

Сергей Виноградов: Свирепый и одинокий танец пришлось сочинять самому

Татьяна Рассказова

— Роль Мадам в спектакле «Служанки» — сначала в «Сатириконе», а потом в театре Виктюка — обеспечила вам успех и имя. Минувшим летом вы ушли из этой постановки, однако сейчас снова играете — уже не Мадам, а Соланж. Это надо понимать как возвращение блудного сына? А может, вам просто надоела роль предпологаемой жертвы и захотелось побыть преступником? (То есть преступницей, конечно.)

— Моя встреча со «Служанками» была странной и мистической. Если не считать нескольких советов Райкина и Гнеушева (а Виктюк тогда находился в конфликте с театром и в «Сатириконе» попросту не бывал), я вводился в спектакль самостоятельно. И поэтому имел возможность вдоволь покопаться в магии, шаманстве, алхимии «Служанок», изнутри постигая иррациональные законы, по которым они выстроены и о которых, возможно, самому постановщику по сей день не известно. Кстати говоря, отыграв Мадам в «Сатириконе» и вернувшись к ней уже в театре Романа Виктюка, где готовилась вторая версия, я был разочарован: его замечания выглядели приземленно-конкретными и...

— Примитивными?

— Пожалуй, да. Я очень ждал этой встречи: казалось, должно прийти новое понимание «служанковской» метафизики, новое знание, — но не получил его.

Я всегда подходил к этой работе совершенно бескомпромиссно, ничего не оставляя для игры. Мое собственное состояние на спектакле должно было максимально соответствовать состоянию этой женщины, с которой я на протяжении нескольких лет находился в непростых и очень интимных отношениях. А когда отношения так или иначе стали приедаться, когда из спектакля начала уходить энергетика, которую приходилось подменять чисто темповыми, ритмическими, голосовыми уловками — то есть когда техника заместила подлинное чувство, — мне стало страшно. Отношение к Мадам было настолько чистым, что осквернить его обманом казалось невыносимым. (Я не кокетничаю, когда так говорю, поверьте.) Я понял, что не имею права выходить на сцену.

Вернуться в спектакль в этой роли в третий раз было бы все равно что трижды влюбиться в одного и того же человека. Но когда из «Служанок» ушел исполнитель роли Соланж, я очень хорошо все взвесил и согласился его заменить. Потому что я придумал тему. Я придумал человека. Я придумал, про что буду играть.

Не стану рассуждать о неотшлифованной работе, скажу лишь, что мне не хотелось акцентировать мотив бытовой кухонной зависти, для Соланж он мелковат. Она — личность столь же крупная, как Мадам.

— Посмотрев вашу режиссерскую работу — «Коллекционера» по роману Фаулза, Виктюк сказал, что готов подписаться под всеми вашими ошибками. А под какими ошибками Романа Григорьевича сами вы подписаться бы отказались?

— Как вам сказать? Я многое ему прощал и прощаю, но не могу простить пошлости. Именно из-за этого не стал играть в спектакле по маркизу де Саду, который он сейчас ставит. По-моему, это чистая порнография.

— То есть собственно Сад или интерпретация Виктюка?

— Конечно же, интерпретация. Если главная задача режиссера — эпатаж, то мне это неинтересно. В особенности сейчас, когда никакого шока эротическими откровениями спровоцировать невозможно. Виктюк продолжает наслаждаться чичирками-манюшками, рискованными позами актеров, не обозначая за всем этим никакой глубины, не формулируя ни единой свежей художественной идеи.

И второе, что мне претит: он ведет себя предательски по отношению к людям, для которых значит больше, чем режиссер и учитель, которые до сих пор всрят, что он великий человек. Предательство служанок в пьесе Жана Жене носит инфернальный характер и поэтому становится поводом для искусства. Но когда перед вами предательство бытовое, связанное с личным удобством, с деньгами и т. п., — этого простить невозможно.

Чтобы быть правильно понятым, должен сказать, что мы с ним ни разу не входили в конфликт. Большую часть других артистов своего театра Роман Григорьевич на моей памяти успел не раз обматерить, потом обещать и снова обматерить. Я никогда не осмеливался что-либо ему советовать, от чего бы то ни было предостерегать — думаю, он не стал бы меня слушать. Жаль, что мы не смогли... не смогли научиться разговаривать. Научились очень хорошо работать друг с другом, но говорить не научились.

— И, к сожалению, он так и не поставил на вас «Саломею» Уайльда... Коль скоро история Саломеи — история отвергнутой страсти, и Иоанн Креститель поплатился за это головой, то скажите, были ли вы сами хоть однажды отвергнуты? И чем, если не головой, поплатился в вашем случае, скажем так, источник боли?

— В юности я был безумно влюблен, буквально потерял голову. И все складывалось очень хорошо, но однажды она пришла и сказала: «Знаешь, я тебя люблю, но не так сильно, как ты, и поэтому не могу больше с тобой оставаться. Я не сумею дать тебе той любви, какая есть у тебя». Мы расстались.

Поведение, слова и, самое главное, ее мука от сознания, что ее чувство меньше моего, заставляли страдать, но ни в коем случае не вызвали во мне злости по отношению к этому человеку. Получив отказ, я долгие годы работал на этом топливе, именно в творчество перетекла моя страсть.

— Вы однажды сказали, что поколению тридцатилетних, к которому принадлежите и сами, нужно преодолеть присущий ему цинизм. Но, если человек занимается искусством — а это означает стремление навязать миру свою индивидуальность, свои фантазии, — цинизм необходимо, напротив, культивировать, вы не считаете?

— Это очень сложный вопрос. Сейчас искусство находится в странном положении. Что ни говорите, произошла революция, а все революции обычно сопровождалось мощным рывком в новый стиль, новые формы творчества. С нами же этого не случилось. Мы показали Западу свое черное кино, свозили за рубеж десяток лучших спектаклей, то есть, в сущности, предъявили всего лишь накопленное в так называемые застойные годы. На этом волнение улеглось, шторм не состоялся.

На мой взгляд, дело в том, что

что фильмов снимают мало. Единственное, чего я себе не позволяю, — это работы с посредственными режиссерами. Мне не стыдно ни за одну из своих картин, другое дело, что в кино в отличие от театра я не сыграл пока настоящей роли. (При том что играть могу что угодно, в свое время пришел в театральное училище в надежде определить границы собственного диапазона и не совать носа в запретную зону. И подобно Степе Лиходееву, который попытался определить, есть ли на нем брюки, — так и не определил.)

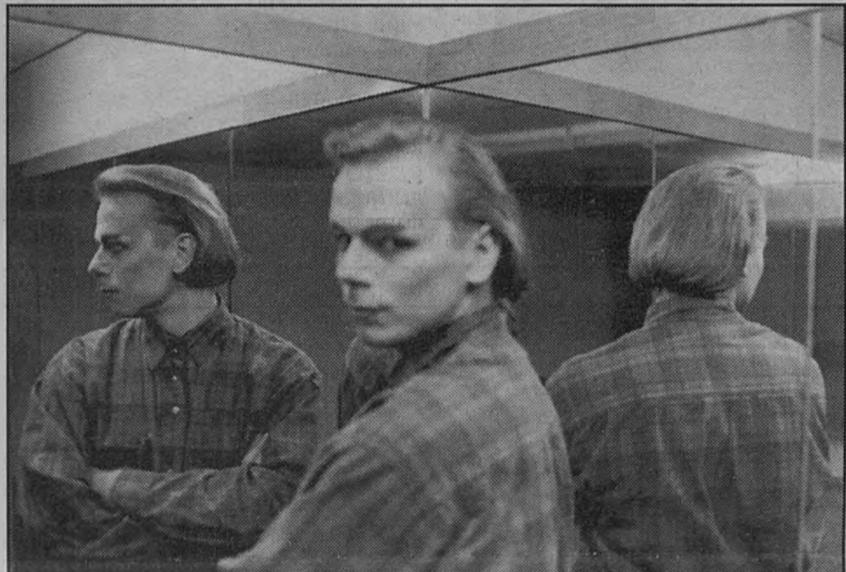
Но в мейнстрим я никогда не войду, потому что мои герои — люди не того круга, в котором пребывает средний человек. Это для меня единственная принципиальная установка, других установок нет, потому что я хочу все... хочу луну с неба, как сказано в пьесе Беккета.

— Ваша собственная антреприза — как раз и есть та самая луна? Ведь кроме «Пены дней» вы заняты еще одной режиссерской работой.

— Да, но говорить о ней хочется еще меньше, чем об остальных моих проектах. В обозримом будущем состоится пресс-конференция, в которой примет участие наш уважаемый автор, молодой итальянский драматург Гунино Тоэрра. Журналисты смогут попытаться поставить в тупик своими вопросами и его самого, и меня, и Сергея Курехина, написавшего саундтрек к спектаклю, и исполнительницу главной роли Ирину Муравьеву.

— Эгоизм, вероятно, является необходимой принадлежностью творческой профессии. Но, быть может, вы способны из альтруистических соображений, например, отказаться в чью-то пользу от роли, которой ждали всю жизнь? (Предположим, для него она — последняя.)

— Должен признать, что в этом отношении я абсолютно аморален. Более того, моя первая в жизни актерская работа... Знаете, какая роль была для меня первой?



БОРИС ВАСИЛЬЕВ

наши коммуникации с внешним миром настолько интенсивны, что мешают возникновению нового эстетического контекста.

— Вы хотите сказать, что имеет место утечка художественной энергии вовне?

— Наоборот. Вязкая плазма постмодернистского стиля, проникая снаружи, с Запада, обволакивает и парализует наше поколение. Поэтому, может быть, и цинизм сейчас придется кстати, если очистит мозги от этой пелены, спровоцирует рывок.

— Фрагменты «Пены дней» Бориса Виана вы поставили и показали публике еще в 1993 году. Вероятно, спектакль, который сейчас готовите в ТЮЗе, — продолжение той работы? Или вы нашли принципиально новое решение? Интересно, как вы обошлись с урями, живущими в водопроводном кране, с половиной механическими кроликами, производящими пилюли, и прочими диковинными персонажами и явлениями виановской прозы?

— Естественно, я буду дураком, если выведу на сцену колбасу в виде ушастого зверька колбасного цвета. Естественно, мне не удастся показать, как, подобно медузе, стекает по стенке катка бывший конькобежец. Нужно стремиться не к буквальному воспроизведению текста, а к специфической театральной адекватности. Мне удалось найти очень простой, яркий и при этом вовсе не головной ход. Я ставлю не элитарный эстетский спектакль, а зрелище, которое будет понятно и внятно всем, даже детям. При том что сохранится виановский стиль с его колбасусем, пьяноктейлем и прочими фирменными знаками. Это будет новый спектакль, хотя кое-что из найденного прежде я использую.

— И так, «Пену дней» вы ставите «для всех», ваши последние киноработы тоже предназначены для широкой публики. (Я имею в виду роли в фильме Мотыля по рассказам Чехова, в экранизации повести Лескова «На ножах» и, наконец, в многосерийной телеверсии «Графини де Монсоро».) Прежде вы работали в рамках маргинальных эстетических контекстов, теперь, как мне кажется, дрейфуете в направлении мейнстрима. Вы не можете или не хотите приостановить это движение?

— Сейчас очень сложно отказываться от предложений, потому

— Кажется, вы сыграли Старца в «Лисистрате» в студенческом театре МГУ. И ради пользы общего дела раскурочили старую игрушку, из которой соорудили себе голубую бороду, верно?

— Это была кошка. Так вот, приклеив кошачью бороду, я отвисел ту роль. Мне было семнадцать лет, а ее играл студент-пятикурсник, притом уже лысый и бородатый — он был гораздо больше, чем я, похож на старика. Но я безумно хотел войти в спектакль. Я никого не подсиживал, просто очень старался, и, когда мы стали играть в очередь — то он, то я, — режиссер посмотрел-посмотрел и снял его с роли.

— Но есть ли все-таки конкретный персонаж, которого вы очень хотели бы сыграть?

— Есть, конечно. Но называть его вслух — означает искушать судьбу и отдавать желаемое. Я бы уверен, что сыграю в «Саломее», с головой ушел в материал, даже текст учить начал — и что же?.. Конечно, надо было знать Виктюка и если уж верить, то хотя бы не настолько. А я очень рассчитывал. Потому что ход был придуман потрясающий: соединение личности автора и его персонажа. При этом важно не то, что Уайльд, будучи мужчиной, играет женщину, важно то, что за этим стоит отвергнутая страсть...

Заранее готовиться к ролям очень опасно: чаще всего они уплывают. Недавно произошло такая история с «Монсоро». Дело в том, что моего героя в конце фильма убивают. В сценарии написано: «Келос выходит на сцену харчевни и танцует свирепый и одинокий танец, прыгая по шпагам, лежащим на полу». Свирепый и одинокий танец пришлось сочинять самому. Сделал это с удовольствием, придумал грандиозный ритм — вышла просто вакханалия какая-то. Жигунов посмотрел материал и сказал: «Оставь его в живых». Он собирался экранизировать продолжение — роман «45». И для того чтобы оживить Келоса, специально снимали сцену, где король отпаивает меня, тяжело раненного, бульончиком. Я успел всем нахвататься, но в итоге фильм «45» вообще закрыли, снимать его не будут... Чем больше надеешься, тем меньше получаешь.