

ТЕАТР имени Ленсовета давно доказал свою способность интересно, по-новому прочитывать шедевры зарубежной драматургии. Об этом свидетельствуют, в частности, с успехом идущие на его сцене спектакли «Укрошение строптивой» В. Шекспира или «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Но в диалог с классикой дождет вступать не только сам театр, но и зритель. Для этого нужна осведомленность публики, ее знакомство с духом и стилем драматургического материала, положенного в основу спектакля.

Пьесы Л. Пиранделло только начали появляться на советской сцене. Недавние постановки «Феррари IV» в Москве, «Шестерых персонажей в поисках автора» в Таллине — первые обращения нашего театра к творчеству итальянского писателя, пока более известного читателю, чем зрителю. Знакомство, начавшееся столь поздно (Л. Пиранделло умер в 1936 году, а его произведения прочно вошли в репертуар мирового театра с 1921 года), особенно ответственно. Ведь, представляя публике художника, оказавшего огромное влияние на мировую драматургию и режиссуру, предвзятого искания многих современных деятелей театра и кино, коллектив берет на себя и просветительские функции.

Театр имени Ленсовета, поставивший недавно пьесу Л. Пиранделло «Человек, животное и добродетель» (постановка Народного артиста СССР И. Владимиrowa, режиссер Г. Яновская), к сожалению, с этой задачей не справился. Одной из причин оказался сам выбор комедии. Неясно, почему, имея два тома русских переводов лучших пьес Л. Пиранделло, театр специально заказывает перевод второстепенного произведения автора. К подобным пьесам, как правило, обращаются ради обновления уже сложившихся традиций истолкования творчества зарубежного драматурга. Убедительный пример тому — воплощение на сцене Театра имени Ленсовета комедии Э. де Филиппо «Человек и джентльмен» в переводе той же Т. Скуй.

Иное теперь: знакомство зрителя с пьесой через спектакль исказило не только представление о ней, но и об осяемом творчестве Л. Пиранделло.

В комедии речь идет о морали. Нравственность не абстрактна. У нее социальные корни и формы. Мораль, как известно, зеркало общества. Автор посвящает сцене произведение разоблачительно-правдивого уродства буржуазной мещанской среды. Узаконенному аморализму, скрытому под фор-

мулами «честно», «достойно», «спорядочно», противопоставляется естественная добродетель, свободная от расчета и выгоды. Но, так как воспителей этой нравственности драматург не видит в буржуазном обществе, нет их и в пьесе. Реальность — абсурдный мир компромиссов, сделок, лицемерных поступков. Чтобы подчеркнуть это, сюжету придают фарсовые очертания, персонажи наделяются сходством с сатирическими фигурами плохого театра.

Но это лишь внешний план действия. Фарс Л. Пиранделло печален и горек. И рассказ его о том, как добродетель

действия спектакля будет отстаивать учитель Паолино, а в финале рыдать, навеки утратив ее по собственной вине.

Л. Пиранделло не несет за пролог никакой ответственности. Он сочинен режиссером, не понявшим, что драматург являлся своей фарс вразрез с потоком мутной чувственности, заглестнувшим последнюю европейскую сцену. Эротический приправой гарниривать постановку и образы эротических персонажей. Экономка и горничная (у Л. Пиранделло обе — старухи) ревниво бодделают к своим господам А. Грация — горничная в доме

в группе трех главных действующих лиц. У Л. Пиранделло «человек, животное, добродетель» — единый образ, собирательная характеристика человека той поры. Три главных персонажа — не антагонисты, а дополняющие друг друга drobные части одной величины. Драматург строит не адольтерный треугольник, а игровой фарсовый ансамбль, дисгармоничное звучание которого доносит тому отчуждения человека от естественной морали.

Театр же упростил задачу. Исполнителям предлагается режиссером бытовое взаимодействие между женой и любовником. От этого рутинит философское единство ансамбля, появляются правые и вынужденные.

Учитель Паолино (роль самая трудная) оказывается обвиняемым. Странно, что опытный режиссер и талантливый актер А. Равикович, всегда умело доносивший до публики образ мыслей своих героев, не увидел в Паолино парадоксально мыслящего человека. В спектакле Паолино — искусный лицемер, время от времени ужасающийся собственной интуитивной сыростью. Слабо озвучивая актер и на страдания «маленького человека», затравленного в душе учителя-неудачника. Отрицательная характеристика Паолино косвенно облепает капитана, превращаясь в нечетком исполнении А. Семенова в излишне дедовщину, подпадающее приращению существо. А по контрасту с бесчестным любовником и простодушным мужем синьора Перелла постепенный обретает черты безупречной лирической героини. Несмотря на прямолинейность трактовок, роль нелюбимой жены — настоящая удача актрисы Л. Кириковской. Ей помогает и режиссура (за исключением пролога), и партнер А. Равикович, беспощадный к своему герою, но окружающий возлюбленную Паолино такой неподдельной бережливой нежностью, которую, на мой взгляд, не стоило опровергать в конце.

Благодаря мастерству Л. Кириковской и А. Равиковича неслаженность труппы иногда компенсируется прекрасным дуэтом. Так, в кульминационной сцене второго акта, когда Паолино наяривает и гримурует любовнице для встречи с мужем, постановщик и актеры внезапно врываются к истинным пластам гротеска Л. Пиранделло. Исчезает фривольность, сбега замирает, тревога и горечь овладевают зал. И сцена эта в сущности опровергает всю деконструктивную концепцию спектакля. Опровергает изнутри, рождая ощущение напрасного недоверия драматургу.

М. МОЛОДЦОВА

ПРЕМЬЕРЫ СЕЗОНА

ДОВЕРЯТЬ ДРАМАТУРГУ

приносит в жертву бездуховной животной силе, полной изгодования. Не стоит забывать также в том, что вынесенная в заголовок ироническая триада «человек, животное, добродетель» сформулирована драматургом по окончании первой мировой войны и порождена протестом против разгула фашизма над человечеством. Показаны духовные руины частного семейного мира, он обвиняет в аморализме не учителя Паолино (как это делает театр), а все общество.

В какую же социальную среду помещают действующих лиц авторы спектакля? Фактически ни в какую. В какое время? В условное. Трудно понять, когда происходит действие, — сейчас, раньше или вообще. Режиссура справедливо не хочет прибегать к вязкой диалектике: зритель должен извлечь урок сам. Из чего же, однако?

Спектакль начинается прологом — музыкальной пантомимой. Мастер (артист С. Миглицко) упоенно дирижирует сладкой мелодией, навевшей грезы слышащему Паолино. В розовых бликах софитов появляется в прозрачном трико и пачке клубничного цвета героиня. Начинается танец любви. Его прерывают, растаскивая любовников, аллегорические загроможденные под несчастную женщину капитана Перелла — муж синьора — и его матрос. Грезы растаяли. Но на зрителя уже повеяло пошлостью и безвкусицей. И вот такую мечту, преподанную в красках клубничного саропа, в дальнейшем

Перелла — еще и пьяница, заливается приквашенной чашкой с матросом Филиппо на добытую хозяином бутылку. Исполнение этой роли В. Улик вызывает протест, адресованный отнюдь не актрисе, проявившей свое сочное мастерство в жанре замысла, но режиссуре. В пьесе старая служанка, защитница чести дома — единственная, кто смеливается пережить капитану, в спектакле — фигура из портового кабака.

Дух фривольности, воцарившийся в спектакле, полностью противоречит драматургу. В понятие животное (бестия) Л. Пиранделло вкладывает отнюдь не эротический смысл. Автор беспокоит духовная нищета, — неспособность к иному, кроме просто физического, общению между людьми. Аморальность животной силы, вседозволенность «бестии», пронический фокусированная на кулачной реакции капитана в все жизненные затруднения, страши писателя. Не забудем, что в Италии грядет в ту пору фашизм.

Театр, однако, отлекает действие пьесы от атмосферы ее времени, придает зрелищу стандартный, квазиитальянский колорит. Это особенно заметно в пластике и речевой характеристике центрального героя, в крикливо и визгливо-криповатых интонациях, которыми перенасыщено исполнение второстепенных персонажей, в нагрянувшей «итальянского» темперамента.

Вызывает возмущение и постановка смысловых акцентов