



Виктор ГУЛЬЧЕНКО

Скажут: дядя Ваня в новой постановке Петера Штайна постарел. Да, постарел. Так ведь и пьесе сто лет. Персонажи настоящих пьес продолжают жить, взрослеть и с годами, заметьте, меняются. Время творит собственную драматургию. Скажут: наивны и несомненно попытки неутомного немца повернуть движение театра всячь — назад, к Станиславскому. Так ведь кому-то же надо сохранить былое. Даже если бы постановка эта носила лишь мемориальный характер, она

уже имела бы смысл. Но в ней отчетливы результаты и других режиссерских усилий. Скажут: сами с усами. Как доктор Астров. Да. Только всегда ли в помощь усы?

Скажут: и вообще, чего этот Штайн к нам так зачастил? В Европах-то, небось, поизержался...

Скажут. И говорят...

Наш крепко поумневший за последние десятилетия народ чего только не скажет! Уж голос надсадил от правды-матки или, точнее, от матки-правды, а все говорит, говорит, говорит...

Штайн же, строго следуя великим заветам профессора Серебрякова и его экс-тещи Марии Васильевны, делает дело.

Человек грамотный и сосредоточенный, он делает свое дело честно и увлеченно — так, как некогда трудились два самых образованных человека в уезде — Войницкий и Астров.

Если говорить о взаимоотношениях этого режиссера с материалом пьесы, то он, безусловно, виртуоз.

Влюбляясь в пьесу, он с кажущейся легкостью постигает многие ее тайны и разворачивает в сценическом пространстве историю своей любви с непреходящей пылкостью юноши.

Хочется назвать Штайна Ромео театрального искусства. В его спектаклях, как бы к ним ни относиться, всегда пульсирует кровь этой влюбленности. И еще: после Отомара Крейчи Штайн — самый русский и самый чеховский западный режиссер.

Русский "Дядя Ваня" в Камергерском переулке, играемый итальянскими артистами (из Театро ди Рома и Театро стабиле ди Парма) в постановке немецкого режиссера, не подводит итоги Чеховианы, но открывает новые горизонты до боли знакомой пьесы.

Это хорошо, что она звучит на итальянском, без перевода. Новую оказывается не только фонетика, но и морфология

спектакля.

Права была чеховская Соня, заметившая, что "в странах, где мягкий климат, меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны...". Слова героини легко экстраполируются на штайновскую постановку. Правда, отношение к женщине не исполнено тут изящного благородства — так ведь героиню **русские**, а русский человек твердо знает свое место на rendez-vous.

Когда штайновский дядя Ваня сетует, что из него уже не выйдет ни Шопенгауэр, ни Достоевский, отчетливо видно, что играющий его роль Роберто Херлицца легче вписался бы в сюжеты того же Достоевского, Гоголя или, например, Островского ("Лес", Несчастливцев), но почему-то присутствует здесь.

Почему?

Случайности данного выбора нам неизвестны, а вот закономерности угадываются в принципиальном "овзрослении" героя и в принципиальной же театральности его поведения.

Роберто Херлицца, кстати, внешне напоминающий Мейерхольда, играет не драму жизни дяди Вани, а отставного трагика, настолько привыкшего лицедействовать, что и к собственной судьбе он подходит как к еще одной роли, причем не самой удачной. Дядя Ваня актерствует непосредственно в жизни, сам, разумеется, того не замечая. Но и внешность, и манеры, выдающие в нем опытного неврастеньку, красноречиво свидетельствуют об его таланте. Другое дело, что он, имея талант играть, лишен таланта жить. Возраст и опыт позволяют этому дяде Ване прозреть раньше многих сценических его предшественников.

Конечно, дядя Ваня в штайновском спектакле — персонаж весьма неожиданный, способный эпатировать не только окружающих, но и зрителей. Сделав его ровесником Серебрякова или даже Сорина, режис-

сер лишил дядю Ваню естественных претензий на расположение Елены Андреевны (Маддалена Криппа). О каком, помилуйте, отклике с ее стороны может идти речь, когда эта породистая красавица видит сильно потрепанного жизнью и временем старика! Нафталина на него нет! Рядом с ним Серебряков — почти что плейбой, даром что с подаргой. Оттого любовь и ревность дяди Вани здесь носят чисто платонический характер, иначе пришлось бы думать о похотливых побуждениях героя, что в данный сюжет никак не вписывается.

Если молодость Елены Андреевны безобразна, точнее, не слишком персонифицирована, то старость дяди Вани в общем-то довольна безобразна.

Серебряков, помимо прочего, потому его и побаивается, что не хотел бы увидеть в данном зеркале свое весьма близкое будущее.

Оказавшаяся между двумя дедушками Елена Андреевна вынуждена буквально не находить себе места во всех 26 комнатах огромного дома, что и подчеркнуто в ряде мизансцен. Судьбой ей предложено попридержать свое женское предназначение "до востребования" — и Астров (Ремо Джироне) возникает на перекрестке случайно, можно даже сказать, посторонне. Их встречи могли бы привести к роману, к всплеску страсти, но никак не к любви, о которой только и мечтает Соня и на какую только и способна Соня (Элизабета Поцци).

Настоящая любовь готова вынести гнет безответственности, хотя жизнь от таких страданий не становится светлей. Соня, одна Соня мужественно принимает на свои плечи чужие страдания и прежде всего

дяди — здесь не кончающегося, а закончившегося человека.

Дядя Ваня — Р.Херлицца **заканчивается**, когда спешит с букетом осенних роз к Елене Андреевне, застаёт ее с Астровым и, уверяя вас, ему есть на что посмотреть и от чего закручиниться.

Порыв страсти, охвативший Елену Андреевну и доктора, разворачивается в замедленном, откровенно балетном темпе и подчеркивается благородством каждого поступательно возникающего интимного шага. Созерцая эту мелодраму и невольно становясь ее участником, дядя Ваня оказывается не в состоянии дать деру; платок, которым он вытер пот со лба, так и застревает на его лице, будто ширма, отгородившая его от чужого греха. Немудрено, что, целясь после этого в Серебрякова, бедолага попадает точнехонько в вазу с букетом. Выстрел в десятку. Ничуть он, оказывается, не промахнулся...

Штайн остроумно выстраивает в своем спектакле этот лирический "треугольник", доверяясь прежде всего пластике и мизансценам, запоминающийся рисунок которых досконально психологически оправдан и чувственно мотивирован.

Маддалена Криппа сильна в роли Елены Андреевны именно пластикой. Характеристики, даваемые героине в пьесе, идеально подошли к актрисе, всегда помнящей о выразительности тела.

Итальянская кровь в жилах этих чеховских персонажей делает их поведение нежно-экстравагантным, мягко-эксцентричным.

Щедрые на движения и жесты, они как бы играючи погружаются в своих беспросветных буднях и оказываются легки на

НЯЯ

подъем в часы уныния и скуки. Да они вообще легки. Кажется, они частично утратили земное притяжение и парят не в небесах, нет, но где-то над самой поверхностью почвы.

Грациозна здесь не одна Елена Андреевна. Движения почти всех персонажей исполнены неброской воздушностью. Они не столько перемещаются в своем замкнутом пространстве, сколько перетекают по нему, словно ртуть. Двери в сад, окно и хлопающие при порывах ветра створки, узкие проемы в боковых стенах, длинный стол, множество стульев, диваны, несколько отстоящие от стен шкафы, включая "многоуважаемый", все это будто бы движется и плывет вместе с обитателями дома...

Прекрасный гитарист Вафля (Микеле де Марко) оказывается тут как нельзя кстати. В первом действии Елена Андреевна, устроившись поудобнее в кресле-качалке и подставив холеное свое лицо солнцу, вздымает под эту музыку руки. Сидя, она пускается в пляс. Дядя Ваня, сидя поодаль, вторит ей, проделывая то же самое.

Синхронность жестов персонажей, параллелизм, эхообразность их движений нередко возникают в этом спектакле, умножая объем происходящего.

Можно сказать, что герои штайновского спектакля — хорошие люди, но плохие актеры, и жизнь их не задалась оттого, что они так и не научились играть по ее правилам. Штайн не боится показать их нелепыми и смешными, в особенности неврастеника Войницкого и резонера Астрова. Может быть, потому, что их играют итальянцы, на ум приходят персонажи фильмов неоре-

реализма (тоже, между прочим, назад, к Станиславскому) или знаменитого спектакля Стрелера "Кампелло" по "маленькой плебейской поэме" Гольдони.

Мария Васильевна Войницкая (Таня Рокетта), эта наглухо затянута в черное "вещь в себе", эта достойная особа вроде бы женского еще пола (все-таки *maman*) с невынимаемой изо рта папироской в длиннющем мундштуке, с неразлучной, как у беллетриста Тригорина, записной книжкой, — она тут выглядит Бимом при Боме-Серебрякове. Оба они — черные клоуны этой белой комедии из деревенской жизни. *Maman* ежесекундно пародирует профессора своей безудержной очарованностью выдающимся его талантом. Серебряков (Ренцо Джаванпьетро) не спасается у Штайна привычным позорным бегством после выстрелов дяди Вани: хватаясь то за сердце, то за колено, он каменеет в картинной позе — трусит, но не сдается.

Обмороки режиссер дарит самому дяде Ване, который и воды просит, и сознание теряет, и отшатывается в ужасе от профессора, и бежит прочь в сад, куда после Сонинных рыданий буквально у ног отца следуют с миссией мира Елена Андреевна, Серебряков и даже (о, диво!) *maman* и откуда вся эта разношерстная компания вскорости вернется обратно к лобному месту. И театр сего нескладного дома разыгрывается во всю свою трагикомическую мощь — с руками вверх Серебрякова, с чрезмерным отчаянием дяди Вани, с патетическими вздохами Елены Андреевны, с непочтительным "га-га-га" Марины (Бьянка Солаццо). Театр пробушует, прошумит, как самовар, — и быстро стихнет, за-

стынет в картинной неподвижности участвующих в нем фигур. Театр умер, да здравствует театр!..

Да здравствует театр (сценография Фердинандо Вогербауэра), в "четвертой стене" которого есть выход в зал, а взамен первой стены нам поначалу дают пейзаж — белый березовый лес, Сад. Ту самую треплевскую живую декорацию, на фоне которой здесь "при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, зрелые святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, носят свои пиджаки".

Получилось так, что Штайн представил тригоринское сочинение на фоне треплевской декорации. От действия к действию режиссер видоизменяет взаимоотношения между Домом и Садам, то белеющим в синеве ночи, то влекущим к себе сквозь стекла веранды, то последним островком надежды теряющим свои очертания в проеме дверей, где, провозжая Астрова **навсегда**, застынет в печальной неподвижности Сонины фигура со свечою в руке...

Три пары дверей почище крышки любого гроба наглухо замкнут, законопатят героев в последнем их прибежище. Все они тут Фирсы...

От уехавших не останется и пятен в пейзаже. Сад поглотит их.

А оставшимся выпадет "дело делать", стуча костяшками счетов и записывая в тетрадь всякую ерунду. Дом приютит их.

Карты уезда, аккуратно сложив, Астров заберет с собою. Как и аптечку с ядом. Останется карта Африки. То есть ничего.

Дядю Ваню лишат шанса даже отравиться. Совсем отрешенный, он свернется в комочек на утлой кровати за ширмою, а после, когда его сводят попрощаться с профессором и вернут, он прилепится к столу, не в силах уже и рыдать. Доигрался... Соне тоже хочется плакать, но положение дяди настолько жалкое, что ей

только и придется увещевать его напраслиной, в которую она не верит, но с которой смирилась. Не примирились, нет. Примирился дядя Ваня. Примирение — это копромисс, смирение — поступок. В смирении Сони, в ее стоицизме есть некоторое религиозное начало — и финальный аккорд спектакля деликатно намекнет на это.

В конце концов спектакль и окажется во всевластии Сони, которую Элизабета Поцци сыграла у Штайна с невиданным для этой роли размахом.

Соня сделалась безусловным центром и нервом спектакля, воплотив в себе ту красоту некрасивости, о которой можно много рассуждать, но какую редко когда видишь воочию. Рыжеволосая, не самой выдающейся внешности, странная эта женщина — вся вдохновение, вся искренность и порыв. Необъянимо счастливая в своем несчастье, Соня Элизабеты Поцци проживает здесь незаметную трагедию собственной жизни. Соня одна тут не актерствует и вообще, как писали раньше в анкетах, "не участвует". Она сумела не подчиниться будням и, больше того, тихо восстала против них. Она внушает надежду не словами о будущем, а богатством и тонкостью природы, подлинной настоящестью и умением улыбаться сквозь слезы. Эта Соня делает честь актрисе и маэстро.

В чеховской трилогии Штайна ("Три сестры", "Вишневый сад", "Дядя Ваня") последний спектакль подкупает мудростью простоты, гармонией алгебры постановочных средств, а также тонким юмором и глубоким драматизмом.

Любой свежий взгляд на пьесу влечет за собою переразпределение всех ее положений, мотивировок и связей. И всякий раз, когда за ноты чеховских пьес берутся настоящие мастера, мы слышим старые новые мелодии напрасно прожитых их героями дней и рыдаем вместе с ними, готовые "отдохнуть" там, где нас нет, и тогда, когда нас не будет...