

ВТОРОЙ ЧЕХОВСКИЙ

Римма КРЕЧЕТОВА

Фестиваль (Второй. Международный. Имени Чехова) завершился. Последний его аккорд — "Остров рабов" Мариво в постановке Джорджо Стрелера.

Э тот спектакль знаменитого Милано Пикколо театро ди Милано, который за свою полувековую историю четвертый (всего лишь!) раз приезжает в Москву, ожидая с особым нетерпением: предвкушались непереносимые эстетические радости. Равнодушные, а часто и беспощадные к "своим" мастерам, делавшим послевоенный театр, мы сохранили трогательную привязанность к их чужеземным сверстникам. Впрочем, быть может, это в какой-то мере и справедливо: "там" они "сохранились" (не только творчески, но и лично) как-то получше, поднялись с годами на новый уровень размышлений и мастерства. "Там" активное присутствие "стариков" в живом театральном процессе — норма, знак его непрерывности, гарантия соприкосновения идей и традиций. Похоже, "синдром выкорчевывания" (во что бы то ни стало расчистить место для новых посадок!) — феномен сугубо

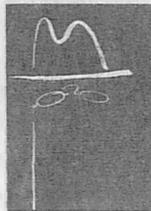
# Пространство игры и мысли

Куботтура. — 1996 — 13 июля — 12

выразительными и скупыми. Вся сцена засыпана толстым слоем светло-светлого "живого" песка. В ее глубине — жестко натянутый белый задник-экран. Когда внезапно разразится буря (с нее все и начнется), засверкает злобещий электрический свет, на экране тени бушующих волн будут швырять беззащитную тень корабля. А затем так же внезапно наступит полнейший покой. И в солнечной, подернутой тропической дымкой глубине медленно проявятся акварельно призрачные силуэты пальм. Жарко. Первозданно чисто. Заброшено. "Край земли", вожденное "нигде", куда утописты вынуждены отсылать своих героев: подальше от настоящего. Целомудренно и естественно

его играл неповторимый Марчелло Моретти. Тогда в Италии символом веры был покоривший весь мир послевоенный неореализм. Все тяготело к нему. Казалось, грубое, поддельное искусство сцены не в состоянии соответствовать современному (то есть неореалистическому) уровню правды, и, значит, театр обречен. Стрелер же смело обратился именно к театральной традиции, к великому и неумирающему искусству комедии дель арте. Под ее маской и вышел на подмостки тот первый стрелеровский Арлекин.

Теперь же в "Острове рабов" перед нами появился некто иной. Его темперамент, система переживаний и ценностей, скорее, сблизжают его с Фигаро, чем с персонажем итальянской



Финал, как и начало спектакля, режиссер отметит энергичным вторжением природных сил. Счастливые, вновь свободные, понявшие и простившие друг друга герои, взявшись за руки, буйно, беспорядочно пляшут. Они полуодеты: теперь просто люди, и уже совершенно не имеет значения костюм, подчеркивающий социальную иерархию. Темнеет. Внезапный дождь, ошущающий, сильный, каждой каплей своей откликающийся свету театральных прожекторов, обрушивается на сцену...

Откуда такая идиллия? Весь ход спектакля как будто бы вел к другому итогу. Откуда же это финальное братание? Что в нем — призыв, несмотря ни на что, быть просто людьми, осколок прежних иллюзий, "хелпи-энд" голливудского типа, венчающий дело вопреки реальному ходу вещей? Может быть, вполне справедливо спектакль этот в какой-то из телепередач был снисходительно окрещен "утренником".

Но — минуточку. Когда дождь, словно закрывшийся занавес,



Сцена из спектакля

российский, порожденный нашим долгим социальным экспериментированием, не знавшим предела и благоразумия.

Правда, сам Стрелер сегодня вряд ли разделит мой оптимизм. В канун юбилейного сезона он решил оставить театр, им созданный, считая ситуацию кризисной.

Но не будем об этом. Обратимся к спектаклю.

Перед нами — мощный портал с классицистским декором. Он ограничивает зеркало сцены, диктуя взгляду необходимость переступить границу, ощутить переход из одной реальности в другую. Чисто пространственный этот переход эстетически окрашен, вбирает в себя перепад времен, обозначает линию соприкосновения культур. Как в любом подлинном произведении искусства, в спектакле слышна переключка стран и эпох, словно некая художественная "виртуальная реальность" пронизывает реальность истинную. Утонченно-капризное многоголосье спектакля, где народная, простодушно нахальная энергия слуг, их пластическая сдержанность, как и печально изысканная, словно балетная манерность господ, поставлены на службу нынешнему психологизму.

Сюжет пьесы прост: после кораблекрушения на некий остров попали две пары: господин (Леонардо де Колле) и госпожа (Лаура Маринони), слуга и служанка. Но радость спасения омрачена: на острове царит закон, требующий от вновь прибывших перемены социальных ролей, и через это — внутренне-го преобразования. Слуги должны понять и простить господ, те — слуг. Только тогда им будет возвращена свобода. Словом, тут есть все необходимое и достаточное для построения модной во времена Мариво социальной утопии, прогнозирования будущего, художественной футурологии. Пьеса Мариво создана в 1720 году, и тень Французской революции, где невинный игровой маскарад обернется кровавой реальностью, дает уже на действительность пока беззаботную...

Стрелер и художник Эцио Фриджеро создают атмосферу южного острова средствами

на этом девственном берегу выглядят обнаженные люди. Женские тела, чуть скрытые белесым маревом, так красивы. Всеобщее одевание оказывается театральным веселым. В таком приеме — свой смысл: равенство голых постепенно сменяется социальным обособлением. Костюмы, деталь за деталью извлекаемые прямо из песка по логике сценической условности (можно и этак, и так!), восстанавливают среди героев привычную иерархию, пресловутое "кто есть кто".

Вообще роль костюмов в этом спектакле — особая (художник по костюмам Луиза Спинателли). Режиссер не только использует их декоративную выразительность, не только с их помощью подчеркивает смысловую сторону зрелища. В статичной, неизменяемой (меняется только свет — этот любимый стрелеровский элемент сценической выразительности) и, как только глаз привыкнет к островной экзотике, аскетичной среде именно они бесконечно разнообразят пластику актеров, становятся средоточием внешних перемены. Через весь спектакль движется изящный визуальный мотив. От обнаженности к нарастающей и, наконец, завершенной одетости. Потом — к столь же дрящемуся, смакуемому переодеванию в костюмы друг друга. Дальше — обратный обмен с прихотливым смешением деталей. И — полуобнажение финала, мягко "рифмующееся" с началом. (Театр, надо признать, ловко присвоил манкость современных стриптизов, их дразнящую отточенность игры между тканью и телом).

Спектакль обучает, развлекает. Его смысловым, человеческим центром становится Арлекин в исполнении Маттия Сбраджиа. Как бы великолепно, с высоким азартом и техническим блеском ни играла служанка Памела Виллорези, какой бы заслуженный успех ни выпал бы на ее долю в Милане, именно в Арлекине мысль режиссера находит свое наибольшее развитие и подтверждение.

Когда-то, несколько десятилетий назад, Стрелер уже показывал нам Арлекина. В гольдониевском "Слуге двух господ"

народной комедии. В нем от маски, пожалуй, лишь сама маска, да еще традиционные элементы пластики, да скороговорка, да временами подчеркиваемая особенная энергия игры, да намек на костюм. Внешние признаки. По сути же, его пространство не столько сценические подмостки, сколько некое социально-психологическое поле, где внешние превращения вступают в контраст и конфликт с трагической предопределенностью, произвольное вторжение в которую не совершается, а еще больше "вывихивает" мир.

Увы. В господских нарядах слуги остались самими собой. Торжество обернулось для них усугублением унижения, породило новые проблемы, высшего уровня. Тут — самый мрачный вывод спектакля, его подлинная тревога, так ловко скрытая под легкой, даже легкомысленной видимостью.

Не случайно темная маска, что переключала в момент переодевания с лица Арлекина на лицо его бывшего господина, возвращается на свое прежнее место. Коснувшись лица, Арлекин вновь ощущает ее клеймящее присутствие. Самоуверенный, болтливый и простоватый, не чуждый коварства и жестокости, он способен понять и пережить чрезвычайно сложные вещи. В отличие от служанки, которая невольно смешивает социальное и женское соперничество, Арлекин наталкивается на фундаментальные категории бытия, на некую глубинную неразрешимость его противоречий. Как карточный домик рушится любая программа социального упорядочения действительности. Мир в высшем значении этого слова оказывается многозначнее, многомернее. Несправедливость в нем — как голова дракона: отрубившь одну, на ее месте вырастает несколько... Этот Арлекин с облегчением даже готов вернуться к своей прежней роли слуги. Он вроде бы о ней соскучился: так покорно, заботливо, с таким давно не испытывавшимся удовольствием, преклонив колени, он застегивает хозяйский камзол.

Урок усвоен. Но это еще не финал.

отделил от нас сцену, вдруг стало ясно: на события мы все время смотрели как бы сквозь специальную рамку, сквозь окно, пролом в пространстве и времени. Перед нами разворачивалась история поучающая, и ее завершение — словно последние строчки в какой-нибудь басне: "Вывод, итог. Желанное, но не буквальное повторение жизни. Нас просто учили. Точно так же, как учит персонаж еще не помянутый, хозяин острова Тривеллино (Ренато де Кармине), невольных своих пленников. Он так благодетелен, так спокоен. С таким удовольствием из зала (как мы) наблюдает он за муками и страстями героев. В этой его надситуационной позиции (словно перед ним — муравьи, запутавшиеся в проблемах своего муравейника) — та подлинная иерархическая высота, что не от социальной роли, а от способности прозревать цели и пути мироздания. (Не случайно Стрелера привлекли "Буря" Шекспира, две части "Фауста" Гете. Следы размышлений и открытий, связанные с постановкой тех пьес, робким, но различимым все-таки отзвуком, несомненно, отозвались и в этой комедии).

Итак, чему же мы учимся на спектакле. Тому, что постиг Арлекин. Но не только. Тривеллино, позволяя нам взглянуть на события с точки зрения более высокого уровня, сталкивает нас с парадоксом. Знаменитый лозунг "свобода, равенство и братство" полагает нерасчленимость этих понятий. И, заметьте, свобода возглавила список. У Стрелера, как и у Мариво, все не так просто. Пленникам острова даруют свободу лишь после того, как они осознают себя братьями, равными: среди равных. Когда знаки социальной значимости пропадают для них почти чем-то существенным, когда они откроют в себе и друг друге просто людей. И наивная радость финала — это радость такого открытия. Без него свобода — ничто. Больше того, она опасна без соответствующей нравственной подготовки. Человек, человечество еще не готовы к свободе. Они еще только проходят урок, еще вырывают друг у друга одежды...