Елена Образцова без парика и галстука. Фото Дениса Тамаровского (НГ-фото)

Независимая газета. – 2000. – 16 марта. – с. 7

«Антонио фон Эльба» в постановке Романа Виктюка

ЕЛЕНА И ТОРСЫ

Павел Руднев

В ПОНЕДЕЛЬНИК в Театре имени Вахтангова можно было увидеть новый спектакль Романа Виктюка (в выходных данных, однако, значились Продюсерская группа «Вивикон» и Государственный театр «Бенефис»). Премьеры Виктюка, независимо от «происхождения», обладают столь летучими свойствами, что сказать, когда его новый спектакль «Антонио фон Эльба» можно будет увидеть в Москве в следующий раз, практически нельзя.

Новый спектакль, правда, слишком многим походит на прежние его работы. Писать о Виктюке и не писать на *его темы* все равно, что читать поэзию Пушкина и даже не замечать, что читаешь собственно стихи, а не прозу. «Антонио» со всей очевидностью доказывает нам тот неоспоримый факт, что гомосексуальный мир стал уже не просто *одной* из тем творчества, но уже и его основным мотивом, доминантой, позывом и даже больше: однополая любовь стала определять эстетические законы, разлилась в композиции спектакля, стала его *материальным* каркасом, ритмом, драматургическим стержнем. На спектаклях Виктюка мы отчетливо видим, что они строятся по неким канонам «гомосексуальной постановки». Мы всегда найдем в его спектаклях балет для мужчин в пачках, обнаженные мускулистые торсы, набеленные гримом лица, длинные вьющиеся волосы, специфические конфликты, завязки, развязки, позы, мизансцены, манеру изъясняться. И это нечто большее, чем просто режиссерский почерк.

Режиссура Романа Виктюка с некоторых пор стала именно субкультурной. То есть мы готовы признать, что его искусство потеряло универсальный характер воздействия, став искусством клубным, клановым, междусобойным – но прежде всего искусством *не для всех*. Это не обвинение, но *доминирующее качество*. Он, кажется, и сам уже не только режиссер и не просто режиссер, но – миссионер, посланник особого мира в маленьком мире театра.

В недалеком прошлом мы смотрели, к примеру, виктюковские «Рогатку» или «Служанок» – спектакли о любви вообще, о ненависти, о зависти и ревности, об измене и преданности. В них мы только *догадывались* о том, что, возможно, в той самой общечеловеческой любви *предполагается* доля отнюдь не гетеросексуального влечения – и сама тайность этой «трепетной» мысли, ее ненарочитость и манящая только некоторых из нас сладость заставляли испытывать широкую гамму чувств. Виктюк словно тот фокусник, чей секрет разгадан и разглашен в прессе, который все равно продолжает показывать те же фокусы, сперва кокетливо демонстрируя былой секрет, весело развенчивая призрачную сказку, а затем уже, не скрывая хитростей, грубо и даже мстительно убирает пелену с никем не скрываемой тайны. Завеса сорвана, и оказывается, что между спектаклями Виктюка и многими нами нет ничего общего. Мы, что называется, не из его клуба, люди не его «карасса», и, сидя в зале, сожалеем о том, что на входе прошли face-контроль.

Пьеса итальянца Ренато Майнарди – тоже в своем роде клубная драматургия. В ней рассказывается о том, как дружили два любителя оперного искусства: учитель Фьоре (**Олег Исаев**) и его талантливый ученик Антонио с острова Эльба (**Дмитрий Бозин**). По ходу пьесы мы поймем, что в их отношениях было что-то сходное с конфликтом Сальери и Моцарта – это будет важно для дальнейшего развития действия. Фьоре знакомит своего перспективного любовника с Амалией, оперной примой в возрасте (**Елена Образцова**), с тем чтобы способности Антонио наконец начали бы продвигать его вверх по карьерной лестнице. Но случается непредсказуемое: взаимная, глубокая, страстная любовь мальчика и пожилой женщины. Далее следует серия не слишком кровавых сцен ревности, конфликтов, сомнений, переживаний, после которых понятно, что любовь не уничтожишь. У Амалии еще жива мамаша – комическая старуха, столь же смешная, сколь и неповторимо пошлая («*Мы эту вещь* (биде. – **П.Р.**) *называем пи...мойкой*» – одно из ее бон мо), которая становится одной из активных соучастниц любовных встреч. И уже кажется, что мужская удаль разгулявшегося Хлестакова не чужда и нашему герою, но в этот момент мамаша умирает. Антонио стреляется, то ли осознав, что после смерти старухи-матери Амалия сама стала совсем старухой, то ли что его двуполость, которая никогда не была ему в тягость, стала неодолимым препятствием. Мотивы большинства поступков героев для стороннего взгляда вообще крайне смутны – но спишем это на вышеозначенную субкультурность, которая всегда предполагает некоторую недоступность для непосвященных. Например, перед смертью мамаши Антонио срезает Амалии волосы – может, для того, чтобы зритель увидел Образцову без парика и осознал, что та прекрасна, как прежде.

Если попытаться серьезно оценить искусство Виктюка по им созданным законам, то этот спектакль, возможно, целое открытие для философии Виктюка и его зрителей. В нем с пафосом открытия говорится о том, что есть и другой вид любви, качественно не менее совершенный, чем гомосексуализм. Если принять во внимание тот факт, что Антонио не видит конфликта между двумя способами любви, которыми он «пользуется», то напрашивается вывод: геронтофилия – это не то чтобы спасительная замена гомофилии, но ее часть, оттенок, подкатегория. И если уж быть предельно серьезным, то здесь мы можем вспомнить классиков психоанализа, которые говорят, что гомосексуальное влечение возникает у людей, особенно любимых своими матерями, зачастую воспитывающими мальчика без отца. Таким образом невоплощенное желание вымещается либо в любовь к мужчине, которого в детстве никогда не было рядом, либо к пожилой женщине, заменяющей в подсознании мать.

Кажется, что *в своем кругу* спектакль Романа Виктюка взывает к неподдельному милосердию не только к геронтофилам, как Антонио, но и к тем, кто по велению души остается бисексуалом, и даже к тем, кто точно так же по велению души покидает однополый мир ради любви к женщине. В определенном смысле персонаж Дмитрия Бозина – настоящий герой, романтический бунтарь, который разрывает условности клана (а сам Бозин, заметим, в свою очередь, разрывает свое амплуа) и расплачивается за это своей жизнью. И в этом смысле не исключено, что некоторые зрители Виктюка обвинят его в *предательстве*.

Страдания покинутого Фьоре в исполнении Олега Исаева несколько пародийны – он выходит на сцену в голубой пачке, ложится в позу умирающего лебедя и произносит трогательный монолог не о предателе и извращенце Антонио, а об одиночестве. Своему другу он посвящает им сочиненный балет.

В игре Елены Образцовой много самой настоящей помпы – примечателен ее первый выход (так, конечно, и должно было быть). Под очень громкую музыку из «Кармен» выходит роскошная женщина. Шквал аплодисментов, который, кажется, сдобрен еще и магнитофонной овацией. Громкость – вообще одно из ключевых свойств спектакля. Несмотря на то, что музыка почти никогда не перекрывает голоса, все актеры говорят в микрофоны, то ли от неуверенности в силе своих глоток в сравнении с голосом Образцовой, то ли от неверия в то, что смысл может дойти до зрителей. К тому же довольно часто актеры кричат – не в истерике, а от счастья, волны чувств.

Елена Образцова играет и очаровательно, и манерно, и неотразимо, и кокетливо. Она слишком часто упирает ручки в боки и поправляет прическу, которая всегда лежит на ее голове самым совершенным образом. В ней много женского, победного, триумфального (у Антонио хороший вкус), но мало драматического, а стало быть, и правдоподобного. Манерность и шаловливость вообще, видимо, свойственны актерской доктрине Виктюка – именно поэтому в искренности любви Амалии и Антонио постоянно сомневаешься (хотя действие спектакля и пьеса не дают повода к недоверию), она кажется кукольной, невинной и детской. Любовники залезают друг другу на коленки, куролесят, прыгают, играют – это мило в реальной жизни, но приторно на сцене.

Елена Образцова пошла на определенный риск, взявшись за роль Амалии. В пьесе открытым текстом говорится о том, сколько лет ее сценической матери – 90! И, судя по нравам разбитной мамашки, родила она дочь, еще не успев состариться. Чтобы в этой ситуации спокойно ощущать себя на сцене, Елена Образцова должна играть женщину по крайней мере на 10–15 лет старше себя самой. И здесь режиссура подставляет актрису – точно так же, как герои Дмитрия Бозина, Олега Исаева адекватны творческим натурам артистов, Елена Образцова *вынуждена* играть саму себя и без отстранения говорить такие фразы, как «*Пока тело в порядке, возраст не в счет*», «*Морено – это самое большое блядство в моей жизни*», «*Зачем тебе мои кости, обглоданные другими*», «*Я не хочу посвятить тебе последнюю ноту, потому что боюсь, что дам петуха*» – и так далее. Елена Образцова полагает, что в произнесении таких слов и есть подлинная актерская смелость, и не стесняется «самой себя» в самых непривлекательных ситуациях. ■