

Алексей ПЛАВИНСКИЙ НЕКОНВЕРТИРУЕМАЯ МОНЕТА

Приход Романа Виктюка - очередным штатным в Вахтанговский театр - брак не по любви, но по расчету (ласточка рыночных отношений?), причем брак неравноправных. Режиссеру такого уровня профессионализма, такого опыта и давно сформированных эстетических привязанностей следовало бы иметь собственный театр лет эдак 20 назад. Но даже в перестроенную, затанцованную до эпохи паузу свои театры обрели многие - от Т.Дорониной до В.Ливанова - только не Виктюк. Казалось, положение перекасти-поля вполне его устраивает: новые актеры, новые площадки, в том числе и за границей - он, наверное, единственный из постановщиков столицы, а, возможно, и бывшего Союза, кто столь много и плодотворно работал в минувшую пятилетку. Так что выгоды театра, получившего мастера высокого класса, очевидны; что приобрел мастер?

Прежде всего - ограничение в материале. Тема режиссера - страсть в ее вневременной и внепространственной сущности: Федра или Манон, Т.Уильямс или И.Франко. Разумеется, он ставил и иную драматургию (и блистательно - его "Уроки музыки" до сих пор остаются непревзойденной интерпретацией Л.Петрушевской), однако субъективные склонности влекут его к совершенно другому направлению.

Все же замысел спектакля - насколько можно судить по результату - привлекателен. Виктюк помнит иностранное происхождение пьесы о квартете Сталин-Жданов-Прокофьев-Шостакович, не говоря уже о полной своей самостоятельности, независимости взглядов. Массовому стенанию по поводу лагерного разгула - уже исчерпавшему силу воздействия - режиссер противопоставляет отстраненность, тональность нервно-гневную меняет на созерцательную. Прецедент в самой новейшей истории - "Я бедный Сосо

Джугашвили..." В.Коркия, триумфально прошедший по стране; однако задуманный Виктюком политически-эстетический мираж должен был отличаться от балаганности "Черного человека".

Отчужденность зрителей от происходящего на сцене достигается многими способами, порой резкими, вроде снабжения радиомикрофонами исполнителей, отчего их голоса звучат одинаково, говорит ли артист с авансцены или уходит вглубь: возникает раздражающий диссонанс видимого и слышимого, к которому трудно привыкнуть. Есть и более тонкие ходы - маски реальных исторических прототипов, ненадолго надеваемые актерами: гипсовая бледность слепков заставляет вспомнить и смертельную белизну лиц "Карьеры Артуро Уи", когда-то впечатлявшую в БДТ. Подобными театральными, культурологическими ассоциациями - от ведущей ("человек от театра"), представляющей то в сержантской форме, то в пачке балерины, до пары композиторов в качестве Пата и Паташона - Виктюк противопоставляет зрелище прямой митинговости. Изъян метода очевиден: подчеркнутая холодность - всего лишь чрезмерная экзальтированность с прилаженным обратным знаком. Принцип "все наоборот" - торгашеский, не художнический.

Верный сподвижник режиссера в последние годы - сценограф Владимир Боер полуденно жестко разделяет сцену на черную и светлую области: мраку отданы кремлевские чертоги, ослепительной белизной лунится роуль с вознесенной под колосники плоскостью крышки. В игре света она кажется то бьющим в небеса прожектором, то прогалою между надвигающихся туч посеребренного задника. Но общее деление на плюс и минус настраивает на одномерность, а открывающаяся погода алая подбивка мебели вполне завершает прямолинейную раскладку колеров.

Впрочем, все должны решать актеры, а они в театре сохранились, да и отбор исполнителей обещал зрелище

достойное - в артистах, должно быть, и кроется эквивалент обмена, полученный режиссером. Четверка блистательно выписанных ролей ложится на исполнителей, каждый из которых может стать центром притяжения постановки.

Виктюк, особенно в работе с "чужим" материалом, грешит непослдовательностью: смена ритма, манипуляции пространством и ослеплением, броская мизансцена для него часто важны сами по себе, вне связи с общим развитием спектакля. Брызжащая фантазия режиссера нередко перехлестывает границы собственного его замысла, а то и просто вкуса, как это было не только в "Нашем Декамероне". Изобретательность и изысканность рождает подчас ребусы, разгадать которые не под силу не только зрителю (почему в антракте ряды аудитории значительно редкеют), но и тем, кто находится на сцене.

Наиболее уверенно чувствует себя в рискованных обстоятельствах Юрий Яковлев. Он понимает, что напряжение рождается не от существования двух полюсов - салона и шалмана (фарс не вяжется с роскошью придворного вахтанговского зала, а аристократизм трудно воспринять сегодняшней публике), но в балансировании, переходах с одних условий игры на другие. Его Прокофьев - усталый, физически немощный - с изысканным озорством берется участвовать в комедии сотрудничества, затейной плести имущими. Шутовство над кровавыми шутами, игра со смертью - притягательны, ибо природное лицедейство, комедианство духа выявляет жалкую несостоятельность властителей-партнеров. С наслаждением обрывает он на "соавторов" профессиональные термины, безукоризненно продемонстрирует возможные тональности, с непреклонной вежливостью вступит перед Сталиным за Жданова: "Нет, почему же, он неплохо играет". Джентльмен, примеряющий костюм юродивого, знает - и доказывает - бессмысленность потуг, с которыми ничтожества тчатся дотянуться до великих.

Работа Сергея Маковецкого (Шостакович) - наиболее характерна для сегодняшнего вахтанговского актера. Всплески комичного гротеска чередуются с сентиментальным реализмом (плач в туалете) и со скрипом слагаются в образ и в актерское к нему отношение.

Александр Филиппенко - единственный "не коренной" вахтанговец - тяготеет к резкому рисунку, преувеличенным чертам и краскам. Искушенный царедворец и дорвавшийся до власти хам - его Жданов, кажется, способен мгновенно менять свою форму: то побитая съездившаяся собачонка, то юркий мелкий бес, а то раздутый колосс, втайне алчущий заместить своего господина.

Самая крупная ставка - Михаил Ульянов. В его актерской биографии много властителей, от Антония и Ричарда до Председателя и до Ленина. Несомненно, актеру хорошо знаком тот тип, которого он задумал воплотить, - по работе ли в Центральной режизонной комиссии, по коллегам ли среди Народных депутатов. Когда его герой читает строки Руставели - ученически, пономарски, подозрительно и в то же время застенчиво вглядываясь в невозмутимые лица слушателей, а потом, тронутый неожиданной похвалой, раздражается со всхлипами рыданиями, - артист беспощадно вскрывает всю болезненную зависть бездарности к таланту, выставляя на всеобщее посмеяние недоразвитого подростка, возмнившего себя повелителем полумира. Но таких мгновенных мало, большей частью слышны отзывы былых ролей, никак между собой не стыкующиеся.

Итак, на сцене - четыре персонажа из разных спектаклей, четверо актеров разных направлений и устремлений. Никто из них не поддерживает другого, каждый работает сам по себе, выбирая из хаоса режизсерских хитросплетений наиболее удобные тропки.

Спектакль распадается на вереницу картин калейдоскопа, оставаясь цифровой мозаикой, которую лю-

бопытно разглядывать - если есть свободное время.

Но его нет. Ни у театра, труппа которого за послесимоньевский период перевидала многих режизсеров (А.Шапира, Р.Стуруа, А.Белинский и др.), ни у зрителя, теряющего надежду на возрождение любимой сцены. Наконец, нет у общества, с изумлением наблюдающего, как театр (не только вахтанговский), отказываясь от роли былого лидера, тщательно копирует ("отображающее зеркало") половичатость и усредненность лидеров нынешних.

Солидная инвестиция в виде иностранной пьесы из отечественной жизни не смогла укрепить эстетическую валюту вахтанговцев. Или театр, сееревнуясь с соседями-матрешечниками Арбата, предпочитает разменную монету - за советские десятилетия, помимо Ленина и Сталина, вышедших на подмостки вахтанговцев, были и Хрущев, Брежнев, Андропов...