



Элла МИХАЛЕВА

«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ»

В ФОРМАТЕ СОЦСЕТИ

«Вообще, сами ожидания зрителей от похода в театр, то, как они входят в зал, смотрят на сцену, что хотят увидеть, зачастую довольно идиотичны, и, конечно, грех над этим не посмеяться. Я играю и с этим восприятием в том числе, с этим клиническим проявлением, потому что изначально в театре нет никаких правил, никаких границ. И постоянное нарушение этих границ представляет для меня наибольший интерес.»

К. Богомолов

«Сноб» 03 (56) март 2013

Так тому и быть. Художник имеет полное право (и должен в идеале) быть судимым по тем законам, которые установил для себя сам.

Примем за отправную точку мысль, что у театра нет никаких границ. Деликатно опустим факт, что какие-то границы видимо существуют, раз режиссер по его же признанию их нарушает, и это представляет для него наибольший профессиональный интерес. И представим себе некоего идеального зрителя: не обремененного собственными художественными ожиданиями и индивидуальными пожеланиями, не испорченного штампами восприятия. Вообразим его эдаким человеком рассеянным, примчавшимся в кассу покупать бутылку квасу и готовым впитать в полном объеме и с максимальной доверчивостью «авторское высказывание» (Богомолов) в виде спектакля «Идеальный муж. Комедия», сочинение К. Богомолова по произведениям Оскара Уайльда (режиссер К. Богомолов).

Заодно выясним, нужен ли такой податливый и восприимчивый зритель режиссеру на самом деле.

«Идеальный муж» набрал обширную прессу. Рецензенты – как принявшие, так и отвергнувшие спектакль – отметили, что «от текста Уайльда там не осталось практически ничего». Однако упрекать Константина Богомолова в непочтительности к авторскому слову не совсем справедливо. При всем внешнем радикализме режиссерского прочтения, постановщик к автору прислушался, хотя и своеобразно.

Первая смысловая ремарка пьесы выполнена режиссером с максимальным тщанием. Сразу за списком действующих лиц и размахистым, не сосредоточенным на деталях, обозначением места действия у Уайльда написано: «Время действия – наши дни».

В одном из театральных обзоров в польских СМИ не так давно мне встретилось следующее сетование критика: современный театр по каким-то неведомым причинам боится исторической среды – костюма и интерьера. Поэтому, как только тот или иной режиссер берется за постановку классической пьесы, костюмеры бегут в магазин за джинсами из последней коллекции и новейшими моделями мобильных телефонов. В случае с «Идеальным мужем» это (почти бесспорное) наблюдение не совсем корректно. Оскар Уайльд – невольно и даже несколько опрометчиво – дал формальный повод к обновлению и актуализации своей пьесы: словосочетание «наши дни» при желании можно толковать литерально.

В многочисленных рецензиях, вышедших после премьеры «Идеального мужа. Комедии», часто встречается термин «монтаж» – старый добрый драматургический способ организации спектакля. Им характеризовали текстовое решение спектакля. В нашем сравнительно недавнем прошлом есть пример театрального монтажа. Пример чрезвычайно наглядный, хрестоматийный, давно классический, но еще не окончательно покрывшийся архивной пылью. Это спектакль 1965 г., продержавшийся

на сцене почти три десятка лет, «Десять дней, которые потрясли мир» в постановке Юрия Любимова. «Представление с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой», где от стартового авторского текста американского писателя Джона Рида тоже остались лишь некоторые «избранные» мотивы. Спектакль, собранный из разно-стилевых и разно-жанровых сценических фрагментов и микро-сюжетов. Но при том – постановка сознательной, жесткой структурной организации, выверенная по пропорциям всех составных частей. Сочетавшая без малейшего пиетета перед театральными «правилами», как заявленные в афише «пантомиму и стрельбу», так и жанровые сценки, театр маски, живого актера, зонги, проекцию, приемы театра теней, песенку А. Вертинского... И увлекательнейшую театральную игру со светом и пространством (представление начиналось на улице, продолжалось в фойе и только потом немного «угоманивалось» и входило в берега сценической коробки).

При всей пестроте и абсолютной всеядности в использовании жанров, стилей и приемов

(в «Десяти днях...» не нашлось места разве что психологическому, «переживальческому» театру) это был спектакль мощной организующей концепции и энергичного, целеустремленного «сквозного действия». «Калейдоскопическая», «лоскутная» структура зрелища жестко подчинялась законам монтажных «столкновений» и «сцеплений». И одновременно следовала классической литературной схеме: завязка, кульминация и развязка находились на своем месте, а внутренняя интрига и прекрасно отлаженный ритм «гнали действия ход, быстрее за эпизодом эпизод».

«Идеальный муж» К. Богомолова далек от традиционного толкования принципа монтажности в той же мере, в какой он ушел от линейно выстроенного сюжета. Текстовая ткань постановки организована совершенно иначе. Если искать способ идентификации, то, наверное, не в области театра или кинематографа. Спектакль выстроен, скорее, по принципу, пришедшему из другой области – из Интернета.

Сцена из спектакля



Система соединения многочисленных текстовых компонентов напоминает структуру «стены» в профиле социальной сети, где «статусы» пользователя не должны и не могут быть пронизаны «сквозным действием» и где информационные фрагменты стихийно и самостоятельно формируются в модули разной продолжительности. Конструктивная спонтанность «стены» уравнивает в правах личное вербальное высказывание с «высказыванием» в виде готовой – «утащенной» – из Сети картинкой чужого авторства или ссылкой на некий ресурс аудио или видео. Прямая речь владельца профиля бесконфликтно перемежается с потерявшим авторизованность «копипастом».

Никакой специальной требовательности или целеустремленных усилий к гармонизации материала – разнородного, часто совершенно случайного, появившегося на «стене» под влиянием сиюминутного настроения, – не существует и существовать в этом пространстве не может. Облик «стены» формируется и живет по законам хаотичного информационного потока, подчиненного единственной объективной данности – ходу времени.

Если не подходить к «Идеальному мужу» с мерками, которые к нему неприменимы (в частности, не опираться на лекало «монтажа»), исчезают вопросы, на которые сам спектакль должен дать ответы. Однако вопросов много. Почему именно чеховские «Три сестры» оказались лейтмотивом, прошедшим сквозь все сценическое действие этого «Идеального мужа»? И почему несомненно более близкий базовому произведению «Портрет Дориана Грея» лейтмотивом не стал, зато «отхватил» целиком второй акт, разломив спектакль пополам? Почему именно стихи Веры Полозковой, а не иного автора, оказались столь необходимой режиссеру добавкой к пьесе? Почему так несоразмерно и избыточно много времени и внимания уделено первой сцене спектакля – выступлению в «Кремле» бывшего уайльдвского лорда Горинга? В наши дни и на нашей почве он превратился в исполнителя шансона Лорда. Для убедительной экспликации персонажа и предъявления зрителю его «портрета» совершенно не требовалось включать в

спектакль несколько шансонных шлягеров разной степени свежести. Почему «Фауст»? Почему сцена на балконе из «Ромео и Джульетты» и письмо Татьяны к Онегину? Почему так назойливо, многократно, до утомительного перебора повторен сюжет с майонезом «Курочка Ряба» и так подробно продемонстрирован зрителю М. Пореченков, а не иной телевизионный «спам» с другими артистами МХТ им. Чехова (или любого другого театра), которые, как и Пореченков, снимаются в рекламных роликах?

Ответ напрашивается грубовато-детский и рационально не аргументированный: а потому. Потому что такова версия информационного потока, собранная режиссером с тем же своеволием выбора, что и статусы в фейсбуке. Эта версия и подается со сцены в согласии с его, режиссера, внутренним ритмом усвоения информации и его же сугубо частными предпочтениями. Вкусовые пристрастия, которыми столь многое определено в этой постановке, требуют от зрителя вкусовых же совпадений. Тот случай, когда «на цвет» предполагается найти «товарища».

Отбирая и формируя дополнительные тексты для спектакля, щедро добавляя к фрагментам литературных произведений и к авторам – от Гете до Мисимы – тексты собственные, режиссер предъявляет к аудитории вполне определенные требования. Эта аудитория обязана как минимум распознать многочисленные цитаты различной протяженности, из которых сложился текст. А раз так, то это совсем не та восхитительная *tabula rasa*, готовая некритично до покорности воспринять чье бы то ни было авторское высказывание. Спектакль Константина Богомолова вполне консервативно, как принято в театрах всех эпох и географических широт, обращается не к некоему особенному и может быть еще не воспитанному сценической практикой типу зрителя, о котором режиссер говорит в интервью. Постановка ищет взаимопонимания с хорошо подготовленной, «своей в доску» публикой – хватающей месседж режиссера на лету и понимающей его с полуслова.

Гипотетическая аудитория спектакля, которая обязана быть искушенной в литературно-театральных вопросах и сценических



интерпретациях классических пьес, сужается дополнительным «требованием»: ее осведомленность должна распространяться на предметы совсем уж специальные. Например, на твердое знание топографии крохотного сегмента центра столицы, который тянется от «кафе на Малой Бронной» до «Театра». Или о том, что «снег» – это одно из сленговых названий кокаина. А почти вскользь оброненные реплики, вроде «Магазин “Вера Максимова и подруги”» и вовсе требует от зрителя интимного и скрупулезно-детального знания московской театральной жизни и тонкостей взаимоотношений в столичной театральной среде.

Однако общих культурных кодов мало. Константин Богомолов ведет диалог с публикой, готовой принять единственную избранную режиссером интонацию спектакля – интонацию пародии и стеба. В зрительном зале должен сидеть интеллект, скептически и даже несколько высокомерно настроенный по отношению к институту театра. Либо тот, кто не встречал в драматическом театре сильных впечатлений и, не имея позитивного зрительского опыта, ждет от искусства драмы отдыха и развлечения.

Неверие в театр, ощущение его ремесленной и социальной исчерпанности – одно из главных объяснений того, что режиссер самозабвенно травестирует – до передразнивания – цитаты и действующих лиц литературных произведений разных авторов и эпох. Других способов своего взаимодействия со сценой он, вероятно, просто не видит. И потому чеховский барон Тузенбах говорит с акцентом жителя кавказского региона, а Федотик и Родэ получают звания «шестёр». Гетевский Мефистофель саркастически, но упрощенно, рифмуется с одним из сквозных персонажей спектакля – священником отцом Артемием. Шаржировано представленный эпизод из «Ромео и Джульетты» сопровождается ироничными титрами: «Трагедию Шекспира играют на сцене больше 400 лет» (что должно усилить впечатление безнадежной мертвенности драматического театра, достойного в наши дни разве что насмешки).

«Сетевые» стилистика и язык постановки приносят во взаимоотношения театра и зрителя

нюанс, заслуживающий отдельного внимания: спектакль не нацелен на эффект неожиданного, на эффект открытия и изумления, заложенные в природе искусства. Напротив, зрелище весьма прагматично рассчитывает на результат противоположного знака и смысла – эффект узнавания и подтверждения уже сформулированного, хорошо усвоенного и готового. К узнаванию сетевой «маски», к повторению утвердившегося стереотипа, «баяна», мема, которые сделались столь же неотъемлемыми правилами сетевой коммуникации, как «интернет-язык».

При транспонировании пьесы и персонажей Уайльда в московские реалии февраля 2013 года (это дата премьеры и одновременно датировка событий спектакля, данная режиссером) приняты во внимание наши «местные» предлагаемые обстоятельства: в современной Москве нет аристократии, но есть элита, нет высокородия происхождения – их, как сумел, компенсировал гламур.

Сценическая реальность смоделирована режиссером по принципу «фотожабы» (фото-монтажа с помощью программы *PhotoShop*) оригинальных героев Уайльда. Их возможные проекции в нашу жизнь сформулированы постановщиком в виде карикатуры – раз для них не нашлось языка театрального, то почему бы не использовать язык Интернета? Так, товарищ министра иностранных дел сэр Роберт Чилтерн «реинкарнирован» на сцене в образе министра «резиновой хрени» Роберта Тернова (его играет Алексей Кравченко), а леди Чилтерн превратилась в Гертруду Тернову (Дарья Мороз). Лорд Горинг стал ныне певцом, а в прошлом киллером Лордом (Игорь Миркурбанов), миссис Чивли преобразилась в Миссию Чивли (Марина Зудина). И так далее.

К главным сюжетным поворотам прибавилось изрядное количество «офтопов»: от песен «Любэ» до стриптиза, появления на сцене «последнего русского интеллигента», Сочинской олимпиады, пародии на ленкомовскую «Юнону и Авось» и многого другого.

Плюсуясь, множась «статусы» на условной «стене» «Идеального мужа», уплотнили и продлили во времени (спектакль идет 4 с половиной часа) льющийся со сцены информационный

Дневник театра



А. Кравченко – Роберт Тернов

Н. Борисова – Маша (из Гжели),
Я. Осипова – Ирина (из Минска),
С. Колпакова – Ольга (из Ростова)

М. Зудина – Миссия Чивли



поток, увеличили дробность и фрагментарность действия. И без сомнения ...прибавили радости «узнавания» тем, кто узнавания ждал, но отнюдь не придали зрелищу эпического размаха и смыслового масштаба.

«Идеальный муж. Комедия» не становится собственно театральным экспериментом. Несмотря на то, что сам режиссер нередко настаивает в интервью на реформаторстве и новизне своих работ.

В сценическом отношении К. Богомолов «статуса» февраля 2013 г. гораздо скромнее и сдержаннее Ю. Любимова образца года 1965-го, которого вместе с его «Десятью днями...» я взяла в качестве наглядного примера для



сопоставления. Никакого цирка, трюков, масок, теней, разрушения жанровых границ, изменения взаимоотношений актера и публики и т.д. на сцене нет и в помине. Не сделано и малейшей попытки уйти из пространства сценической коробки. Три рассаженных в партере в первом акте персонажа – папа Лорда, его друг и подруга – столь незначительная погрешность против исправно работающей «четвертой стены», что стоят упоминания разве лишь ради абсолютной фактологической точности.

Театральное, сугубо режиссерское бунтарство Константина Богомолова не привлекло. Он сосредоточился не столько на сценической и образной составляющих спектакля – сколько на проблемах филологических. На нарушении «границ» пьесы, которое (еще раз это подчеркну) в данном случае формально «спровоцировал» сам автор.

Сценический эксперимент и новаторство начинаются тогда, когда затронуты две принципиальные и коренные театральные проблемы – проблема пространства и проблема актера. Попытка «вырваться» из ограничений, которые задает бытующая театральная архитектура, и поиск нового типа актерской игры приводят к обновлению и приведению в соответствие с требованиями века коммуникативных связей между произведением театрального искусства и зрителем. Попыток проделать что-либо подобное в «Идеальном муже» Богомолова не заметно. Действие вполне довольствуется сценической коробкой, не стремится за пределы планшета, скромно использует вертикаль (в сцене, где актриса изображает живое распятие, – ее подвешивают над сценой). Артистам не предложено иной формы существования, кроме приемов «бытового театра». Той самой системно и активно критикуемой в последнее время, но ничем и никем не заменяемой, «психологической» «переживальческой» школы. Используемой, правда, чуть более гротескно, чем если бы на сцене благополучно шли «Месяц в деревне» или «Пять вечеров», поставленные в «реалистической» манере.

Художник спектакля Лариса Ломакина (постоянный соавтор Богомолова) выстроила

сценическое пространство одновременно инертное и узнаваемое. На сцене очевидный «репост» (что нравится поклонникам постановки) некоего среднеарифметического «европейского спектакля» – стеклянный павильон, внутри которого размещены двуспальная кровать и санузел, остальное пространство сцены «выбелено» и почти не заполнено (несколько кресел, музыкант возле левой кулисы в глубине сцены). Над зеркалом сцены подвешены две большие «плазмы», транслирующие видеосюжеты.

Время и место действия визуально не обозначены – решение пространства больше похоже на дизайнерское, чем на художественное. Единственная сомнительно европейская деталь – колючая проволока, пущенная по периметру (в верхней части) кирпичной выгородки сцены. Проволока – это крохотное поле для толкований: то ли рифма с шансоном, возвращенном на блатной романтике, то ли намек на генезис нашего бизнеса, то ли на прошлое Лорда, бывшего когда-то киллером, то ли «Дания – тюрьма», то ли робкая метафора нашей псевдоевропейскости – обзаведясь интерьерерами, остались «совками» с гулаговской психологией или несвободными, склонными к рабству азиатами.

Помимо заимствованных «еврорешений» сценического пространства, декорация очевидно напоминает сравнительно недавно гостивший в Москве спектакль Кшиштофа Варликовского «(А)поллония» (Новый театр, Варшава). Там стоял почти такой же стеклянный павильон, только не на авансцене, а возле левой кулисы. И видео транслировалось на экраны на заднике, а не на подвешенные над зеркалом сцены. Скорее всего, «цитирование» польского спектакля не случайно. Во-первых, зритель Богомолова посещает театральные фестивали и постановку Варликовского, получившую мировую известность, безусловно, видел – эффект узнавания соблюден и тут. Во-вторых, одной из магистральных тем «(А)поллонии» – зрелища сложно-сочиненного и основанного на многих текстах, стала тема гомосексуализма, которая превратилась в сквозной сюжет «Идеального мужа. Комедии». С той



разницей, что у Варликовского тема приняла форму драматического раздумья и послужила поводом для углубления в исторические судьбы народов (поляков, евреев, немцев) в период Второй мировой войны, а у Богомолова перешла в ту же трэшевую пародийную тональность, что и все остальные мотивы, сюжеты и микросюжеты спектакля.

Порой нейтральное сценическое пространство дает режиссеру искомую им свободу: одна-две детали и место действия переносятся в сколь угодно отдаленные друг от друга уголки. Зрителю достаточно лаконичного «бытового» намека, чтобы вообразить хоть улицу, хоть любой город на карте, хоть интерьер, хоть эпоху. По сравнению с Оскаром Уайльдом, ограничившим место действия парой-тройкой аристократических помещений, Богомолов вроде бы размахнулся. На сцене и Кремль, и первый зал ГМИИ им. А.С. Пушкина, отснятый для одного из роликов, и кафе на Бронной, и ресторан «Аист», и детский приют, и много чего другого. Включая «малую родину» бывших чеховских трех сестер, а ныне девушек «полусвета» (если бы у нас существовал «свет»), одна из которых из Ростова, вторая из Минска, а третья из Гжели. «Присутствует» в спектакле по Уайльду и едва ли известный драматургу город Елец, упомянутый у Богомолова в одной из предфинальных сцен.

Однако географического охвата многочисленные ссылки на перемену места действия не изменили. Несмотря на все старания, «Идеальный муж. Комедия» первоисточника не переборол – он так и остался камерной пьесой.

Минск, Ростов, Гжель – далекие и ментально чрезвычайно разные города – породили у всех трех сестер одинаковый «говор», некую стилизацию под уничижительную «деревню», посредством которой филологически не чуткий горожанин (совсем не обязательно уроженец столицы) пародирует неправильную региональную речь. Так часто рассказывают «кавказские анекдоты», не различая на слух звучащую в живом подлинном акценте мелодику грузинской, армянской, абхазской или иной речи жителя того региона. В спектакле слышится не «говор» реальной уроженки Гжели или

минчанки, за которым можно было бы рассмотреть индивидуальность географической точки, а некий паллиатив – смешной и малосимпатичный одновременно.

То же произошло и с единожды упомянутым Ельцом, вызывающим ассоциации отнюдь не со старинным населенным пунктом, но с некими опосредованно-литературными представлениями о Ельце. Название города здесь... форма рифмы с небольшой цепочкой культурных отражений. Два из этих «отражений» – сугубо литературные. Первое связано с уезжающей в Елец Ниной Заречной из чеховской «Чайки», другое – разошедшаяся на поговорки сказка Леонида Филатова «Про Федота-стрельца» («я сошлю себя в Воронеж, я сошлю себя в Елец»). Есть и еще как минимум одно «отражение», отсылающее к расхожему интернет-мему – городу Бобруйску, за которым, безусловно, реальный Бобруйск никогда не подразумевается.

Авторское, личное высказывание Богомолова прозвучало, в этом нет никакого сомнения. И, та аудитория, которой оно адресовано, его слышала и приняла. Авторского театрального раздумья в «Идеальном муже» не случилось: режиссер, судя по всему, на него и не нацеливался. Доверчиво принять за раздумье набор гзгов, шуток, пародий, цитат и готовых суждений не получается.

Не представляю, куда отправится Богомолов, если не свернет с избранного пути. На этой стезе, начатой не «Идеальным мужем», а его более ранними спектаклями, идти дальше просто некуда. Можно, конечно, продолжить «разрушение» пьесы – мельчить текстовую «консистенцию» еще больше, трансформировать время, место и события еще активней, «жабить» персонажей еще карикатурнее, попутно присовокупляя к тексту все, что подвернется под руку и придет на ум. Но что это изменит в области драматического театра?