» объяснил: иңцест.*

У Турандот и папы-императора цветущие любовные отношения. Статус-кво вполне устраивает бессовестного сластолюбца и испорченную принцессу; явление умника принца Калафа им совсем некстати. В эксперименте на сцене Театре имени А.С. Пушкина неестественно-испытательские приемы постановщика, соединившего роман Достоевского «Идиот» и пьесу Гоцци, лишь кое-как, наскоро скреплены токсичным клеем черного юмора. Три половозрелые лолиточки в белых гольфах и клетчатых мини-юбках ломкими голосами поют чернушные куплеты. Над сценой горит надпись CHINA. Основной предмет реквизита – черный гроб. Набухшая самовыражением фантазия режиссера склеивает папу-императора с Рогожиным, Турандот с Аглаей и Настасьей Филипповной, Калафа с князем Мышкиным, всех вместе погружает в «эстетику безобразного», т. е. в рамку из гадких стихов. Пример: «Баю-баюшки-баю, не ложися на краю. Придет серенький волчок и укусит за бочок. Разгрызет тебе он почки на мельчайшие кусочки. Съест мозги, кишки, желудок, ненасытнейший ублюдок. Перекусит позвоночник, мерзкий, гадкий полуночник. Будет долго он жевать, а потом пойдет блевать!».

Турандот (Александра Урсуляк) сделана похожей на героиню «Римских каникул». Ее отец, Альтоум (Виктор Вержбицкий) – на члена Политбюро. Принц Калаф (Андрей Сиротин) – на героя передачи «Умники и умницы». Трио на подтанцовках (оно же сестры Епаннины, оно же маски комедии дель арте) – на фигуранток фильма «Школа». Основной вопрос: похож ли постановщик на талантливого режиссера? – по

ходу спектакля неотвратимо набирал черные «шары».

Как-то спасали происходящее лишь актеры. Александра Урсуляк замечательно читала монолог Аглаи, демонстрируя изящество и внутреннее, и внешнего рисунка, Андрей Сиротин был обаятелен даже в своей растерянности, хотя маятник «Калаф–Мышкин» оказался ему не под силу. Самый «матерый» в спектакле Виктор Вержбицкий как Рогожин бесцветный, зато убеждал как император.

К печальному итогу приводило не только скрещивание черенкованием детей и родителей, комедии и трагедии, но абсолютная неспособность Константина Богомолова извлечь из собственного варева, во-первых, смысл, а во-вторых, юмор. Спектакль выглядел многозначительным и искусственным, словно человек, принимающий себя всерьез, без грана самоиронии. Коллаж из текстов «про смерть» – обязательная дань постановщика похоронной теме, которую он щедро привносит даже в церемонии и капустники. В зале зрители озадаченно вслушивались, нервно почесывались, хихикали. И – уходили. И не потому, что им, привычным к низкосортной ТВ-развлекухе, было не одолеть интеллектуального порога, предложенного постановщиком. А потому, что шестым чувством они ощущали холод мертворожденных идей постановщика, злую издевку на доньшке его высказываний, так и не вырастающую в искусство.

– Зато современно, – в финале грустно объясняли друг другу наиболее выдержанные и стойкие. А самую емкую оценку дал присутствовавший на спектакле Олег Табаков.



Сцена из спектакля.  
Фото М. Гутермана

– Как вам спектакль? – спросил кто-то из критиков.

– Его бы надо в Германию отвезти! – задумчиво ответил босс МХТ.

Теперь режиссер Богомолов показал Москве свой спектакль «Лир. Трагикомедия», поставленный в петербургском театре «Приют комедиантов».

Есть мнение, что каждый, кто ставит Лира, ставит его про себя. Но, отбыв три с лишним часа театрального действия, скорее приходишь к выводу, что постановщик отождествляется с другим шекспировским героем – Отелло: он невероятно, детски доверчив.

Ему кажется, если действие пьесы присадить на почву мрачной истории КПСС, добавить к советским реалиям толику ницшеанской идеи, использовать мотивы государственного антисемитизма, всех женщин пьесы сделать мужчинами, а мужчин женщинами, превратить Лира в ракового больного и психа (бутафорам пришлось изготовить много-много раковых

клешней), дать ему запеть «не для меня придет весна, не для меня Дон разольется», соединить мавзолеей с сумасшедшим домом, квартиру на Грановского – с Германией позапрошлого века, Заратустру – с Маршаком, поставить на стол оливье, винегрет и водку, – то все это небывалым образом расширит и обогатит шекспировский космос...

Доверчивый, он, похоже, представляет постановку чем-то вроде детской езды с горки «паровозиком»: если прицепить к изуродованному сокращением телу пьесы слова Ницше, Иоанна Богослова, Пауля Целана и пр. и пр., это остранил и углубит. Приблизит старика Шекспира к современности и выстроит глобальное режиссерское высказывание о сбывшемся конце света.

А еще он по старинке (а вот это уж чистый обоз мировых процессов) верит: чем больше якобы шокирующего внести в классику,



тем лучше автор запомнится продюсерам и критикам.

...Лир Розы Хайруллиной похож на совхозного счетовода: маленький, хрупкий, с худой головой, вроде как тиран эпохи Москвошвея, но мы видим только, как на нем топорщится пиджак. На раздаче государства он тонким женским голосом матерится; карта страны тут – надувная женщина. Деля территории, Лир ее недвусмысленным образом пропарывает, воздух выходит, карта опадает. Корделия Лировна Лир (Павел Чинарев) – здоровенный молодец в белом атласе с косой, то ли первый парень на деревне, то ли чистопородный ариец. Ее партнер – посол Европы в нашей стране г-н Заратустра (Татьяна Бондарева) – белокурая хладнокровная бестия в пиджачной паре. Гонерилья Лировна Альбани (обозначено в программке) и Регана Лировна Корнуэлл – Геннадий Алимпиев и Антон Мошечков – типологически чистые фашисты, одетые в женские костюмы по моде тридцатых–пятидесятых. Самуилу Яковлевичу Глостеру выкручивают глаза штопором, и из них струями бьют бутфорские слезы, раковая клешня хватает Гонерилью за нежные места, генерал армии Семен Михайлович Корнуэлл (Дарья Мороз) делает хакари и далее присутствует на сцене с грудой кишок-сосисок, вывернутых наружу.

Один персонаж долго сосет дуло пистолета, другой ритмично трахает резиновую куклу, третий переживает оргазм под выстрелами, часть зала в эти моменты навязчивой непристойности внутренне привстает; по мне именно они – самые скучные. Хотя, вопреки отталкивающим предлагаемым обстоятельствам, все артисты работают хорошо.

Беда в том, что, как человек образованный, Богомолов ставит умозрительные и на словах интересные задачи (см. текст программки). Он искренне хочет добыть некую новую истину, выстроить на сцене свой мир, где все чудовищно и комично одновременно, все взыскует спасения и все тянет в бездну. Но – не выходит. Чем глубже используемые тексты, тем площе действие. Между объявленными намерениями режиссера и их воплощением – бездна сцены,

которую не перейти умозрением, в которой предполагается театр. А в нем, как ни используй открытия кино, приемы русской постлитературы, и ходы предшественников и среднеевропейские штампы, по определению должно быть что-то открытое только автором спектакля. Этот же театр, объявленный авторским (а какой еще бывает?), обитает на перекрестке филологического знания и постановочной слабости, вторичности метафор и вымученности образов, скрытой высокопарности и агрессивного смущения от своих комплексов, но главное – в отсутствие той самой новости, которая всегда нова.

Одно режиссеру удалось несомненно: ощущение отвратительного. Оно, в первую очередь, и передается залу. Хотя, сидя в нем, испытываешь порой и благодарность постановщику: тексты, отдельно звучащие со сцены, – изумительные тексты, на них можно отдохнуть душой от постановочного прорыва.

Две недавние постановки Богомолова на сцене МХТ маркированы присутствием Марины Зудиной. Она играет Аркадину в «Чайке», ей отдана главная роль в пьесе Набокова «Событие». Факт этот не требует комментариев, но многое объясняет.

К тому же две «Чайки» в минувшем сезоне – Юрия Бутусова в «Сатириконе» и Константина Богомолова на сцене МХТ дали нечастую и в данном случае вполне корректную возможность сопоставления масштабов: свежий, изобильный неожиданными метафорами и поворотами спектакль Бутусова, на мой взгляд, стал событием в истории чеховских постановок; спектакль Богомолова прибавил к ним еще одну – длинную и мучительно амбициозную.

Впрочем, филолог по образованию, Богомолов умеет на вербальном уровне оформлять свои режиссерские замыслы. Но подробно рассказывая, о чем он поставил спектакль (некоторые коллеги для простоты оценок в рецензиях прямо воспроизводят куски этих монологов уже от собственного лица), он при этом себя и выдает: «открытие», «новизна», разрушение штампов и традиций – тот ряд, что неизменно сопровождает его публичное самообнаружение.



Желание заявить о себе, похоже, из основных страстей Константина Богомолова, и невротический Константин Треплев Константина Хабенского в его трактовке вполне тянет на альтер эго постановщика. Тут работают и все на словах заявленные оппозиции спектакля: «столица» – «провинция», успех – неуспех; все что так или иначе может терзать постановщика в жизни, он решил привнести на сцену. Получилось... скучно.

В спектаклях Богомолова всегда есть мертвое время, которое давит зрителя, будучи истраченным, но не использованным. При всем при этом, он уже создал свой собственный фирменный стиль. «...Это уже богомоловщина какая-то!» – услышала я недавно на одном обсуждении в Театре. дос. Особенности и составляющие данного стиля очевидны.

Любую классику, всякий надвременной текст Константин Богомолов считает подходящим вместилищем для истории и типажей советского Политбюро; простодушно полагает, что любой художественный мир можно открыть простым ключиком политических аналогий. Зло у него, как правило, обретает облик Холокоста. А главное: его так называемый биологический разбор, лежащий в основе спектаклей, основан всякий раз на одномерном презрении к человеческой природе. Персонажи, будь то Треплев или король Лир, Корделия или Турандот почти всегда наполовину животные, в чем-то отталкивающие, в чем-то ничтожные. Само собой, каждый имеет право на подобное мироощущение, но если им исчерпывается вся картина жизни, то в коробке сцены возникает безнадежный трэш. Богомолов последовательно, из работы в работу, переносит все, что связано со смертью, похоронами, гробовыми аксессуарами. Утверждает: это эстетика, «продиктованная ощущением неизбежности и близости смерти». Словом, обожает нуар без просвета. До того, что трагедия оборачивается противоположностью и начинает дышать комизмом.

Еще одна особенность: утомительный эпатаж, нагромождение картонных ужасов, как в «Лире» или гадостных текстов, как в «Турандот» – то, что создает в зале, как принято считать плодотворный дискомфорт,

порождающий в зрителе глубокое ощущение истины. Это от истины так тошнит, – пошутил один известный критик, сбегая со спектакля по пьесе Шекспира.

В мхатовском «Событии» черты этого фирменного стиля как бы притушены: в истории, повествующей о затянувшемся ожидании убийства, проявляющем черты основных персонажей, все чрезмерно затянуто, блекло, и даже хороший артист Сергей Чонишвили выглядит уныло, а уж об артистке Марине Зудиной, лучше и вовсе промолчать.

Но тем не менее Богомолову, похоже, пока удастся сохранять ощущение, что театр начинается с него. Новый. И задача разрушения штампов, которую он героически взвалил себе на плечи, то и дело толкает его на перпендикулярные материалу решения – лишь бы как-то позаметнее разрушить, опровергнуть, заявить. Но как бы не матерился Лир, с кем бы ни сношалась Турандот, – «из ничего и выйдет ничего» – присудил устами своего персонажа Шекспир, и уж тут его не опровергнешь.

Вообще, споры вокруг Константина Богомолова и его нынешних постановок все-таки возможны только в сегодняшнем контексте, где манипуляция истиной стали стратегией критиков, где их страх быть сброшенными с корабля современности оборачивается эстетическим соглашением одних и эскапизмом других. Знаю немало коллег, для которых боязнь отстаивать «другой театр» продиктована страхом, что приговор «отстой» прозвучит в отношении их самих. Вопрос о Богомолове в большой степени вопрос о том, как и ради чего профессиональная недостаточность объявляется новым словом. В какой мере это эстетическая борьба, а в какой – экономический расчет.

Богомолов стал заметен потому, что попал в луч перекрестных суждений: спор о нем, в сущности, спор о том, что на сцене есть подлинное и значимое, а что фальшивка и подделка. Он в данном споре – лишь подручный материал. Род ветрянки для переходного момента русской сцены. Но как бы не кошмарил он свою публику, как бы усердно не пытался похоронить все на свете и выгрести к славе на гробах, не забудем: ему всего тридцать семь. А вдруг?!