

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

МАРЧЕЛЛИ И ОМСКАЯ ДРАМА

Кончилось время игры, как говорил один поэт. Он, между прочим, немного похож на Евгения Марчелли. Настолько, насколько театр и режиссура могут походить на поэзию и поэта. Оба любили экзотику и ненавидели прозу жизни. Но в нашем случае конец игры – совершенно прозаический факт. Закончилось сотрудничество Евгения Марчелли и Омской драмы (2003–2008), небольшой, но обоюдно заметный период совместного творчества.

Пять лет назад Евгения Марчелли, полуитальянца по крови и долгие годы жителя крайнего запада, время и обстоятельства привели в Сибирь. Это произошло неслучайно и бесполезно. Он, как и большая часть режиссеров среднего поколения, не сидел на одном месте. До Омска Марчелли прошел длинный путь. Окончил театральное училище в Ярославле, работал актером в брянском ТЮЗе, учился в Москве, в Щукинском театральном училище, ставил спектакли в той же Москве, в Калининграде... Впрочем, у него, в отличие от его коллег, режиссеров-передвижников, было одно постоянное, можно сказать, самое любимое место, где он нашел себя, создал свой театр и обзавелся единомышленниками. Это город Советск, или по-старому Тильзит, в Калининградской области. Место, отдаленное от театральных центров сначала СССР, а потом России, место, одновременно глухое и исторически освященное, театральное в далеком прошлом, притом, чужеземном, ибо Тильзит примыкал к Кенигсбергу, и здание театра было построено здесь более ста лет назад.

Дипломный спектакль Марчелли в Советске сразу же показал, на что способен выпускник «Щуки». Тогдашний главный режиссер театра Петр Шумейко просто уступил (!) ему свое место в 1991 году. В Советске у Марчелли была райская жизнь. Я говорю только о полноте и счастье творчества (хотя сказочной он сейчас называет и пятилетку в Омске). В Советске он собрал небольшую группу актеров, которые вместе с ним были счастливы, и слухи о театральной Аркадии полетели по стране. Советский рай Марчелли можно было сравнить с давним панегижисским – Юозаса Мильтиниса, литовского режиссера, маленький театр которого в 1960-е годы стал для театралов

и Аркадией, и Меккой. Но были, конечно, и различия. Литовский авангард ориентировался на запад, сам Мильтинис был выпускником школы Шарля Дюллена, и его театр был интеллектуальным, прежде всего, затем – психологическим и в третью очередь – игровым. Театр Марчелли интеллектуальным не был, то есть уклонов в сторону диспутов, дискуссий, идейных словопрений в спектаклях Тильзит-театра не наблюдалось. Интеллектуализм стоял на третьем месте. На первых двух имелись другие притяжения. Сначала – игра, потом – психология.

В Советске Марчелли собирал не только близких по духу актеров, но и материал, пьесы. Они все были необычными. Начать хотя бы с «Зеленой зоны» М. Зуева: о драматурге мало кто знал, и пьеса нигде тогда не шла. Полной неожиданностью в репертуаре явилась пьеса поэта и драматурга с теневой биографией, не признанного при жизни Е. Харитоновой под детским названием «Дзынь!». Это была игровая сказка по мотивам «Городка из табакерки» В. Одоевского. В «Цилиндре» Э. Де Филиппо, последней по времени советской (тильзитской) постановке, Марчелли использовал в качестве персонажей откровенные маски комедии дель арте, чтобы оживить их с помощью тонкого душевного реализма. Чехов, разумеется, не считается в репертуаре современного театра чем-то особенным, но Чехова («Вишневый сад») Марчелли все-таки не признавал в традиции, как и Шекспира с его «Ромео и Джульеттой». Даже новации самой знаменитой любовной трагедии мирового театра открывали характер режиссуры Марчелли, тогда, я бы сказала, по-мальчишески упрямой и сопротивляющейся ясному, как божий день, смыслу – например, тому, что Ромео и Джульетта любят друг друга. Сопротивление

шло по внешней линии, а, поместив героев в некий музей, то есть изначально «мертвую зону», Марчелли, видимо, хотел еще и подчеркнуть архивность и самой пьесы, и ее морали. Но самым значительным изобретением тильзитского периода Марчелли были спектакли вообще без пьес, сочиненные прямо в театре. Слова в них были не нужны, это были фантазии на темы любви, искусства, жизни, скрепленные

этому поводу столичных гостей. Будущее райского театрального уголка представлялось еще более счастливым. Те, кто знает недавнюю нашу историю и помнит криминальные, обвальные 1990-е годы, понимает, что все упования разбились о них, как морские волны о каменный мол. В Советске, ко всему прочему, не хватало своей публики, чужой – было не до рая. Содержать театр в крошечном городке власть не могла,



Е. Марчелли

незамысловатым сюжетом. ВУОАП даже никак не хотел признавать за Марчелли их авторства, потому что это были, скорее, не пьесы, а сценарии. И это были зрелища для глаза, для чуткого уха, исполняемые молодыми и красивыми (подчеркнем это) актерами. Скажу прямо, избытка актерского дарования в таком жанре не требовалось. Программный спектакль назывался «В белом венчике из роз» с подзаголовком «Грезы маразматика». Автохарактеристика должна была снять лишние претензии и насмешки критики и, в свою очередь, предъявила всем претензии режиссерские. Но все это было прощено теми, кто видел «Венчик». (Он, кстати, до сих пор еще стоит на афише, но, должно быть, выглядит очень несвежим.) Было в тех дерзких и чувствительных театральных сочинениях неподдельное обаяние. В год празднования столетия здания Тильзитского театра (1992) все казалось успешным – признание таланта и съезд по

а самостоятельно выжить театр был не в состоянии. В последний мой приезд туда в 2006 году я вдруг увидела, как изнашивается здание, как печально это убожество рядом с всероссийским евроремонт. Общежитие театра и прежде выглядело цитатой из «Зеленой зоны» – баракком. Теперь же оно доживало последние дни. И, хотя театр ждал большого ремонта в прямом смысле, а труппа, по непонятным мне причинам, не унывала (хотя число премьер сократилось, Марчелли бывал здесь наездами и, скорее, гостем, чем хозяином, актеры заметно подросли, а иные – постарели), коллектив этих немодно самоотверженных людей на что-то надеялся. Как сейчас понятно, на воссоединение с Марчелли. А он прошел немалый творческий круг, стал главным режиссером Омской драмы, работал на телевидении, был очень занят, к тому же заболел. Советск уходил в прошлое, и сам режиссер чувствовал вину за брошенных им на западе

«детей». Корни его по-прежнему оставались в Тильзите – Советске. В свое время ему предлагали забрать с собой часть Тильзитской труппы. Он обдумал это предложение и отказался: на слияние «семей» надежды было мало.

Когда Марчелли со своими спектаклями начал выезды из Советска (Тильзита) на просторы родины, у него сразу же появились сторонники, поклонники и оппоненты. Мечтательность, красоты, дерзости бросались в глаза. Иные просто не чувствовали связи между эмоциональными выплесками и серьезностью мысли, не замечали подтекста и семантики марчеллиевских «картинок». Это ведь всегда были романтические послания зрителям, то лирические, то дерзкие, протестные.

Порой над режиссером жестоко насмеялись снобы. Я была свидетелем такого разноса в Петербурге на обсуждении «Маскарада» по Лермонтову, где у Марчелли Нина (Ирина Несмиянова) была острижена наголо. «Выпендрейж», «фокус» – иначе это и не называли, хотя вскоре безволосые головы размножились в спектаклях других режиссеров, что стало цениться за метафорическую остроту. Смеялись над спектаклями без текстов, манерными на вкус знатоков. Но у Марчелли были не только высокомерные прокуроры. Его адвокаты, как и требовалось, отстаивали и оправдывали, как могли, поэтику его посланий-картинок. Конечно, ему приходилось туго. Не только под дулом критических пистолетов. Дружественная, семейная атмосфера для Марчелли – необходимое условие вдохновения и фантазии в своем стиле. Если в московском Театре им. Евг. Вахтангова он и не пытался пробиться сквозь толщу авторитетов (там он со всеми должен был быть на «вы», вот одна из причин, хотя и не главная, почему не сложился этот альянс), то в Омске ситуация ему благоприятствовала. Омск – и по-настоящему театральный, и к тому же богатый город. Труппа Театра драмы – готовая семья, причем, вполне гостеприимная, куда заходили, заезжали надолго и на короткий срок режиссеры разных, так сказать, поэтик. Особенностью Омской драмы является ее гибкость, некое встречное радушное приятие чужих идей, чужого языка,

лишь бы он не слишком ущемлял актерскую свободу. Да и в случае ущемления срабатывает инстинкт самосохранения, и актеры – снова на просцениуме, впереди режиссуры. (Я помню спектакль «Мертвые души», слишком сложный для восприятия, состоящий из одних сценических метафор, по-своему интересный и богатый, но как-то задавленный режиссурой, сквозь которую Чичиковы, Собакевичи и прочие «мертвые души» в исполнении омских актеров, тем не менее, просматривались хорошо.) Омской драме не привыкать к ходокам, ими держалась традиция сибирской режиссуры, и Марчелли не снизил эту планку. Другое дело, как сошлись романтический Марчелли и реалистическая Омская драма. Как-то сошлись. Слухи об этом телеграфировались в гастроях, премиях, которые Марчелли получал в Москве и на фестивале «Сибирский транзит». Как сошлись, можно было увидеть и на петербургских гастроях Омской драмы в июне 2008 года. Вскоре оказалось, что эти гастрели – эпилог сибирского периода в творчестве Евгения Марчелли. Тем же летом он был выбран главным режиссером Калининградского театра, куда, надо надеяться, войдут и дождавшиеся его актеры из Тильзитского театра. (Естественно, для омской драмы период Марчелли – только один из многих этапов.)

Больше всего в Петербурге ждали «Дачников», номинанта «Золотой маски», спектакль по мало романтическому в этой пьесе, скорее, сатиричному М. Горькому. Марчелли и его омские актеры не пренебрегли сатирой, но пролог спектакля напомнил о Советске. В сибирский спектакль как бы вставлялся тильзитский. В дачную обитель – эстетское развлечение. Любительский театр, буйно разросшийся в сюжете горьковской пьесы, был сколком мистико-романтических фантазий «западного» Марчелли. «Восточный» Марчелли раздробил их на фрагменты репетиций и закулисья, смешал с мотивами «Дачников», причем так, что «картинки» с масками, паяцами, эпизодом «черной свадьбы» с кучей невест и одним застреленным женихом сделаны были в пику бесцельному и раздраженному дачному существованию, сделаны нарочно красивее, эстетски, с напоминанием о декадентском времени русского искусства.



Е. Потапова –
Варвара Михайловна,
Е. Смирнов –
Шалимов.
«Дачники»

Там, где красота, музыка, танец и тайна, театр – чище и выше. В настоящем театре, как бы говорил нам режиссер, все и должно быть неправдоподобнее, гармоничнее и красивее, чем в жизни. Помимо тильзитской цитаты Марчелли тему театра провел еще раз и через основной сюжет горьковской пьесы. Его дачники играют в жизнь. Это игры, подсмотренные Алексеем Пешковым. Этого автора (его имя стоит на афише, в программке) отделили от Максима Горького. Возможно, за то, что Горький скомпрометирован социалистическим реализмом и ролью, которую сыграл в советской литературе, но Марчелли понимает, что «Дачники» – подлинная драматургия, и ее в печь не засунешь, как ни компрометируй. Оставшиеся в тексте от Горького прописные истины герои произносят в спектакле лишь напоследок, вяло, неохотно, отдавая дань опять же тексту, не более того. Однако на черных футболках слуг просцениума, «вписанных» в дачную беготню, выведено «Не верю». Что-то от Пешкова, значит, доверия заслуживает. Устным лозунгам веры нет, а опустошительное, развращенное дачное безделье – правда. Персонажи спектакля – сами и зрители, и актеры. Сначала они смотрят дачный спектакль (тильзитскую цитату) спиной к зрителям (парафраз теперь уже мхатовский, великий, бессмертный). Последний же акт пьесы решен, как политический митинг или диспут на той же сцене, где шел еще недавно утонченный и непонятный триллер о свадьбе. У Марчелли есть внутри спектакля режиссер. Эту роль,

Замыслова, играет Владимир Майзингер. Он «ставит» сразу два спектакля: малый, домашний, где маски необходимы, спектакль какого-то свойского «традиционализма», и большой, то есть провокацию-интригу, разоблачение, срывание масок. В омских «Дачниках» много комизма и импровизационной находчивости. Баланс между игрой-пародией и внутренней сатирической линией целиком доверен исполнителям, актерам Омской драмы.

Марчелли повезло, что он встретился с таким зрелым и богатым коллективом. Коллективу повезло, что актерские задачи так многосложны. Мужской квартет – суетливый, простодушный Басов в исполнении Валерия Алексева, суровый и нервный Сулов – Михаил Окунев, до комедии приземленный Шалимов – Евгений Смирнов и азартный, шумный Замыслов Майзингера – соревнуются в яркости сценических портретов. Женский квартет – Варвара Михайловна у Екатерины Потаповой (меланхоличная и скептическая одновременно), Калерия Анны Ходюн (ей хватает собственного «театра одного актера»), жена Сулова, Юлия Филипповна, у Юлии Пелевиной (непримиримо недовольная собственной женской долей) и Мария Львовна Ирины Герасимовой (без привычного морального ореола, простая, даже аскетичная) – довершают ансамбль «Дачников». Это высококачественный ансамбль, хотя изображает он некачественный, изношенный человеческий материал. Актеры согласны, что идеализация, деление на «плохих» и «хороших»,

привычные ярлыки и маски давно вышли из употребления. Поэтому грубые сексуальные шутки (например, Замыслов, гоняющий девок), попытки что-то пережить на ходу, незаконченные половые акты, голые животы и другие выставленные напоказ, мельком, без акцентов части тела – все идет в ход, без стеснения. Замыслов – человек от театра – в первую минуту действия просит не выключать телефоны во время спектакля. Эта шутка – часть общей программы, ибо слова, которые произносят персонажи спектакля, не так драгоценны, чтобы в них впиваться слухом, не отвлекаясь на посторонние деловые шумы. Наконец, звучащая в спектакле весенняя песенка Гарика Сукачева создает настроение безмятежного ничегонеделания и разъединения. За большим овальным дачным столом так и не удалось собраться всей компанией. Собираются возле подмостков, где только что шло нечто изысканное, и каждый, добравшись до сцены, от души отругивается соло. Вот так на фоне сердечной печали, запрятанной и стыдящейся самой себя, шумит этот спектакль о людях, не достойных ни сострадания, ни осуждения, спектакль о сегодняшнем дне, его суе и пустоте. Вот так Марчелли не жалуется реальность и не выискивает в ее куче каких-то алмазных крох.

Интересно, что в его решении снова прочувствованы связи драматургии Горького с Чеховым, как правило, недооцененные, либо списываемые на подражание Горького. Шалимов у Марчелли – карикатура на Тригорина, Влас (Руслан Шапорин), который только что не насилует Марию Львовну, – карикатура на Треплева. Доктор и его жена, вечно озабоченные детьми и сексом (Владимир Девятков и Илона Бродская), – это тоже карикатура на Машу с Медведенко. Для Марчелли Чехов – не святой, он из того же времени, что и Горький. Чехов нашел модель, Горький ее употребил без церемоний и возвышенностей, подобно тому, как Куприн употребил тему офицерства и вообще русского военного быта, акварельно обрисованного в «Трех сестрах», жестче и грубее в повести «Поединок».

Без пиетета Марчелли обошелся и с «Вишневым садом». Этот спектакль, сделанный

после «Дачников» (они – в 2003 году, «Вишневый сад» – в 2005-м), мне показался глубже и идейно сложнее. Да и понравился больше. Суховатый и нервно-динамичный спектакль о перемене больших времен, я бы сказала, четче обозначен с классовой точки зрения. Класс Раневской и класс Лопахина – это их личные симпатии пополам с непримиримой враждой. Отношения Раневской и Лопахина по-своему таинственны и по-своему откровенны. Начать с того, что Раневская нарочно не замечает Лопахина, едва входит в дом. В ней (ее с какой-то графической безукоризненностью играет Ирина Герасимова) – ни капли сантиментов, никакой родственной расслабленности, от брата она так же далека, как от дочери, Вари и, тем более, от Симеонова-Пищика. Усиленное и сердитое отчуждение от Лопахина, конечно же, говорит об интересе к нему, к его проекту по продаже вишневого сада и будущей дачной монополии. Раневская понимает, что Лопахин прав, она понимает, что время продавать вишневый сад настало, но... не хочет: из упрямства, из гордости, от ощущения обреченности. Не идет на сговор с низшим классом. Все эти соображения и оттенки Лопахину ясны. Ему железная выдержка и достоинство Раневской только льстят. Хочет ли она устроить брак Лопахина и Вари? Разумеется, нет. Иначе, зачем бы ей не выпускать их из виду во время последней встречи? Как собака на сене, Раневская не отпускает от себя Лопахина: то вроде бы случайно прислонясь к нему, то коснувшись его руки. Сильная и скользкая натура, здравый ум, Раневская покончила с прошлым давно, возможно, в Париже или сразу после смерти сына Гриши. Видение мамы среди вишневых деревьев – это ее недобрая усмешка. Никого там нет, и Раневская знает это и шутит над наивным и добродушным братом. Гаев (Валерий Алексеев) – хлопотун провинциального масштаба рядом со своей столичного пошиба сестрой. К его затеям она снисходительна, пусть тешится: то выведет хор дворовых, то устроит столетний юбилей шкафа... Раневская не склонна этому умиляться.

Марчелли не побоялся сделать три антракта между четырьмя актами пьесы. Спектакль при



М. Окунь – Лопахин,
И. Герасимова –
Раневская.
«Вишневый сад»

этом не превышает современный стандарт времени – три часа, да еще последние 17 минут идут под хронометраж (на заднике загораются во весь экран электронные часы), и занавес закрывается точно под последние секунды назначенного срока. В подобной расчетливости тоже есть некая жесткость – тянуть нечего, плохой ли, хорошей ли эре конец приходит вовремя. Здесь, на материале Чехова, видна собранность и снова антипатия Марчелли к словам, даже к чеховским. Их проговаривает Аня машинально, без малейших признаков молодого энтузиазма, а Петя Трофимов, похожий на типичного социалиста-еврея начала века, митингует во весь голос, оставаясь никем не услышанным. Когда Марчелли негодует, протестует, он все равно оставляет в спектакле местечко для теплоты, тильзитской грезы. В «Вишневом саду» такого местечка нет, есть разве что пресловутая умница Дашенька (Екатерина Потапова), здесь выведенная на сцену с диагнозом Дауна: молчаливая, худенькая, с жалкой улыбкой на маленьком личике. Ей, Дашеньке, отведена роль еще одной обманщицы в этом сплошь притворном доме. Дашенька рисует деньги, их раздаёт вместо долга Симеонова-Пищика Раневской, Лопахину. Путь прогресса, залежи белой глины, новая железная дорога, которые хоть как-то могли бы утрясти дворянское бытие, обходит этих людей стороной.

Четыре акта – четыре варианта пустой большой сцены (это в БДТ, где выступали омичи в Петербурге; в Омске, думаю, эффект тот же). От первого к последнему акту пустота усиливается – сняты подмостки, убран большой овальный стол. Стол и подмостки скрепляют «Дачников» с «Вишневым садом»: в нем – все те же дачники, которым до судороги прискучила дачная жизнь, и даже над собой смеяться не хочется. Похоже, сад вырубил, аллею заасфальтировали, старую мебель продали. В третьем акте сценический круг вращается навстречу семенящим и бегущим по нему персонажам. Это одинокие, торопящиеся куда-то несостоявшиеся сестры, братья, дети. Даже Шарлотта (Татьяна Филоненко) – несостоявшаяся немка. Ибо языку ее учили родители, она настоящая русопятая, на этом настаивает режиссер, и немецкий акцент – всего лишь краска в ее домашних кривляньях. Всхлипывания Дуняши – тоже подделка, потому что чувствительности она лишена совсем.

Фирс у Марчелли не брошен, он сам остается, прячется. Убедившись, что в доме никого не осталось, с радостью вылезает из укрытия и хватается за все, чему он теперь хозяин, даже за пластиковые стаканчики, в которые Лопахин наливал дешевое шампанское, – глотнув его, Яша брезгливо сплевывал в сторону. Сердитая и жесткая Раневская «выгнала» остатки прошлого

из дома. Вместе с нею в большую цивилизацию отправились и ее домочадцы – в лимузинах. На заднике в течение всех четырех актов мелькают хроникальные кинокадры начала XX века (Эйфелева башня, городская толчея, зарисовки быта, женский бокс и т.д.), они чередуются с живой съемкой того, что происходит на сцене. Конец времен, таким образом, на экране укрупнен, как бы обобщен: дни наши и ползучий апокалипсис тоже из свежей реальности. В такой резкости и все еще молодой нетерпимости режиссерского характера Марчелли (хотя ему уже стукнуло пятьдесят) чувствуется сожаление о чем-то утраченном, чему не находится места даже на благодатной почве театра.

Омский театр с его проверенной актерской традицией, эластичностью дарований и крепким замесом каждой роли дали Марчелли повод для проверки тильзитских решений. Спектакль «Зеленая зона» относится к таким повторам. Романтический индивидуализм, свойственный первой постановке пьесы, мистика вкупе с социальностью в омском варианте сменяется наблюдательностью психолога. Пожалуй, омский вариант «Зеленой зоны» волей-неволей учитывал аудиторию. Она не глупее тильзитской, разве что менее требовательна к изяществу формы. Ячейки подмосковного барака, где живут-множатся и разные, и одинаковые люди-персонажи, ко второму действию распадаются на некое общее коммунальное месиво, без перегородок. В ожидании переезда в новую

пятиэтажку жильцы барака объединяются, – так в мечте о коммунизме некогда объединялась нищета. Но, когда оказывается, что никакого переезда не будет (т.е. коммунизма не будет), люди звереют. Омская «Зеленая зона», повторю, рассчитана на публику, более здравомыслящую и чуткую к жизненной, а не поэтической правде. Отсюда и крен в сторону актерских характеристик, временами очень хороших, – например, Толя Гушин у Владислава Пузырникова, красавица Валя Лебедева у Юлии Пелевиной, бабушка у Елизаветы Романенко. Не может не понравиться омской публике и сцена общего застолья, когда соседи вместе поют «Хазбулат удалой». Это некая душевная пауза среди угнетающих их будней.

Наконец, «Фрекен Жюли». У Марчелли – две версии этой пьесы, и они не одинаковы. «Западная», то есть советско-тильзитская, – о смертельно уставшей женщине (эту роль играет Ирина Несмиянова). Она ищет только смерти. В «восточном», омском варианте – это спектакль о страстном желании любви, которое (желание – потому что никакой любви не было) оборачивается смертью. Омская версия (если к тому же роль Жана в ней играет тильзитский премьер Виталий Кищенко) выглядит строже, четче. В ней есть нечто стальное, отливающее холодным блеском, как вся декорация из нержавеющей стали, сделанная Игорем Капитановым. Ясная и острая, как опасная бритва, эта камерная драма в красном и черном (два цвета доминируют в дизайне спальни, где кровать,



Н. Михайловский – Прохор,
В. Прокоп – Паня,
Е. Романенко – Шура.
«Зеленая зона»



Е. Потапова –
Фрекен Жюли,
В. Кищенко – Жан.
«Фрекен Жюли»

подобно современным экономным меблировкам, выскакивает из металлического стенового каркаса кухни) выглядит смертельным поединком полов, при этом женский – представлен Кристиной и Фрекен Жюли, ненавидящих друг друга, а мужской – одним мускулистым, с поволокой смеющихся глаз Жаном в исполнении Кищенко. Сосуществование Кристины и Жана, освободившихся от Фрекен Жюли, знаменуется в финале крепким ударом жениха невесте под дых – чтобы знала свое место. «Фрекен Жюли» Марчелли – это спектакль об отсутствии. Из жизни человека исчезли ясные, знакомые чувства, одухотворенные и личные, сменившись инстинктами и привычками. «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто» в этом мире...

Но Омская драма – это не один Марчелли. На гастроли в Петербург театр привез спектакли, поставленные другими режиссерами. И по ним тоже видно, что труппа эластична, что

она поддавалась марчеллиевским замыслам, но что в ней несомненен актерский приоритет. Особенно это заметно в водевиле (или «театральной фантазии», как значится на афише, но в ином духе, нежели фантазии Марчелли) «Жена есть жена» по рассказам Чехова. Этот спектакль поставил питерский режиссер Игорь Коняев, и Чехов, судя по всему, его любимый автор. В Петербурге идут две его постановки по рассказам того же автора в «Приюте комедиантов» и в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Омский спектакль озаглавлен репликой Андрея Прокурова из «Трех сестер», но приложена она к ранним рассказам Чехова, объединенным комическим взглядом на брак (автор композиции – сам Коняев). Для актеров тут – раздолье. Стиль водевиля требует мастерства и чувства юмора. В режиссерских текстах Марчелли эти качества, конечно, тоже не пропадали. Достаточно вспомнить, как Алексеев в «Дачника» начинал



Сцена из спектакля
«Жена есть жена»

и вел роль Басова. Несолидной скороговоркой, в полной темноте его герой-муж (уже заранее водевильный тип) окликал жену (получеховскую даму в исполнении Екатерины Потаповой): «Варя-Варя-Варя», – разносилось это лесное и дачное ауканье. Эта дурашливая и бравурная нота была камертоном спектакля. «Дачники», как уже говорилось, строились на юмористических интермедиях. Так что, занимать или развивать водевильный комизм в «Жене» необходимости не было. Роли супругов Ребротесовых (Валерий Алексеев и Наталья Василяди) сделаны карикатурно и добродушно, с тем теплым юмором, что так ценился в старом русском театре. Сцена метаний «творческой» натуры Марьи Петровны Ребротесовой, когда она на постели, в чепце, в ночной сорочке сочиняет нечто вдохновенное, нечто дамское и с раздражением бросается на подкаблучника-мужа, прерывающего этот процесс, порождает законный смех: слишком контрастирует тело и дело. Характерность, выражающаяся в ее дурном и скупом нраве, примитивных потугах на интеллект и избранность, в отсутствии уважения ко второй половине, – все это превосходно выполнено актрисой. Тема брака как некоей множественной пародии на супружескую гармонию подхватывается и развивается партнерами Алексеева и Василяди. Рассказы несчастных, изголодавшихся мужей, застрявших в столовой Ребротесова, где все под

замком и суровым взглядом Марьи Петровны, разбивают спектакль на фрагменты, «островки» сюжета, которые выезжают на фурках из глубины сцены. Как и положено в водевиле, есть тут «веселые» девицы, многоопытные дамы, дочери и матери, неприличные заведения, оркестр, невесты на любой вкус, сваха, экзотические персонажи Востока. Легко представить себе каким успехом пользуется этот спектакль в Омске. Хотя... там зритель опытный, просто на хороший водевиль клюнет лишь при наличии актерского блеска, и тут он присутствует.

В общем, омский период для Марчелли не прошел даром.

Прибавились постановки (и одна, не показанная на гастролях в Петербурге, отвечает его поэтическим наклонностям, – это театральная фантазия по мотивам шекспировского «Сна в летнюю ночь»). Режиссура Марчелли в постановках Омской драмы обрела новые черты. Марчелли сопротивлялся молодости, которая сопротивлялась ему. Словно ему тяжело было вырастать, соглашаться с общим ходом вещей, доступным только зрению без поддержки воображения. «Фрекен Жюли» и «Вишневый сад», его лучшие, на мой взгляд, спектакли в Омске, свидетельствуют, что режиссер становится скупым и точным, отмечая сентиментальность, а значит, взрослеет и ступает на землю.