

Вадим ЩЕРБАКОВ

КОМЕДИЯ О БЕДЕ

В афише театра «Ленком» появился «Борис Годунов». Пушкинскую трагедию адаптировал, дописал и приспособил к нуждам сегодняшнего дня режиссер Константин Богомолов.

Спектакль оставляет сильное впечатление. Наслышанный про громкие свершения г. Богомолова, но не имевший случая их видеть зритель наверняка будет недоумевать. И это тот самый бич старого искусства, тот победительный Атилла, перед которым распахиваются ворота академических театров? Тот самый воевода передового полку новейшей режиссуры?

Во все времена немало было борцов за обновление театра. Задорные могильщики рутины, провозгласив окончательную гибель изживших себя способов игры, постоянно предлагали искусству некие новые пути. Как правило, стук лопат у порога заставлял все здоровые консервативные силы мобилизоваться и срочно противопоставить молодым нахалам образцы своего неувядающего мастерства. Так двигалось и развивалось искусство – традиции сохраняли вечное, а новаторство приносило новые формы.

Но никогда, кажется, старый театр не был так растерян и деморализован перед лицом своих могильщиков, как сегодня. Редкие фанатики древнего благочестия еще выходят, погромыхая ржавыми доспехами, на святую прю за истинные ценности «психологического» искусства – и мало кто из них, к сожалению, может предъявить что-либо убедительное. Большинство же пожилых деятелей театра уже сдалось, уже поверило в свою устарелость и всячески выказывает готовность подчиниться неизбежному. Новый театр подобен Року, который – по слову Сенеки – смиренного ведет, а непокорного тащит. Тем более, что (может быть, впервые в истории сценического искусства) атакующих новаторов и Рок объединяет одно мистическое свойство – и те, и другой

решительно непостижимы. В словах модернизаторов нет логики, их предложения очевидно идут вразрез с природой театра, но за ними молодость и, мнится, новая публика. Лучше уж сдать на почетных условиях, чем оказаться на свалке. Потому как – судьба...

Манифестаторы радикального обновления разнятся между собой. Одни призывают отказаться от персонажа и превратить актера в перформера, который от своего имени будет глаголить истину. Другие утверждают, что умерла и выдохлась классическая драматургия, заинтерпретированная до дыр. Иные же требуют вообще отказаться от выдуманных историй. Некоторые воюют с ложным пафосом игры и дискредитировавшими себя наборами театральных условностей. И так далее – в различных комбинациях, а то и скопом вывешивают они транспаранты всех лозунгов сего дня.

Едины эти борцы с рутинной, пожалуй, только в одном. Все они полагают, что радикальных перемен требует новая публика. В старые театры, утверждают они, не ходят современные свободные и сложные люди, которые не любят, чтобы им навязывали определенное мнение. Люди эти отличаются отменным образованием и способностью к аналитической деятельности, самим строем своего мышления и с детства усвоенным набором правильных ценностей они подготовлены к восприятию сложного и остро актуального искусства.

Нельзя не отметить при этом, что в качестве практических ответов на вызовы столь требовательной публики предлагаются спектакли, всяко упрощающие театр. Примитивизация форм, элементарность задач, поставленных как перед актерами, так и зрителями, очевидная одномерность способов репрезентации

Посвящается Константину Богомолову

жизни – таков стандартный набор качеств нового сценического искусства. Исключения, конечно, бывают, но общую картину они подправить не могут.

Константин Богомолов не отказывается от выдуманных героев. Персонажи – точнее их неплотные масочки, сквозь которые просвечивает актер, – ему очень даже нужны. С явным удовольствием работает он и с классическими текстами, не испытывая, кажется, тяги к так называемой «новой драме». И в то же время на его спектаклях зритель сталкивается с таким карнавалом упрощений, какой трудно наблюдать в произведениях других радикальных режиссеров.

Метод г. Богомолова, собственно, базируется только на одном приеме – его сценические тексты сплошь состоят из комментариев. Сам по себе сценический комментарий не новость,

А. Збруев – Борис Годунов.
Фото из архива театра
«Ленком»



на ином техническом уровне прием этот был известен и Мейерхольду, и Вахтангову, и Брехту. (Если не вспоминать про апарты классической драматургии; да и актерская оценка произнесенной реплики существует чуть ли не от рождения сценического искусства.) Впрочем, ничто не ново под колосниками.

Однако г. Богомолов – комментатор тотальный. Нет, он не толкует трагедию «Борис Годунов». Пушкин нужен ему не как собеседник, а в качестве носителя культурного кода. С помощью хрестоматийного текста режиссер комментирует прошлое, настоящее и будущее России – такие, какими они видятся ему.

Это безусловно авторский театр. В спектакле царит лишь один взгляд на сегодняшнюю жизнь. Остальные присутствуют постольку, поскольку они не мешают режиссеру беседовать с публикой. Ну, или потому, что г. Богомолов не сумел с ними справиться.

Способы, которыми осуществляется комментирование, вполне однообразны. Это либо текстовые титры на экране мониторов, либо развернутые в примитивное сценическое действие «хаханьки» (по меткому определению Т. Москвиной). На первый взгляд, «хаханьки» напоминают метафоры, но не являются таковыми. Они суть иллюстрации вербальной шуток, своего рода живые картины авторского остроумия, которые – не имея сколько-нибудь обоснованного места в логике развертывания спектакля – оканчиваются столь же внезапно, как и начались. Попросту говоря, они в какой-то момент надоедают и режиссеру, и актерам, и зрителям. Иногда критические точки трудно переносимой скуки у этих трех категорий граждан не совпадают. И тогда исполнители без толку маются на площадке, поскольку режиссер не умеет обозначить им никаких внятных задач, а публика кашляет и ерзает.

Ну, например: зека (кто бы сомневался!) Пимен у г. Богомолова не пишет, а накалывает свои летописи на тела сокамерников. На вербальном уровне задумано, вроде, остроумно. И впрямь – предания нашей старины вьелись нам в кожу; и как к этому не относиться, какой знак не ставь, но отодрать их можно только вместе со шкуркой! Исполнен, правда, сей

замысел предельно невыразительно: слоняется по сцене пара вьюношей в грубо сделанном трикотажном белье телесного цвета, покрытом черными буквами, и изъясляет вялое желание поскорее вырваться из-под пименовой «машинки»...

Есть и третий уровень комментирования. Автор спектакля присваивает имена-маркеры явлениям современной жизни. Черпает их г. Богомолов с анархическим своеволием откуда взялось: из образного ряда трагедии Пушкина, из советского прошлого, из ассоциаций собственной памяти и проч.

Между этими отсылками к известным деятелям, к событиям минувшего и историческими аналогиями есть существенная разница. Аналогия апеллирует к знанию, она дает возможность увидеть не только сходство сопоставляемых явлений, но и отличия между ними, предлагая, таким образом, найти *новые* определения, соответствующие их уникальности. Все люди похожи друг на друга, однако это не означает, что они – тождественны.

В своих спектаклях г. Богомолов оперирует простыми подобиями. Ассоциации выпотрошены и превращены в ярлыки. Рождающееся *сейчас* описывается в категориях *прошлого*. Это присвоение сегодняшнему старым имен – бесплодно. Получающаяся картинка упрощена настолько, что утрачивает соответствие и может быть прилеплена к любой поверхности, но способна она лишь сгладить естественный рельеф.

Конечно, упрощение упрощению рознь. Глядя на намалеванный режиссером аляповатый комикс, совсем не хотелось вспоминать об огромной силе простоты, о мощи архаических форм примитива, о балагане, пробивающем, как сказал Александр Блок, брешь в любой мертвечине. Видимо потому, что идеи такого порядка работают на театре с чувствами, помогая именно им пробиться сквозь привычные ухватки восприятия «культурного» зрителя. Ну а о чувствах в произведении г. Богомолова, разумеется, думать неуместно.

По большому счету не интересует радикального автора и театр – его поэзия, магический воздух, красота, выразительность

мизансцен... Словом все то, что является категориями профессии. Элементарная разводка актеров, безликое пространство, случайность ракурсов, простейшие приемы воздействия, в общем сводимые к оружейной пальбе и реву. Эти громкие средства режиссером рассыпаны густо. А потому с ними быстро свыкаешься и они перестают работать даже на рефлекторном уровне.

Сторонники г. Богомолова могут напомнить мне про политический гиньоль, про агитационный плакат, про сатирическую карикатуру, наконец. Они ведь тоже – плоские, что вовсе не мешает им смешить и ужасать. Однако настоящий памфлет переполнен энергией. Он движим ненавистью, а это, как ни крути, сильное переживание. Его присутствие в ленкомовском «Борисе Годунове» неразличимо. Автор здесь все время делает замах на большую оплеуху и всякий раз обманывает – зритель слышит только дряблый шлепок. И как не усиливай его техническими средствами, он все будет походить не на гром, а на его скромную имитацию.

Показательно, что самый живой момент режиссерской конструкции напрямую связан отнюдь не со смыслами, но вызван заботой автора о программировании реакции публики. Перед началом спектакля г. Богомолов делает «подсадку»: в литературном ряду около центрального прохода он помещает своего «зрителя». Довольно скоро «подсадной» принимается в голос возмущаться происходящим на сцене и требует возврата денег за билет. Играет он свою роль вполне убедительно – кое-кто из сочувствующей актуальному театру публики начинает выражать встречный протест действиями «хулигана». Наконец, г. Збруев (исполнитель роли Годунова) прицеливается в него из футляра от очков, раздаются громкие выстрелы, по светлой рубашке разрушителя порядка расплывается кровавое пятно. Приговаривая что-то вроде: «Вот это хорошо! Действенно! Прямо в сердце!», «подсадной» покидает зал. Смех и аплодисменты. Возможные несогласные посрамлены и выведены дураками заранее – уж поостерегутся говорить и писать, что им вздумается!

Посвящается Константину Богомолову

Ловкий портной умело позаботился о зримой материальности нового королевского платья...

А что актеры? Актеры привычно мастерили... Нет, не роли, а куски, моменты сценического присутствия. Включали модуляции разработанных голосов, обильно опирались на природное и благоприобретенное обаяние, всю использовали накопленный опыт создавать иллюзию осмысленности своего пребывания на сцене. Владение ремеслом и отпущенный Богом талант в разной мере позволяли им заполнять пустоту.

Не знаю, удовлетворен ли Александр Збруев результатом работы с г. Богомоловым, но временами тот серенький властитель, которого они вместе сваяли, вызывал интерес. Не в те моменты, когда он бесстрастно злодействовал или открывал рот, изображая пение детским голосом трогательной песни про крылатые качели. Таких аттракционов было даже слишком много. По контрасту к ним запомнилась, пожалуй, только сцена завещания Бориса.

Сидя рядом со спящим наследником (его – как и другого убиенного царевича – играет в спектакле г-жа Фомина), Годунов тихо, чтобы не разбудить дитя, наговаривает в диктофон свою науку власти. Толково излагает мудрые слова, вложенные Пушкиным в уста тертого службиста. И этот почти шепот, эта забота о сыне, об оправдании всех трудов по учреждению новой династии, обнаруживают вдруг абсолютную тщетность – и мудрости, и знаний, и злодейств... Неизбежное одиночество перед лицом небытия, явленное интонацией г. Збруева, подходит этой сцене, пожалуй, больше привычных решений.

Марину Мнишек г-жа Миронова играет разнообразно по средствам, но в осязаемом единстве задачи. Ее избалованная, ни в чем и никогда не знавшая отказа панна создана и воспитана лишь для успешной реализации встроенной программы служебного повышения. Переход на новый уровень (из замка магната

М. Фомина – Царевич,
А. Збруев – Борис Годунов



в царский терем) – вот и весь горизонт хотений. Для Александра Пушкина этого, конечно, мало, но на фоне гулкой колоды спектакля Константина Богомолова смотрится вполне достойно.

Не столь элементарен набор целей, поставленный перед г. Миркурбановым, изображающем Отрепьева. Призванный из труппы МХТ актер является, кажется, одним из любимейших выразителей идей режиссера. Что ж, простейшие аттракционы (вроде воровской распалцовки или эстрадного исполнения любовной песни) ему очевидно доступны. Про остальное сказать затруднительно – его злосчастная роль сокращена меньше всякой другой, она переполнена огромными массивами текста, которые актер то ведет на одной «уголовной» краске, то пробалтывает скороговоркой, то вдруг начинает страстно «раскрашивать». Логику интонационных переходов часто понять невозможно, а потому возникает навязчивое чувство, что пушкинские стихи перепеваются с помощью трех блатных аккордов.

Стертых русских чиновников и не менее стертых панов (от наших они отличаются только клетчатыми пиджаками да карикатурной игрой в генерала Ярузельского) представляют гг. Сиринов и Агапов. Дисциплинированно стоят фонтаном в соответствующей сцене, нередко получают удовольствие от придуманных трюков. Вялой режиссерской борозды не только не портят, но даже иногда укрупняют.

Про остальных актеров лучше умолчу – кроме одного, место которого еще впереди. Скажу лишь, что смена артистических поколений кажется грозит нам массой неприятных сюрпризов.

Самым любопытным объектом наблюдений в этом спектакле для меня оказалась публика. В XVI веке (про который, напомним, написана трагедия Пушкина) бояре, обращаясь к венценосцу, именовали себя государевыми детьми, остальные же – царскими сиротами. Заполненный довольными боярами и сердитыми сиротами зрительный зал «Ленкома» с удовольствием играл в поддавки – словно дети на Новогодней елке. Публике очень нравилось, что с прославленной сцены им показывают *обозначения*

памятных событий, давно и тщательно обсужденных в социальных сетях. Встали молодые люди в серой униформе (некогда пушкинские приставы) в позу целующихся милиционеров со скандально изъятого из заграничной экспозиции министром культуры произведения – ура Мальчишу! Снимает значительно Патриарх с руки золотые часы – салют Кибальчишу! Надевает себе на голову молодая актриса черную балаклаву, чтобы изобразить Юродивого – полный респект смелому борцу с режимом!

И все эти уры, салюты и респекты публика выражает радостным гогомом, особым «московским» смехом, который, по меткому наблюдению Евгения Шварца, есть ни мысль, ни эмоция, а ублюбочная форма снобистского утверждения собственного превосходства.

Радость присутствия при театральном пересказе в публичном пространстве обсосанных информационных леденцов ощутимо витала над рядами. Яркие индивидуалисты становились частью хора прекрасных креативных людей, единым фронтом выступающих за все хорошее против всего дурного.

С верой, что Россия – тюрьма, а Кремль – та же тюрьма, но самая образцовая, зритель уже пришел в театр. Филиппики автора представления никому не сделали больно – даже, полагаю, начальникам, которым скорее полезно и радостно было узнать, сколь плоско рисуют их себе оппоненты власти.

Однако кое-что новое и отчасти даже смелое в этом «Годунове» все-таки прозвучало. Впервые, пожалуй, в синклит отечественных мерзостей оказалась вписана российская оппозиция.

Два ее лика представлены Самозванцем и тем элегантным господином, которого воплощает Виктор Вержбицкий. Играет он весь скопом «род Пушкиных мятежный»: эмигранта Гаврилу, внутреннего российского супостата Афанасия и даже поэта Александра – некогда «либерального западника», а затем «верноподданного патриота». От лица последнего актер читает «шинельную» (с точки зрения просвещенных крепостников 1830-х гг.) оду «Клеветникам России». Оставив в стороне те ассоциации, которые рождают сейчас строки

Посвящается Константину Богомолову

про «кровавый» спор славян между собою, подчеркни лишь, что, на мой взгляд, «наше все» понадобился тут г. Богомолову именно в качестве яркого примера переменчивости взглядов отечественного художника.

Роль собирательного Пушкина во многом сочинена автором ленкомовского «Годунова». В уста г. Вержбицкого вложены незамеченные ранее в трагедии фразы и про тонкую душевную организацию русского либерала, и про родные могилы, покидать которые неместно, и про преступность любой власти на Руси. Этот персонаж прекрасно отдает себе отчет в том, какого монстра ведет он на московский престол. Одним протухшим мирром мазаны в спектакле и власть, и авантюристы, рвущиеся к ней любой ценой, и либералы, не гнушающиеся совершать подлости ради своих идеалов. Все негодяи в отвратительной вашей Раше – говорит нам г. Богомолов. И это действительно почти поступок!

В. Вержбицкий – Пушкин



Чтобы стать настоящим мужеством ему, однако, не хватает сушей безделицы. Так уж повелось в наших палестинах, что любая критика общих понятий (вроде – все режиссеры шарлатаны и бездари) традиционно исключает из числа критикуемых тех, кто волею случая попал с ниспровергателем устоев за один стол. Ругая всех, русский человек по умолчанию не относит эту ругань к своему узкому кругу. Стоит ли удивляться, что московский «кланчик» пропустил выпад? Он просто по привычке не принял его на свой счет.

Помимо увеличения мощности памфлетной энергии (которой и впрямь остро не хватало этому выпад), всеохватности бичевания мерзости можно было бы добиться включением в число бичуемых себя самого. На такой радикальный шаг, однако, гг. новейшим режиссерам редко достает куражу – грязь и кровь нашей истории ведь не запачкали их белоснежных одежд, в дурости российской их вины быть не может! А потому и книжки наши важнейшие читают они совсем иными глазами, и вопросы наши окаянные перед ними не встают. Зачем ломать голову, пытаюсь сформулировать причины нескончаемого топтания русского общества по кругу (для чего текст Пушкина очень мог бы пригодиться)? Место проклятое – да и все тут!

Анекдотический ответ всегда пользуется популярностью в компании людей интеллигентного труда. На спектакль валом валит народ, слухами интернет полнится, ворох рецензий наличествует. Все атрибуты успеха налицо.

Правда, некоторые зрители еще помнят времена, когда театры ставили перед собой и более масштабные задачи.