



Вера МАКСИМОВА

## ВРЕМЯ МНИМОСТЕЙ ИЛИ ЦЕНА УСПЕХА

*«Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится».*

**А.Н. Островский.**

**«На всякого мудреца довольно простоты»**

Не знаю, кто первым назвал режиссера Константина Богомолова интеллектуалом потому, что до ГИТИСа он окончил еще и филфак Московского Университета. (К слову сказать: МГУ ежегодно выпускает более 5000 дипломников, среди которых есть гении, таланты, а есть бездари и дураки).

Не знаю также, обрадовался ли сам режиссер подобной характеристике, полученной еще в профессиональном младенчестве, но, чрезвычайно популярный сегодня, он не позволяет о ней забывать. Вдруг вставит в «Лиру» (Театр комедиантов», СПб.) вместо уничтоженного (переписанного) шекспировского текста куски из Фридриха Ницше. Или в том же самом и без того длинном спектакле (четыре, пять часов – для Богомолова – норма) поручит актрисе читать стихотворение австрийского поэта Пауля Целана, накануне премьеры специально уведолив, что автор – в России почти не известен, что он – литературная редкость. Объясняя «себя», режиссер стремится говорить «научно», не слишком заботясь о том, понятно это или нет рядовому читателю (зрителю).

Предпремьерные газетные интервью, предвещения в интернете Богомолов особенно любит. «*Супер активный фейсбучник*» (Р. Должанский), «*западник, резонер и трибун социальных сетей*» (А. Шевелева), он (видимо), верит в необходимость подобных разъяснений и в то, что содержание его работ настолько сложно («философично»), что без режиссерских подсказок и расшифровок будущему зрителю не обойтись.

О работах «провокативного» постановщика существует невероятное число рецензий,

главным образом, – кратких, неизменно одобряющих, пафосных. Количественно преобладают («царствуют») в нынешнем медийном пространстве критики – газетчики, мастера блиц-рецензий. Авторы напоминают безотказную «группу поддержки», а их публикации размером в полторы–две страницы появляются залпом, «сонмом» немедленно после выхода премьеры. (Среди почитателей режиссера, его энтузиастов неизменно находим – Давыдову, Должанского, Шендерову, Карась, Руднева, примкнувших к ним «ветеранок» Солнцеву и Степанову...)

Некоторые из них – способные люди, умеющие писать энергично, напористо, «мускулисто», еще и очень плодovиты (ни дня без строчки!), но неотличимы друг от друга. Убери фамилии, напечатай десять текстов подряд, и получится нескончаемая рецензия с повторами (кружением-топтанием на месте); одной на всех лексикой, отсутствием авторской индивидуальности и личной манеры, с обязательными вставками иностранных слов – «трэш», «фрик», «фолл», «пул», «гэг на грани фола», «хоррор»... Еще недавно в постоянном употреблении были «брэнд» и «мэйнстрим»; теперь особо полюбился глагол «тролить», как свидетельство «продвинутости», «крутости» рецензентов, их приобщения к «европейской цивилизации», а главное – напоминало бы об участии в международной фестивальной «тусовке», завидной и недоступной многим. (Там наслушались и насмотрелись!) Подобное кокетничанье иностранными словами отличает людей с несвободным, на бытовом уровне владении чужим языком.

Они вводят Богомолова в «европейский контекст», наделяют спектакли обязывающими и многообещающими эпитетами: философские, сакральные, модернистские, потсмодернистские, эксгибиционистские, в «масштабе крупного художественного обобщения» и т.д. Пишут об их «перверсивной красоте», о гуманитарности, «возникающей на контрапункте, через отрицание» (П. Руднев)

Сам режиссер относится к пишущим скептически-спокойно. Но если сравнить и поставить рядом высказывания Богомолова и цитаты из рецензентов-апологетов, они почти совпадут. И постановщик, и те, кто его «трактует», говорят об одном и том же. В «Карамазовых» о «религиозном и культурном ханжестве современной России», «привычке к сладострастному самоистязанию и истязанию близких, похотливой страсти к преступлению, покрытой сульфальным слоем ханжеского благочестия», которые въелись «в костный состав русской жизни» (А. Карась).

О том, что «русский дух – это и есть дух тления, гниения, разложения. И он пропитал собой не только социальное тело страны. он вообще все собой пропитал.

В мире все смердит. В этом чертовом мире все смердит» (М. Давыдова).

И еще о том, что русские – садисты, мучители, садомазохисты и рабы; о том, что российская власть – изначально, генно преступна, продажна, как в историческом прошлом, так и сегодня («Идеальный муж» – МХТ, «Борис Годунов» – ЛЕНКОМ), к тому же «собрана» из сплошных гомосексуалистов («Идеальный муж» – МХТ). (Гомосексуальная тема чем-то особенно дорога Богомолову.) Что Сталин и Гитлер – «близнецы-братья», в трагедии Второй мировой войны и Холокосте одинаково виноваты, Сталин – даже больше, чем «фюрер» («Лир» в петербургском «Театре комедиантов»). Что в поисках чистой, «высшей» человеческой особи или расы гебисты и эсесовцы участвовали на равных («Лед» в Национальном театре Варшавы).

«Лира» Богомолов ставит в точности «по написанному», но не Шекспиром, а известным «знакомом» нашей военной истории, «желтым»



К. Богомолов

романистом Виктором Суворовым, помещая на титульном листе программки примечательное предисловие: «Конец света уже был, и приторный запах тянется из прошлого. Конец света случился в прошлом веке. Мы не заметили. Он был. Он почему-то для меня концентрируется вокруг Великой Отечественной войны. И десятилетия вокруг нее, когда из людей варили мыло. Или трупами мостили дорогу к Берлину, хотя в этом уже не было надобности».

В последние годы режиссер главные свои спектакли осуществляет по классике. (Сорокин, по его мнению вот-вот классиком станет: «... Войдет в "нул" классиков нашей литературы лет через сто: Пушкин, Толстой, Достоевский, Платонов...») Но причины режиссерского отбора этих, а не других авторов, просчитать трудно. («Может быть, время влияет, которое вокруг. Названия как-то сами собой выскакивают из головы» – объясняет Богомолов в одном из интервью). Не поймешь, кто ему ближе, кто дальше, кто органически, жизненно необходим, – переписанные от начала до конца Уайльд и Шекспир; или частично сохранный Достоевский в «Карамазовых», чем режиссер, кажется, гордится, о чем несколько раз специально напоминал. Теперь вот Пушкин сокращен до дайджеста и почти не узнаваем. Слова и эпизоды добавлены в текст трагедии, «знакомой до боли». (Например, слово



«Сука!» – которое иступленно выкрикивает Борис Годунов – еще не царь, прося поддержки у сестры-инокини Ирины, перед тем, как ее задушить). Переключения, прыжки, «полеты» от одного гения к другому стремительны и без пауз на приготовление, сосредоточенье, обдумывание, как бывало в прежние, все еще памятные театральные времена. Сидишь и спрашиваешь себя: «Неужели никогда не повторятся эти муки сомнения, колебания слабости и робости перед гениями; покой и мужество принятого решения?» Так было с Товстоноговым, медлившим приступить к «Идиоту», ожидавшим «пришествия» актера на великую роль, в послевоенные, казалось бы, не созвучные знаменитому роману годы... Так было с идеальным актером Достоевского – Олегом Борисовым, в его осторожных подступах к «Кроткой» – на театральной сцене, к Версиллову в «Подростке» – на киноэкране... И с Эфросом, и с Ефремовым, половину жизни не решавшимся взяться за классику, Чехова, в особенности...

Что же касается того, как *сделаны* спектакли модного режиссера, то они до мелочей уподоблены друг другу. Один тип постановки на всех авторов скопом или «пулом» (любимое слово Богомолова) и – никаких различий.

Легче сказать не о том, что в них «есть», а о том, чего в них «нет». Нет ритма и меры времени. Длинные и очень длинные, они движутся вяло. Нет *игры с жанрами и стилями*. О стиле, как общности художественных приемов, характерных для того или другого произведения, школы, направления, как средства передать авторскую уникальность и т.д., говорить невозможно, разве что в применении к самому постановщику, неизменно «верному себе» и с первых мгновений узнаваемому. Нет темперамента, энергии утверждения или отрицания. Нет монтажа – ни параллельного, ни тематического, ни аналитического, ни перекрестного, ни ассоциативного... Имеется начальное арифметическое действие – простейшее сложение. Не композиция, а монотонное чередование эпизодов и текстов, зачастую – огромнейших, через паузу, «*через русский шансон и нерусский рок*» (М. Давыдова), через включения

отечественных песен (от Владимира Высоцкого до Аллы Пугачевой и Веры Полозковой) и западных зонгов. Есть признаки «балагана», но не в эстетическом, а буквальном (жизнейском) смысле слова, то есть – «грубого, пошлого, шутовского, противного художественному вкусу, беспорядочного, несерьезного».

Использован теперь уже банальный, распространенный, почти обязательный в постановках классики (что в Европе, что у нас) прием переодевания – перенесения персонажей из «древности», «давности» в сегодняшнее время. Иногда он дает актеру дополнительную, большую свободу; иногда возникает от недостатка средств на постановку и костюмы; иногда – от бесчувствия к красоте, от равнодушия к истории, к прошлому, но чаще – от недоверия к современному зрителю, якобы не способному без такого подсказа выстроить ассоциацию, усвоить уроки жизни, уловить совпадение ситуаций и характеров во времени.

У Богомолова в «Борисе Годунове» (ЛЕНКОМ) – царь превращен в почти Президента, Самозванец – в уголовника, Марина Мнишек – в Юлию Тимошенко с накладной крашеной косой вокруг головы. Патриарх остался Патриархом, а чтобы мы поняли, что и он перемещен из прошлого в настоящее, на руке у одетого в цивильный костюм актера дорогие часы, почти такие же, с которыми «засветился» на телеэкране нынешний Владыка Кирилл. Ленкомовский Патриарх часы снимает и прячет.

В «Идеальном муже» лорд Чилтерн стал российским министром резиновых изделий Терновым, а лондонский денди лорд Горинг – эстрадным певцом, шоу-звездой и гомосексуалистом, в которого министр влюблен. В «Карамазовых» аристократическая Катерина Ивановна превратилась в феминистку Катю-кровососа, а загадочная прелестница Грушенька – в эстрадную диву-блондинку в бутафорском кокошнике и атласном сарафане пронзительно зеленого цвета. И т.п.

Популярные песни сопровождают уж совсем безобразные эпизоды. Митя с отцом яростно лупят друг друга под «Родительский дом, начало начал...». Федор Павлович, он



же Черт в финале втыкает цветочек в зад Елизавете Смердящей, неожиданно воскресшей, возвращенной в спектакль, склонившейся возле надгробий-унитазов, но не золотых, как у Энди Уорхолла, а стандартных, белых, хоть и с фамилиями умерших Карамазовых. И сразу актер и эстрадный певец Игорь Миркурбанов, играющий обе роли, раскатываясь и рочка, во весь свой богатый голос, заводит песню Константина Ваншенкина и Эдуарда Калмановского «Я люблю тебя жизнь...» (Что сказали бы поэт и композитор, обладатели «авторского права» о таком ерническом подходе к их общему творению?)

На словах – Богомолов не приемлет развлекательного театра. На деле – в каждом его спектакле есть «забавности» (развлечения) и в изобилии, в переизбытке, – непристойности (тоже развлечения, в особенности для молодых зрителей-неофитов, впервые приобщающихся к театру).

Их особенно много в «Идеальном муже», «Лире» и «Карамазовых». В спектакле «Лед» о них обстоятельно, не спеша, в подробностях (что, где, чем, куда, как долго?) рассказано живыми актерами или в микрофонной записи. Скабрзности меньше в «Борисе Годунове». Разве что картинка на экране, когда самозванец ложится на убиенного сына Годунова – юного царевича Федора и пьет (слизывает) кровь из перерезанного царевичева горла. Почти бессловесная роль отдана молодой, длинноногой, очень красивой, статуарно неподвижной актрисе в батистовой короткой мужской рубаше и дамских туфлях на высоченных каблуках – Мария Фомина.

«Покушаться» на непристойности в спектаклях Богомолова опасно. Обругают в прессе, нарвешься на площадные грубости в интернете.

Сам режиссер решительно требует *«изгнать ханжей из театров!»* Однако позволю себе процитировать одного всенародно известного и любимого «ханжу». *«То, что показывают нам на сцене, лучше смотреть дома и в одиночку с партнером или партнершей. Порнография ничего не может добавить к нашему миру».* (М. Жванецкий)

Ожидая неизбежного хамства, о безобразиях все-таки поговорим. Они поданы буквально и натурально, вживую и в повторении – увеличении на телеэкранах. Режиссер и «группа поддержки» уверяют, что все это «игра», ироническое «остранение»... Но ни игрового, ни иронического начала в эпизодах подобного сорта не обнаружить. Иронизм на драматической сцене – прием трудно доступный, редкий. У Богомолова использована его эстрадная, капустническая ипостась. (Но эстрада, которой он, как и капустнику, отдает солидную дозу внимания почти в каждом спектакле, по самой своей природе, – темпераментней, непосредственней, простодушней, заразительней и демократичней...)

В показе непристойностей и кощунств режиссер подробен, «тяжеловесен», настырен и от начала до конца натуралист. В «Идеальном муже» до пояса обнаженная актриса Дарья Мороз – Гертруда Тернова, густо испятнанная красной татуировкой, усаживается на колени к любовнику-гомосексуалисту и сидит, запрокинувшись на него спиной. Священник – Максим Матвеев – распахивает полы рясы, и там оказывается, прильнувший к пастырю, мальчик-подросток. Над ними, распятая подобно Христу, висит в вышине голая, кажется, и немытая, девица с прядями нечесаных волос, с обнаженной отвислой грудью.

В «Лире» немолодая, худая, седая, остриженная ежиком, похожая на состарившегося мальчика; со смуглым, восточного типа лицом, голосом болезненной ломкости, – известная, даже знаменитая (и судя по другим, прежним ее ролям, – талантливая) актриса Роза Хайруллина играет главную мужскую роль. Начиная в Казани, получившая известность в Самаре, тюзовская, травестийная, – она теперь работает на главных сценах Москвы, выступает в Петербурге. Столичному режиссеру Богомолову благодарная (или обязанная), послушная или увлеченная им, в черном мужском костюме ложится на надувную, трупного цвета куклу в рост человека с нарисованной на теле географической картой – то ли России, то ли лирова королевства, и микрофоном с проводами принимается «трахать» чучело.

## Посвящается Константину Богомолову



Сцена из спектакля  
«Идеальный муж».  
МХТ им. А.П. Чехова

И. Миркурбанов –  
Григорий Отрепьев,  
М. Миронова –  
Марина Мнишек.  
«Борис Годунов».  
ЛЕНКОМ

В «Гаргантюа и Пантагрюэле» другая, тоже талантливая и далеко не юная, маленького роста, очень полная актриса Анна Галинова (Нянька и не только), – валится на доски сцены и долго лежит «небольшой горой», издавая громкие, с рокотанием и раскатами звуки. Те самые, что до недавних пор в человеческом обществе считались конфузом, нарушением приличий.

Где еще услышишь и увидишь такое?! Чтобы в «Карамазовых» повар Смердяков поварешкой мешал отвратительное месиво цвета запеченной крови, черпал жижу и медленно выливал ее, рассматривая на просвет, чтобы и мы, зрители, полюбовались «кровяницей», а потом вытаскивал гуттаперчевого младенца с круглым (гинекологическим) зеркальцем вместо головы. (Критика, «скромно» умолчав о подробностях, написала, что ребенок появляется «из мусорного ведра». О, если бы!..)

Там же, в «Карамазовых», Грушенька – Александра Ребенок укладывает засыпающего Алешу на столе, задирает полы его черного капота-подрядника, раздвигает ему ноги, и возникший из причинного места яркий луч света бьет ей в лицо. Возле правой кулисы, разворачивается, повторяясь на экране, лесбийская сцена Грушеньки и Катерины Ивановны. А у левой кулисы – резвятся веселые гомики. На черном фоне белыми буквами возникает разъяряющий текст, но не Достоевского, а самого Богомолова.

Об актрисах хочется говорить особо. Как это они соглашаются на подобные мизансцены? И не в подвальном стриптизе, не в маленьком, радикальном, экспериментальном Театре. DOC

или театре «Практике», а на большой сцене МХТ? С легкостью, с удовольствием, от бездумья или в ожидании *обязательного* шумного успеха, лестных наград? За сыгранного Лира, ничего, по сути, в роли не делая, – ложась на куклу с микрофоном-фаллосом и матерно ругаясь больным голосом, Роза Хайруллина получила «Золотую маску». (Стоит заметить, что «гениальной», по определению самого режиссера, красавице с великолепной фигурой, голосом мелодической прозрачности, Дануте Стенка из Национального театра Варшавы, любимой актрисе Кшиштофа Варликовского, знаменитого польского режиссера, Богомолов в спектакле «Лед» ничего подобного не предложил. «Физиологический» текст Сорокина произносила другая исполнительница, видимо, более скромного положения). Спрашивается, – а что останется от «Карамазовых», от других работ Богомолова, если гадости и непристойности убрать? Немного...

Известно, что первоначальную свою славу режиссер приобрел, как автор капустников. Капустнический след ощутим почти в каждой его работе. «Борис Годунов» в ЛЕНКОМе – капустник от начала и до конца, поэтому он самый элементарный из всех, легко доступный. В последнее время богомоловские капустники заметно похудшали, поскущнели. Раздражение, обида, злость, поименное – со сцены – сведение счетов с противниками и оппонентами (с грубыми выпадами в адрес весьма уважаемых людей) ни к чему хорошему не приводят.

Известно также, что капустники Богомолова разговорные, репризные, а не игровые.

И спектакли его – такие же. «Идеальный муж», «Карамазовы», «Лед» тонут в словах. Во втором акте «Гаргантюа и Пантагрюэля» спектакль как таковой прекращается. Остаются огромные повествовательные куски, извлеченные из фантастического романа Рабле, которые, сидя на диване, по очереди произносят актеры Виктор Вержбицкий (Пантагрюэль и не только) и Сергей Чонишвили (Панург и не только).

Опытные мастера и молодая, обаятельная, женственная Александра Ребенок (Дама-Тамара и не только) – талантливы и выполняют (простые, упрощенные) задания режиссера хорошо. Однако несмотря на дарование и мастерство, у Вержбицкого, в особенности, (его умение общаться через повествовательную прозу, быть выразительным в бесстрастии, жить в паузах, играть интонациями, тонко варьируя их), – скука воцаряется и не отпускает до последнего мгновения спектакля, с которого в антракте ушли зрители бельэтажа и балкона Театра Наций.

Режиссер как будто бы не озабочен тем, чтобы тексты звучали внятно, чтобы содержание их было доступно зрителю. В «Карамазовых» монолог Федора Павловича – Миркурбанова звучит неразлично в словах, «накатом-роко-таньем» роскошного баритонального тембра актера. В спектакле «Лед» реплики персонажей – с диванов, кушеток, кресел – превращаются в шум, шорох, шелест.

Но если ритм всех спектаклей без исключения – медленный, тягучий, сонный (хотя рецензент написал о «Карамазовых» – «спектакль летит»), то монологи, напротив, произносятся в проброс, «трындением». На слух не понять, о чем так долго вещает папаша Федор Павлович в первом акте, взят ли текст подряд, целиком из романа или составлен из нескольких кусков.

В «Идеальном муже», прервав действие минут на сорок, режиссер опускает в партер, помещает среди зрителей недавнего ленкомовского актера Сергея Чонишвили. Одаренный, в молодости много обещавший, он сыграл огорчительно мало. Ныне – более всего теледиктор («из-за кадра»), читает прозаический отрывок из «Портрета Дориана Грея» (пьесы Уайльда режиссеру, видимо, не хватило) с «космической

скоростью», без знаков препинания и пауз, без единой живой интонации, на одной ноте, подобно механизму на максимальном заводе... Мы отдаем должное технике исполнителя, но содержание ускользает, остается лишь словесная гонка, напоминает упражнение-сороговорку. В театральных ВУЗах этим занимаются студенты-младшекурсники.

Постановочные фантазии в богомоловских спектаклях не увлекают. Метафор, как сложнейшего, содержательного философского приема там нет. Из мизансцен в «Карамазовых» преобладают сидячие. Расположившись на креслах и диване «рядком» или «визави», «глаза в глаза» друг против друга, в анфас и в профиль к залу, – персонажи беседуют, Федор Павлович с сыновьями, старец Зосима с Митей и Иваном, Иван – очень долго, тихо, шепотом, не меняя позы, – с Чертом, то есть с отцом – Карамазовым старшим. В «Борисе Годунове» участники более всего стоят и ходят. Медленно являются на сцену, не спеша, размеренным шагом, удаляются за кулисы. «Лед» напоминает публичное чтение с эстрады. Отговорив свое, актеры отступают с первого плана сцены на второй, не спеша «бредут» от рампы, опускаются в мягкие кресла, ложатся на диваны, тонут в мягких пуховиках, молчат и отдыхают.

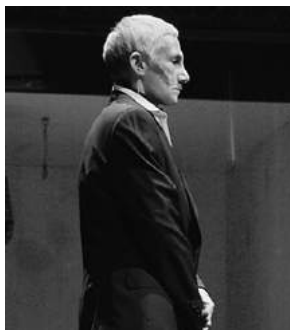
В «Карамазовых» некоторые из участников спускаются в партер, проходят близко от зрителей (Карамазов-отец еще и цветок какой-то из дам-зрительниц дарит); или проносятся по залу, забегают в боковую ложу, чтобы оттуда прокричать соответствующий текст. Из ложи надсадно вопит худенький, бледненький Филипп Янковский, в котором лишь после вслушивания в известные по роману слова мы узнаем Митю. (Назначение на роль совершалось, видимо, по принципу «наоборот»). О талантах актера можно (и не без восторгов) судить по киноролям, но не по работе с Богомоловым. Много ли умения нужно, чтобы на дальнем плане сцены стоять под петлей виселицы (не то что мимика, но и лицо героя неразлично) и вместе с нами – зрителями слушать (или читать) о том, как тебя изнасиловали в тюрьме.

Павильон, выстроенный Ларисой Ломакиной – постоянным сценографом Богомолова,

Посвящается Константину Богомолову



Д. Стеклов,  
Ф. Янковский –  
Дмитрий Федорович  
Карамазов,  
М. Матвеев.  
«Карамазовы».  
МХТ им. А.П. Чехова



Р. Хайруллина –  
Алексей Федорович  
Карамазов

И. Миркурбанов –  
Федор Павлович  
Карамазов

В. Вержбицкий –  
Смердяков

Фото Е. Цветковой

в «Карамазовых» – каменное, точнее – плиточное, по периметру сцены каре высотой под колосники, – при всей огромности своей напоминает не саркофаг и не крематорий (как «сочинили» некоторые из рецензентов), а безликий, стандартный, по советским критериям – богатый вестибюль солидной гостиницы. Еще и с «метой» русскости, – бело-синим, гжельским бордюриком по верху. Почти такой же, но в другом колорите, уже не сумеречном, а белом, без оттенков, слепящем свете, с холодным сверканием нержавеющей стали (в «Идеальном муже»); бежевом, тонов песка и пустыни (во «Льде»); буро-красном (в «Гаргантюа и Пантагрюэле»).

Но большое пространство, открытая вверх, вглубь, вширь сцена Богомолову не нужны. Масштаб и монументальность его работ обманны, мнимы. (Какой-то «серый гигантизм»!) Режиссер избегает массовых сцен, даже когда они естественны и необходимы. У него



на площадке все больше двойки–тройки–четверки действующих лиц. Необъятная у Достоевского, с множеством участников сцена в Мокром (легенда, шедевр, «революционный» прорыв Немировича в «Братьях Карамазовых» в старом МХТ, с пением, пьянством, буйством русского загула, пробуждением к свету и любви, трагедией Мити, в смерти отца не повинного) решена постановщиком «запросто», имеет одного единственного участника. Встав у рампы, повернувшись к залу спиной, вихляет

и вздрагивает задом развеселый парень в розовых атласных трусах.

Большая сцена нужна Богомолу не для людей-актеров, а для вещей, для «мертвой материи». Для телекамер, которые изредка, медленно перекачивают по планшету. Для плазменных телеэкранов. На них (которых в «Борисе Годунове» целых пять – четыре маленьких и один большой) возникают крупные планы актеров и документальные вставки – проезд Путина на президентскую инаугурацию по пустой, «зачищенной» Москве; обрюзгая, ухмыляющаяся, физиономия Ельцина. Для скамейки-солярия в «Карамазовых» (с которой «восстает» померший было папаша Федор Павлович), но более всего для диванов и кресел. Интерьеры Ломакиной напоминают мебельный магазин. У художника и режиссера к диванам и креслам – явная слабость. Громоздким, кожаным, черным, официозным (из советских бюрократических кабинетов) – в «Карамазовых». Серебристым, «биметаллическим», сверхмодным – в «Идеальном муже». Рыжим, полосатым – во «Льде», в «Гаргантюа и Пантагрюэле»

К диванам и креслам, поставленным бок о бок и в фас к зрительному залу, образующим углы и не замкнутые квадраты, «привязаны» мизансцены. Все они бытового, обыденного плана, и ни одна не запоминается, ни одну не хочется «украсть». (Товстоногов шутил, что «украсть» ему хотелось только у хороших режиссеров).

У Богомолова и Серебренникова не воруют. Они сами «заимствуют». Серебренников – у Юрия Любимова, по фотографиям и пленкам времен содружества с Давидом Боровским и расцвета Таганки. Богомол – у современной немецкой и польской режиссуры. Он явно и наглядно пользуется приемами и структурой спектаклей Кшиштофа Варликовского, лидера сегодняшнего польского театра, поднимающегося вновь, после долгой паузы. («Большое время» в спектаклях – «(А)Поллония» продолжается шесть с лишним часов; нарочито медленные ритмы, взывающие к слушанию и размышлению; огромные монологи, обращенные в зал...) Есть, однако, и существенная разница. У

польского режиссера в основу спектакля всегда положена кровотокающая, жгучая, нерешенная, требующая ответа мысль (например, о судьбе еврейства в Польше); *«мучающие тебя и твоё поколение психозы и фобии, ... способность разговаривать сначала с самим собой, а потом уже со зрителями»*. (К. Варликовский)

А у Богомолова ни смысловой, ни формальной тайны нет. Политизированные (на уровне нынешних газет или «официального» федерального телевидения) смыслы не задевают, не увлекают, не ранят. Режиссер обещает зрителям «ад», но боли, ужаса, страдания в его спектаклях нет. Их восприятие внеэмоционально. Рецензенты посылают СМС, дремлют, иногда спят. И если постановка – своего рода портрет режиссера, то в данном случае ставит Достоевского, Шекспира, Пушкина спокойный, рациональный, и кажется, вполне благополучный человек. Вдобавок еще и весельчак! Не вспомнить ли известное высказывание Томаса Манна: *«Но я испытываю робость, глубокую мистическую робость, повелевающую мне молчать перед религиозным величием отверженных, перед гением, как болезнью и болезнью, как гением, перед тем, кто отягощен проклятием и одержимостью, в чьей душе святой не отторжим от преступника...»*

*Нельзя шутить над детьми духа, над великими грешниками и страстотерпцами, над святыми безумцами. Невозможно подтрунивать над Ницше и Достоевским...»* (Манн Томас. Собрание сочинений. 10 т. Статьи 1929–1955. М. 1961. С.с.328, 329.)

В богомолловских интерпретациях – псевдоострота, псевдодерзость, псевдоопозиционность. Не случайно, весьма подозрительная к любому серьезному протесту «власть», остро чувствующая опасность, не обращает на *выпады* Богомолова никакого внимания.

Критика с легкостью, чуть ли не на утро после премьеры извлекает из спектаклей «смыслы» и формулирует их без усилий. Тем самым невольно компрометируя режиссера-интеллектуала, заставляя сомневаться в серьезности его видений, прочтений, суждений, идей, которые не более, чем трюизмы, – повторяют «избитые истины» – о грехах человеческих, о



## Посвящается Константину Богомолову

гадостности Мира или России. Экстравагантные или «кошунственные», необъяснимые построения и выдумки Богомолова рождаются от одного, вырванного из контекста слова. Так от «клеяких зеленых листочков» (знаменитой цитаты из Достоевского) – знака неистребимой человеческой жадности возрождаться и жить, возникла одна из самых ужасных «находок» в «Карамазовых». У калеки Лизы Хохлаковой, прикованной к инвалидному креслу, нет рук и ног, – вместо них палочки. Омерзительно, когда верхом на колени к ней усаживается влюбленный Алеша в своей черной рясе и она обнимает его палочками, на которых вдруг распускаются эти самые листочки. Шокирующее сближение старца Зосимы с будущим убийцей, лакеем Смердяковым, назначение на роль одного актера – Виктора Вержбицкого произошло от глагола «смердеть». (У Достоевского Зосима вовсе не «праведник» и не святой, тем более – не церковный говорун и не ханжа, как в спектакле, а в прошлом – светский человек, грешник, как и все мы, перед смертью, – утешитель людей, добрый и мудрый наставник Алеши). Незаконный сын Федора Павловича рожден от Елизаветы Смердящей. И тело умершего старца не благоухает, как случалось у праведников, ожидалось в монастыре и Алешей, а «провоняло». Но грубое, мало уважительное это слово, ерничая и глумясь произносит в романе недоучившийся студент Ракитин, тот самый родственник Грушеньки, который занял у нее двадцать пять рублей и не отдает, а в родстве не признается, потому что она – «падшая». О Ракитке, и о том, что «смыслы» Богомолова по уровню совпадают с рассуждениями недоучившегося студента, на «Карамазовых» думаешь не раз. («Косноязычная Кассандра» – Смердяков в сравнение не годится. Он хоть и уродливое, но отражение гениального Ивана).

*«Сердце он имел весьма беспокойное ... Значительные свои способности он совершенно в себе сознавал, но нервно преувеличивал их в своем самомнении...»* – это о Ракитине у автора, Достоевского. А вот характеристика, данная ему Митей: *«... А ты хоть и учился, а не философ ... Резвый человек... А не любит Бога Ракитин, ух, не любит! Это у них самое больное место*

*у всех! Но скрывают. Лгут. Представляют... Умному человеку, говорит, все можно... У них ведь всякой мерзости гражданское оправдание есть... В шутовской стишок сумел гражданскую скорбь всучить»*

Режиссер работает, главным образом, с мастерами, с хорошими, очень хорошими и даже выдающимися артистами, но задачи, поставленные им, легко доступны и просты. Серьезным, настоящим артистам делать в его постановках как бы и нечего. Разве что их свобода (обретенная не здесь и не сейчас), издавна полюбившаяся индивидуальность, органика значительности, обаяние выработанной манеры, – подкупают. В «Борисе Годунове» это можно сказать о многих – о Сирине, Агапове, приглашенном из МХТ Вержбицком... Уникальный Мастер Александр Збруев – Борис Годунов получил, наконец, наиглавнейшую роль на сцене своего родимого ЛЕНКОМа. Но все, что делает и как звучит артист в знаменитой роли, вроде бы уже было, виделось прежде, когда-то... Татарский прищур и ленивая улыбка «хитрована»-притворщика, добродушного циника; замедленные ритмы сомнамбулы, интонация полусна-полубреда наяву, невозмутимость все знающего наперед... (Помнится, как очень давно с загадочной, странной, «нерастворимой» индивидуальностью Збруева работали Анатолий Эфрос в «Моем бедном Марате» – 1971 и Марк Захаров в «Хории» – 1981, добиваясь и достигая объема, сложности, многомерности роли). По замыслу постановщика, по его режиссерской идее развернутых ролей в нынешнем «Борисе Годунове» нет и не должно быть. Есть современные аллюзии, перформансные намеки, «штрихи к портрету». Лишь изредка (в нарушение установленного режиссером правила) возникает возможность приблизиться к образу, «войти» в него. Тогда Збруев с пронзительной печалью играет сцену прощания с сыном. Царевич Федор спит, а над ним умирающий отец произносит свое завещание. Мудрое, проникнутое опытом, знанием людских слабостей и бесполезное юному, слабому, обреченному сыну.

Мы забываем о Юлии Тимошенко с ее накладной косой, о майдане и войне на Украине,

когда видим Марию Миронову – Марину Мнишек, которая незаметно, постепенно в нынешние смутные времена стала большой актрисой и сыграла свою, новую Марину – с ее великим честолюбием, змеиной пластикой горячки, жестокостью бесчувствия, металлом в голосе и металлом несгибаемой воли, замороженностью и бредом единственной мечты – о власти над необъятной Россией, о российском троне.

Но это – исключения. А правило в спектаклях Богомолова, когда сквозь не созданные роли видны (как украшение, оправдание, поддержка спектаклей) актеры-мастера и их не пригодившиеся, не востребованные возможности.

Трудно ли было в «Борисе Годунове» Дмитрию Гизбрехту (психологу, пластику, пантомимисту, танцору), который своим дебютом в «Затмении» на сцене ЛЕНКОМа – произвел смятение в московских театральных умах, сидеть на полу сцены – Пименом, и до белесости закатив глаза, в наркотическом угаре, пробормотав-пропищав дискантом знаменитый монолог, делать наколки летописного текста на тела, то бишь на майки телесного цвета, своим молодым дебило-подобным помощникам? (Услышав по микрофону объяснение, что летописи в Древней Руси наносились с помощью наколок на тела монахов и иноков, в замешательстве молчим, боясь обнаружить свое невежество в сравнении с осведомленностью университетского интеллектуала Богомолова). Нужно признать, что сочиненный Богомоловым монастырский эпизод не столько забавен, сколько противен.

Трудно ли Виктору Вержбицкому в эпизоде телефонного разговора братьев Пушкиных, ходить слева направо по сцене, от одного аппарата к другому, беседовать с самим собой (актер играет обоих – и Гаврилу, и Афанасия, патриота и эмигранта). Буквальный повтор известного номера мима и клоуна Вячеслава Полунина про «Дудочку» и «Асисяй».

Марина Зудина увлеченно и легко играет капустническую миниатюру – эпизод объяснения владелицы банка, «кубышки Хохлаковой» с Митей Карамазовым, пришедшим просить денег.

(«Снайперски точно», «до масштаба крупного художественного обобщения», – пишут, не замечая штампованных оборотов речи, восторженные рецензенты). Воздушная, тонкая, полная любования собой, неудержимо болтливая, ее Хохлакова, глупость которой – в «недержании сущности», несколько, однако, не похожа «на фигурантку оборонсервиса» Васильеву (как утверждают некоторые из пишущих), – массивную, корпулентную «плебейку», какой уж год пребывающую под следствием и домашним арестом в собственной тринадцати комнатной квартире.

Зудиной, наверное, «комфортно» с Богомоловым. Она и в «Идеальном муже» в роли миссии Чивли (у Оскара Уайльда – миссис Чивли) – бизнес-леди нашего времени выглядит очень стильно, чеканно и с изяществом произносит тексты Уайльда. Но если это – лучшее, «самое-самое» в биографии актрисы, профессионально работающей вот уже лет 25, каких только ролей не имевшей в Табакерке и МХТ, то комплимент более чем сомнителен.

Рецензенты перехваливают актеров – участников спектаклей Богомолова. Особенно тех, кто вновь или снова, после перерыва «приобщился» к театру. Игорь Миркурбанов уезжал в Израиль, к нашему бывшему режиссеру Евгению Арье, в театр «Гешер» тихо и незаметно и там прославился, главным образом, как телеведущий популярных телепередач. Но возвращение его признано чуть ли не «акцией», хотя он *неразлично* играет Федора Павловича и Черта, а Гришку Отрепьева – похожим на обоих предыдущих, с ухватками и речевой манерой уголовного (к тому же с дефектной, свистящей дикцией). *«Так, как играет артист Игорь Миркурбанов, надолго исчезавший из театра и вернувшийся в него благодаря «Идеальному мужу», у нас не играли уже давно. У него фантастическая голосовая партитура: глуховатый тембр превращается в захлеб, в хриплый рык и гнусавый плач. И точно построенная пластика: большие руки с растопыренными пальцами цепко загребают воздух, а ноги вот-вот пустятся в пляс»* (А. Шендерова). Возможно ли представить, как сочетается, соотносится этот «тембр... в захлеб» (?), эти руки, которые

## Посвящается Константину Богомолову



«загребают» и ноги «которые вот-вот пустятся в пляс»? Вспоминаешь смешную фразу из сочинения десятиклассника-двоечника о Саньке, который, «разбежался в разные стороны». Кажется, и папашу Карамазова, каким его играет Миркурбанов, вот-вот разорвет на части.

Филиппа Янковского делают конгениальным знаменитому отцу. В эпизоде казни (в спектакле Митю вешают) ужасают петля, залитая кровью рубаха, но почти ничего не выражено самим актером, потерявшимся, маленьким на дальнем плане сцены. Однако неподвижное, бессловесное стояние под петлей приравнено к великолепной финальной сцене из фильма Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен», в которой воздух, небесный простор наполнены восторгом и печалью, а в лице Янковского-старшего, в его последних перед вечным прощанием словах, читались судьба и выбор мечтателя, поэта, жизнелюбца; бесстрашие и бессмертие храбреца, вызов пошлому и трезвому миру.

Загадочное в Богомолове – причина, природа, цена его успеха. Сверхмодный, провокативный режиссер в славе, пожалуй, превзошел самого Кирилла Серебренникова, отодвинул в тень многолетнего лидера нынешних «новых», хотя тот собственным примером успел подсказать младшему товарищу кратчайший путь к публичной, скандальной известности.

Главнейший аргумент «успешности» богомоловских спектаклей – их посещаемость. (Слово «успешный» – в материальном, денежном, экономическом смысле – особенно часто употребляет лидер МХТ Табаков). Успех Богомолова зрительский, шумный, «шлягерный» – то есть у множества, у большинства... Но «шлягер – это поражение индивидуальности... Не вижу большего зла... Мне крайне подозрительно, когда идет большой внешний успех», – так говорил Альфред Шнитке, имея в виду музыку, но его определение «шлягера-зла» применимо к театру. Намеренно цитирую его, которого «уходящей натурой» не назывешь: великий композитор XX века давно и безвозвратно ушел в лучший мир, и в «консерваторы» и «ханжи» его не запишешь.

...Есть что-то симпатичное, естественное, живое в самой атмосфере вечера в Камергерском переулке перед спектаклями Богомолова. Люди-зрители, в большинстве – молодежь убыстряют шаг, устремляясь к освещенному подъезду. Шаг особый – слаженный, пружинный, звонкий – по камням брусчатки. Возле нешироких дверей, под знаменитым мхатовским козырьком, перед сияющим медью порогом тесно. На лицах – нетерпение, радость предугадания от того, что предстоит, начнется через несколько минут; удовлетворение от того, что удалось пробиться, попасть на трудно доступное (аншлаг на аншлаге!), дорогостоящее мероприятие, которое вызывает столько восторгов, споров, похвал и ругани. Наверное, здесь еще и ожидание скандала – чего-то непозволительного, запретного, о чем можно было прочитать в рецензиях, узнать в интернете. Но настроение меняется вскоре после начала представления.

Интересно наблюдать зрительный зал богомоловских спектаклей сверху, из бельэтажа, например.

Своих зрителей режиссер разделяет на «биологическую массу» и индивидуумов-интеллектуалов. Индивидуумам на его спектаклях непросто. Партер, в котором они, вперемежку с критиками и театрами старшего поколения обычно сидят, (приглашенные или достаточно обеспеченные, чтобы купить за «дорого» удобные места), почти не реагируя, скучая, пребывает в молчании, недоуменном или полном немого возмущения. Приученные к вековому уважению театра в России, «индивидуумы» во время действия не «бузят» (как это не раз приходилось мне видеть в темпераментной Италии, где люди пальцами показывают артистам «бараньи рога» и хором тянут угрожающее «бу-у-у»). Однако покидая зал в антракте (не большинством, но внушительным множеством), устремляясь вон тем же торопливым, поспешающим шагом, что и перед началом, – они вполне внятно ругаются себе под нос.

Те, кто терпит до конца, аплодируют по российской привычке благодарить актеров за труд. Но бурных оваций, радостного

одушевления даже после премьер мне видеть у Богомолова не пришлось. В финале «Бориса Годунова» хлопали маловато, на лицах исполнителей и постановщика (жевавшего жвачку) читалось огорчение и разочарование.

Чем дальше от сцены – у Табакова в здании на Камергерском, у Марка Захарова или в амфитеатре Театрального центра на Страстном, – в задних рядах кресел или выше, в ярусах, на балконе, – тем активнее реакция публики. Однако «демократическими» или предназначенными для молодежи я бы спектакли Богомолова не назвала.

Настораживает качество реакций. Нынешние молодые «великого театра» в России не видели. Товстоногова, Эфроса, любимовскую Таганку периода ее расцвета по возрасту не застали. Фоменко долгие годы работал в малых камерных помещениях; Лев Додин и его ленинградский МДТ половину времени проводили за границей, и оба выдающихся «аншлаговых» коллектива были трудно доступны для простого зрителя.

Младшие почитатели Константина Богомолова принимают его с энтузиазмом, горячо, согласно, «массой». Для них он – это и есть театр. Но реагируют они на отдельные реплики, на слова, на пародии, внедренные в спектакль, на капустнические эпизоды. Радуются ерничанью над вполне хорошими (отнюдь не официозными) песнями советского времени, только потому, что они «советские». Смеются над былыми кумирами – Владимиром Высоцким или Марком Бернесом, которые, судя по всему, и сегодня не исчезли из нормальной человеческой памяти. (Что дурного сделали эти талантливые люди с непростой – у Высоцкого трагической – судьбой: полупризнанного, прижизненно не оцененного, получившего небывалую, а не подпольную славу лишь после смерти, – чтобы так их «употреблять», как это делает Богомолов? В чем они виноваты? В том, что жили при советской власти? Тогда выходит, что те, кто смеется над ними, «велики», имеют право выносить приговор, уже потому, что по молодости лет при тоталитаризме не жили, а живут сегодня в «невиданно свободные» в России времена?

Но ведь важно не когда человек жил, а как он жил или как живет сейчас).

Молодые, очутившись на трудно доступном и широко пропиаренном зрелище, откровенно переживают обширные словесные вставки, монологи. На «Карамзовых» это особенно заметно. Достоевский (даже в упрощенном варианте) молодежной аудитории явно не «по зубам» и не «по мозгам». Здесь реакция молодых отсутствует. Они испытывают облегчение и откровенно радуются музыкальным, зонговым, песенным вставкам. Неуверенно подхихикивают в эпизодах непристойных, осторожно поглядывая вокруг себя, пытаюсь выяснить – не показалось ли им, возможно ли такое в мемориальном зале МХТ или под сводами знаменитого ЛЕНКОМА? Постепенно освоившись, расслабившись, расхрабрившись, уже не робкие, молодые неопиты громко, в голос хохочут (гогочут) в наиболее скабрёзных местах. Во время лесбийской сцены Грушеньки с Катериной Ивановной, например, или тогда, когда пара пьяноватых полуголых гомосексуалов, пританцовывая, стучит палочкой по своим пенисам, – ненормально длинным, муляжным, издающим деревянный звук. (Откуда им – бедным, лишь «приобщающимся» к искусству, знать, что это – цитата из «Механического апельсина» Кубрика, а парни – подобия дебоширов из знаменитого фильма).

В антрактах многие уходят. Однако, не так уж и важно, сколько людей уходит. Важно, как они смотрят и слушают. «...Уровень считывания сценического текста – в том числе и критикой – крайне низок», – пишет режиссер. «В том числе» – это значит и критикой, и зрителем.

Сам Богомолов говорит, что «пошлость – это когда всерьез». Странное суждение. Насчет серьезности он может не беспокоиться. Его спектакли в которых «скатывают» Достоевского, «катят вниз» других классиков (определение И. Бродского) – зачастую пошлые, шокируют, изумляют. Но они не серьезные, они – скучны.