



Ностальгия О главном

Вышел компакт-диск с музыкой
из спектаклей Романа Виктюка

«Они любили друг друга как дети»

Конечно, эту музыку — стоны Далиды и всхлипы Лавуа, мотивчики, подслушанные Чаплиным в ресторане, выданные за свои и аккомпанирующие мерцанию «Огней большого города», и какие-то не поддающиеся атрибуции напевы с заезженных пластинок, с чердаков культурной памяти — любой уважающий себя фанат Виктюка сохраняет на кассетах, записанных прямо на спектаклях. Там она живет, окруженная и насыщенная живым дыханием зала. На нее наслаиваются забывания актеров — сегодня они звучат словно из глубины веков, — кричащих что-то невнятное про кровь-любовь и нежность-ревность с французским прононсом. Она обрывается упомрачительными, невозможными паузами, следующими после музыкального взрыва. Так зазвучала публичка «Рогатки», когда заканчивалось по десятому разу пущенное на полную громкость «Show Must Go On», — точно песня была нейтронной бомбой, уничтожившей все живое в зрительном зале.

Когда-то скромняга Эфрос признался, что всю жизнь мечтал о таком завороченном молчании публики взамен вульгарных аплодисментов. Виктюк воплотил в жизнь его мечту, открыв психоделическое воздействие попы на душу рядового зрителя и ставя лучшие свои спектакли в стиле богемной вечеринки с голубым уклоном: танцы-шманцы, полуголые мальчики и любимая песня, зовущая в рай прямо сейчас, немедленно.

Воспевающие тусовку, его спектакли притягивали к себе людей как магнитом, заставляя их клубиться вокруг «М. Баттерфляй» и пристрасно выяснять разницу между первыми и вторыми «Служанками», объединяя по интересам представителей самых разнообразных групп, страт и меньшинств. Именно до этой зуре его спектаклей — сплошь знаемые лица в фойе, количество зритель, вдвое превосходящее количество мест в зале, нервный гул светской черни в ожидании запаздывающего начала и всеобщий истерик на финальных поклонах — сегодня скажешь больше всего. Ностальгия по Виктюку, рвущая душу при первых звуках голоса Далиды, это ностальгия по сценическому событию. Как всякий большой режиссер, Виктюк умел объединять и регулярно, как часы, заводить свою публику. Помогала ему в этом большая и светлая идея, которой он служил с завидным постоянством. Сражаясь за лучшую жизнь родного сексуального меньшинства, он увлек нас своим простодушным азартом.

Хотя, что забавно, еще пять лет назад определить место Виктюка в современной ему конъюнктуре было решительно невозможно. Критики городили необыкновенный концептуальный огород вокруг его спектаклей, разводя диковиннейшие сорта метафор и упорно не желая обращать внимания на суть дела. Виктюка принимали за сновидца и за пошляка, за поэта и за халтурщика. Рецензии на его спектакли напоминали видения курильщика опиума: авторы сладострастно путались в пластических извивах и интонационных изломах, не в силах сфор-

мулировать, что же их так восхищает или раздражает. Выяснилось — сегодня это кажется просто невероятным, — что внятный и прочувствованный message способен обеспечить такой эмоциональный накал происходящего на сцене, который расплавит любую идеологию в лаве чисто театральных красок.

Проблема Виктюка, «казус Виктюк», выражаясь на ницшеанский лад, в том, что, будучи последним могиканином идейного театра, он боролся и агитировал за свободу личной жизни. Буревестник сексуальной революции, он сражался за то, чтобы мальчик мог любить мальчика и не бросаться из-за этого с десятого этажа. Стоило этой теплой идее восторжествовать, как Виктюк оказался не у дел.

«Танго находит свой финал»

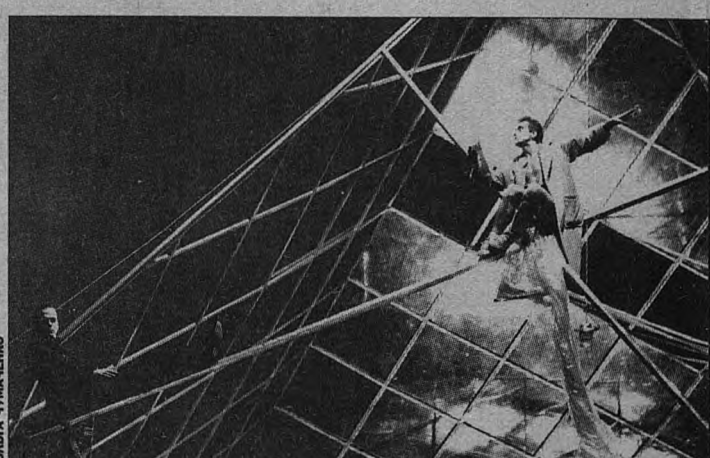
Виктюк — это зеркало несостоявшейся театральной революции. Его взлет совпал с расцветом Николая Коляды и так называемой «чернухи». Он работал в эпоху Кризиса — когда представители всех направлений, эстетических и политических, состязались в том, кому лучше удастся заклеить состояние современного театра. Стиль Виктюка, естественно, был симптомом загнивания (нам бы ваши симптомы, господа эстеты!) — ему ставили в упрек отсутствие концепции, неприличную красоту и полные залы. По кассовым сборам «М. Баттерфляй» действительно никто до сих пор не переполюнул. Концепцию не то что ленились, но, скорее, боялись отыскивать, не желая связываться с Уголовным кодексом.

Пошлость же его сценического видеоряда заслуживает особого разговора.

Вообще-то любой приличный режиссер, впоследствии зачисленный в сонм бессмертных, получал при жизни огромное количество критических разносчиков именно за пошлость и безвкусицу. И чем активнее его разносили, тем больше шансов на бессмертие он обретал. Недавно вышел сборник рецензий на ранние мейерхольдовские спектакли, поражающий злобностью наездов на постановки, давным-давно признанные классическими. Особенно достается «Маскараду» — и тоже за «излишние» красоты, пошлую пышность антуража и пир, устроенный во время чумы.

Виктюк, прочитав, обрадуется, ухватится за эту параллель, но мы не собираемся равнять его с Мастером. Их равняет только ситуация, в которой они работали. Театру на пользу смуты, беспорядки и смена вех. На изломе эпох он делает своим сюжетом радикальную смену нравов, поवाद, жестов. Эта прямая связь с современностью обеспечивает короткое замыкание театрального шедевра. Уловив момент, Виктюк по мере сил пытался ему соответствовать. Лучшие его спектакли были открыты навстречу повседневности — эту демократичность и принимали обычно за «безвкусицу».

Стоит вспомнить, что именно



в годы Кризиса Женовач сделал «Пучину», Гинкас поставил «Играем «Преступление», а «Творческие мастерские» открыли целую команду режиссеров, определивших лицо сегодняшнего мейнстрима, как идея Кризиса кажется, мягко говоря, необоснованной. Возникает впечатление, что придумали ее нервные люди, остро переживавшие исчезновение привычных эстетических и экономических моделей и поторопившиеся излить свое раздражение в средствах массовой информации.

Появляется даже крамольная догадка, что кризис мы переживаем именно сейчас — когда о театре говорят либо хорошо, либо ничего. Когда билеты покупают, чтобы пригнать пошлость или слегка просветиться, ни на секунду не поступившись комфортным чув-

ством от его стиля постановках, как безразмерные опусы Женовача или изысканные произведения Фелленко.

На уровне содержания творчество Виктюка ушло в подполье, под корку сегодняшнего театра. Каждый мало-мальски востребованный режиссер живет его идеями и никто в этом не сознается, искренне принимая «Веру, Надежду, Любовь» (именно так, с прописной буквы, писал заветные слова Виктюк в своих программках) за свои личные, выстраданные чувства. Поди скажи, что Достоевский в интерпретации Женовача стал такой же мыльной оперой, как Набоков в постановке Виктюка. А разницы на самом деле чуть — оба мастера слова растеряли по сути сцену ядов астерии и осознанной ангажированности. Оба постановщика вынули из

классических текстов очень душевные, немертво замкнутые в рамки семьи и быта. Все большие проблемы — истории или стили — выбросили за кулисы за ненадобностью.

На уровне формы дело обстоит лучше — но только на первый взгляд. Отколовшиеся от команды «Служанок» ушли в самостоятельное плавание на шлюпках, сколоченных Виктюком, но не оснащенных мотором его гражданских чувств. Какое-то время они шли на веслах, тиражируя гримы и позы «Служанок», высаживая цветы зла в скудную почву психологического театра и провозглашая



вом собственной обособленности, отдельности в зрительном зале. Когда театры, озабоченные тем, чтобы получить потребителю художественной продукции, решительно не желают куда-нибудь его звать. Скажут, что подобная стратегия исчерпала себя еще в времена Любимова и Ко. Но ошибутся. Пока ей следовал Виктюк, публика ломилась на его спектакли — просто ради удовольствия почувствовать себя «публикой», единым существом, в унисон переживающим и размышляющим. Сегодня по этой нехитрой схеме работают театры с национально-патриотическим уклоном, и сколько ни осуждай их невежество и бесталанность, но своего зрителя, свою тусовку они создали.

Прогуляемся по сегодняшней сцене. Отметим ее крайнюю терпимость и политкорректность. Поразимся ее зацикленности на личной жизни. Любой конфликт — классический или современный — толкуется на уровне любви-не любви-плонет-поцелует. Судьбу Мэкки-Ножа решают женская любовь и женская ревность. Успех Хлестакова прямо пропорционален его сексапильности. Гамлет любит маму, Офелию и обоих мотыльчиков. Настасья Филипповна и Агния сражаются за князя Мышкина. Законы истории капитулируют перед причудами Марианны. Постановщики забросили Маркса, взялись было за Фрейда, но бросили не дочитав. Закономерности любого толка раздражают их безумно. Им нужно, чтобы публика, спонсорам, критикам, им не до идей. Поэтому максимум программности, свойственной современному автору спектакля, — это слепой шрифт буклета, трактующего о чем-то высоком. Программка пришла на смену концепции.

Твист forever

Как и всякий революционер, Виктюк пал жертвой собственных успехов. За несколько лет до явления Тарантино русскому народу он ввел в моду ностальгию по семидесятым с их глупой и нежной музыкой и привил нам вкус к основному буржуазным ценностям — сентиментальности, терпимости и трепетной любви к хорошей одежде. Боев сделал евремонт отечественной сцены, выкрасив ее в белый цвет и украсив стройными колоннами. Асаф Фараджев утолил нашу жажду мелодий и ритмов зарубежной эстрады. И вот их нравы восторжествовали: постановщики сделали хэппи-энд пономовой жизни, стали одевать сцену в шикарные тряпки и заправлять за выговором своих актеров. Неявная виктюковская влияние — на уровне не искусства, но мироощущения — сказалось в таких страшно, казалось бы, дале-

дитя порока главным героем современной сцены, но вскоре безнадёжно отстал. Сигалова просто исчезла из поля зрения. Виноградов, некоторое время пометавшись, сменил курс и поставил вполне буржуазную «Машеньку».

Время от времени душераздирающие танцы и отморозенные интонации контрабандой проникали в постановки провинциальных гениев: так, иначе чем выражениями пиратской выгоды танцевальные интермедии в «Даме с камелиями» Владислава Пазиса оправдать невозможно. До сих пор появляются клоны виктюковских спектаклей, в точности воспроизводящие манеру мастера, абсолютно безжизненные и никому не нужные — таков «Квартет для Лауры» Андрея Житинкина, признанного короля халтуры.

И только несколько моментов в недавних московских спектаклях дают надежду на то, что когда-нибудь Виктюка назовут дедушкой нового русского театра. Первый возникает в паузах спектакля Евгения Писарева «Любовь и всякое такое...», который скромно идет на малой сцене театра им. Пушкина, не избалованный вниманием профессионалов. Он и впрямь вполне малечень — за исключением тех малых интермедий, когда над опустевшей сценой поет «Абба», а из-за кулисы выгладывает девочка, сбесившаяся прямоиком с полочкой Кирилла. Тут музыку хочется слушать вечно.

Еще раз в этом сезоне нежная и наглая виктюковская муза напомнила о себе, когда герои «Мессы в деревне», пьесы скучнейшей во всех отношениях, вдруг скинули туфли и, по видимости нацелившись на любовную сцену, начали ни с того ни с сего откладывать твист из «Криминального чтива». Со всеми положенными приколами, подначками, повторами, весело и набожно повторяя жесты Термен и Траволты. Режиссер Владимир Агеев поставил Тургенева в стиле «танцевальный психологизм» и не прогадал.

Неуверенные надежды на светлое будущее театра можно основывать только на этом хрупком фундаменте — на нескольких па, а не на масштабных опусах, на легком дыхании, а не на душевной духовности. Только эти глупости, точный ритм, «раз-два, туфли наденька», танцы-шманцы и детский смех на лужайке способны навести хилые мостки взаимопонимания между дряхлой сценой и поколением, выбирающим между пепси и экстази. Только они напомнят нам о хорошем режиссере Романе Виктюке, когда он окончательно похоронит себя где-нибудь в провинциальном захолустье.

Виктория НИКИФОРОВА

