



## ВТОРОЙ ЧЕХОВСКИЙ

Москве свою "Орестею". В тех же рамках Второго чеховского фестиваля, что и Эсхил, идет "Дядя Ваня": этот спектакль знаменитого немца для русской столицы, как и для Европы, — новинка, но очевидно, что он вписывается в цикл, Москве знакомый и Москвой обсуждавшийся остро ("Три сестры" шли в дни декады искусства Германии, "Вишневый сад" — на Первом чеховском). Так понять бы: почерк ли и цели режиссера сменились столь существенно, или наш глаз нынче так настроен на иное.

Разумеется, это тот же спектакль: с колеблющимся живым огнем сигнального костра над глухой стеной дома Атридов, в которой так неохотно и так страшно будет ненадолго распахиваться дверь; с женщинами в черном, приносящими в жертву мертвым то муку, то воду, молоко и вино; с долгими и подробными плачами, древней серьезной ритуальностью, контрастирующими и с острой кукольностью иных сцен (в святилище Аполлона, например, когда голый и подкрашенный бог в золотом венце омывает Ореста кровью поросенка), и с приемами соцарта (не к ним ли отсылают зрителя и старые канцелярские лампы за столом заседаний хора аргосских стариков, и полууголовный пошиб Эгиста в исполнении Сергея Сазонтьева).

Если в истории Клитемнестры, Агамемнона, Ореста и Электры так выкрупнились лица и фигуры, — вряд ли случилось это потому, что зал Детского Музыкального театра уступает в гигантизме залу Театра Армии, где "Орестея" шла по первому разу. Покойница Наталья Сац вымечтала свое новое помещение по вкусам, близким временам строителя звездчатого здания на площади Коммуны, и амфитеатр тут также поднимается круто, также разделен на сегменты лестницами — мизансцен движения хоревтов вверх и вниз по ним менять не пришлось.

Может быть, фигуры выкрупнились оттого, что актеры стали играть сильнее? Да ведь кто как. При всех заверениях постановщика, что Татьяна Васильева — идеальная замена исполнительницы роли Клитемнестры, с ним согласиться не поспешишь. В жесткой, отрывистой ударности Екатерина Васильева своей преемнице не уступала, а даром масштаба и мощью трагических средств была наделена куда более явственно. Наталья Кочетова и прежде открывалась в роли Кассандры с пронзительностью: когда она, с головой накрытая, скорчившаяся за Агамемноном на его триумфальной повозке, начинает пророческий вой, — мороз по коже. Сейчас кажется, что в нем слышен более всего ужас перед тем, что сейчас убьют не кого-то — ее самое: вопит плоть, над кото-

рою с трудом властен — или вообще невластен — дух царевны.

Кто в самом деле овладел ролью полней и устремленной, — это Татьяна Догилева, придавшая Электре страшноватую детскость (ни в чем не искушена и оттого на все готова, только научите), и Евгений Миронов — Орест.

Может быть, у Миронова в нечетком, колеблющемся контуре образа два года назад было больше заманчивого. Тогда казалось, что этот юноша в белом пришел в Аргос убивать не своей волей, что он убивать боится — не последствий или неудачи своего дела боится, но самого дела и сопряженной с ним вины. Этим он казался отличным и от сосредоточенной на своей обиде сестры, и от отца с

цик, вместе с девочкой-сестрой стучащий кулаками о могильную плиту, завораживая себя ритмом стука, мстительно помнящий наизусть список отнятого у него, Орест-Евгений Миронов, как все здесь, не знает чувства меры (хоревты первой части трилогии, к этому чувству взывающие, режиссерски скомпрометированы своей старостью, своей опасливостью, своей непонятливостью).

Если этот мальчик и испытывает ужас, то ужас короткий и физический: мать оказывается немолода, сутула; ее крик, чтобы ей дали топор, — крик старухи. Эриннии, ночные преследовательницы, страшны тем, что могут загрызть. К угрызениям собственной совести их собачьи зубы отношения, однако же, не

# Всего лишь

Инна СОЛОВЬЕВА

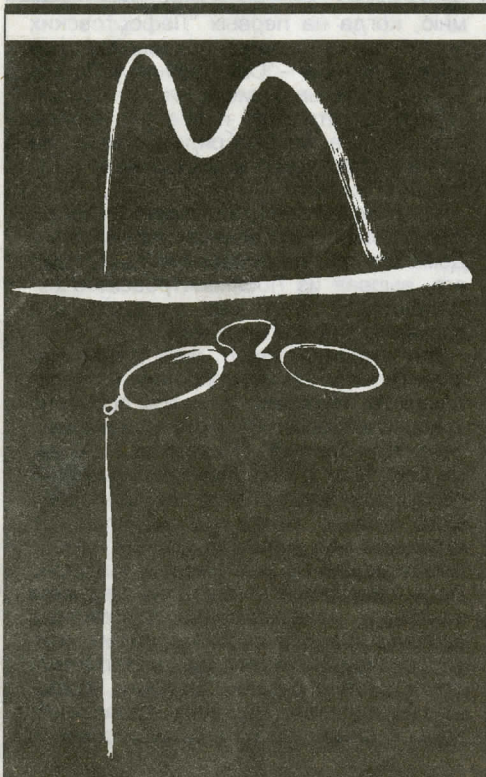
матерью, с их мощной волей, не знающей понятия вины, и с невключенным нравственным чувством. Можно было гадать, не через это ли отличие режиссер намечает мотив изменения мира, смены времен.

Сейчас кажется, что режиссер (или актер? но вряд ли он один) усомнился в этом замыкавшем было мотиве. Мир не намерен меняться. В сегодняшнем спектакле сын весь в мать. Это сыграно сильно. Сирота в светлом странническом платье, разутый мальчик-плакаль-

имеют.

Кажется, что трагическая история в нынешнем спектакле сузилась в общем своем смысле и выявляет смысл личный, частный, пронзительный для всех ее участников, почти эгоистический. Спектакль словно бы приглушил как общепублицистические, так и публицистические свои темы, ради которых были затребованы средства соцарта; проступило человеческое и безнадежное.

Все терпят последствия своих дел, все несчастны, но никто не терзается



2

МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
ФЕСТИВАЛЬ

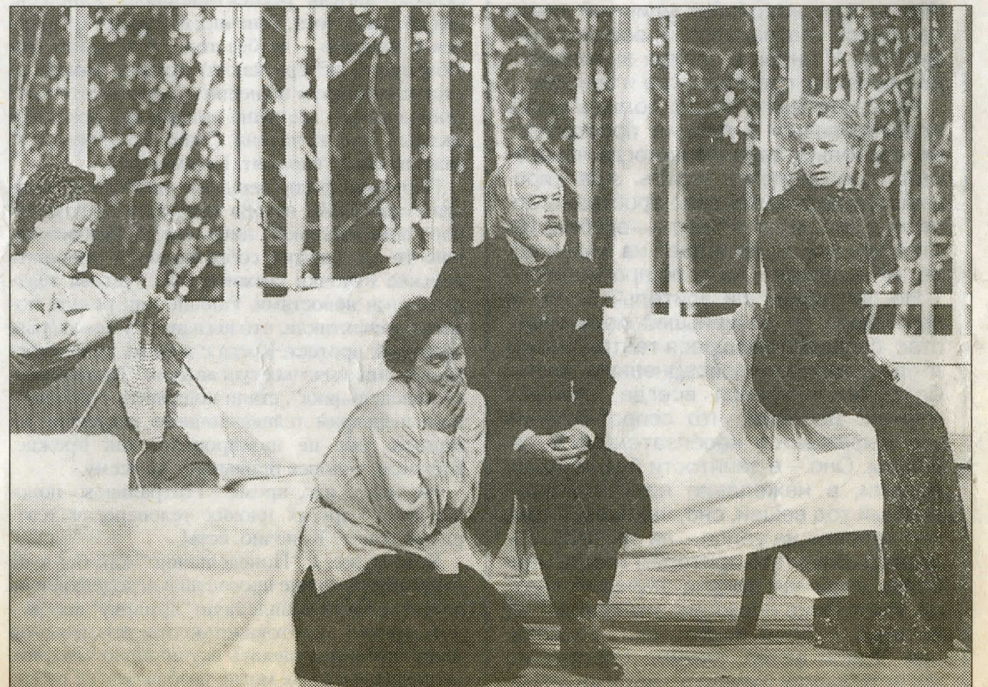
ИМ.

А.П.ЧЕХОВА

МОСКВА · МАРТ · ИЮЛЬ · 1996

**Н**едавно один мною очень ценный критик, года два спустя после премьеры придя на "Без вины виноватых" Петра Фоменко, счел нужным спросить себя: если спектакль, прежде виденный и оставивший сильное впечатление, теперь производит впечатление не меньшее, однако, совсем иное, то кто же так явно изменился — спектакль или как зритель?

Петер Штайн вновь показывает в



виной. Процедура суда и оправдания при этом неизбежно формальна, если не гротескна. Заседание ареопага в присутствии богов и семейное собрание, на котором Серебряков хотел бы санкционировать свое желание продать Сонину усадьбу ("для блага Сони"), в этом смысле в спектаклях Штайна, кажется, стоят друг друга.

Вот еще один вопрос к себе: в самом ли деле так связаны две "русские" работы немецкого режиссера, в самом ли деле так перекликаются они через голову жанровых различий, через голову авторов и веков? В самом ли деле так резко сменилась оптика, заставляющая видеть на сцене людей, людей, всего лишь людей?

## ЛЮДИ

Обращаясь к чеховской драматургии, русские режиссеры традиционно отводили от себя и от пьес иронические строчки Маяковского – про театр замочной скважины и про то, как сидят на диване тети Мани и дяди Вани. Традиционно искали таинственного и лирического комизма, связующего изображаемую усадьбную тесную реальность с религиозными ощущениями, с высшим чувством правды и справедливости, с устремлением в тайны бытия (об этом читай у Станиславского).

Штайн полемически ликвидирует круг

этих ассоциаций. Никакого отношения к тайнам бытия не имеют ни желтенькие бедные березки, на фоне которых на наклонном помосте стоят плетеные кресла и нянька вяжет в первом акте, – ни ночной дождь за непроницаемо темными стеклами столовой во втором акте, в которые Елена Андреевна смотрит, сидя на длинном подоконнике, вытянув ноги вдоль него. Дом запирается все более глухо: в последнем акте у нас на глазах возникает один тамбур, другой, двери, еще двери.

И вся жизнь в этом запирающемся доме тоже не имеет отношения к тайнам бытия (показалось или не показалось, что для Штайна сегодня и жизнь в доме Атридов тоже никаких разгадок этих тайн и не предлагает, и не просит?). Если только не считать, что все тайны тем и исчерпываются, что человеки, в обстоятельствах ли античной трагедии или в чеховских сценах из деревенской жизни, вечно обречены мучиться и виноватить других в своей муке, замкнуты на себе и от других зависимы.

Штайн поставил "Дядю Ваню" с итальянцами, в заглавной роли заняв артиста с фамилией явно не латинской. Роберто Херлицца похож то ли на очень постаревшего Юрского, то ли на Мейерхольда в том возрасте, до которого Всеволоду Эмильевичу не дали дожить. Старый, нарядный и наглаженный (весь в белом и преувеличенный бант – преувеличенное режиссерское послушание хрестоматийному показу про шелковый галстук), потерянный, шутящий неудачно, влюбленный почти неприлично, поймать

нужный тон не умеющий, жалобно пристающий... Ему самому стыдно, до судорог стыдно, что он не может отстать от Елены, что он так дурацки лезет к Серебрякову, обвиняя, что из-за Серебрякова не стал Достоевским и Шопенгауэром. Где уж. Куда уж.

Стыдно так, что остается либо трагиться, либо хоть ширмой заставиться, чтоб люди на тебя, скорчившегося в углу на своей кровати, не глазели бы. Почти клоунская, эта игра актера с ширмой замечательна. Театроведу вольно тут думать о традициях итальянской народной сцены; или о том, как Штайн доводит до конца спор – комедии ли или не комедии пьесы Чехова; или о том, как все это соотносится с традицией "жесточкого Чехова", на наших глазах изживающей себя. Но жалко этого злосчастного и смешного человека – ужас как.

Его жалко, и все тут. Совершенно независимо от бытийственных мотивов красоты и ее гибели.

Мотив погибающей жизни, которая могла бы, должна бы по исходному своему назначению быть прекрасной, вообще-то для чеховской драмы существен. "Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь". Предсмертные слова Тузенбаха казались важными в "Трех сестрах", с которых для нас начиналось знакомство со Штайном – режиссером Чехова. Но входя в дивно и сухо выстроенный, изумительно просчитанный в пустеющем пространстве, дарящий чреду стройных и печальных группировок новый спектакль его, думаешь: нет, к потаенной, гибнущей красоте вряд ли имеют отношение здешние чахловатые трогательные деревца; или хорошенькая, так протодушно будоражащая себя музыкой и русалочьими позами, на русалку ничуть не похожая жена профессора Серебрякова; или провинциальный доктор, который разве соседям кажется чудачком и разве соседкам – талантом; или этот (так неожиданно и обаятельно выдуманный и сыгранный!) старый неудачник в белом, с его розами и с его промахом. "Бац! Не попал?"... Выстрел приходится аккурат в вазу, куда хлопотливая нянька успела поставить злосчастный букет, бах-бах, вдребезги, лужа на полу.

Надеюсь, что все сказанное ничуть не звучит укором ни художнику спектакля Фердинанду Вогербауэру, ни Маддалене Криппа и Ремо Джироне, играющим Елену и Астрова, – они, кажется, в меру своих способностей делают именно то и так, чего хотел от них Штайн. Как делает то, чего от него хотел Штайн, и делает бурлескно и трогательно, замечательный исполнитель роли дяди Вани.

Спектакль "Дядя Ваня" так же можно найти беспощадным, как можно почув-

ствовать в нем глубинную сострадательность. Чебутыкин в "Трех сестрах" в разговор про то, каковы будут и должны быть по предназначению своему люди, каков истинный масштаб человеческий, вставляет свое: про то, что он вот маленького росточка, и как же с этим быть? В "Вишневом саде" Трофимов просит поменьше говорить о "гордом человеке": с чего бы гордиться, человек довольно плохо устроен, слаб...

Можно было бы попробовать через эти слова понять, почему Штайн рад замене одной актрисы другою в роли Клитемнестры: Екатерина Васильева природно и по убеждению дает своим героиням масштаб, силу и ответственность, Татьяна Васильева столь же природно недоверчива ко всему этому, уверена в глубинной слабости как в исходном свойстве всякого и гротескно снисходительна ко всем.

Все же хочется думать, что действительно важнейшей актрисой сегодня для Штайна должна быть Элизабетта Поцци, которая в "Дяде Ване" играет Сонию.

Можно видеть в тонком и подвижном рисунке роли отголосок тех представлений об авторе пьесы, которые сегодня складываются у режиссера. Снисходительный, печальный, насмешливый, нежный Чехов – это сегодня ново в той же мере, в какой возвращает к исходным впечатлениям русского зрителя от писателя. В те давние времена не странно было бы похвалить актрису: ваша Соня – как живая, я сам знаю такую девушку. Нет, конечно, я сама не знаю такой девушки – с такими тихими, естественными движениями, с такими действительно прекрасными, словно с картин прерафаэлитов тяжелыми рыжими волосами, с такой тихой радостной улыбкой в присутствии человека, который мил, с таким живым и теплым вниманием к нему, со счастливым сконфуженным смехом, когда мирится с мачехой. Я никого не видела, кто бы умел просить так мягко и так беззлобно, кто бы был в такой мере наделен даром терпения и так ясно знал бы, что страдания в самом деле растворятся, потонут в милосердии. Но вот теперь видела – как живую и не забуду.

На том и поставим пока точку.

- Сцена из спектакля "Дядя Ваня".
- Сцена из спектакля "Орестия".

Фото Михаила ГУТЕРМАНА.

