



сверстников с "подвальным прошлым", режиссер не жаждет ни поражать зашифрованностью происходящего, ни ошеломлять его дерзостью.

В то же время ставка на всякую аудиторию не подразумевает и многослойности, когда каждый из посетителей представления может обнаружить нечто, лишь ему адресованное. В режиссерском представлении темный зал — явление однородное, поэтому заслуживает обращения с ним как с целым; в сущности, театру Житинкина с полным правом можно присвоить звание "общедоступного".

Поэтому он стремится использовать максимально простые и доступные средства. Наиболее рельефно подход

интонацией. Разность авторов лишь видоизменяет соотношение между известным и неожиданным.

В балансе последних — секрет успеха, как он представляется режиссеру и как доказывается посещаемостью его постановок. Ожидаемое — из суммы жизненного, в том числе и театрального опыта публики составляет основное блюдо, гарнир же из внезапного ложится по большей мере на плечи автора и сценографа. Если выделить у драматурга фабулу как последовательное изложение событий и сюжет — авторскую мысль, движение которой прослеживается помимо, а подчас и вопреки фабульным построениям, то режиссер отдает безусловное предпо-

казующей режиссуры, доверяющей самой себе, в пользу не менее напористой, но скрытой за фигурами исполнителей. Постановщик выстраивает сценические картинки вокруг актера, неизменно ставя его (ее, их) в центр композиции.

Когда-то в "Собачьем вальсе" (первой его постановке в Театре Моссовета, довольно скоро снятой "в связи с неприбытием зрителя") Житинкин пытался воссоздать атмосферу туманного Петербурга с помощью скользких по лицам теней или искал обстановку, способную взаимодействовать с персонажами, — качающаяся люстра, рушащиеся стены. Теперь артист превратился в альфу и омегу его мироздания

должны особенно противоречить сложившемуся о них у публики впечатлению. Порой кажется, что, если бы в театре не существовало системы амплуа, Житинкин стал бы ее изобретателем.

Совершенно жестко проводит он ее в антрепризных постановках ("Ночь трибун", "Жмурики"), где меньше ограничений в выборе исполнителей, но и в стационарах его система прослеживается четко, как при зрительском успехе — Александр Домогаров в "Моем

В Андрее Житинкине умирает большой актер. Достаточно посмотреть, как он выходит на поклон с участниками "Моего бедного Марата" или — еще нагляднее — выступает с вводным словом перед началом "Игры в жмурики", чтобы понять, сколь сильно трепещет в нем артистическая жилка. То он приглашает весь зал стать соучастниками "социального эксперимента", оправдывая ненорматив-

Тройная любовь Андрея Житинкина

Алексей НИКИТИН



бедном Марате" или Александр Ширвиндт в "Мародерах", так и при явных неудачах — Михаил Державин в том же "Поле битвы". Отнюдь не стремясь раскритиковать актера с не известной еще стороны, гарантируя тем самым зрительское внимание, Житинкин пускает в ход все приемы режиссуры, чтобы подать артиста самым выигрышным образом. Внешность или темперамент, пластичность или умение мыслить на сцене, чувство юмора и лиричность — каждому качеству режиссер находит место в партитуре, подчас истощая актерские ресурсы или внимание аудитории.

Поэтому вряд ли Житинкин смог бы стать руководителем театра или педагогом: его не влекут ни забота о развитии актера, ни открытие новых индивидуальностей. Разумеется, если предоставляется возможность включить малоизвестного недавнего выпускника в группу звезд, он ею воспользуется; так, чтобы свежесть нового лица оттеняла значимость прославленных. Но бессмысленно ждать от него старейшества типа Захарова или Фоменко, равно как и более близкого ему по возрасту Женовача.

Тогда очевидно, что искать учителей и образцов для Житинкина следует в ином направлении: от Фокина (у него он работал до приглашения в Театр Моссовета) до Трушкина. В таком раскладе станут рельефны и особенности третьей и, вероятно, самой сильной страсти режиссера.

Любовь к профессии отличается у Житинкина от банального о ней представления — быть творцом, демиургом, создателем неповторимо своеобразного мира. Житинкин — режиссер начитанный и "насмотренный", предпочитающий широкий горизонт углубленности. В его работах заметны всевозможные, подчас взаимоисключающие — по духовному смыслу — влияния. Но разновеликость или полистильность не слишком заботят постановщика, ему многократно важнее технология, набор приемов богатого арсенала современной режиссуры.

Поэтому он не опасается максимальной свободы, предоставленной им своим актерам, — он знает, что в ключевые моменты представления сумеет выстроить стоп-кадр, который просигнализирует зрителю о постановщике. Массовая сцена в финале "Мародеров" или три полуобнаженных тела в "Марате" обладают схожим эффектом: они уравнивают в правах находящегося на сцене исполнителей и выходящего с ними на поклон режиссера. Заключительный росчерк — знак запрограммированности на успех, который и составляет для Житинкина главную притягательность профессии.

Не говоря уже о прочих — славе, ощущении принадлежности к элите, богемных пристрастиях и тому подобным обстоятельствах, в которых он чувствует себя как золотая рыбка в морской стихии. Совершенный тип режиссера западного образца — он будет иметь несомненный успех и за рубежом. А если изменится обстановка (см. привязанность № 1 и № 2), скорректирует свою манеру и постановщик — театральный человек, живущий удачей.

В Андрее Житинкине умирает большой актер.

Мир его праху.

● Андрей Житинкин на репетиции.

● Сцена из спектакля "Мой бедный Марат".

Фото И. ПЯТИНИНА, Ю. ВЛАДИМИРОВА.

ную лексику пьесы; то восхваляет автора, не забыв при этом сослаться на покойного Эжена Ионеско; не забудет упомянуть про выступления своей труппы в Париже и пошутить насчет студентов-славистов Сорбонны, которые, придя на представление "Жмуриков", сильно засомневались в своем знании русского языка. В заключение он представляет обоих занятых актеров, подчеркивая их известность, называя кинофильмы, в которых те играли, — и исчезает, передав им слово.

Весь этот монолог — точно сконструированная и рассчитанная миниатюра, где реклама обращена как к самому неискушенному, так и наиболее просвещенному зрителю. Информативность (указания о времени и месте действия) аккуратно перемешана с намеком на общественное значение, а тайная задача — продлить время спектакля (одноактного формально и по сути) — разрешается с изяществом и не без юмора. И тяга к актерству сочетается здесь с демонстрацией основных приемов режиссуры Житинкина, по которым можно судить о его пристрастиях и идеалах, образцах и учителях: среди оных явно числятся некоторые телеведущие, а из театральных деятелей — словобрызгающие Роман Викток и Виталий Вульф.

По рейтингу режиссеров, проведенному в конце прошлого сезона, Житинкин носит условные погоня пражорщика. Тридцать критиков могли бы присудить ему и звание повыше, да подвела его премьера "Поле битвы после победы принадлежит мародерам" в Театре сатиры, которую мало кто мог выдержать до конца без гигиенического пакета. Хотя на самом деле именно популярная у публики аншлаговая и пераншлаговая постановка рассказывает о Житинкине-95 больше любой другой его работы.

Ведь режиссер Житинкин — едва ли не идеальная фигура среди сегодняшней "молодой" (от 30 до 40) режиссуры. Пользуясь бульварно-расхожим термином, его следовало бы именовать секс-символом демиургов сцены: он способен оплодотворить любое, даже не слишком соблазнительное драматургическое произведение. Дитя такого союза будет во всяком случае энергичным и раскованным.

Даже формально Житинкин — лидер среди себе подобных. Большинство столичных стационаров прекрасно обходятся главным мэтром, выпускающим одну, много две постановки в год, и набором приглашенных или штатных, чье назначение — заполнять паузы и создавать выигрышный фон работам главных. Многие "вечно вторые" смирились с отведенной им ролью. Житинкин — один из редких (Татьяна Ахрамова, Роман Козак, кто еще?), кто не оставляет попыток создать на сцене собственный оригинальный мир. Кроме того, он — единственный, кого приглашают другие столичные театры, не говоря уже об осуществлении собственных независимых проектов. Дело даже не в работоспособности (одно из качеств гения), но в уверенности: созданное Житинкиным будет иметь успех.

Неизменность его удачи базируется на трех мощных "китах", тем более неуязвимых, что они представляют, скорее, начало эмоциональное, нежели относящееся к области разума. Первое и едва ли не самое существенное — любовь к публике.

Житинкин зрителя обожает. Причем всякого — без разделения на элитарность или демократичность, без различия возраста, образования, пола и всего прочего. В отличие от многих своих

постановщика проявляется в ритмическом рисунке его работ, всегда простом и понятном, но оттого лишь более впечатляющем. Он строится на очевидных антитезах, внятных контрастах из ряда "громко-тихо", "медленно-быстро", "динамика-статика".

После нарастающего словесного извержения (одного персонажа или нескольких, монолога, дуэта или чего-то более полифигурного) обязательно должно наступить полное молчание. Если кто-то из действующих лиц (а лучше — все присутствующие на подмостках в данный момент) затихнет в ослабленной позе — через несколько мгновений они непременно зайдутся в лихой пляске или сорвутся в общую драку. Самые бытовые, со вкусом и смаком поданные бытовые жесты или занятия безусловно сменятся какой-нибудь символической (но доступной, читаемой с первого взгляда) мизансценой.

Прозрачность режиссерского языка и выдает трепетное отношение к публике. Постановщик прекрасно осведомлен о трудностях и тяготах среднего зрителя, он ни на мгновение не алчет прибавить к ним еще какие-нибудь дополнительные напряжения. Напротив, он трогательно облегчает все задачи, поставленные драматургом. Чувствительный Арбузов или циничный Радзинский, меланхоличный Уильямс или агрессивный Волохов не теряют у него своих отличительных черт, но легко объединяются одной режиссерской

чтение фабуле.

Она ближе публике, более открыта для непосредственного восприятия. В то же время именно в ней кроется то неизвестное, что вызывает напряженное ожидание — а что будет дальше? Ожидание почти детское, которое постановщик удовлетворяет с почти той же наивностью, находя все новые краски и способы выделить занимательность происходящего.

Наиболее показательны в этом отношении как раз "Жмурики" в силу пребывания на подмостках лишь пары персонажей. Их долгий диалог расщепляется бесконечными подробностями: от взаимной манеры служить сигаретной подставкой, пока другой занят переодеванием, до обнаженной демонстрации приемов восточных единоборств или отечественной поножовщины. Главная забота — беспрепятственное развлечение: из двух формул "поучая, развлекай" и "развлекай, поучай" режиссер составляет новую — "завлекая, занимать".

И тут в полной силе выступает другая его сердечная склонность, горячая привязанность — актеры. Андрей Житинкин скоро уловил требования времени, желание той же публики видеть на сцене в первую очередь своих любимцев, отодвинуть на второй и далее планы режиссерскую идею, концепцию и тому подобное, лишь для гурманов-специалистов или безраздельных театроманов интересное. Поэтому он решительно отказался от агрессивно-

и из сценографии ему достаточно самого простого, очевидного, понятного, хотя временами и закодированного, но — шифром элементарным, разгадать который под силу даже не слишком изощренному посетителю.

В блокадном Ленинграде ("Мой бедный Марат") царство белого цвета (в условиях малой сцены — грязноватобелого) — не то заснеженность улиц и заиженность душ, не то поседелость легендарно-далекого времени. Во "Внезапно прошлым летом" таинственный сад представлен черным полиэтиленом — одновременно и мрачным, и загадочным.

Только фон, преимущественно плоско-плакатный, но непременно с атрибутикой современности; в материале ли (прозрачная пленка в "Жмуриках"), в предметах — настоящий автомобиль, с удручающими глазами выезжающий на сцену, и его рифма — дирижабль ("Поле битвы..."). Броскость — единственное требование постановщика к сценографу, раздражение зрительских нервов еще до начала действия; остальное — дело режиссера и его актеров.

По большей мере — известных. Не из-за стремления к сенсации (по крайней мере — не только): режиссер прекрасно понимает, какой дополнительный аромат получают образы да и сама постановка, когда на зрителя воздействует еще и шлейф работ, сыгранных исполнителями ранее, обаяние их заслуг или удач. При одном, впрочем, условии: их новые проявления не