

Зимняя сказка

Кажется, никто не получил того, что хотел. Одни ждали от Стрелера чего-то сверхъестественного, гениального, шокирующего новизной, другие почти со сладострастием предвкушали полный провал. «И этот плох. Все плохо. И зачем это ему понадобилось сегодня ставить Де Филиппо?». Вопрос «зачем» и обычно сопутствующий ему ответ «это созвучно сегодняшнему дню» — самые бессмысленные по отношению к этому спектаклю слова.

Сразу оговоримся: постановка «Великой магии» не созвучна нашей действительности, она не ставит острые вопросы современности и не отвечает на них. Спектакль Пикколо Театро ди Милано вообще поставлен «не зачем», не для нас и к нам имеет так же мало отношения, как, к сожалению, и мы к нему. Спектакль от нас ничего не требует, кроме одного, чтобы мы получили удовольствие. Впрочем, и это не обязательно: кто не хочет получать удовольствие, может не получать, но тогда и не обижаться. Сами не захотели. Они же — удовольствия — требуют только одного, чтобы ими насладились. Это для нас оказалась задачей непосильной. Мы любим, чтобы нас в театре по голове чем-нибудь тяжелым ударили или чтобы пожалели. Увы, ни на то, ни на другое постановка Стрелера не пригодна.

Этот спектакль нельзя даже воспринимать слишком серьезно, ничего сверхъестественного в нем нет. Сюжет, как всегда у Де Филиппо, традиционен и прост. Назвав главных героев, легко можем представить себе схему сюжета: режиссер муж Калоджеро (Джанкарло Деттори), красавица жена Марта (Личиния Лентини), ее любовник капитан Мариано (Джовардо Амато) и фокусник Отто Маравулья (Ренато Де Кармине), демонстрирующий «фокус» исчезновения Марты с любовником на четыре года.

С первой сцены поражает точность освещения. Можно определить свой свет каждого акта. Свет первой картины — свет клонящегося к закату солнечного ветреного дня (ветер дует из-за кулис) на песчаном пляже на юге Италии. Хотя мы, честно сказать, по-итальянски не понимаем, но птичий щебет растянувшихся в шезлонгах постояльцев гостиницы, сплетничающих о вновь прибывшей паре, оказывается понятен и без слов. Легкий «разреженный» свет первой картины сменится сине-серебряным светом эстрады гостиницы. Место действия выбрано не случайно: в гостиницах обычно и случаются самые необыкновенные театральные истории (вспомним, что сам театр одно время обитал в дворах гостиниц).

Светящаяся в темноте синим светом рама сцены, точно освещенная флюмастером по контуру, и огни рамы гостиничной эстрады создают эффект отражения — мы будто видим самих себя, смотрящих спектакль. Фокусы Маравулья притягивают к себе наше внимание так же, как и тех зрителей, которые расположились по другую сторону рамы. В то же время нам позволено видеть обратную сторону фокуса. Таинственный египетский саркофаг, помимо своей способности поглощать людей, обладает еще одним чудесным свойством — дверцей в задней стенке, через которую Марта легко прыгнет в объятия своего смелого капитана в белой фуражке. Утрируя каждый жест и движение, они доводят сцену побега до штампа, который тут же сами и пародируют. Используя как в кино «монтаж», они уже плывут в лодке по проходу зрительного зала, «поднимают волны» и разбрасывая во все стороны «настоящие» брызги. За ними следует оркестр.

С самого начала спектакль нас не заставляет ничему верить, а пытается лишь договориться: «Представьте себе, что вы — это море, это пусть у нас будет гостиница, я — красавец моряк с усами, первый ряд

партера — пристань, а все вместе — это у нас будет театр». У зрителей же должно хватить доверчивости согласиться с правилами игры, а не твердить с упрямством отличника по природоведению: «Нет, не ладно, не договорились, мы не море, спектакль у вас семантическим смыслом не наполнен, авангарда не видать — скучно». Спектакль опять же не настаивает — дело ваше. Поехали, вернее, попытались дальше.

Как в «Синей птице» Метерлинка, здесь предметы меняют свои свойства в зависимости от освещения. Саркофаг, который только что сверкал и переливался, сейчас, в «черно-белой» сцене второго акта, словно возникшей из фильма неореализма, забытого на время, но от этого не менее любимого, саркофаг оказывается грубо сколоченным ящиком.

С трогательной простотой шарлатана маг вызывает щелчком выключателя бурные аплодисменты, предварительно записанные на пластинку, ра-



дуюсь своему изобретению. Он выуживает у Калоджеро чек на сто тысяч лир, попутно объясняя, что и он, Калоджеро, и чек, и кредитор, с которым фокусник только что расплатился, — лишь иллюзии, которые должны помогать друг дружке. Хитрость этих «фокусов» сродни сказке или новелле, в которой неверная жена прячет любовника в сени, а пироги с вином в сундук.

Итальянские критики сорок лет назад, когда была написана пьеса, ругали Де Филиппо за неудавшийся ему «пиранделлизм» и «интеллектуализм». Отчасти справедливо. Мотив иллюзорной жизни, нарушаемой трагизмом реальной смерти девочки Амалии, Де Филиппо прочерчивает с излишним усердием. Рассказ о птичке, которая не исчезает во время фокуса, а оказывается раздвинута вторым дном клетки, более чем достаточно. Птичку жалко, девочку нет — она не из этой пьесы. Разговоры о смысле бытия переводят пьесу в несвойственную ей сферу высоких чувств и мыслей, лишь отяжеляя легкое движение спектакля. Как замечательно точно заметил К. Л. Рудницкий, Де Филиппо умело вызывает у своей публики сопереживание герою в сфере простейших физических состояний, таких, например, как голод, жажда.

Одной из лучших в спектакле становится сцена-лацци с тарелкой спагетти. Под пристально-голодным взглядом Калоджеро она вдруг загорается таинственным внутренним светом кетчупа. Спагетти, вернее, «представление» о спагетти оказывается мгновенно съедено, и Калоджеро, четвертый год пребывающий в мире иллюзий, хватается за живот и убегает. В торжественной обстановке комнаты Калоджеро с роскошью красного бархата и величием люстры эта сцена приобретает откровенно фарсовый характер.

Свет, вещь и звук существуют в «Великой магии» на равных с актером правах. Вещь наделяется духовными свойствами. Подобно тому, как Гаев превращает шкаф в одушевленный предмет, а Чаплин в «Золотой лихорадке» заставляет

ет булочки танцевать, Калоджеро наделяет шкатулку качествами своей жены, которая, по словам мага, в ней находится. Обклеенная маленькими зеркальными стеклышками, шкатулка сверкает под лучом прожектора, отражая в зал тысячи маленьких лучей. Великолепная пластика Джанкарло Деттори — Калоджеро убеждает нас в том, что шкатулка и впрямь живая, а платя, с которыми он проделывает целый пантомимический спектакль, повторяют каждое движение и жест их хозяйки. Калоджеро словно заряжает платя потенциалом истинной подлинности и правдивости. Когда Марта, покинутая своим капитаном, возвращается в Неаполь через четыре года и подобно Гермione из «Зимней сказки» Шекспира появляется на небольшом постаменте, Калоджеро прикладывает к ней платя в горошек, проверяя тем самым — не подделка ли. Поэтическая история ревности, измены и возмездия переплетается с фарсом. Платя не подходит: не по размеру, а потому, какой он ее в нем помнит. В отличие от Гермione Марта постарела за это время, да и вообще должна была появиться из шкатулки, а появилась из Венеции. Реальность и иллюзия меняются местами. Оторженный от только что увиденного нами мира темным красным бархатом занавеса, Калоджеро танцует в луче, точно на эстраде, со своей шкатулкой. Он, шкатулка и его тень. И как в фильмах Чаплина, его фигура медленно исчезает в световом пятне, удаляясь от камеры в сторону горизонта.

Фокус удался: Калоджеро поверил, что в шкатулке его жена, я живо представил себе теплую Италию, Неаполь, а Стрелер вызвал к жизни пьесу недавно ушедшего друга. Тема друга, особенно старшего, ему очень важна. «Великая магия» — спектакль лирический. Тут и тема иллюзии, все больше волнующая режиссера в последние годы («Буря» Шекспира, «Иллюзия» Корнели), и доброе отношение к ближнему для него человеку, и желание поддерживать огонь в печи, не затапывать тлеющие угли и не разжигать все заново — да и силы не те, — а именно поддерживать, сохранить огонь в не тобой когда-то расплавленной печи.

Спектакль Стрелера — пример редкого, для нас непривычного, уважительного отношения к пьесе, служения ей, как живой материи, из которой нельзя ничего вырезать и добавлять, не причинив боли. По словам самого Стрелера, спектакль этот поставлен «во имя нашей с Де Филиппо дружбы, любви и уважения». Больше всего постановке претит пафос отрицания, презрения традиции и отказа от своих учителей. «В наших сердцах всегда жила глубокая скрытая нежность, признательность, порождающая сознание, что мы чему-то кому-то обязаны. Мы все еще живем словно в сказке Брехта о Лао Цзы, обуреваемые жадной передавать знания, стать частью его цепи». С этого Стрелер, как с программы, начал свою книгу «Театр для людей». Великая магия цепи, учителя и театра. Театра не «за» и не «против», театра без какой бы то ни было сверхзадачи, а театра самого по себе как такового.

Фокус требует, чтобы в него поверили. Театру нужно, чтобы его восприняли. Постановке Стрелера необходимо доверие. Она легко открывается нам, не стесняясь своей нежности и доброты, она не защищена скептической улыбкой всезнающего режиссера.

«Великая магия» — спектакль не гениальный и не великий, но это спектакль уровня. Уровня, который держит режиссер с именем Стрелера в свои 70. Спектакль не буйствует, а тихо существует в им самим созданном мире красивых костюмов, точного и загадочного света, незамысловатых шуток, пребывающих в действии. Есть от чего получить удовольствие, если уметь, конечно, смотреть, предаваясь в течение нескольких часов самому процессу смотрения, а не прибегать, посмотреть и убежать.

А. ОСТРОВСКИЙ.

● Профессор Маравулья — Ренато Де Кармине.