

ЯСНЫЙ ЮМОР И ЖЕСТОКИЙ ГРОТЕСК

Наша ГОСТИ

ГЕНУЭЗСКИЙ драматический театр показал на гастролях в Москве две пьесы. Между появлением этих пьес прошло почти двести лет. Они принадлежат разным эпохам и связаны с различными этапами итальянской театральной истории. Но хотя так далеки друг от друга мир Карло Гольдони и мир Луиджи Пиранделло, хотя между ясным, уравновешенным юмором первого и жестоким гротеском второго нет видимой связи, театр заставил нас ощутить не только принципиальную разницу, но и принципиальную общность своих спектаклей.

Эта общность не внешняя, она идет от того, что режиссер обоих спектаклей Луиджи Скарвина представил пьесы в сценической атмосфере времен их появления, прибегнув к своеобразной стилизации. Общность эта глубже, чем некоторое сходство приема. И если искать ей определение, то трудно найти слово более соответствующее, чем «увлеченность». В «Венецианских близнецах» Гольдони — это увлеченность комической стихией, стремительным водоворотом сюжета, в котором проносятся различные характеры, раскрывающиеся через крайности трюков. В «Каждый по-своему» Пиранделло — увлеченный самоанализ, интеллект, погружающийся в зыбкий, переменчивый мир страстей, увлеченный спор о человеке, действительности, искусстве.

Театр начал гастроли «Венецианскими близнецами». Это одна из самых ранних пьес Гольдони, и в ней особенно отчетливо следы влияния комедии дель арте. Они и в обкатанном сюжете, построенном на целом ворохе недоразумений, возникающих из-за сходства двух близнецов, и в составе действующих лиц, и в прямом использовании основных типов комедии масок: Арлекина, Бригеллы, Доктора...

Театр не заглушает эту особенность пьесы, а, напротив, пользуется ею, чтобы щедро насытить спектакль приемами итальянских комедиантов. Дело не ограничивается чисто внешними признаками — масками, традиционными костюмами, трюками, передававшимися от поколения к поколению, пластикой, зафиксированной на старинных гравюрах, специально утрированной речью масок. Это эрудиция, которая обычно сопутствует стилизации. Но не ее выдвигает на первый план театр. Он стилизует не для того, чтобы сегодня сыграть, как играли когда-то, а для того, чтобы естественно включить вчерашнее в поток сегодняшнего, чтобы за хрестоматийным обликом традиций открыть их неумирную душу. Отсюда и возникает живое общение между сценой и залом, предельно необходимый спектаклю. Исполнители бодро вставляют в итальянский текст фразу по-русски не столько для того, чтобы быть понятыми, сколько для нахождения особого контакта со зрителями, контакта, предусмотренного самим ритуалом спектакля, придающего всему оттенком легкой и непосредственной им-

провизации, делающего зрителей участниками веселой игры.

История двух близнецов стремительно несется от завязки к финалу, в каждой сцене наталкиваясь на кучу недоразумений. Близнецов путают все — любимые или любящие женщины, слуги, друзья, и в результате глупый, доверчивый, тихий Цанетто оказывается жертвой хитрых интриг, а его умный, смелый, немного циничный брат Тоннино остается живым, невредимым, чтобы оплакать погибшего беднягу и заодно унаследовать его состояние. Двух братьев играет один и тот же актер — Альберто Лионелло, демонстрирующий великолепную, гибкую актерскую технику. Почти не прибегая к внешним деталям, сохраняя один и тот же костюм, он уверенно рисует двух людей, абсолютно схожих лицом и противоположных друг другу во всем остальном. Он очерчивает эти характеры безвидимых усилий, раскрывая их внутренним мир ордествами скупыми, но тонкими, и в то же время не скупится на самую щедрую, броскую буффонаду самых разных оттенков, степеней и градаций.

За время своего пребывания на сцене, даже самого краткого, он умеет сделать множество вещей, сыграть несколько планов, «выйти» из образа одного из братьев, «войти» в образ актера, баловня публики, покочетничать со зрителями, обругать испортившийся звонок, раскланяться, продемонстрировать с одному ему позволенной откровенностью, как он устал после очередного трюка, оттенить буффонную грубость легкой иронией, перейти от обычной речи к немислмой скороговорке, пародийному пению — и вдруг снова точными, стремительными мазками «спробиться» по образу Тоннино или Цанетто. А потом в упоении своим мастерством, мгновенно перевоплотиться из одного близнеца в другого, бегая вокруг отхожего места. Выскочит с одной стороны — Цанетто, с другой — Тоннино. Альберто Лионелло — душа спектакля, его кульминация, он центр постоянного смещения реальностей, смещения, благодаря которому это шумное и яркое зрелище как бы в наивной простоте проткрывает весь сложный механизм театральной условности.

Спектакль — игра, откровенная и заразительная... Фейерверк острот и беззаботных лацн. Писклявый старик Бригелла (Омеро Антонutti) неуклюже семенит по сцене, быстрый Арлекин (Джулио Броджи), осыпая себя порошком, изображает статую, пытаясь обмануть полицейских; петушится Лелло (Эрос Панны), появившийся со шагагой невероятных размеров; картинно страдает пылкой Беатриче (Лучилла Морлакки); плетет коварные сети интриг «скромный» святоша Панкратио (Камилло Милли), считающийся, что порялочным надо только казаться, а вовсе не быть им; мучается ни в чем не повинная Розаура (Паола Маннини)... И все, что свершается на сцене, свершается весело. Даже умирающий Цанетто умирает

с улыбкой, а его тело партнеры уносят с комическими ужимками. Но в смешное и пестрое обличье одет серьезный в существе своем спор между добрым и злым, между силой и слабостью, между доверчивостью и коварством. И оттого, что спер этот так остроумно, легко и ярко разыгран, он не теряет своей остроты: улыбающийся Цанетто мертв, несмотря на его улыбку. К безусловным достоинствам спектакля принадлежит и его оформление (художник Жанфранко Падовани). Оно словно контрастирует своей сдержанностью и мягкостью с буффонными крайностями спектакля и в то же время так хорошо соответствует тонкой иронии, которой спектакль ощутимо пронизан.

«Каждый по-своему» Пиранделло решен театром тоже через стилизацию. Но если в «Венецианских близнецах» стилизация приблизила сцену к зрителям, позволила актерам создать атмосферу интимного общения с залом, то здесь, напротив, все происходящее отдалено во времени и даже пространственно отнесено в глубь сцены.

Спектакль поставлен так, словно он играется сорок лет назад, когда была написана и впервые поставлена эта пьеса. И здесь, стилизуя театр берет то, что ему помогает раскрыть в пьесе, с его точки зрения, самое главное: прибегая к повышенной аффектации исполнения, к большей внешней открытости чувств и одновременно к скупости и некоторой монотонности мизансцен, он получает возможность сосредоточить внимание на беспрестанно меняющемся отношении персонажей к происшедшему. Режиссер несколько изменил структуру пьесы, отказался от мистификации, к которой в свое время прибег Пиранделло. Он сразу дает понять, что это спектакль в спектакле, вводя эпизод прихода зрителей в театр на представление. Он последовательно раскрывает два плана — то, что происходит на сцене, и то, какой отзвук происходящее находит у зрителей. В сценах первого плана благодаря все тому же всемогущему Альберто Лионелло, который на этот раз играет роль Диего Чинчи, человека отточенной мысли, обладателя логики, сводящей все к алогизму, противоречию, театр достигает четкости и глубины в донесении интеллектуальных парадоксов Пиранделло.

Сцены в фойе театра решены с откровенной гротесковой остротой, но гротесковость эта не внешняя. Гротескная логика действующих лиц, ход их мыслей, окраска интеллектуального конфликта. И с той же стремительностью и увлечением, с какими прежде театр разыгрывал перед нами забавную историю венещанских близнецов, он разыгрывает пьесу Пиранделло, бесстрашно погружаясь в тайники человеческих душ.

Генуэзский драматический театр — четвертый театр, приехавший к нам из Италии. И эта встреча с итальянским искусством, как и три первые, была интересной и радостной.

Р. КРЕЧЕТОВА