



ОЛИМПИАДА

Экран 4 сентябрь - 2001 - май (№18) - с. 11

Есть какая-то горькая несправедливость в том, что время беспощадно и к избранным. Великие художники, чьими усилиями был создан замечательный по своим эстетическим и нравственным целям послевоенный театр, заложивший основы сегодняшнего сценического мышления, постепенно погружаются в неведомое, безвозвратное "иных уж нет"...

Вот "уж нет" и Джорджо Стрелера, может быть, самого незагаданного, затаенного режиссера нового времени, всегда определенного в политических симпатиях и поступках, но не слишком щедрого на громкие творческие декларации. Про искусство он предпочитал говорить с коллегами и зрителями неповторимым языком своих спектаклей. Ничего не поделаешь, человек хрупок, гораздо более хрупок, чем его создания, которые, осиротев, продолжают жить независимо и полнокровно, олицетворяя собой единственное, не подлежащее сомнению доказательство существования бессмертия.

Третья международная театральная Олимпиада, проходящая сейчас в Москве, открылась спектаклем Стрелера "Арлекин, или Слуга двух господ". Будто замкнулся какой-то странный круг: с первым его вариантом "Пикколо театро ди Милано" приезжал к нам во времена хрущевской недолгой оттепели, когда только начинали восстанавливаться контакты между Советским Союзом и остальным миром. Я все еще не могу забыть изумление, которое тогда испытала, будто на моих глазах совершилось воскрешение библейского Лазаря: комедия дель арте с ее черными масками, блестящими трюками-лацци, с какой-то почти дьявольской энергией, диковатой непосредственностью и утонченным техницизмом актерской игры поднималась со страниц учебников по истории театра как из гроба. Великая традиция итальянской народной комедии, вроде бы до конца уже "переваренная" сценическим искусством всех стран и народов за прошедшие со времен ее расцвета столетия, предъявлена была режиссером не как затейливая стилизация, а как факт современной театральной действительности, в нахально живом своем варианте.

Уверена: не одна я помню этот спектакль и, конечно же, его Арлекина — замечательного Марчелло Моретти, казавшегося существом особенной театральной природы. Разумеется, тогдашнее наше восприятие было обострено сравнением: советский театр лишь начинал переводить дух после насильственного внедрения так называемого соцреализма, и все ему было вновь, в том числе и собственное бунтарское (прежде всего как раз в области искусства условного) прошлое.

С тех пор много воды утекло. Сегодня ситуация совершенно иная. Иной общетрагический контекст. Современное сценическое искусство всего за несколько десятилетий успело промотать веками накопившиеся эстетические запасы. В поисках обновляющих стимулов обшарены уже не только бабушкины сундуки, но и сундуки большинства любимых и нелюби-

мых соседей и родственников. Кажется, театру стало нечем нас удивлять. Впрочем, постепенно слабеет и сама способность удивляться: слишком долго ее эксплуатировали. Однако, хотя способность слабеет, потребность все равно остается: классический симптом пресыщения. Как же мог сохраниться в нынешней театральной действительности стрелеровский спектакль-долгожитель (поставлен в 1947 году!) давным-давно простившийся со своим первым, великолепным, но, увы, постаревшим Арлекином Марчелло Моретти. Однако годы все шли, и сменивший его молодой Ферруччо Солери тоже успел постареть. Как же воспринимается неисчезающий "Слуга двух господ" на фоне новейших, претендующих на художественную актуальность сценических работ: как милый анхронизм, как почетный, но изрядно наскучивший гость?

кости задника. Он и прежде любил подобный мотив, когда светлое не перегружено деталями пространство сцены, будто само, впитывая в себя графически и живописно безукоризненные живые картины, сменявшие друг друга без нарушения гармонии в момент перехода. Таковой была среда "Кьеджинских перепалок" и "Вишневого сада", также послушно рисовался спектакль на ослепительно белой стене палатки в "Кампьялло", а потом краски его таинственно просвечивали сквозь неожиданную, великолепную снежную венецианскую метель.

Мотив рисования, организация сценической жизни по законам, в которых психологическое, бытовое, социальное, как и любое виртуальное пространство реализует себя в череде отточенных композиций, не столько эстетизирующих реальность, сколько придающих ей структуру и

что их создал. При таком подходе к театру совершенно естественно и не подложит обсуждению (осуждению тем более), что постановщик, сохранив текст Стриндберга, лишил его символистской неопределенности, размытости границ между всеми и всем, множественности и туманности смыслов. Серьезную, такую скандинавскую странность намекающих интонаций он подменил странностью по-современному педалированной, чаще всего иронической. Так случилось: он увидел не тот зыбкий ускользающий сон, который приснился писателю, а свой собственный, очень четкий, будто хороший цветной диапозитив.

В сегодняшнем театре все больше подобных спектаклей, которые можно будет, наверное, через какое-то количество лет отнести к новому, особому жанру, вызревающему сейчас в чреве древнего

Джорджо Стрелер и его маски

Римма КРЕЧЕТОВА

На нынешних олимпийских гастроях спектакль "Пикколо театро" стал событием. Больше того — потрясением. Что и выразилось в финале не "бурными, долго не смолкающими овациями" даже, но каким-то стихийным, отчаянным восторженным воплем, в котором слились голоса избалованных зрелищами знатоков и случайно оказавшихся в зале профанов. Обычно в театре у нас так себя не ведут. При всей эмоциональной отзывчивости российского зрителя, подобный абсолютный экстаз возникает лишь в ситуации чрезвычайной.

Впрочем, такой она и была.

Стрелер ставил "Слугу двух господ" не ради мгновенного эффекта и вложил в эту работу нечто большее, чем талант, профессионализм и культура вместе взятые. Он прикоснулся к самым мощным глубинным корням сценического искусства, к его тайным и древним силам, над которыми невластен срок годности. Конечно, он многое менял в спектакле, будто смотрелся в него как в зеркало, отражающее и новые творческие собственные его увлечения, и накапливающийся опыт. Но никакие перемены не затронули главного, заложенного еще полвека назад: вживление изначальных основ сценического искусства в современный театральный язык.

Изначальное, оказывается, не девальвируется.

Спектакль разворачивается на почти пустой сцене, на фоне светлого, туго натянутого задника-экрана. Нечто подобное мы видели на прошлом чеховском фестивале в "Острове рабов", где Стрелер с виртуозностью талантливого живописца как на загрунтованный холст процаривал каждую мизансцену, тонко ощущая ее композицию, колорит, ориентацию одновременно в трехмерном объеме и на пло-

визуальный ритм, не были для Стрелера "приемом". Чем-то рационально просчитанным, привносимым ради достижения определенного стиля, знаком режиссерского поиска в области соединения актерского пластического рисунка с предельным декорационным аскетизмом. Просто он так видел. Так воспринимал природу театра. Так был чуток душой и глазами, а потому нетерпим к любой "грязи", ко всему, что переполняет многие, даже очень талантливые спектакли необязательностью движений, смазанностью жестов, кричащими расхождениями между пространственной логикой сценария и режиссерским мизансценированием. Однако из этого вовсе не следует, что театр Стрелера подобен театру художника, где мерой достигнутого совершенства становится именно совершенство "картинки". Великолепный образец такого театра был продемонстрирован Робертом Уилсоном в показанной на Олимпиаде "Игре снов" Стриндберга. Победоносная, ничем не ограничиваемая фантазия постановщика, изощренная, наисовременнейшая техника сцены, послушная готовность актеров взять на себя роль подвижных фигур, которыми так мастерски распоряжается Уилсон, все это позволило возникнуть зрелищу настолько же красивому, насколько и странному. Режиссер-художник естественно трактовал игру снов, как игру образов, прежде всего зрительных. Они чередуются так прихотливо, так поражающе независимы по фактуре и внутренней природе один от другого, что начинаешь ощущать себя посетителем выставки, где экспонируется коллекция картин, которые не нуждаются в смысловом объединении. Тем более — в каком-либо соответствии игравшей пьесе. Их право на существование в них самих. Их единство в сохраняющейся связи с личностью того,

(дряхлого?), но, похоже, до сих пор не утратившего детородных способностей сценического искусства. Этот жанр можно назвать динамической инсталляцией, в которой все средства театра бросаются на создание мгновенно сменяющихся, совершенных по технике исполнения, цветовой гамме, композиции картин, в которых предметы, эффекты и люди — элементы равнозначные (равноприродные даже) с точки зрения художественного конструирования.

Но я уже писала про подобную тенденцию в связи со спектаклем Андрея Жолдака "Тарас Бульба" в театре "Балтийский дом". Пора возвращаться к "Слуге двух господ". Впрочем, мое отступление от темы только кажущееся. Просто хотелось с помощью противопоставления разных целей и способов режиссерского "рисования" подчеркнуть: природа дарования Стрелера при всей ее художнической составляющей, прежде всего театральная. Можно даже сказать традиционно театральная, если под традицией понимать взгляд на актерское искусство как на неколебимый фундамент искусства сценического. Потому-то, ставя пьесу Гольдони, по сегодняшним представлениям довольно простую, даже наивную, требующую какого-то уплотняющего "хода", он так беззаботно свободно работает на почти пустой сцене: лишь иногда слуги выносят канделябры с зажженными свечами или коричневатые, вполне нейтральные ширмы, способные не только организовывать пространство, но и служить тинированными экранами, на которые иначе, чем на светлый задник, лягут краски костюмов и графика мизансцен. Потому-то не прибегает он к набору привычных сегодня светово-звуко-дымовых допингов, перенятых у задопингованной в конце (хочется написать — зашлакованной) эстрады и отчаян-

ной, блестящей актерской игры, в нем есть какая-то тайная серьезность: случай пробирается сквозь то и дело воздвигаемые разумной человеческой деятельностью на его пути преграды к какой-то своей не столько случайной, сколько предопределенной цели. И хитрый, но просто-душно ошибающийся Арлекин служит ему как третьему, главному своему господину. Черная традиционная маска комедии дель арте, скрывающая лицо Ферруччио Солери, делает его кем-то большим, чем человек. Ведь за ней прячется существо неведомое, лишенное индивидуальных черт, всей этой подробной плотности, которая раздражает обычно в актере режиссеров-авангардистов, желающих говорить не иначе как про всеобщее, абстрагированное от ничтожных житейских реалий.

Многие грандиозно замысленные театральные эксперименты захлебывались именно по причине неустраимости дощатой телесности исполнителей. Маски же, издавна служившие в разных религиозных культах и древнейших предтеатральных игрищах, прекрасно стирают все

конкретное, все мелко обыкновенное, превращая человека в посредника между нами и всем тем, что "не мы". Не случайно Стрелеру, по его собственному признанию, в масках всегда чудилось что-то дьявольское. И пусть не дьявольское, но, эстетически загадочное присутствует в этом спектакле, в том, как сосуществует его пластическая дисциплина, которой подчинена вся стихия актерской игры, со свободой и непосредственностью почти детской. Виртуознейший техницизм, очевидная сделанность традиционных движений, отточенность мизансцен, накладывающихся на фон, словно акварельный рисунок на лист бумаги, воспринимаются как чистейшая импровизация. Казалось бы, актеры просто не в состоянии при такой четкой заданности внешней формы сохранить естественную живость внутренних состояний. Подлинную, а не ими-

стремится к непрерывному выбросу актерской энергии, этой задаче подчинено все: пластика, речь, трюки. Но ему претит темповая гладкопись, часто подстерегающая постановщиков комедийных спектаклей, не умеющих хоть на мгновение вырваться из заданного темпа, без передежки гонящего всех от первых реплик к финалу.

Стрелер вводит в свой стремительный спектакль специальные сбросы темпа. Для этого у него придуман персонаж, старый суфлер, который постоянно сидит сбоку сцены и следит по тексту пьесы за игрой товарищей. Он фигура почти бытовая, с бытовыми старческими движениями, согнутой спиной, милой ворчливостью. Возможно, когда-то он сам играл Арлекина, а теперь остался при театре и выполняет несложные, но важные функции. Это он зажигает большие свечи



тируемую эмоциональную подвижность, способность чувствовать вот этот, сегодня собравшийся зрительный зал и общаться с ним поверх языковых и прочих барьеров.

Но они играли именно так. Особенно Арлекин-Солери, азартно и легко, будто для человека нет ничего естественнее, совершавший сложнейшие трюки, многие из которых — классическое наследие итальянских народных комедиантов, приводивших в восторг и случайных зевак на площади, и просвещенных, изысканных обитателей великолепных палаток. Это преодоленное режиссером и его исполнителями противоречие прибавляло к удовольствию, получаемому от совершенства спектакля, еще и тонкое наслаждение скрытым в нем противостоянием-согласием техники и души.

Вообще надо сказать, что вроде бы ясный в своих эстетических категориях стрелеровский "Слуга двух господ" на самом деле работа достаточно сложная. Здесь спрятано много профессиональных тонкостей, позволяющих добиться настоящей гармонии. Вот пример. Режиссер

вдоль ramпы, он традиционными ударами в планшет сцены подает знак начала игры, он уточняет и подсказывает реплики. Когда маски выворачивают свои лацци, и текст пьесы отодвигается, суфлер позволяет себе уйти: все равно ведь подсказывать нечего. Этот незаметный человек, которому можно прифантазировать очень конкретную судьбу, несет на себе серьезную художественную нагрузку. Он, как уже было сказано, снимает однообразие темпо-ритма спектакля, заставляя зрителя переключаться от бурных и явно сочиненных событий внутри основного сюжета на обычную, естественно замедленную старческую слабость жизни. Бытовая его выключенность из общего стиля спектакля — своего рода прием отстранения, удвоения театральной реальности, а также — демонстрация разных типов театра, требующих разных способов игры.

Его линия служит еще и композиционно важной рамой для яркой, динамичной картины, разворачивающейся перед нами на сцене. Элементом структурным, концентрирующим спектакль внутри него самого. Но функциональность образа снима-

ется его человечностью, включенностью в атмосферу театра, той самой угадываемой судьбой, говорящей о неумолимом движении времени. О неминуемом наступлении дня, когда из центра сцены придется переместиться в сторону. Так техническая необходимость у режиссера замечательного превращается в размышление о сущности жизни.

Есть в суфлере, в его уходах, когда начинают солировать маски, и некий историко-культурный аспект. Ведь Гольдони как раз боролся с традиционным бесчинством масок, с их безответственной болтовней, которую хотел ввести в художественные границы с помощью предопределенного их поступки и речи литературного текста. Ставя "Слугу двух господ", Стрелер демонстративно объединил две великие традиции итальянского театра — литературную и сценическую, острейшая борьба между которыми снята (к счастью, бывает и так) самим движением искусства во времени.

Время же подарило спектаклю его второй, лежащий вне сюжета комедии очень эффектный и сверхопучительный финал. Когда уже все закончено, и актеры выходят на аплодисменты, наступает момент снятия масок. Снимает маску и Арлекин. И тут обнаруживается, что под ней прятался человек, доживший до седины и лысины, но не потерявший артистизма и внутренней подвижности, как и молодой тренированности, гибкости тела. В эти минуты узнавания мы будто заново прокручиваем в воображении спектакль, по-новому изумляясь тому каскаду трюков, жестов и поз, которые нам подарил Арлекин, поражаюсь могуществу маски, спрятавшей и впрямь несуществующую для сохранившего профессиональную молодость актера деталь: его настоящий, житейский возраст.

Финал как бы зарифмовался с линией суфлера. В его торжестве сквозило не только восхищенное изумление, но и печаль. Было понятно-понятно, каким жестоким бывает искусство, когда оно не просто копирует жизнь, но перекодирует ее в свою особенную знаковую систему. А вот актер, работающий в эстетике отражения "форм самой жизни", слишком легко теряет грань между профессиональным существованием на сцене и нисходящим одаривающим зрителей присутствием на ней. Ему представляется, что можно не изнурять себя постоянными тренировками, ни о чем таком вообще не заботиться, жить себе и играть, не забывая, конечно, постепенно менять возрастные рамки ролей, и полагаться, что так называемый имидж, как война, все спешит...

И, наконец, совсем уж последнее: на таких спектаклях понимаешь вдруг, насколько наивна и суетна эта наша маниакальная погоня за новизной, и как непреходяще сотворенное художником во имя подлинного совершенства (прошу простить мне этот старомодный пафос).

● Сцена из спектакля "Арлекин, или Слуга двух господ"

