

Юрий КОБЕЦ

БЕЗ РАМПЫ...

2016 год – год юбилея Романа Виктюка. Человека и режиссера, без преувеличения, уникального, художника, умудрившегося прожить (и продолжающего проживать, деятельно и активно) сразу несколько поистине разнообразных «жизней в искусстве» театра. И о каждой из них хотелось бы, как минимум, упомянуть в этом небольшом юбилейном приношении. С чего начать?..



Наверное, по хронологической справедливости, с диплома актерского факультета ГИТИСа, подписанного Алисой Коонен. Или с первого возглавленного им – в тридцать с небольшим! – театра, Калининского ТЮЗа, откуда, впрочем, обком партии «ушел» молодого и дерзкого главного режиссера довольно скоро. Да и как было не «уйти», если в афише спектакля «Коварство и любовь» над названием пьесы красовалось: «100-летию со дня рождения В.И. Ленина – посвящается»?.. А между ГИТИСом и Тверью (в прошлом – Калинин)

была еще работа на родине, во Львове, где актер Театра юного зрителя Р. Виктюк впервые обратился к режиссуре, выпустив несколько постановок и среди них «Фабричную девчонку» («Фабричне дівчисько»), на которую в украиноязычный Львов из далекого Ленинграда приезжал (а затем – счастливым – уезжал) сам Александр Володин.

А как не посвятить отдельный абзац вильнюсской «пяtilетке»? Первая половина 70-х гг. оказалась равно счастливой и в судьбе окончательно профессионально окрепшего

в этом городе режиссера и для творческой биографии Русского театра Литовской ССР. Здесь Виктюк, первым в «той стране», поставил «Прошлым летом в Чулимске», а премьера его «Валентина и Валентины» состоялась всего через два дня после премьеры в «Современнике». А были еще «Продавец дождя», «С любимыми не расставайтесь», «Похожий на льва»... Десяток замечательных спектаклей Русского театра «эпохи Виктюка» еще долго жили в Литве, застав появление дебютных спектаклей Э. Някросюса, Й. Вайткуса, Р. Туминаса.

Дальше, с 1976 г., началась Москва: сначала достаточно тихо, скромно – «Муж и жена снимут комнату» во МХАТе и «Вечерний свет» в Театре им. Моссовета, но совсем скоро – с оглушительной моссоветовской «Царской охоты» (1977) с М. Тереховой и Л. Марковым в главных ролях – голос режиссера зазвучал в полную силу, а спектакли его на десятилетия (и по сей день) «прописались» на театральной карте Москвы. «Периодов» здесь не счесть!..

«Путеводитель» по лучшим, главным столичным спектаклям режиссера, видимо, проще всего составлять по театрам. «Современник»: прежде всего, это – «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской, «Стена» А. Галина, «Адский сад» Р. Майнарди. Театр им. Моссовета: вышеупомянутые «Вечерний свет» А. Арбузова и «Царская охота» Л. Зорина. МХАТ: помимо дебютного роцинского спектакля, «Татуированная роза» Т. Уильямса и «Украденное счастье» И. Франко. Театр им. Евг. Вахтангова: «Анна Каренина» по Л. Толстому, «Уроки мастера» Д. Паунелла, «Соборяне» по Н. Лескову, «Я тебя больше не знаю, милый» А. де Бенедетти...

Появления Виктюка в том или ином театре с разовыми постановками всегда были снайперски точны. Судите сами: «Служанки» Ж. Жене в «Сатириконе», «Федра» М. Цветаевой в Театре на Таганке, «Наш Декамерон» Э. Радзинского в Театре им. Ермоловой и его же «Старая актриса на роль жены Достоевского» во МХАТе им. Горького!

К слову: «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1988) еще идет, а «Царская охота» и «Татуированная роза» сошли



Р. Виктюк

с репертуара буквально «на днях». «Служанки» же, пережив три редакции, до сих пор собирают аншлаги (совсем недавно в Петербурге довелось воочию в этом убедиться).

Особой строкой выделим Студенческий театр МГУ. Многие театралы со стажем помнят «Утиную охоту» А. Вампилова и

«открытие» режиссером драматурга Людмилы Петрушевской: «Девочки, к вам пришел ваш мальчик» и легендарные «Уроки музыки», из-за которых Студенческий театр закрыли, и спектакль полуподпольно играли в далеком ДК «Москворечье», куда съезжалась «вся Москва», и сидеть приходилось среди людей, которых обычно видишь по другую сторону рампы, на экране кинотеатра или телевизора.

С каждым театром в Москве у Виктюка связана своя история, свой «сюжет», и все они были обоюдо-счастливыми, даже в тех случаях, когда готовый спектакль был запрещен или не выходил на сцену. А еще были работы на эстраде с Г. Хазановым и Р. Карцевым, постановки в Петербурге, других странах, ближнем зарубежье и знаменитые телеспектакли...

Нельзя не сказать об актерах, которые работали с Романом Виктюком (мало кто из современных режиссеров может похвастать таким списком): здесь М. Терехова и Л. Максакова, С. Маковецкий и В. Гафт, А. Демидова и М. Неелова, А. Калягин и А. Леонтьев, Л. Ахеджакова и В. Талызина, Е. Шифрин и К. Райкин, А. Филиппенко и Э. Виторган, И. Мирошниченко и Т. Догилева... Л. Марков, Г. Бурков, М. Ульянов, Ю. Яковлев, Е. Образцова, И. Метлицкая, О. Аросева, которых, увы, уже нет с нами. Если же обратиться взгляд за пределы Московской кольцевой, то этот невероятный перечень прирастет еще целым созвездием великолепных имен: А. Фрейндлих, А. Роговцева, Э. Зиганшина, В. Ковель, И. Соколова...

Когда сегодня оглядываешься на спектакли Виктюка 70–80-х (московские, вильнюсские, ленинградские), не покидает ощущение, что их ставили разные режиссеры. Пьесы М. Рощина, Л. Зорина, А. Арбузова, А. Вампилова – один; пьесы Э. Радзинского и А. Галина – другой; итальянские комедии, сквозь которые совершенно неожиданно была «прочитана» и Л. Петрушевская в «Современнике», – третий. А та же Петрушевская в ДК «Москворечье» – совершенно другой, четвертый! А в 1988 г., в год выхода «Служанок» и «Федры» – мы увидели еще одного, совершенно непохожего на всех предыдущих, абсолютно «нездешнего» Виктюка.

При всем при том, что в спектаклях этого «нового» Виктюка не потерялось ничего от прежнего, здесь резко, в разы, можно сказать, «концептуально», возрос «удельный вес» хореографии, а точнее – пластики и музыки в пространстве спектакля («хореография» не совсем точный термин, «пластика» – звучит как-то примитивно, тут надо бы подобрать более точное слово). Одним словом, на первый план вышла, оказалась крайне важной для режиссера пластическая выразительность актера. К тексту, который всегда был неприкосновенен для Виктюка (текст автора в советском театре был Библией для грамотных режиссеров), присоединяются мощнейшие средства выразительности – музыка и пластика, что в театре тех лет зачастую играли второстепенную, чтобы не сказать служебную, роль. Режиссер уравнивает текст с музыкой и пластикой/хореографией, на этих «трех китах» и по сей день стоит «театр Виктюка», это три помощника для всех его актеров.

Помимо «театра Виктюка», особого художественного пространства, вот уже свыше полувека объединяющего «города и годы», множество блистательных мастеров сцены и разнообразнейший драматургический «материал», существует (опять-таки, давно, в нынешнем году минуло ровно 25 лет со дня его основания) «Театр Романа Виктюка», ставший главным «периодом» в творчестве режиссера, главным сюжетом жизни, длящимся по сегодняшний день. В его афише за эти годы каких только названий и имен не перебивало: «М. Баттерфляй» и «Лолита», «Двое на качелях» с Натальей Макаровой и спектакль о Нуриеве «Нездешний сад», «Рогатка» и «Полонез Огинского», «Путаны» и «Любовь с придурком», «Философия в будуре» и «Саломея», «Мастер и Маргарита» и «Заводной апельсин», «Эдит Пиаф» и «Сергей и Айседора», «Ромео и Джульетта» («R&J») и «Антонио фон Эльба» с блистательной Еленой Образцовой и много-много чего еще... вплоть до «Кота в сапогах» М. Кузмина. В «активе» у театра тридцать с лишним выпущенных премьер (это при том, что на протяжении долгих лет он, в буквальном смысле, не имел



Е. Образцова и
Р. Виктюк

своего угла, да и сегодня – «открытое» с немалой помпой еще прошлой весной здание на Стромынке, в бывшем ДК им. Русакова по сию пору не готово принять зрителей; остается надеяться, что это все же произойдет в год 80-летия худрука), сотни сыгранных спектаклей, 75 городов в гастрольной карте, масса преданных поклонников, но, справедливо-сти ради отметим, не только их...

Начиная со «Служанок» и «Федры», и особенно с момента открытия своего театра («впервые после Мейерхольда», как язвили некоторые), с «М. Баттерфляй», «Рогатки» и «Лолиты» началась крайняя поляризация мнений о творчестве Виктюка. Его ругали даже те, кто вчера хвалил. Многие не приняли его нового стиля, его нового языка. Но ведь это – естественно! Почему всем должен нравиться именно этот режиссер, а не другой... или третий? Почему непременно должны нравиться все спектакли определенного режиссера? «Страсти по Виктюку» бурлили долго, каждый новый спектакль только подбрасывал поленьев в этот костер...

Слушая голоса оппонентов режиссера, их доводы, можно согласиться только с одним – со странностью выбора драматургии, с присутствием некоторых довольно слабых пьес в репертуаре его театра. Что поделаты! Ну, любят

наши режиссеры плохие пьесы; их, будто магнитом, тянет к несовершенной, если выражаться культурно, драматургии. Посмотрите вокруг или загляните в биографию любого режиссера-классика XX века, там – все то же! В одном давнем интервью, в эпоху расцвета рижского ТЮЗа, Ю. Смелков пытался выведать у А. Шапиро причины подобного влечения. Режиссер, помнится, так и не дал критику внятного ответа...

Но скажите, кто бы еще мог превратить «Стену» А. Галина в феерический парад актерских планет – казалось, что от хохота рухнет потолок «Современника»? Позже это повторилось с комедией средней руки «Я тебя больше не знаю, милый» в Вахтанговском театре и с пьеской Н. Манфреди «Путаны» с Е. Шифриным, которую, видимо, ни один режиссер, кроме Виктюка, не смог дочитать до конца. А кто мог предугадать, что по неприятательной «Рогатке» Н. Коляды можно поставить столь тонкий, трагический спектакль, с которого зритель и начал ходить «на Маковецкого»? Все это относится и к «Нашему Декамерону» Э. Радзинского, и к «Вечернему свету» А. Арбузова, и к «Эдит Пиаф» К. Драгунской.

Безусловно жаль, что некоторые спектакли Театра Романа Виктюка – «Осенние скрипки» с А. Фрейндлих, «Пробуждение весны»

Ф. Ведекinda или «Коза, или Сильвия...» Э. Олби, – по разным причинам быстро сошли с репертуара, но более всего печально, что они остались недооцененными, не запечатленными в пишущейся сегодня истории отечественного театра.

Еще печальней, что премьера прошлого сезона – «В начале и в конце времен» по пьесе молодого драматурга П. Арие, живущего в Германии львовянина, о последствиях чернобыльской трагедии, задевающая чрезвычайно большие темы нашего общества – осталась практически не замеченной. Спектакль непривычно жесткий, лаконичный по режиссерскому языку, пронизанный невероятной человеческой болью (трудно сказать, где еще сегодня на таком эмоциональном уровне, с такой невероятной самоотдачей работают актеры), во многом неожиданный для зрителя «театра Виктюка», резко выделяется из всего, что делал режиссер раньше, это едва ли не лучший его спектакль последнего времени. И грустно, что подобный спектакль, именно эту работу режиссера, не заметили эксперты «Золотой маски» (как, впрочем, это происходило и на протяжении двух предшествующих десятилетий).

Но что поделаешь?.. Это – театр, который в самых различных своих проявлениях нечасто выступает образцом и мерилем справедливости (что Роману Виктюку, без сомнения, известно лучше многих его коллег).

Нужно сказать, тема театра, точнее – игры, лицедейства, в свое время начатая в прогрессивней «Царской охоте», пронизывает практически все спектакли режиссера, поставленные в Москве за последние четыре десятилетия. А порой актеры, их судьбы, сама материя театра становились сюжетообразующей основой таких его спектаклей, как «Старая актриса на роль жены Достоевского» или «Элеонора. Последняя ночь в Питтсбурге» (С.-Петербургский ТЮЗ, 1995). Еще раньше – в 1987 г. – Виктюк выпустил в киевском Театре русской драмы им. Л. Украинки «Священные чудовища» Ж. Кокто. Эта работа, к сожалению, малоизвестна широкой публике, о ней трудно судить даже по прессе, так как последовавшие

за ней «Служанки» и «Федра» оттеснили и «затмили» на время все, что Виктюк делал в театре раньше (к слову, именно с киевских «Священных чудовищ» и начался новый, «другой Виктюк», почерк которого сейчас легко узнаваем).

Сегодня, оглядываясь на «всего Виктюка» (юбилей волей-неволей к этому подталкивает), кажется, что именно «Священные чудовища» Жана Кокто оказались и самым исповедальным, самым искренним (порой на грани личного дневника Художника), самым личностным спектаклем Романа Виктюка, где он во весь голос вдруг заговорил о самом главном в своей жизни – о Театре... И в этой связи, кажется, будет вполне уместным извлечь уже из своего личного архива без малого тридцать лет тому написанный текст. У любого, даже самого выдающегося «сценического вещества» есть особенность рано или поздно раствориться бесследно, но рукописи – как сказано в великом романе, идущем в репертуаре Театра Роман Виктюка – по счастью, «не горят».

«СВЯЩЕННЫЕ ЧУДОВИЩА»

В черном пространстве возвышается небольшая конструкция из потемневшего серебра, словно сотканная из гибких, прихотливых линий модерна, с дверью-вертушкой в центре и множеством разнообразных окон. Вспыхнет рампа – она перенесена в глубь сцены, убрана со своего обычного места – и конструкция из серебра и стекла превратится в изящную прозрачную шкатулку, внутри которой двигаются человеческие фигурки, словно под непрерывную музыку шарманки...

Когда свет ударит в глаза, внезапно родится двойное видение одних и тех же сценических событий, будто мы, вопреки логике театральной архитектуры, оказались одновременно по обе стороны рампы и лишились привычного одностороннего восприятия. Постоянная двойственность – в природе спектакля.

За причудливыми изгибами металла, за стеклом, покрытым мелкими последождевыми капельками, мы не сразу различим едва заметную призрачную фигурку юноши. Капельки черных слез навсегда застыли под

Pro настоящее


А. Роговцева – Эстер,
Л. Погорелова – Лиан.
«Священные
чудовища».
Театр им. Леси
Украинки. Киев

глазами набеленного лица. Тоненький черный Пьеро, будто залетевшая невеста откуда редкой красоты бабочка, мечется по сцене, взмахивая непомерно длинными рукавами балахона. Он появляется незаметно, неслышно, едва касаясь пола, и так же незаметно исчезает – как Дух театра, его Ангел-хранитель. Под нежно струящуюся, обволакивающую сцену и зал мелодию Г. Перселла, он выводит на сцену Актрису, еще одного домашнего кулиса. Взгляд огромных заплаканных глаз

безмолвного Пьеро тревожно мечется, предвещает что-то недоброе...

«Живой портрет» – так определил автор жанр своего произведения. Спектакль Романа Виктюка и разворачивается как серия оживших фотографий: одиночных, парных, тройных, групповых... Великая актриса и директор театра Эстер – Ада Роговцева одна: лицо набелено, огромные тени под глазами, парик, костюм. Она только что со сцены. Эстер и Ангел Эртебиз – О. Исаев, – тенью следующий за своей

госпожой, вьющийся вокруг нее Пьеро. Эстер и Лиан – Л. Погорелова – «примадонна» и «поклонница», молодое дарование, делающее первые шаги по подмосткам сцены и жизни. Эстер на диванчике, вся усыпанная алыми розами, а на пороге в ослепительно белом костюме улыбающийся Флоран – Е. Паперный – седовласая звезда «Комеди Франсэз» с остатками грима Нерона на лице. Эстер, Лиан и Флоран вместе; он – в середине, обнимает сразу двух женщин. И Эртебиз, Эртебиз, Эртебиз... на каждом снимке, парящий над ними, раскинувший руки-крылья, с печальным запрокинутым лицом и застывшей слезой... Эффектные мизансцены-картинки следуют одна за другой. Фигурки на сцене, как стеклышки в детском калейдоскопе, с каждым новым поворотом сюжета образуют новые группы, распадающиеся и возникающие вновь, в новом составе. Красивые мизансцены длятся чуть дольше обычного, чтобы ими успели полюбоваться, запомнить.

Что это? Настоящее? Или игра в реальность, правил которой мы пока еще не можем понять? Продолжают ли герои пьесы играть, сойдя со сцены, или это их подлинная жизнь?.. Все слишком красиво – каждое движение, жест, взгляд, слово, каждая интонация, – чтобы быть правдой! С каждым новым «снимком» необычность и загадочность открывшейся нам картины возрастает. Может быть, это репетиция? Текст звучит ровно, говорящие заботятся о смысловых акцентах в важных местах, остальное – скороговоркой. Слово дневной прогон вечернего спектакля. По-настоящему – со всей силой, со всеми страстями, чего, безусловно, требует этот сюжет – они, видимо, сыграют вечером, там, на сцене?.. В тишине зала зритель жадно ловит каждую фразу, каждое слово, пытается разгадать эту шараду.

На сцене Театра им. Л. Украинки пьеса Жана Кокто при незначительных купюрах изменилась до неузнаваемости. В программке спектакля читаем: «живой портрет одной театральной мистерии». Романа Виктюка, режиссера равнодушного к театру былых эпох, конечно, привлекло не только само слово «мистерия», то есть – тайна, таинство. Здесь «работают» и магия слова, и магия жанра. Именно от мистерии,



О. Исаев – Эртебиз,
Е. Паперный – Флоран,
А. Роговцева – Эстер.



О. Исаев – Эртебиз,
А. Роговцева – Эстер
«Священные чудовища».
Театр им. Леси
Украинки. Киев

от зрелищности и красочности многодневных средневековых представлений – изысканная и мистическая красота этого спектакля. Особенно выразительна пластика. Впечатляет и специальный грим – белые маски вечных лицедеев. Изгнана бытовая речь, толкающая к мелодраме; текст звучит как-то непривычно, словно из старого фонографа – несколько замедленно и отстраненно, как запись чего-то давнего, с трудом пробивающегося сквозь толщу времен.

При внимательном взгляде каркасная основа конструкции С. Ставцевой напомнит нам



Р. Виктюк
и А. Роговцева.
Репетиция

о европейской готике, только цветные стекла витражей заменены обычными, прозрачными. Никакой «классической гримуборной знаменитости»: ширм, афиш, ковров, корзин с цветами, а во втором акте – актерской роскоши загородной виллы героини. Сцена затянута черным и почти пуста. Банкетка, кресло-качалка и маленький диванчик.

Строгая изысканная мебель модерна – одна волнообразная непрерывная линия... Да мерцающий в глубине, отливающий серебром алтарь с зажженными свечами. У подножья его замерла Эстер Ады Роговцевой, как «истекающая кровью» героиня «Человеческого голоса», потерявшая любовь. Жрица храма

Мельпомены и одновременно – его жертва. История неверного мужа полностью укладывается в драматургическую схему средневековой мистерии, включающей «грехопадение», проклятье, обязательный эпизод раскаяния и традиционное чудо в финале. Актеры разыгрывают ее как некое религиозное действо. Только религия для них – театр!

«Священные чудовища» – пьеса об Актрисе, «священном идоле», а значит – о Театре. Здесь, по-видимому, и следует искать начало разгадки того необычного зрелища, что открылось нам в спектакле Р. Виктюка. В первом действии Лиан говорит Эстер: «Увидев вас, слушая вас, я поняла, что театр – это что-то иное, это религия...».

Только ему здесь поклоняются, только его чтут. История «страстей Господних» заменена здесь хроникой страстей актерских. Спустя минуту, Эстер заметит: «Закулисные лестницы во всех театрах мира очень напоминают тюремные...». И опять в глубине вспыхнет рампа, в очередной раз напоминая нам, что перед нами – сцена.

Сложная история превратностей любви и вереница блестяще сыгранных, в отличном ритме сменяющих друг друга, сцен. Актеры играют вдохновенно, азартно, с наслаждением, ни на минуту не забывая, что они на подмостках, а перед ними – замерший многоярусный партер. Общий поклон после первого акта (в середине представления), как в театре прошлых эпох, лишь подтверждает нашу догадку: мы присутствуем на спектакле.

А что же настоящее?! Герои спектакля – пленники театра; театром пропитана каждая их клеточка, они неизлечимо им больны; изгнать театр из них невозможно, разве только вместе с жизнью... Они и сами не знают (что уж говорить о нас в зале), играют они в данную минуту или живут.

Эмоциональным пиком первого акта становится раскаяние Лиан: «Я выдумала всю эту историю. У меня такая серенькая жизнь: приятели, коктейли. Я не знала, что бывает такая жизнь, как ваша. У меня самой все проходит бесследно, как вода... Я все придумала из разных пьес».

Лиан – Л. Погорелова опускается на колени и весь свой страстный монолог, адресованный Эстер, обращает к залу. Эстер и Флоран сидят в стороне, почти за спиной Лиан, и с изумлением смотрят на коленапреклоненную девушку, смотря, как два сосыетера-старейшины «Комеди Франсэз» на юную выпускницу Консерватории, страстно мечтающую попасть на подмостки «Дома Мольера». Ни Эстер, ни зритель так до конца спектакля и не поймут, подлинным или мнимым был рассказ Лиан об измене Флорана. Поверила Эстер в невиновность Флорана или сделала вид, что поверила, сыграла?..

Эстер слушает Лиан, а сцены с ней ее по-настоящему захватывают, и одновременно видит себя со стороны. Рассыпается счастье

Эстер – она узнает об измене мужа, которого боготворила, она в отчаянии, и в то же время чувствует себя зрительницей-персонажем не своей собственной, а чужой драмы. (Эстер несколько раз сравнивает себя с умирающей королевой Елизаветой.)

«Человек странное создание, наделенное сознанием, которое его раздваивает. Он живет и видит себя живущим. Живет, но знает, что умирает. Он присутствует при собственной жизни. Он одновременно и актер, и зритель. Одной ногой он на сцене, другой – в зале...», – пишет Ж.-Л. Барро. Постоянная раздвоенность актерской природы легла в основу замысла Р. Виктюка, исходя из нее, он и выстраивает спектакль... Граница между настоящим и воображаемым иллюзорна. Где правда? Где вымысел? Где слезы от боли подлинной, а где – от воображения?.. Как говорил тот же великий Барро: «Иногда слезы льются раньше, чем испытываешь боль».

Театр – это вечная обреченность жить всегда в двух мирах и никогда в одном.

Во втором акте Эстер у А. Роговцевой совсем иная – задумчивая и зачастую неподвижная. «Жизнь – это чудовищный театр...» – печально вздохнет она. Актриса, довольно отчетливо показав нам «свет», постепенно являет и «тьму» своей профессии, точнее, профессии своей героини. Театр не только источник счастья, он же – источник драмы.

Признание Лиан напомнило Эстер о том, что природа любви столь же призрачна, как и природа театра, контуры ее столь же иллюзорны. Сомнение и неуверенность – постоянные спутники любви. Покой в любви – слепота или равнодушие. Полного счастья не бывает – достаточно только появиться какой-нибудь Лиан. Любовь умирает каждый день, каждый час, чтобы на следующий день родиться вновь, другой, новой. Об этом говорит весь мировой репертуар, но по-настоящему Эстер Роговцевой поймет это лишь к концу спектакля. Эстер прежде всего – актриса. Как актриса она принимает известие о катастрофе и как актриса принимается с ней бороться: понимая, что покой уже навсегда утрачен, идет вабанк – селит Лиан в своем загородном доме.

Эстер сама провоцирует катастрофу; она, как героиня трагедии, принимает в дом огонь – и пожар не замедлит вспыхнуть.

Когда Флоран и Лиан уезжают в Париж на концерт, героиня Роговцевой не в силах больше остаться в мизансценах собственного сочинения, доиграть роль в своей «пьесе на троих». Она мечется по дивану, бьется, как большая раненая птица в руках Эртебиза и кричит надрывно, громко, некрасиво. Все громче звучит предсмертная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней», и крик Эстер тонет в скорбном плаче, сливается с голосом карфагенской царицы, оплакивающей Энея, навсегда уплывающего в Италию. И вспоминаются удивительные строчки Иннокентия Анненского: *«Из разбитого фиала / Всюду в мире пролита / Или мука идеала / Или муки красота...»* (Эти строки, думается, могут служить эпиграфом ко всему творчеству режиссера Р. Виктюка; прим. 2016 г. – Ю. К.). Муки любви... Почему они не могут быть полны той же красоты, что и сама любовь?! Страдания любви столь же самоценны, как счастье любви – говорят нам режиссер и актриса, точно следуя здесь Поэту.

Сцену заполняет голос страдания, в нем – безысходность, скорбь и дыхание приближающейся смерти. Все повторяется и повторяется у композитора последний призыв Дидоны: «Не забывай, не забывай, как я тебе верна...» (режиссер сознательно использует не лучшую запись арии, с довольно неточным русским переводом, поскольку ему важен сам текст, понятный зрителю, звучащее рефреном «Не забывай!»). Знаменитая ария прощающейся с жизнью Дидоны, скорбная чакона Г. Перселла, плач Дидоны-Эстер (финал второго акта) придают истории Ж. Кокто подлинное величие, поднимают ее до высот трагедии.

До встречи со спектаклем Романа Виктюка выбор «Священных чудовищ» для постановки казался несколько неожиданным. Ни в больших статьях, ни в коротких биографических справках эта пьеса в числе удач драматурга не упоминается; чаще о ней вообще умалчивают, в лучшем случае – перечисляют в ряду других. Написав с десяток оригинальных пьес и еще более необычных либретто балетов для

антрепризы С. Дягилева, Жан Кокто вдруг обращается к театру «больших бульваров», взяв у него напрокат и сюжет, и традиционные приемы «хорошо сделанной пьесы». «Священные чудовища», появившись впервые в СССР на страницах «Современной драматургии», помнится, особого впечатления не произвели. Пьеса одного из самых своеобразных художников Франции напоминала десятки других, основанных на ситуации любовного треугольника. Чуда знакомства, равного публикации в шестидесятые годы «Человеческого голоса», не произошло. Да и в последующие театральные сезоны об особых победах, связанных с этой пьесой, слышно не было. Поэтому спектакль Р. Виктюка стал подлинным событием в истории, пока еще довольно скудной, освоения отечественным театром наследия выдающегося французского драматурга.

В финале Эстер, соединившись с Флораном, говорит: «После смерти мы попросим Шекспира написать для нас пьесу, и мы сыграем ее вместе...». Но та пьеса, которую так вдохновенно играет А. Роговцева, ничуть не уступает шекспировским и не менее велика. Точнее, в великую она превращается в руках Романа Виктюка. Повторилось то, что однажды произошло с другим детищем Жана Кокто. «Двуглавый орел» – пьеса, по которой М. Антониони снял телевизионный фильм «Тайна Обервальда», – так же никогда не числилась удачной; ее, как правило, относили к романтическим, «условно-историческим», костюмным пьесам. Но благодаря М. Антониони, камера которого детально, скрупулезно фиксировала малейшие движения души героини, который вместе со своей давней любимицей Моникой Витти прошел шаг за шагом весь «путь любви» Елизаветы, фильм стал событием. Он полностью пронизан поэтическим мироощущением самого Кокто; мы увидели не просто красивую историю любви прошлого века, а историю, рассказанную Поэтом.

То же самое происходит в «Священных чудовищах». Если театр, обращающийся к этой пьесе, остается на поверхности сюжета, замыкается на любовном треугольнике (а так

бывает), то текст становился претенциозным; вечная история любви оборачивается очередной театральной фальшивкой, а все вместе может показаться едва ли не пошлым фарсом третьего разряда драматурга. Роман Виктюк вслед за Кокто поднимает бульварный мелодраматический сюжет с традиционным адюльтером на уровень лирического стихотворения. После спектакля совсем иначе смотришь на пьесу, она представляется совершенно другой!

Жан Кокто, как известно, сам классифицировал свои произведения следующим образом: поэзия романа, поэзия критики, поэзия театра, поэзия кино и т.д. (этого принципа и по сей день придерживаются во Франции при издании его произведений). В спектакле Р. Виктюка торжествует поэзия театра. Поэзия театра и... поэзия любви! Между ними и режиссер, и герои спектакля ставят знак равенства.

«Сквозь мастера смотри на мастерство» – советовал классик. «Священные чудовища» – эксперимент в любви, который проводят Автор и Героиня. Но в любви взрослой, опытной, которой непозволительно – не по годам! – не заботиться о своей форме: о словах, жестах, паузах, также как и о гриме, одежде, украшениях. Закат должен быть красив, даже несколько неправдоподобен.

Ада Роговцева и Роман Виктюк очень точно читают Кокто, плетут тонкое кружево: слово к слову, пауза к паузе, многоточие, тире – ничего не пропущено. Роль Эстер выписана в пьесе с поразительной психологической правдой; с невероятной тонкостью передано каждое внутреннее движение души. Все идет в счет, все значимо, составляет узор. Эстер находит идеального исполнителя в Аде Роговцевой, актрисе, которой действительно доступен утонченный психологизм этой пьесы.

Первый акт – беда, второй – победа. Улыбка великой Актрисы, тихая, осенняя. Покой и грусть предвидения. Отсюда – и контрастная к чрезмерной эмоциональности, преувеличениям первого акта – внешняя успокоенность, откровенная лиричность второго.

Второй акт – покой победы, сентиментальность счастья! Не покидает ощущение, что

теплое осеннее солнце проникло с улицы в черную коробку сцены и осветило историю предзакатной любви. Под ногами актеров, кажется, шуршат опавшие листья... А. Роговцева и Е. Паперный свой диалог в финале буквально протанцовывают параллельно тексту: Эстер кружится, бежит к Флорану и ускользает из его рук; опять – вращение, бег, возвращение... Они медленно – кругами, в ритме сцены, заданном автором, – сближаются друг с другом. Глаза их светятся радостью... Радостью игры! Они опять чувствуют себя королем и королевой, снова ощущают подмошки под ногами! Эстер спасается бегством в царство иллюзий, в мир обманчивый, но в то же время родной и такой надежный!

В финале, объясняя Лиан свой отказ сниматься в кино, она говорит прямо в зал: «Радио уже проникло в нашу спальню, в туалет, в постель, а кино входит в столовую и гостиную. Эти огромные лица... Брр... В театре я больше всего люблю его тайну, расстояние, отделяющее нас от зрителя, – все то, что делает театр торжественным и праздничным...». Победа Эстер в финале – не только победа любви, победа женщины, это еще и победа Актрисы, а значит – театра!

В зал дают полный свет, звучит знаменитый хор рабов из «Набукко» Верди. Актеры кружатся, смеются, танцуют на поклонах, застывают на минутку, как для снимка (каждый раз новой группой) и вновь разбегаются...

Создатели спектакля – вечные пленники театра, добровольные его рабы – в этот вечер открыли нам свое настоящее лицо, подарили час откровения о себе, о своем ремесле. «Мы все – больные и умеем читать только те книги, которые рассказывают нам о наших болезнях», – заметил однажды в одном из автобиографических эссе Жан Кокто.