

СЦЕНА НА СЦЕНЕ

«Пикколо театро ди Милано» показывает «Слугу двух господ» Гольдони. Точнее сказать: «Пикколо театро ди Милано», один из первых стационарных театров послевоенной Италии, показывает, как играют «Слугу двух господ» бродячие актеры, соорудившие невысокий помост на рыночной площади. Из фургона выгружены выдавшие виды холщовые «задники», натянута белая ткань, чтобы уберечь от палящего солнца если не зрителей, то хоть артистов. То, что должно бы скрываться от нас за выгоревшими кулисами, открыто: лежащий наготове реквизит, развешенные костюмы, актеры прохаживаются в ожидании своего выхода. Отыграв свое, Панталоне или Доктор сходят с подмостков, снимают маску — жара! — и переходят к своим закулисным обязанностям: ударяют хлопущей, изображая звук пощечины, которая достается на сцене завравшемуся слуге, или наигрывают на гитаре, аккомпанируя любовному дуэту. Когда же герой запинаясь в самый разгар монолога, ему из-за кулис ожесточенно суфлируют.

Бродячие актеры склонны обращаться с комедией, как со своей собственностью. Им невдомек, что именно Гольдони потребовал уважения к нерушимому литературному тексту пьесы. Они, как исстари повелось в полумимовизитационном театре, произносят то, что автором не написано, и с полным сознанием своего права пропускают то, что им написано; поют там, где Гольдони не предусмотрел вокальных упражнений, объявляют антракт, когда это кажется более разумным им, исполнителям. В довершение они преспокойно меняют имя, а заодно и характер главного героя — у Гольдони это увальень по имени Труфальдино, а в бродячей труппе это пройдоха по имени Арлекин.

Исходная точка режиссерского замысла Джорджо Стрелера очевидна: сцена, воздвигнутая на сцене,

театр, изображенный в театре. Спектакль развертывается как воспроизведение спектакля былых времен, разыгранного в восемнадцатом веке на пыльной площади итальянского провинциального городка, куда забрела странствующая труппа комедии дель арте. Выдумка не такая уж неожиданная сама по себе. И если бы, кроме маленького очарования стилизации, ничего не было предложено, оставалось бы посоветовать, что создатели спектакля обсчитали и себя, и нас.

Но нас не обсчитали. Настоящее искусство сцены расплывается тут с нами своей звонкой, чеканной монетой.

Начать с того, что артисты миланского театра не имитируют, не стилизуют, а правду воскрешают главное, чем прекрасна комедия масок: ее единение техничности с непосредственностью творчества, буффонады с неотразимой житейской точностью, наконец, соединение балаганной явности «представления» с неподдельнейшим искусством переживания, пусть переживания сугубо комического.

Именно так играет Арлекина Марчелло Моретти. У него великое множество откровенных театральных «штук». Он куролесит и балуется на сцене. Он доверительным тоном поносит перед нами двоих своих хозяев, из которых ни тот, ни другой никак не соберутся отобедать и соответственно накормить его, несчастного. Он изыскивает способы задобрить пустое брюхо. Он попластунски подползает к мухе, умоляюще шикая на слишком смешливых зрителей, которые рискуют спугнуть хохотом облюбованную Арлекином дичину. Аккуратно оборвав мухе крылышки, он закусывает, не слишком гурманствуя (не очень вкусно, к тому же маловато), но все же ощущая определенное удовлетворение. Но вот, наконец, час обеда. Разлетевшись с кипящим супом, Арлекин шлепается и выделывает всяческие кульбиты, героически оберегая заветное содержимое суповой миски... Да, это почти цирк (а по технике — просто цирк, акробатика или жонглирование, когда в воз-

духе летают каплуны, колбасы, стопки тарелок, фляжки). Да, цирк, но во всем этом еще и совершенно удивительная подлинность поведения: оголодавший Арлекин — Моретти неподделен в самых гротескных проявлениях своего могучего аппетита, логика его действия — самых нелепых! — безусловно верна житейски.

Джорджо Стрелер ставит спектакль грубоватый, ярмарочно яркий по актерским приемам. Шутливость свойственна не только актерам, занятым в буффонных ролях, тому же Моретти или Джанфранко Маури — Бригелле. Актеры, занятые в лирических партиях, словно бы завидуют присяжным комикам. И вот Джулия Лаццарини заставляет свою Клариче не столько переживать реальные горести, связанные для нее с расстройством ее новой помолвки, сколько капризничать, дуться и разыгрывать отчаяние; Сильвио — Джанкарло Деттори испуганно трясет мизинцем, ненароком порезавшись при очередной попытке обнажить шпагу во имя своей любви.

Спектакль шумно шутиль, и в то же время в нем еле слышный призыв грусти. Может быть, он возникает от декораций Эцио Фриджеро с их выгоревшими, поблекшими красками (хотя так ясно и так важно, что поблекли они от яркого, живого солнца!), с этими осыпающимися камнями каких-то давних городских сооружений рядом с легкими подмостками комедиантов.

Миланский театр — театр проблемного репертуара, считающий своими авторами и Горького, и Чехова, и Пиранделло, и Брехта.

В режиссуре Стрелера достаточно остро «чувство расстояния» между сегодняшней сценической практикой миланцев и опозитированной театральной стариной. И в то же время (в этом наибольшее обаяние спектакля) у режиссера и исполнителя хватает творческого чистосердечия, чтобы в какую-то минуту «расстояние» исчезло, чтобы мы забыли, что мы «дважды в театре».

И. СОЛОВЬЕВА



Сцена из спектакля «Слуга двух господ»
фото В. Ахломова