

Когда прежние лидеры, и не только художественные, быстро сменив бывшие ориентиры, затаили новые гимны, им поверили. Слишком велико было желание и яркие надежды. Отрезвление наступило не скоро, но неотвратимо. И тогда в центре внимания оказались те, кто не меняет мнений и пристрастий со скоростью компьютера последнего поколения.

Режиссер Роман Виктюк — «звезда» мирового блеска, за кордоном он признан и вознесен намного раньше, нежели в родной стороне. Теперь ситуация иная: на фоне опустившихся и порядком опостылевших

чертогах таятся мрачные тени. Мир поделен на талантливых и бездарей. Люди одаренные могут испытывать страх и честно идти навстречу власти (как нервный Шостакович), могут вступить с ней в насмешливую и опасную игру (как ироничный Прокофьев), но любой контакт с начальством тут же становится карикатурой: общего языка быть не может.

По двум постановкам можно представить творческий метод режиссера: из пьесы жестко вычленяется каркас, самая общая и доходчивая схема, и в избытке насыщается всевозможными, часто весьма произвольными параллелями — живописными, музыкальными, литературными, сценическими... В том помощью и мощью — великолепное знание режиссе-

мочную скважину, ни разжигания темных инстинктов. Здесь наслаждение изнеженностью линий и рельефностью мускулов, гурманская оценка магии цвета и совершенства формы. Иное дело, что эротика Р. Виктюка, как мне кажется, носит несколько «подростковый» характер — она склонна к выделению единственной лихорадочной физиологической фазы

**Вот и свершилось!  
Заполнена  
последняя —  
с точки зрения  
формальностей —  
брешь: появился  
театр, носящий имя  
своего режиссера.  
В сравнении  
с ГОСТИМом  
(Государственный...  
им. Мейерхольда)  
новая поросль  
называется скромнее  
и в то же время  
современнее:  
не государственный  
пока и еще  
не «имени»,  
просто —  
«Театр Романа  
Виктюка».**



восклицаний о тотальном театральном кризисе вокруг фигуры Р. Виктюка сталкиваются самые противоречивые суждения публики и прессы.

Впрочем, скандалы сопутствовали ему давно, со времен первых профессиональных шагов на родине в Украине, где его деятельность завершилась изгнанием из столицы республики. В дальнейшем он тоже мало радовал управляющих искусством. Однако, в отличие от постановок многих его коллег, в сценических созданиях режиссера никогда не было намеренных политических эскападов, намеков, которые так привлекают публику и раздражают властей предрежащих. Даже в самой социально острой своей работе «Уроки музыки» Л. Петрушевской, которая и на сегодняшний день остается образцом воплощения этой пьесы, Р. Виктюк оставался прежде всего художником, а все остальное было лишь следствием, результатом воздействия того завершенного мира, который создавался им на подмостках. Несогласие с общепринятым выражалось в категориях эстетических, в праве на собственное понимание театра. Яркости личности было достаточно, чтобы к ней относились с подозрением не только правители, но и собраты-профессионалы.

С началом общественных перемен Р. Виктюк не произносил пламенных речей во славу свободы творчества — он реализовывал ее на практике. Один из лучших режиссеров страны, он по интенсивности работы, по количеству созданных в разных городах спектаклей оставил далеко позади ближайших соперников. Только в столице он сотрудничал с такими непохожими труппами, как МХАТ и Таганка, «Современник» и Вахтанговский — в последнем недавно стал очередным, поставив под сомнение прежние свои убеждения в сладости жизни режиссера-кочевника: новые лица, новые площадки, новые таланты.

И все же не только завидная плодовитость и безоговорочно признанное своеобразие алекут к разбору явления под названием «театр Виктюка». Есть в этой комете, освещающей тусклые руины современной сцены, и нечто иное. Три последние премьеры, выпущенные Р. Виктюком на столичных подмостках, представляют богатый материал для анализа привлекательного, мастеровитого и входящего в моду персонажа сегодняшней культуры.

«Уроки мастера» Дж. Паунелла — не первая встреча режиссера с вахтанговской труппой: до того совместными усилиями выпущена дистрофичная «Анна Каренина», где в полном соответствии со школьными впечатлениями Лев Толстой представал утомительно монотонным и тягучим. Но выбор для работы английской пьесы казался и вовсе аномалией — словно ирреальным приглашением к Сталину и Жданову композиторов Прокофьева и Шостаковича режиссер пытается оправдаться за разнузданность предшествующего «Нашего Декамерона» (Театр им. М. Ермоловой) и доказать, что и ему не чужды заботы и тревоги современников.

От прямой политизации Виктюк все же уходит — намеренно. Взамен хроник пыточных ужасов, источающих зрительское сочувствие и дискредитирующих благие намерения, режиссер пытается взглянуть на недавнюю историю отстраненно, словно как на события времен Петра или Грозного. Он стремится изложить извечное противостояние гения и посредственности, достигшей власти.

В белоснежных кремлевских

Очевидная истина расцвечивается подчеркнuto театральными трюками: то гипсовые маски прототипов возникают на лицах исполнителей, то сентиментальная мелодия направит зрительские ассоциации к другому фюрену того же времени, то два мятежных композитора выступают парой Пата и Паташона...

Действие растягивается в томительный ритуал, загадочный для непосвященных. Вместо прямого эмоционального отклика — ряд зашифрованных картинок, дразнящих любопытство. Впрочем, к концу спектакля замороженные в жестком режиссерском рисунке актеры частично оживают, но происходит это уже после того, как значительная часть публики покинула зал в антракте, а оставшиеся исстрадались в безответном ожидании. И тут — не случайность, но намеренный ход режиссера: при постановке той же пьесы в Нижегородском драмтеатре, в той же сценеграфии — та же холодная отчужденность.

За «Уроками...» довольно быстро последовала «Дама без камелий» Т. Рэттигана, драматурга, которого режиссер почитает мировой величиной. Неважно, насколько такое суждение соответствует истине, существеннее — влюбленность в пьесу, близость творческого кредо. В этой мелодраме царствует близкая Р. Виктюку тема, и, разделившись с общественными проблемами, он спешит обратиться к личностным.

История о любви молодого балетного солиста и великосветской дамы, изначально вроде бы обреченная на успех у зрителя, стосковавшегося по красивым чувствам и чувственной красоте, на вахтанговских подмостках обретает вселенский размах. Под порывом страсти рушатся ажурные стены «башни из слоновой кости», в которой была упрянтана героиня, и космический мороз пронизывает влюбленных. Персонажи обретают мистические черты — кто злого гения, кто мстительной волшебницы, кто спасителя-принца, поцелуем освобождающего от злокозненных чар погруженную в летаргию владелицу замка.

Спектакль отчетливо раздваивается: впроброс проговариваемый сюжет — про артистов, аристократов, миллионеров — адресуется публике попроще. Искусственным и утонченным предлагается узреть за банальными обстоятельствами силуэты сказаний и мифов. Последнему плану режиссер отдает всю свою недюжинную изобретательность, насыщая пространство и время интенсивным цветом, пульсирующим светом, стьюкая классические мелодии и современные ритмы, прибегая к языку тела там, где бессильно произнесенное слово.

Но в задуманный провал меж двух сфер, между внешним и сутью уходят неповторимые конкретные судеб, теплота и горячность непосредственных индивидуальных эмоций. Чувства уступают место своим обозначениям, и в спектакле о страсти не оказывается самой страсти. Рассчитанность заменяют порывы и восторги, и уже ни изумрудный свет надежды, ни багрянец истомы, ни алые розы, уголки рассыпанные на белокаменном покрывале, не выстраиваются в законченную картину, оставляя причудливыми и заворачивающимися осколками разбитого витража.

ром сегодняшнего западного театра, огромный опыт и изощренный профессионализм.

И умение привлечь актера. Не привычное «увлечь», но именно «привлечь». Это — его давнее достоинство. Вспомнить хотя бы моссоветовскую «Царскую охоту» с М. Тереховой и Л. Марковым. Или более близких по времени «Татуированную розу» на Малой сцене МХАТа с И. Мирошниченко и «Квартиру Коломбины» в «Современнике» с Л. Ахеджаковой и Т. Дегтяревой. Натяжкой было бы сказать, что Виктюк «любит актера», хотя при нынешнем почти поголовном отношении постановщиков к ля Хичкок («Я не утверждаю, что все артисты — скоты, я говорю, что с ними надо обращаться, как со скотами») его взаимодействия с исполнителями и могут показаться идеальными. Виктюк умеет преподнести актера, устроить ему царственный выход, одарить броской мизансценой, подчеркнуть его достоинства. Блестящее владение арсеналом данс-театра позволяет режиссеру выстраивать для всех участников спектакля почти балетные партитуры, где каждый жест, каждая поза изысканны и экстравагантны, а их сочетание рождает роскошное пиршество для зрительского глаза.

В последней, самой шумной работе сконцентрированы все отличительные особенности режиссера-эстета. Антрепризный «Фора-театр» (дочернее предприятие уже известной киностудии «Фора-фильм») пригласил Р. Виктюка быть постановщиком первой премьеры, предоставив полную свободу в выборе пьесы и актеров. Для громкого начала нужен шоковый материал — жребий! пал на «М. Баттерфляй» Д. Хуана, где в латинской транскрипции названия буква М. может означать как мужчину, так и женщину, сигнализируя об основном узелке сюжета. Любовная связь с двадцатилетним стажем дразнит воображение и раззадоривает любопытство, интрига позволяет применить эффекты, демонстрирующие столкновение европейской и восточной культур. Политический фон, на котором развивается действие, тоже представляет собой экзотическую смесь — война во Вьетнаме, культурная революция в Китае, молодежные волнения во Франции. Все вместе взятое живо напоминает суперпопулярные романы В. Пикюля, даром что из зарубежной жизни и на историческом недавнем материале.

Все потенции развиты в постановке с завидной настойчивостью. Чайные церемонии и каратэ, великосветские рауты и молодежные тусовки, кимоно и обнаженная плоть составляют ошеломляющее блюдо, приправленное обильной эротикой, в сфере которой постановщик неистощим: от парных подтягиваний на импровизированном турнике до сладострастных плясок — все устремляется в водоворот неистовых и неотступных желаний.

Нет сомнений, что после указа об охране общественной нравственности Р. Виктюк окажется одним из первых, по крайней мере в театре, кому придется испытать на себе его воздействие. Но это будет вопиющей несправедливостью. Режиссер действительно склонен к изображению на сцене эпизодов не совсем флоридских, но весьма технологически подробных. Однако в его преклонении перед зовом тела нет ни низменной прямолинейности, ни подсматривания в за-

и растягивает ее до размеров очереди за яйцами в столичном продмаге. Отсюда навязчивый привкус машинизации, автоматизации, когда скрытые душевные порывы заменяются отчетливыми телодвижениями, а потаенно-сокровенное переходит в откровенно-упоенное.

Такое искусство (в приложении термина нет ни млейшей иронии) имеет точные социальные ориентиры, отвечает потребностям вполне определенной общественной группы. Сам Р. Виктюк утверждает, что он приверженец «Добра и Красоты», а особенно Любви, «главного и естественного предназначения людей». При его безусловной искренности и вере в собственное предназначение результаты, мне кажется, далеко отстоят от заявленных целей. О Любви уже сказано, Красота, вознесенная над непосредственными событиями и конкретными людьми, часто вырождается в красоту, а то и слабость. Что касается Добра, то во времена перманентного озлобления призыв к нему, разумеется, актуален, да вот само понятие не только обесценено, но и размыто.

На самом деле сила и магия режиссера Романа Виктюка, по-моему, в другом: он остро чувствует и передает хрупкость человеческой жизни, ее мимолетность. Отсюда и пристрастие к обнаженной плоти, столь ранимой и беззащитной, но абсолютной в своей реальности. Ощущение уникальности и неповторимости каждого мгновения жизни, каждого человеческого существа и притягивали к режиссеру симпатии публики в годы всеобщей нивелировки. Виктюк всегда был творцом для элиты, для избранных, только тогда элита была иной.

Ныне явление «Театр Виктюка» социально вдохновлено активным и численно нарастающим пластом деловых людей. Их требования технической безупречности на уровне мировых стандартов, их прагматизм, когда незримой духовности предпочитается осязаемая полнокровность, их финансовая мощь, их обостренное ощущение хозяина, властелина, наконец — их представления о назначении театра («Сделайте нам красиво» — глас уже не Победоносикова, но наследников Победоносцева, и не менее безапелляционный), все это находит отклик в творениях режиссера.

Ныне «Театр Виктюка» выкупил у «Форы» спектакль «М. Баттерфляй». Осенью — «Служанки», в планах ближайших — «Саломея». Ходят слухи о приглашении и согласии многих прекрасных актеров. Жаль, если блистательные возможности Мастера будут ограничены, если подлинное, природное сольется с парфюмерным. Беда его — не только в аудитории. В одиночестве. В отсутствии учеников (молодых к нему не допускали, преподавать и сейчас не зовут) и сильных соперников, которые исповедовали бы то же — таировское по истокам — направление.

Однако при всем сочувствии и соучастии — налицо тенденция к самооблицетвлению и обобщению «своей публики». И здесь даже союз с Барышниковым мало что изменит. Строки «...наполнил жизнь борьбою за идеал добра и красоты» все же, по-моему, написаны не им.

Алексей ПЛАВИНСКИЙ.

Фото А. Белянцева.