

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Балдина Юлия Алексеевна

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ
РЕЖИССЕРСКОГО МЕТОДА ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение)

Научный руководитель:
д. иск., доцент Трубочкин Д.В.

Москва – 2025

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Формирование концепции метатеатра во второй половине XX века в теории драмы	25
Глава 2. «Арлекин — слуга двух господ». Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони	39
Глава 3. «Горные великаны» Л. Пиранделло. Режиссерская интерпретация драматургической концепции модернизма	70
Глава 4. «Буря» У. Шекспира. Модель тотального театра	92
Глава 5. «Трехгрошовая опера». На пути к эпическому театру	130
Глава 6. «Вишневый сад» А.П. Чехова. Теория трех китайских шкатулок ..	172
Заключение	230
Список литературы	237
Приложение	264

Введение

XX век в истории европейского сценического искусства – время формирования новых и пересмотра старых театральных систем. Интенсивные художественные процессы, связанные с развитием, взаимодействием и противостоянием театральных идей, стилей и языков сценической выразительности, обусловлены в этот период мощным развитием режиссерского театра. С укоренением концепции режиссера как автора спектакля подвижными стали критерии оценки произведений театрального искусства, жанровые, стилистические и иные границы, ранее считавшиеся в театре незыблемыми. Важнейшей действующей силой происходящих изменений стала творческая воля режиссера, объединяющая различные элементы спектакля воедино. Именно режиссер начинает формировать структуру, композицию спектакля, его художественный язык.

Русский авангард, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм, «новая драма» внесли свой вклад в становление современного западного театра. Искусство режиссуры, зародившееся на рубеже XIX–XX веков, в Италии начинает оформляться как самостоятельный тип сценического искусства лишь после окончания Второй мировой войны. Даже смелые театральные эксперименты футуристов не привели к реформе итальянского драматического театра с крепкими корнями кочевой традиции и преобладающей «звездной» системой актерского исполнения.

Среди крупных режиссеров-реформаторов итальянской театральной сцены второй половины XX века особое место занимает Джорджо Стрелер (1921–1997) – выдающийся итальянский театральный режиссер, основатель первого в Италии государственного стационарного театра *Piccolo Teatro di Milano*.

Джорджо Стрелер считал себя самоучкой, хотя актерской профессии обучался в одной из старейших театральных школ: Миланской академии

драматического искусства, где театральное ремесло постигали эмпирически, «методом подражания».¹ Проводниками в мир театра, своими «учителями» итальянский режиссер называл великих театральных деятелей: Жака Копо, Луи Жуве, Бертольта Брехта и Константина Сергеевича Станиславского.

В записях, собранных в книге «Театр для людей», Стрелер попытался сформулировать, чем он, прежде всего, обязан своим «учителям». От французского актера и режиссера, основателя театра «Старой голубятни» Жака Копо (1879–1949) он взял «суровое, янсенистское видение театра», самоотверженное «служение» жизни и людям, мучительный поиск чистоты, порядка, ясности, истины.² С Жаком Копо Стрелеру познакомиться лично не довелось, но он хорошо знал Луи Жуве (1887–1951), актера, режиссера, сценографа, театрального педагога, любимого ученика Жака Копо. Молодой и страстный Стрелер долгие ночи проводил в беседах с уставшим, разочарованным, постаревшим Жуве, театральной знаменитостью. *Le Patron* научил его воспринимать театр как повседневную работу, человеческий труд, а не как «божественное искусство».³ Он преподавал Стрелеру урок смирения. Актер и режиссер никогда не станут главнее персонажей и художественных произведений, которые они интерпретируют.⁴ Луи Жуве, как и его учитель Жак Копо были мастерами классического театрального искусства, где текст всегда ставился во главу угла. Итальянский режиссер подчеркивал, что обязан Жуве способностью «критически» освоить пьесу. И здесь имеется в виду не только рациональный анализ текста (филологический, культурологический), но и «чувственное постижение», инстинктивное озарение».⁵ При осмыслении драматургического произведения ход от сердца, инстинктивные порывы в нем

¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.103.

² Там же. С.104–105.

³ Там же. С.105.

⁴ Pini F. Il tempo di una vita. Conversazione con Giorgio Strehler. Genova: De Ferrari, 2005. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 15.06.2024).

⁵ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.105.

преобладали. В этом плане его можно сравнить, например, с русским режиссером, педагогом Анатолием Васильевичем Эфросом (1925–1987).

Стрелер в качестве свидетельства своей безграничной любви и благодарности великому Жуве в 1986 году открыл новое театральное пространство «Пикколо театро» – «Театро Студио»⁶ постановкой «Эльвира, или страсть к театру Луи Жуве». В основу спектакля легли семь уроков Жуве по разбору образа Эльвиры в мольеровском «Дон Жуане», которые он провел в 1940 году в Консерватории драматического искусства в Париже. В роли Жуве был сам Джорджо Стрелер. Программка спектакля содержала воображаемое письмо режиссера своему покровителю. «Только сегодня, – писал Стрелер, – я смог понять, что Вы хотели мне сказать однажды вечером, повторяя: «У актеров нет призвания». [...] Опьяненный юностью я был полон «театрального призвания». [...] Прошли годы практики и ремесла, [...] пребывая в тоске, усталости, неприятии театра, не в силах отказаться от него, потому что он сильнее меня, я знаю теперь, что это такое: не «театральная страсть», а «театральное призвание». Это камень и кровь»⁷ (*перевод мой.* – Ю.Б.). Однако, отдавая дань уважения Луи Жуве, Стрелер видел ограниченность его взглядов на «театр только как театр» и на актера как «пустой, полый, резонирующий сосуд, готовый к наполнению и использованию».⁸

Новое «человеческое» измерение итальянский режиссер открыл для себя благодаря Бертольту Брехту. Немецкий драматург научил его «“театру для людей”», театру, который во всем театр, но при этом не самоцелен. [...]

⁶ После долгих лет переговоров о получении нового здания для «Пикколо театро» муниципалитет Милана наконец передал Стрелеру заброшенный театр Фоссати. Архитектором Марко Дзанузо пространство было преобразовано в новый зал с партером и четырьмя ярусами балконов, которому Стрелер дал название *Teatro Studio*, поскольку предполагалось, что здесь будет и театральная школа при театре. *Scuola del Piccolo* открылась в этом здании в 1987 году.

⁷ Lettera di Giorgio Strehler indirizzata a Louis Jouvet, pubblicata all'interno del programma di sala di *Elvira, o la passione teatrale*, stagione 1985/86. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/louis-jouvet> (дата обращения 15.06.2024).

⁸ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.106.

История, и театр, и мир, и жизнь должны быть вместе, в постоянном, трудном, иногда мучительном к переменам, диалектическом соотношении».⁹ В свете брехтовской эстетики для Стрелера как человека Сопротивления проясняется и часть его собственной биографии, личной и театральной.

В «Театре для людей» Стрелер называет только Копо, Жуве и Брехта. В отдельных интервью режиссер нередко упоминает прославленного французского мима, педагога, режиссера, реформатора европейского театра Этьена Декру (1898–1991), подчеркивая, что ему он обязан строгим, чистым, выразительным пластическим и ритмическим строем своих спектаклей.¹⁰ Константин Сергеевич Станиславский как «учитель» будет часто фигурировать в высказываниях зрелого и стареющего Стрелера.

В предисловии к переизданной на итальянском языке книге Станиславского «Работа актера над ролью» Стрелер писал о том, что его привлекают личность и система русского режиссера. Станиславский-человек. Даже если иногда мы выступаем против Станиславского. Хотя лучше сказать «против станиславщины». Мастер. И друг. Он всегда с нами, на всех сценах мира».¹¹

Влияние Станиславского прослеживается, прежде всего, в революционных изменениях в методике работы с актером, которые Стрелер привносит в итальянский театр. Увеличение репетиционного периода, погружение актеров в исторический и духовный контекст выбранного для постановки произведения. Тщательный разбор пьесы. Долгие, напряженные репетиции, скрупулезный, изнурительный поиск необходимых жестов, движений, интонаций. Во время репетиций вносилось немало изменений в

⁹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.106.

¹⁰ О Декру, в частности, Стрелер говорит в интервью газете «Нью-Йорк таймс». – Lamont R.C. Shakespeare with a touch of commedia dell'arte. // New York Times. 1984. 22 july.

¹¹ Stanislavskij K. Il lavoro dell'attore sul personaggio / a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler. Bari: Laterza. 1988. P. 8–10.

сценографию, костюмы, музыкальное оформление, пока не рождалась живая непосредственность действия.

Сходство итальянского и русского режиссеров выявляется в вопросах морали. Станиславский посвятил первый том своих трудов – «Работа актера над собой» – этике. О нравственности, о гуманистическом смысле искусства говорил и Стрелер во всех своих спектаклях, на протяжении всей своей жизни.

Как рождение в 1898 году Московского Художественного театра с ясной эстетической и этической программой стало ответом на вызовы времени, попыткой освобождения сценического искусства от старых театральных форм, так и возникновение «Пикколо театро»¹² – «Художественного театра для всех»¹³ – явило Италии новый путь развития театральной культуры. Новаторские постановки Джорджо Стрелера в «Пикколо» вошли в историю мирового сценического искусства второй половины XX века, во многом определив пути его дальнейшего развития.

Если говорить о периодизации жизни «Пикколо», то его начальный период с момента своего основания в 1947 году и по 1954 год можно назвать эклектичным. Для Стрелера, Грасси главным было стремление обрести то, чего они были лишены, а именно ощущение, что снова после фашизма, после войны, они вписываются в мир.¹⁴

В репертуаре присутствовали произведения различных стилистических направлений, пьесы как итальянских, так и мировых драматургов-классиков, современных авторов. Максим Горький, Арман Салакру, Педро Кальдерон де ла Барка, Карло Гольдони, Уильям Шекспир, Луиджи Пиранделло, Карло Гоцци, Александр Николаевич Островский, Федор Михайлович Достоевский,

¹² В отечественной науке, в частности в работах М.Г. Скорняковой, С.К. Бушуевой, устоявшееся написание названия театра на русском языке: «Пикколо театро ди Милано», «Пикколо театро», «Пикколо».

¹³ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.24.

¹⁴ См. Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 183.

Томас Стернс Элиот, Антон Павлович Чехов, Торнтон Уайлдер, Иво Кьеза, Анри Бек, Альбер Камю, Альберто Савинио, Генрик Ибсен, Георг Бюхнер, Теннесси Уильямс, Альфред де Мюссе, Сильвио Джованинелли, Мольер, Софокл, Эрнст Толлер, Федерико Дзарди, Орио Вергани, Карло Бертолацци, Николай Васильевич Гоголь, Жан-Поль Сартр, Фердинанд Брукнер, Дино Будзати, Жан Жироду, Альберто Моравиа, Эцио Д'Эррико, Марко Прага.

Поскольку формирование личности Джорджо Стрелера происходило в годы войны, и отчетливо был замечен «социалистический отпечаток» в его творческой деятельности, то неудивительно, что художественным ориентиром для режиссера был критический реализм, поначалу с уклоном в натурализм. «Мы только что вышли из периода лживой среды, – писал Стрелер, – и испытывали голод по реальности, голод по столу, стулу, голод по конкретным вещам. [...] Реализм, завоевание реальности, почувствовать ее на кончиках пальцев, было абсолютной потребностью, внезапной необходимостью».¹⁵

Одной из несущих опор выстраиваемой системы послевоенного итальянского сценического искусства стал русский психологический театр. Его основы итальянские режиссеры, в том числе и Стрелер, нередко предпочитали постигать на произведениях русской литературы, осуществляя тщательную историческую реконструкцию декораций и костюмов, анализируя постановки К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Московском Художественном театре.

В этот ранний период «Пикколо театро» начинают проследиваться основные предпочтения режиссера: Гольдони, Пиранделло, Чехов, Шекспир, Бертолацци. А к таким авторам, как, например, Островский и Гоцци, он больше никогда не вернется.

С 1954 по 1962 годы наступает этап тщательной и углубленной работы. Отчетливо определился курс театра, что привело к меньшему разнообразию

¹⁵ Manzini G. Strehler nella scatola di Cechov // Paese Sera. 1974. 8 maggio. URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=28#a> (дата обращения 15.02.2023).

репертуара, но более обстоятельному и длительному репетиционному процессу. Эпический театр Брехта, к которому устремился Стрелер в середине 1950-х годов, рождает очень личное критическое прочтение драматургических произведений и избавляет режиссера от необходимости следовать по линии натурализма. От дотошной достоверности в передаче быта он движется к постепенному «истощению» окружающей обстановки. Среди знаковых постановок Стрелера в эти годы: «Дачная трилогия» Гольдони (1954), «Вишневый сад» Чехова (первая редакция, 1955), «Наш Милан» Бертолацци (1955), «Трехгрошовая опера» Брехта (1956), «Кориолан» Шекспира (1957), «Добрый человек из Сезуана» Брехта (1958), «Платонов и другие» Чехова (1959), «Швейк во Второй мировой войне» Брехта (1961), «Жизнь Галилея» Брехта (1963), «Арлекин – слуга двух господ» Гольдони (четвертая редакция «с повозками», 1963).

С 1963 по 1968 годы наступает так называемый «послегалилеевский» период. Для него наиболее характерны три стрелеровских спектакля: «Кьоджинские перепалки» Гольдони (1964), «Игра власть имущих» по исторической хронике «Генрих VI» Шекспира (1965), «Горные великаны» Пиранделло (вторая редакция, 1966).

С 1968 по 1972 годы репертуарная политика «Пикколо театро» определялась Паоло Грасси и приглашенными им режиссерами: Клаусом-Михаэлем Грюбером, Патрисом Шеро, Марко Беллоккьо, Эдуардо Де Филиппо, Франко Паренти и другими, поскольку Джорджо Стрелер ушел из театра и возглавил независимую молодежную труппу «Театр и действие». Однако в 1969 году он приедет в Милан дорабатывать очередную редакцию «Арлекина» для нового проекта театра и города по децентрализации культуры «TQ» («Театральный квартал»), спектакль будет показан жителям района Гратосольо на южной окраине Милана. В 1970 году под знаменем «Пикколо» в рамках флорентийского музыкального мая Стрелер представит также брехтовскую «Святую Иоанну скотобоен».

И, наконец, с момента возвращения Стрелера в «Пикколо театро» в 1972 году и до его кончины в 1997 году наступит период единоличного правления режиссера. В годы, по признанию Стрелера, чрезвычайно трудные для театра, он поставит «Короля Лира» Шекспира, возобновит в новой редакции «Трехгрошовую оперу» Брехта, вновь возьмется за чеховский «Вишневый Сад», а затем за шекспировскую «Бурю».

В данном диссертационном исследовании предлагается выявить и рассмотреть основные этапы становления творческого метода Джорджо Стрелера в контексте режиссерских исканий XX века.

Предложенная **тема** возникла в ходе ознакомления с фундаментальными научными работами, посвященными постановочному искусству Джорджо Стрелера.¹⁶ В процессе их изучения стало очевидным, что принятое в театроведении обозначение зрелого режиссерского метода Джорджо Стрелера как «поэтического реализма» в настоящее время нуждается в углублении, развитии и уточнении.

Актуальность темы исследования обусловлена неослабевающим интересом к творчеству Джорджо Стрелера как одного из ключевых европейских режиссеров XX века. Его постановки по пьесам Шекспира, Гольдони, Пиранделло, Брехта, Чехова известны во всем мире. Спектакль «Арлекин – слуга двух господ», воссозданный учеником Стрелера, режиссёром Стефано де Лукой и исполнителем роли Арлекина Ферруччо Солери, до сих пор сохраняется в репертуаре «Пикколо театро» и участвует в гастрольной программе. К 100-летию Стрелера (в 2021 году) был создан сайт, где собраны уникальные материалы: эскизы к спектаклям, фотографии, видеозаписи, театральные рецензии, воспоминания деятелей театра, интервью режиссера.¹⁷ Ежегодно публикуются критические исследования, посвященные отдельным

¹⁶ Бушуева С. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 176 с.; Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. 137 p.; Bentoglio A. Invito al Teatro di Strehler. Milano, 2002. 260 p.; Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 352 с.

¹⁷ <https://www.giorgiostrehler.it>.

аспектам режиссуры Стрелера, проводятся конференции. Городской театральный музей Карла Шмидля в Триесте, родном городе режиссера, инициирует и реализует фундаментальные проекты по изучению и популяризации наследия Стрелера.¹⁸

В феврале 2024 года в московском кинотеатре «Октябрь» состоялась российская премьера документального фильма «Стрелер, какая сегодня ночь?»,¹⁹ где на основе ранее не опубликованных интервью из архивов итальянской телекомпании RAI воссоздается жизненный и творческий путь Джорджо Стрелера. Представленные размышления об искусстве и театре, детские воспоминания, отношения внутри «Пикколо театро» позволяют лучше понять режиссера как человека и как выдающегося деятеля театра.

В исследованиях отечественных и зарубежных театроведов, посвященных Джорджо Стрелеру, истории «Пикколо театро», оценивается существенный вклад, который итальянский режиссер внес в развитие сценического искусства, формирование современного театрального языка. В последнее время все больше внимания уделяется рассмотрению постановочных приемов Джорджо Стрелера, их эволюции, что важно для осмысления места и роли фигуры режиссера в общем театральном процессе второй половины XX века, понимания специфики режиссерской профессии.

Степень изученности темы. В отечественном театроведении фундаментальных трудов о Джорджо Стрелере и «Пикколо театро» не так много. В монографии С. К. Бушуевой, где ярко и в подробностях воспроизводится картина послевоенного театра Италии,²⁰ Джорджо Стрелер, безусловно, представлен, но не является основной фигурой для анализа. Превосходно написана книга М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано»,²¹ на страницах которой проявляется во всем

¹⁸ <https://www.museoschmidl.it/fondo-giorgio-strehler>.

¹⁹ «Strehler, com'è la notte?» (Реж. Алессандро Турчи. Италия, Dugong Films e Rai Documentari, 2021 год).

²⁰ Бушуева С. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 176 с.

²¹ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 351 с.

своем многообразии живых индивидуальных черт портрет итальянского режиссера. В 2016 году Государственным центральным Театральным музеем А.А. Бахрушина был опубликован научный сборник «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера», где впервые в переводе на русский язык представлены статьи, рецензии на спектакли Стрелера «Чайка», «Платонов и другие», «Вишневый сад».²² На стыке музыковедения, театроведения и филологии написана работа П.И. Воротынцева «Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры».²³

Также следует отметить критические рецензии, очерки выдающихся отечественных театроведов, деятелей театра.²⁴ Начиная с середины 1950-х годов, когда более интенсивным стал международный культурный обмен, в таких серьезных периодических изданиях, как «Театральная жизнь», «Театр», «Театральный Ленинград», «Советская музыка» выходили статьи, посвященные гастролям в СССР европейских театров.²⁵ В 1960 году «Пикколо театро» впервые приехал в Россию со спектаклем «Арлекин – слуга двух господ». Если в Ленинграде миланский спектакль шел на протяжении одиннадцати вечеров во Дворце культуры имени Первой пятилетки с синхронным переводом, то в Москве на сцене Малого театра обходились без перевода, и всюду успех был оглушительным. После показа спектакля в Москве, известный театральный режиссер, художник Сергей Юткевич (1904–1985) и главный режиссер театра имени Моссовета Юрий Завадский (1894–1977) отзывались о бесподобной режиссуре Стрелера, восхищаясь

²² Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера: сб. науч. тр. / под ред. В. В. Гульченко. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. 399 с.

²³ Воротынцев П.И. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 112 с.

²⁴ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. С. 271–285; Юрский С. Кто держит паузу. М., 1977. С. 91–95; Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 95–109; Эфрос А. «Вишневый сад» – это карусель, на которой кружатся печальные люди [название дано составителями] / Чехов А.П. Вишневый сад. Il Giardino dei ciliegi / на рус. яз. с пер. на ит. яз., составитель Ю.Г. Фридштейн. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010. С. 65–96; Трубочкин Д. Маска и трансформация // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 48–71; Бартошевич А.В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 79–90; Бартошевич А.В. Прощальные карнавалы Джорджо Стрелера // Экран и сцена, №19. 2021.

²⁵ Гастроли Théâtre de la Cité, Comédie-Française, Royal Shakespeare Theatre, La Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Peppino De Filippo, Berliner Ensemble.

мастерством актеров, в частности, виртуозной игрой Марчелло Моретти, исполнявшего роль Арлекина. Вышел ряд публикаций с рецензией на спектакль.²⁶

В 1974 году в рамках дней советско-итальянской дружбы в Москве, в Большом театре Союза ССР проходили гастроли оперной труппы миланского театра «Ла Скала». Программа включала и стрелеровскую постановку оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра». Как написал в своей статье выдающийся отечественный музыковед, ученый, публицист Гиви Орджоникидзе: «Острые контрасты – главный драматургический принцип музыкального театра Верди. [...] Режиссеру удалось придать им ясность, вдохнуть жизнь в сложные мизансцены с участием огромного числа людей».²⁷ В 1977 году в Москве на сцене нового здания МХАТа СССР имени М. Горького²⁸ и в Ленинграде во Дворце культуры имени Первой пятилетки шли показы спектакля «Кампьялло» «Пикколо театро» в постановке Стрелера. Невзирая на технические помехи²⁹ и неточности перевода советская публика тепло принимала спектакль. Театральный режиссер, актер, художественный руководитель Московского академического театра Сатиры Валентин Николаевич Плучек (1909–2002) отметил превосходную работу итальянских актеров и режиссера, который дал возможность восхититься шедевром Гольдони, произведением высочайшего стиля.³⁰ Режиссер театра и кино, актер, художественный руководитель Московского театра имени Ленинского комсомола Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) поделился в интервью итальянскому журналисту, что глубоко завидует искусству, мастерству,

²⁶ Акимов Н. Пикколо-театро ди Милано // Театр. 1960. №12. С. 175–177; Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1981. С. 38–50.

²⁷ Орджоникидзе Г. Музыкальный театр. Шесть дней с La Scala // Советская музыка. 1975. №1 (434). С.39.

²⁸ Новое здание Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького было построено в 1973 году на Тверском бульваре, д.22. После разделения МХАТа с 1987 года здесь располагается МХАТ им. М. Горького.

²⁹ Синхронный перевод в наушниках давался очень громко и заглушал голоса исполнителей на сцене.

³⁰ L.M.Volato a Mosca un angolo di Venezia / Momento sera. 1977. 6 april. URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3831&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения 04.05.2023).

серьезности, вкусу «Пикколо театро», подчеркнув, что ему понравилось все: гениальность режиссуры, сценография Лучано Дамиани, игра актеров, «разумное использование цвета и музыки», гармония диалогов и последовательности событий, равновесие поэтического и реалистического сценического языка.³¹ В 1990 году в рамках фестиваля итальянского театра Стрелер впервые приехал в Москву с «Великой магией» Эдуардо де Филиппо. На протяжении семи декабрьских вечеров спектакль с ошеломительным успехом шел на сцене Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова. Как писала «Вечерняя Москва», подобные фестивали в отличие от гастролей отдельных коллективов давали возможность увидеть наиболее значительные спектакли последних лет. К примеру, программа итальянского фестиваля наряду с показами спектаклей, организацией выставок, дискуссий, встреч с итальянскими театральными деятелями предполагала видеосалон, где демонстрировались знаменитые постановки Э. де Филиппо, Дж. Стрелера, Л. Ронкони. Таким образом, москвичи могли познакомиться с различными театральными течениями современной Италии.³² В 1996 году в Москву на закрытие Чеховского фестиваля во МХАТ имени А.П. Чехова «Пикколо театро» привез стрелеровский спектакль «Остров рабов» по пьесе П. Мариво. Сам Стрелер обратился к российским коллегам и друзьям с грустным посланием, в котором сообщал, что приехать не сможет, переживает в данный момент серьезный кризис своей артистической карьеры, но несмотря на это, его присутствие чувствовалось в мизансценах, игре актеров, световых эффектах, каждом жесте и слове.³³ Спектакль Стрелера «Остров рабов» по выражению театрального критика и педагога Бориса Поюровского оказался «своеобразной реальной вершиной современного театра».³⁴ В 1997 году

³¹ L.M. Volato a Mosca un angolo di Venezia / Momento sera. 1977. 6 april. URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3831&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения 04.05.2023).

³² Поюровский Б. Кому нужен этот фестиваль? // Вечерняя Москва. 1990. №247. 26 окт.

³³ Стрелер Дж. Слово к друзьям // Вечерняя Москва. 1996. №150. 5 июл.

³⁴ Поюровский Б. Счастливая возможность // Вечерняя Москва. 1996. №151. 6 июл.

мастера не стало.

В 2000-е годы «Пикколо театро» продолжает вывозить стрелеровские спектакли на гастроли. В 2001 году «Арлекин – слуга двух господ» вновь был представлен в Москве в рамках Театральной Олимпиады на сцене Малого театра. В 2003 году появляется одиннадцатая редакция постановки «Арлекина» в режиссерской обработке Стефано де Луки и Феруччо Солери, так называемая «Эрмитажная» версия, поскольку была представлена в Эрмитажном театре в Санкт-Петербурге. В 2005 году на сцене Московского Художественного театра была представлена опера В. А. Моцарта «Так поступают все женщины»³⁵, последняя постановка Джорджо Стрелера, доведенная до выпуска его помощником Карло Баттистони. В 2006 году к 250-летнему юбилею учреждения государственного театра в России «Пикколо театро» вновь привез спектакль «Так поступают все», а также «Счастливые дни»³⁶ по пьесе С. Беккета. Стрелеровские постановки были представлены в Санкт-Петербурге на сцене Александринского театра и в Москве в Малом театре. Затем в 2011 году прошли очередные российские гастроли «Пикколо театро». «Арлекин – слуга двух господ» шел в сибирских и уральских городах (Ханты-Мансийск, Тюмень, Екатеринбург, Челябинск, Уфа и Казань). А также отдельный показ состоялся в Москве. Периодические издания освещали представления «Арлекина», на федеральных и региональных каналах выходили специальные репортажи.

Автору исследования удалось посмотреть спектакль в Казани, в театре им. Г. Камала и в Москве, в театре Российской Армии, пообщаться с режиссером восстановленной версии – учеником Стрелера Стефано де Лукой.

Что касается зарубежных исследователей постановочного искусства Стрелера, то здесь следует отметить английского историка театра Дэвида

³⁵ На русском языке спектакль Джорджо Стрелера был представлен под названием «Так поступают все».

³⁶ Премьера постановки Джорджо Стрелера «Счастливые дни» состоялась в 1982 году. В 2001 году спектакль был возобновлен помощником режиссера Карло Баттистони.

Херста,³⁷ американского театроведа Артура Хоровитца.³⁸ Seriously изучен творческий метод мастера в научных работах итальянских ученых: Альберто Бентольо,³⁹ Паоло Босизио,⁴⁰ Марии Грации Грегори,⁴¹ Федерики Маццокки,⁴² Фаусто Мальковати.⁴³ Первый биограф режиссера Этторе Гаипа оставил бесценные свидетельства о величии фигуры Стрелера.⁴⁴ У Фабио Баттистини представлен аналитический обзор всех стрелеровских постановок.⁴⁵ Сборники научных статей под редакцией Федерики Маццокки и Альберто Бентольо, посвященные отдельным аспектам режиссуры Джорджо Стрелера, представляют особую ценность.⁴⁶

Среди историков и критиков театра, драматургов, кто писал о спектаклях Стрелера, выделяются Роберто де Монтичелли, Серджо Леоне, Ренато Симони, Сильвио Д'Амико, Роберто Ребора, Дино Буццати, Ичилио Рипамонти, Элиджио Поссенти.

Однако лишь в отдельных работах зарубежных исследователей театра говорится о специфике постановочного метода позднего Стрелера – а именно об элементах метатеатральности в его сценическом языке. В частности, об этом говорит польский ученый Янн Котт, который лично присутствовал на репетициях стрелеровской «Бури» в 1978 году в «Пикколо». Рассуждая о метатеатральности языка Шекспира, он описывает сложную схему

³⁷ Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. 137 p.

³⁸ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. 227 p.

³⁹ Bentoglio A. Invito al Teatro di Strehler. Milano, 2002. 260 p.

⁴⁰ Strehler G. Autobiografia per immagini / a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi. Pisa, 2009. 294 p.; Bosisio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano / Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 107–126.

⁴¹ Gregori M. Le scatole cinesi (Cechov e il realism russo) / Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano: Leonardo Arte, 1997. P. 115–126.

⁴² Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // Studi gozziani. Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.

⁴³ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo / Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 27–57.

⁴⁴ Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli, 1959. 163 p.

⁴⁵ Battistini F. Giorgio Strehler. Rome, 1980. 291 p.

⁴⁶ Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma, 1997. 126 p.

зеркалирования персонажей внутри пьесы, которую сценическими средствами воплощает Стрелер.⁴⁷ Агостино Ломбардо, переводчик «Бури» Шекспира, пишет об использовании Стрелером метатеатральных техник.⁴⁸ У Массимо Галлерани, в течение ряда лет работавшего в «Пикколо театро» в качестве ассистента Стрелера по литературной части и документации спектаклей, упоминается концепция метатеатра применительно к чеховским постановкам режиссера.⁴⁹ При этом специальных исследований, где концепция метатеатра рассматривалась бы как своеобразный итог эволюции творческого метода Джорджо Стрелера, а стадии развития его метода увязывались бы с процессом переосмысления и трансформации элементов метатеатра в сценическом языке, на сегодняшний день не существует. Данная исследовательская работа призвана восполнить имеющийся пробел.

Цель исследования – выявить основные этапы постановочного творчества Джорджо Стрелера и охарактеризовать основные стадии формирования его сценического языка в контексте режиссерских исканий XX века.

Для достижения указанной цели необходимо выполнить следующие **задачи исследования**:

изучить формирование концепции метатеатра в теории драмы и ее применение в искусстве режиссуры второй половины XX века;

выявить ключевых для Джорджо Стрелера драматургов, оказавших существенное влияние на формирование его метатеатральных режиссерских приемов;

проанализировать наиболее значимые постановки Джорджо Стрелера – репрезентативные для определения стадий развития его творческого метода;

⁴⁷ Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's The Tempest // The Tempest. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. P. 366.

⁴⁸ Lombardo A. Strehler e Shakespeare // Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro / a cura di Renzo Tian in collaborazione con Alessandro Martinez. Milano: Ubulibri, 1998. 189 p. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/> (дата обращения 13.10.2022).

⁴⁹ Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo–18 maggio 1974) / Cechov A. Il Giardino dei ciliegi / a cura di L. Lunari. Milano: Bur, 1974. P. 162–190.

установить «реперные точки» в творческой биографии Стрелера, исходя из его собственных размышлений, дневниковых записей;

выявить основополагающие элементы режиссерской методологии Стрелера, сложившейся в финальной стадии ее развития.

Объект исследования – постановочное творчество Джорджо Стрелера в контексте режиссерских исканий XX века.

Предмет исследования – режиссерский метод Джорджо Стрелера, рассматриваемый в своем развитии и становлении.

Материал исследования – видеозаписи спектаклей, осуществленные итальянской телекомпанией RAI, режиссерские экспликации, письма, дневниковые записи, статьи, высказывания,⁵⁰ записи выступлений, архив «Пикколо театро» (эскизы, макеты, фотографии, программки спектаклей, театральные рецензии), воспоминания коллег и друзей, интервью с сотрудниками «Пикколо», в том числе записанные автором настоящего исследования.

Методология исследования: в работе применяются разработанный ленинградской школой театроведения во главе с А.А. Гвоздевым⁵¹ классический метод театроведческого анализа и реконструкции спектакля⁵², а также современные методики разбора спектаклей⁵³, обобщенные, в частности, в материалах Семинара по театральной критике, подготовленных в

⁵⁰ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. 310 с.

⁵¹ В основе ленинградской школы театроведения, созданной А.А. Гвоздевым – принципы исследования театра, разработанные немецким ученым Максом Германом (1865–1942).

⁵² Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. П., 1923. 102 с.; Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра. В кн.: из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 120–160.

⁵³ Песочинский Н.В. Методы театроведения и театроведческие школы. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие. Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 367 с. Глава 3. С. 70–111; Песочинский Н.В. О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. №35. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/> (дата обращения 15.01.2024); Кулиш А.П., Чепуров А.А. Источниковедение и реконструкция спектакля. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие / Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 237 с. Глава 4. С. 111–124.

Российском государственном институте сценических искусств;⁵⁴ методология анализа спектакля, разработанная учеными московской театроведческой школы и представленная в работах П.А. Маркова и в материалах Семинара по реконструкции старинного спектакля, проводимого под руководством А.В. Бартошевича и В. С. Силюнаса в Российском институте театрального искусства – ГИТИС.⁵⁵ Исследование опирается также на методы анализа, публикации и научного комментирования театральных документов, разработанные учеными Государственного института искусствознания: О.М. Фельдманом, В.В. Ивановым и другими.⁵⁶ Кроме того, в работе используются сравнительно-исторический метод, метод реконструкции и анализа семиотических систем, а также методы разбора и анализа семантики культурных практик, применяемые в постструктуралистской теории.

Научная новизна исследования состоит в выявлении основных стадий развития режиссерского метода Джорджо Стрелера и обнаружении существенной смысловой связи между этим методом и системой идей, которая в современном театроведении обозначается как «концепция метатеатра». Концепция метатеатра сформулирована и обоснована в теории драмы во второй половине XX века. Практическое применение идей, ее составляющих, характеризует так или иначе все этапы развития режиссуры Стрелера; и общую тенденцию, связывающую эти этапы, можно охарактеризовать как усложнение метатеатральной практики в режиссерском театре Стрелера. Для доказательства этого тезиса, нового для нашей науки, в диссертационном исследовании наглядно – на примере конкретных спектаклей разного времени – продемонстрировано то, как происходило осмысление, развитие и усложнение метатеатральной концепции в постановочном творчестве

⁵⁴ Семинар по театральной критике. Из опыта педагогов. Коллективная монография – методическое пособие // СПбГАТИ. 2013. 324 с.

⁵⁵ Реконструкция старинного спектакля / Под ред. Бартошевича А. В. М.: ГИТИС, 1991. 322 с.

⁵⁶ См., напр.: Мейерхольд. Наследие. Т. 1.: Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. Фельдман О. М.: ОГИ, 1998; и дальнейшие издания серий «Наследие» и «Мейерхольд и другие»; Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. Вып. 1 / Сост. и общ. ред. Иванов В. В. М.: ГИТИС, 1996; и дальнейшие издания альманаха «Мнемозина».

Стрелера: это процесс существен для понимания его уникального авторского творческого метода.

В рамках диссертационного исследования автором в 2013 году был выполнен подстрочный перевод произведения Луиджи Пиранделло «Горные великаны».⁵⁷ В диссертации впервые на русском языке представлены режиссерские заметки и отдельные высказывания, интервью Джорджо Стрелера, его коллег, рецензии на спектакли: тем самым все эти материалы введены в обиход российской театроведческой науки.

Теоретическая значимость исследования состоит в комплексном рассмотрении постановочного творчества Джорджо Стрелера в культурно-историческом контексте: от времени основания им и Паоло Грасси «Пикколо театро» в Милане в 1947 году до смерти мастера в 1997 году. Исследуется процесс становления искусства режиссуры в Италии, а также влияние на режиссерское мироощущение Стрелера театральных школ и течений XX века. Анализируются применяемые Стрелером новые подходы к работе с текстом (интерпретация, сотворчество с переводчиками пьес, драматургами), актерами, сценографией, световой и звуковой партитурами. Существенным для развития современной теории театра является также представленная в диссертации разработка концепции метатеатра, введенной в зарубежную теорию драмы во второй половине XX века: эта концепция рассмотрена автором диссертации не только в плане чистой теории, но и применительно к развитию режиссерского искусства.

Практическое значение результатов исследования заключается в возможности использования их для дальнейшего развития научных

⁵⁷ Последнее мифопоэтическое произведение Пиранделло «Горные великаны» не переводилось на русский язык. В 2002 году «Горные великаны» поставил на сцене Томского драматического театра Я. Федоришин, перевод пьесы осуществил Ф. Васильев; в 2014 году московский театр «Мастерская Петра Фоменко» выпустил спектакль «Великаны горы», подготовив собственный, «внутренний» перевод пьесы, выполненный Еленой Касаткиной. В 2018 году на сцене Саха академического театра им. П. А. Ойунского А. Борисов и Р. Дорофеев представили свою сценическую версию «Великанов горы». Перевод с русского (за основу был взят перевод Е. Касаткиной) на якутский язык – М. Докторовой.

исследований по истории театра и по современному театру, а также в возможности применить их в педагогической практике: в рамках общего курса по истории и теории современного западного театра, спецкурсах, где в том или ином ракурсе рассматриваются итальянское сценическое искусство, история «Пикколо театро», постановки Джорджо Стрелера.

Основные положения, выносимые на защиту:

Идеи, составляющие теоретическую концепцию метатеатра, разработанную в теории драмы во второй половине XX века, находят практическое применение в постановочном творчестве выдающегося итальянского театрального режиссера Джорджо Стрелера на протяжении всей его профессиональной биографии и через него формируют основания современных режиссерских методов.

Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони стало первым шагом Стрелера на пути к его метатеатру. Именно маски комедии дель арте явились для режиссера изначальным инструментом, которым он воспользовался для создания метатеатрального измерения сценических ситуаций и персонажей.

Комедия дель арте послужила важнейшим средством адаптации произведений мировой драматургии для восприятия их итальянской публикой; именно для этой цели Стрелер внедрял узнаваемые элементы комедии масок в свои шекспировские, брехтовские, чеховские постановки.

Вторая редакция «Бури» Шекспира (1978) стала вершиной развития творческого метода Стрелера, суть которого проявилась в комбинированном использовании различных метатеатральных техник.

Режиссер по мере усложнения своего творческого метода открывал все новые и новые смысловые связи между произведениями ключевых для него драматургов: Гольдони, Пиранделло, Шекспира, Брехта, Чехова. Это позволило Стрелеру расширить спектр выразительных средств, осуществить

синтез используемых творческих методов, укрупняя свою авторскую театральную систему.

Апробация. Исследовательская работа обсуждалась на заседаниях Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания. По теме диссертации автором исследования были сделаны следующие доклады:

Доклад «Язык «метатеатра» как литературная техника и как режиссерский метод построения новой художественной реальности» на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2013» (МГУ, 8 апреля 2013 г.);

Доклад «Статус драматурга в театре. От метадраматического повествования к перформансу» на межвузовской конференции «Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе» (Санкт-Петербург, 18 апреля 2015 г.);

Доклад «Буря» Джорджо Стрелера. Проблема шекспировского спектакля» на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2016» (МГУ, 11 апреля 2016 г.);

Доклад «Буря» Джорджо Стрелера: режиссёрские размышления о природе «искусства» шекспировского Просперо» на VI Ежегодном Форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» (ГИИ, 27 апреля 2022 г.);

Лекция «Поиск и конструирование идентичности человека, места и времени средствами театрального искусства» в рамках VII Международного театрально-образовательного фестиваля-форума «Науруз» (Республика Татарстан, Казань, 6 июня 2022 г.);

Доклад «Постановки Джорджо Стрелера в «Пикколо театро». Исследование национальной идентичности художественными средствами» на XXX Международной научной конференции «История и современность в литературе и культуре Европы и Америки» (Беларусь, Минск, 4 ноября 2022 г.);

Доклад «Чехов и Стрелер. Новое прочтение русского драматурга на итальянской сцене» на VIII научной конференции «Типология культур и проблемы культурной памяти» (МГУ, философский факультет, 24 ноября 2022 г.):

Доклад «Осмысление «юмористской» концепции Луиджи Пиранделло в режиссёрском театре Джорджо Стрелера» на II Всероссийской научной конференции «От позорищных игр» до кинокомедий: история человека, смеющегося» (ГИИ, 29 марта 2023 г.);

Доклад «Категория метатеатра и ее применимость к анализу Джорджо Стрелера» на VII ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна–2023» (ГИИ, 26 апреля 2023 г.);

Доклад «Мечты Джорджо Стрелера о кино» на Международной научной конференции «IV Юткевичевские чтения. Грани талантов и границы восприятия: категория универсальности в искусстве» (ГИИ, 9 ноября 2023 г.);

Доклад «Маски *commedia dell'arte* в спектаклях Джорджо Стрелера» на X Ротенберговских чтениях «Маска и образ. Коды культуры от античности до современности» (ГИИ, 12 декабря 2023 г.);

Доклад «Стрелер и Станиславский. Традиции русской режиссуры в становлении государственного стационарного театра в Италии» на VIII ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна-2024» (ГИИ, 25 апреля 2024 г.);

Доклад «Чеховские спектакли Джорджо Стрелера. Освоение “русского метода”» на Всероссийской научно-практической конференции «Качаловские чтения. Русский психологический театр: традиция и современность» (Республика Татарстан, Казань, 11 февраля 2025 г.).

Основные положения диссертационного исследования нашли отражение в ряде научных публикаций, три из которых входят в Перечень ведущих периодических изданий ВАК, а также отдельные аспекты диссертации были изложены на лекциях, прочитанных в рамках спецкурса «Театр XX века:

диалог с великими» на отделении культурологии философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова в 2013 году. Подготовленные автором переводы на русский язык театральных рецензий к спектаклям Стрелера «Чайка», «Вишневый сад» вошли в научный сборник «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера» под редакцией В.В. Гульченко (Бахрушинская серия, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016).

Структура работы: работа состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстративным материалом.

Глава 1. Формирование концепции метатеатра во второй половине XX века в теории драмы

Термин «метатеатр» впервые предложил использовать американский драматург, театральный критик Лайонел Абель (1910–2001) в своем сборнике эссе «Метатеатр: новый взгляд на драматическую форму» (1963).⁵⁸ Выделяя шекспировского «Гамлета» как первую «метатеатральную» пьесу, он рассуждает об особом драматическом жанре, который, начиная с эпохи Возрождения, приходит на смену классической трагедии. Для нового жанра характерны, прежде всего, разрушение миметической иллюзии и повышенная артикуляция «театральности» пьесы. Такие пьесы правдивы, пишет Абель, но не потому, что убеждают нас в реальности происходящего, они показывают нам реальность драматического воображения автора. Шекспир, Кальдерон и другие драматурги эпохи барокко, по его мнению, начинают создавать пьесы «о жизни, которая уже предстает как театрализованная, с героями, которые, в отличие от персонажей трагедии, изначально в полной мере осознают свою собственную «театральность». Формулируя теорию метатеатра, Абель опирается на два ключевых постулата: во-первых, что мир – это сцена, а во-вторых, что жизнь – это сон. Согласно концепции Абеля, в Гамлете воплощены оба этих постулата: это первый в истории драмы сценический персонаж, осознающий себя таковым. Шекспировский герой обладает способностью воспринимать других персонажей как героев драмы, создаваемой им самим, и таким образом помещать их в ситуации, рождающиеся в его голове.

Понимание метатеатра американским ученым Джеймсом Колдервудом, автором влиятельных исследований «метаязыка» Шекспира, не выходит за пределы теории Абеля. В работе «Шекспировская метадрама» (1971) он предлагает такое определение метатеатра: «это драматический жанр, который выходит за рамки драмы (по крайней мере, драмы традиционного типа),

⁵⁸ Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963. 164 p.

становясь своего рода антиформой, в которой границы между пьесой как произведением искусства и жизнью стираются».⁵⁹

Абель подчеркивает, что наибольшая концентрация элементов метатеатра наблюдается в пьесах, написанных в XVII и XX веках. Немецкий исследователь Манфред Шмелинг добавляет отдельные произведения романтиков, в частности, пьесы Людвиг Тика. В своей работе «Метатеатр и интертекст: аспекты театра в театре» (1982), вышедшей на французском языке, он рассуждает о метатеатре, понимаемом, прежде всего, как «пьеса в пьесе», и о роли интертекстуальности, присутствующей здесь в изобилии.⁶⁰

Незадолго до Шмелинга итальянский филолог-классик, эллинист Бруно Джентили в труде «Театральное представление в Древнем мире: эллинистический и римский театр» (1979) также уделяет пристальное внимание интертекстуальности. Он предлагает свежим взглядом посмотреть на творчество древнеримских драматургов, в частности Ливия Андроника и Марка Пакувия, какое влияние на них оказала эллинистическая литература. Джентили использует термин «метатеатр», подразумевая «пьесы, построенные на основе ранее написанных пьес».⁶¹

Польский теоретик драмы и семиотик Славомир Свёнтек, начиная со второй половины 1980-х годов вносит существенный вклад в теорию метатеатра. Свёнтек называет драматический диалог «мета-высказыванием», поскольку он всегда содержит две театральные оси коммуникации: между персонажами на сцене и по отношению к зрителям. Если в натуралистической драме мета-высказывание обычно блокируется «четвертой стеной», то в

⁵⁹ Calderwood J. L. Shakespearean metadrama. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1971. 204 p.

⁶⁰ Schmeling M. Métathéâtre et intertexte /Aspects du théâtre dans le théâtre. Paris. 1982. 107 p.

⁶¹ Gentili B. Theatrical performance in the ancient world: Hellenistic and Roman theatre. Amsterdam: Amsterdam Univeristy Press. 1979. 117 p.

метатеатре театральная ситуация обнажается, когда персонажи показывают себя актерами.⁶²

В 1986 году американский исследователь театра Ричард Хорнби публикует свой фундаментальный труд «Драма, Метадрама и Восприятие». Заявляя, что метатеатральные элементы присутствуют во многих пьесах и до Шекспира, не только в западной, но и мировой культуре, он, однако призывает не впадать в крайности и не воспринимать классическую драму как полностью «метатеатральную». Метатеатр он определяет как «драму о драме», то есть, когда «предметом пьесы оказывается в какой-то степени сама пьеса». Если у Абеля нет явных критериев, по которым можно отнести то или иное произведение к «метатеатральному» жанру, то Хорнби дает четкую классификацию. Он выделяет пять ключевых характеристик метатеатральной пьесы: 1) наличие в пьесе самостоятельных постановочных событий (ритуалов, церемоний, спектаклей и т. д.), 2) наличие в тексте анахронистических отсылок к литературным и фактологическим реалиям, 3) исполнение ролей персонажем внутри своей основной роли, 4) сочинение пьесы внутри пьесы, 5) нарушение сценической иллюзии драматургом через цитаты из собственных произведений или аллюзии на собственные пьесы.⁶³

Постановочные события внутри пьесы, как пишет Хорнби, представляют собой предписанные действия, производимые в установленном порядке. Это могут быть банкеты, шествия, зрелища, ритуалы, обряды, казни, коронации и т.д.⁶⁴ Сам церемониальный акт, встраиваемый в драматическое действие, рассматривается как перформативный, он в отличие от театрального представления не имеет сюжета, а его участники-актеры в этот момент выходят за рамки ролей своих персонажей.

⁶² Gallagher D. Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010. P.2.

⁶³ Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. Cranbury: Associated University Presses, 1986. P. 67-71. Здесь эти признаки мы даем в наших уточненных формулировках.

⁶⁴ Пьесы Чехова, например, изобилуют такими событиями, как прибытие, отъезд, юбилей и т.п.

Что касается разнообразных отсылок внутри текста пьесы, существует множество способов, с помощью которых драматург может обращаться к литературным и прочим источникам. При этом, отмечает американский исследователь, коэффициент возникающего метадраматического отчуждения прямо пропорционален коэффициенту узнавания читателем исходного произведения. Хорнби выделяет четыре типа отсылок: цитирование, аллегория, пародия, адаптация.

Исполнение ролей персонажем внутри своей основной роли имеет существенное значение, поскольку, утверждает Хорнби, через исполнение ролей «исследуется природа самой роли».⁶⁵ Так, например, в «Короле Лире», подобная игра «препарирует» роль короля и показывает, что наличие власти может развратить кого угодно, будь то Лир или его дочери. Исполнение актерами других ролей внутри основной заданной роли происходит в различных контекстах. Это «отличное средство для описания персонажей, так как показывает не только то, кем является персонаж, но и то, кем он хочет быть».⁶⁶ Тут не только раскрывается психологическая правда персонажа, но и для зрителей предоставляется возможность побывать в «лаборатории идентичности», где можно опосредованно наблюдать за проявлением характеров героев, раскрывающихся в различных социальных ролях.⁶⁷ «Когда драматург изображает персонажа, который сам играет роль, часто возникает предположение, что по иронии судьбы роль ближе к истинному «я» персонажа, чем его повседневная жизнь, «настоящая» личность».⁶⁸ Хорнби выделяет три типа ролей внутри роли: произвольные, непроизвольные и аллегорические, отмечая, что «добровольные роли» более метатеатральны, чем другие.

Переходя к «пьесе в пьесе», Хорнби говорит о двух ее типах: «пьеса-вставка» и «пьеса-обрамление». Часто упоминаемый пример пьесы-вставки –

⁶⁵ Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. Cranbury: Associated University Presses, 1986. P. 67.

⁶⁶ Ibid. P. 67.

⁶⁷ Ibid. P.71.

⁶⁸ Ibid. P. 67.

«Мышеловка» из шекспировского «Гамлета», то есть, когда одни персонажи перед другими непосредственно разыгрывают театральное представление. Это внешняя игра, «театр в театре». У Шекспира встречается также и «пьеса-обрамление», более сложный метатеатральный прием: в «Укрощении строптивой» действие начинается с интродукции-вступления, где участвуют персонажи, история которых обрывается, и они исчезают со сцены при переходе к исполнению основной пьесы. При этом Хорнби обращает внимание, что неинтегрированные в основной сюжет прологи и эпилоги не могут считаться полностью метатеатральными.

И, наконец, нарушение сценической иллюзии драматургом через цитаты из собственных произведений или аллюзии на собственные пьесы Хорнби рассматривает как наиболее ярко выраженную метатеатральную форму. Когда драматург в пьесе артикулирует факт ее сочиненности, укорененности в литературном и театральном процессе, происходит переключение внимания читателя и зрителя от плана роли – на план актера, с текста – на подтекст, от сценической иллюзии – к конкретной сценической реальности. Пьеса воспринимается зрителями именно как пьеса, как художественный вымысел, а фоном оказывается «реальный» мир, в котором происходит ее действие. В этот момент создается «эффект отчуждения».⁶⁹

В 1987 году выходит значительно дополненное и переработанное второе издание энциклопедического «Словаря театра» французского театроведа, семиотика театра Патриса Пависа,⁷⁰ где термину «метатеатр» уделяется особое внимание. Ссылаясь на Абея, Павис определяет метатеатр как театр, «проблематика которого обращена к самому театру и который, следовательно, «говорит» сам о себе, «представляет самого себя».⁷¹ Раскрывая значение понятия, французский исследователь рассматривает четыре метатеатральных аспекта: 1) стирание границ между произведением и жизнью (театр в театре),

⁶⁹ Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. Cranbury: Associated University Presses, 1986. P. 70.

⁷⁰ Pavis P. Dictionnaire du théâtre. Paris: Messidor editions sociales. 1987. 477 с.

⁷¹ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. С. 176.

2) восприятие пьесы через отношение автора к собственному языку и собственному творчеству (метакритическое или метатеатральное напряжение), 3) обнаружение персонажем своего бытия посредством речевых актов (осознание высказывания), 4) рассмотрение сцены и всех ее составляющих – актера, декорации, текста – в качестве объектов *метакритики*, то есть обладающих знаком наглядности и *отрицания* («это не объект, а обозначение объекта»), 5) включение элементов постановочной работы в спектакль: не только актер высказывает свое отношение к своей роли, но весь состав исполнителей выступает «двойко».⁷²

Во второй половине 1990-х – начале 2000-х годов наблюдается углубленное изучение самого феномена метатеатральности, расширение сферы применения термина, его переосмысление и, можно так сказать, переопределение.

Американский филолог-классик, специалист по литературе Древней Греции Томас Густав Розенмейер в работе «Метатеатр: Эссе о перегрузке» (2001) говорит о изначальной смысловой перегруженности термина «метатеатр». Он предлагает использовать более четкие дефиниции, употребляя термин «метатеатр», когда речь идет о представлении, а «метадрамой» или «метапьесой» – обозначать непосредственно литературное произведение. Ученый отмечает, что последователи Абея, так называемые «абелианцы», из обширного диапазона особенностей метатеатра, которые Абель рассматривал в совокупности, выделяют, как правило, следующие элементы: пьеса в пьесе; пьеса как размышление о процессе ее создания; предусмотренный драматургом феномен независимости персонажа от написанной пьесы, его склонности претендовать на авторство своей собственной роли; зазор между персонажем и актером; преодоление границы между сценой и зрителями; критическое или ироническое обращение к иным

⁷² Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. С. 177.

литературным источникам; саморефлексия драматурга в границах произведения. Розенмейер призывает не называть такие пьесы метатеатральными, а ограничиваться перечислением используемых драматургом метатеатральных приемов.⁷³

В 2003 году Мартин Пухнер во введении к вновь изданной книге Абеля предлагает провести различие между барочным и модернистским метатеатром. Для него пьесы двух великих эпох «метатеатральности» похожи друг на друга тем, что в них выражена театральная саморефлексия. Но тональность метатеатрального языка в эти эпохи различна: барочные драматурги с его помощью прославляют театр и театральность, в то время как «модернистские драматурги смотрят на театр с недоверием и подозрением, обнажая его проблемную природу».⁷⁴

Американский филолог Уильям Фитцхенри в работе «Пьесы города «N» и политика метатеатра» (2003), анализируя сборник театральных сценариев из Восточной Англии второй половины XV века, взаимовлияние народной драмы и политических дебатов того времени, описывает две театральные модели: монологическую и диалогическую. Вторая модель, по мнению исследователя, предполагает более динамичную и интерактивную форму драмы, которая инициирует открытый диалог между актерами на сцене и публикой. В этой модели границы между драматургом, исполнителем и зрителем не устраняются, а скорее подчеркиваются, провоцируя зрителей к различным толкованиям происходящего на сцене.⁷⁵

С 2000-х годов теория метатеатра начинает активно применяться при изучении драматургии европейской античности и Древнего Востока.

⁷³ Rosenmeyer T. G. Metatheatre: An essay on overload // Journal of Humanities and the Classics, Third Series, 10(2). 2001. P. 87–119.

⁷⁴ Abel L. Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form. New York: Holmes&Meier. 2003. 250 p.

⁷⁵ Fitzhenry W. The n-town plays and the politics of metatheatre // Studies in Philology, 100(1). 2003. P.23.

Игре с границами сценической реальности, проявлявшейся в древнегреческой драме, ученые стали уделять особое внимание с 1936 года, хотя, естественно термин «метатеатр» тогда еще не применялся. Аристофан был признан единогласно «метатеатральным» драматургом: например, благодаря его парабасам, или частям комедии, в которых актеры прямо обращались к зрителям от своего собственного лица и от лица драматурга.⁷⁶

Уильям Сковил Андерсон в работе «Варварская пьеса: римская комедия Плавта» (1993) исследует особую форму метатеатра, присущую комедиям Плавта. При этом ученый призывает использовать термин «метатеатр» применительно к Плавту с осторожностью, чтобы «мы не притворялись, будто он драматург XX века, работающий с «метатеатром» как Пиранделло, Ионеско или Брехт. Он не ставит экзистенциальные вопросы о природе реальности и иллюзий».⁷⁷ Цель римского комедиографа, подчеркивает Андерсон, обнажить театральную структуру греческой комедии, представить действие как нечто нереальное и смехотворное, то есть перейти на другой уровень театра. Плавт не только устанавливает дистанцию с описываемой драматической ситуацией, но и делает так, чтобы римская публика разделяла это «очуждение», чтобы зрители не теряли ощущения, что они римляне, сидят в римском театре и наблюдают за необычными событиями, «неримским» поведением персонажей на сцене.⁷⁸

В конце XX века увлечение концепцией метатеатра среди филологов-классиков привело к тому, что элементы метатеатрального языка ученые стали искать в том числе и в пьесах, которые ранее толковались исключительно как трагедии.

Так, американский писатель, историк театра и оперы, режиссер, актер Марк Рингер в работе «Электра и пустая урна: метатеатр и исполнение ролей

⁷⁶ Оливер Тэплин отмечает, что Аристофан, пожалуй, самый метатеатральный драматург перед Пиранделло. — Taplin O. Fifth-century tragedy and comedy: a «synkrisis» // *Journal of Hellenic Studies*. 1986. P.164.

⁷⁷ Anderson, W. S. *Barbarian play: Plautus's Roman comedy*. Toronto: University of Toronto Press. 1993. P.6

⁷⁸ Ibid. P.17.

у Софокла» (1998) анализирует древнегреческие трагедии, исходя из концепции метатеатра. Он обнаруживает пласты театральной саморефлексии во всех семи сохранившихся трагедиях Софокла, особо выделяя «Электру» – самое, по его словам, «метатеатральное» произведение драматурга. Рингер сосредотачивается на анализе таких приемов, как «сочинение пьесы в пьесе», «исполнение ролей внутри основной роли», исследуя античную традицию распределения ролей между тремя актерами. Рингер утверждает, что присущая Софоклу острая драматическая ирония делает, по сути, его произведения трагедиями о трагедии.⁷⁹

Американский исследователь театра Роберт Льюис Смит в работе «Метатеатр в “Орестее» Эсхила»⁸⁰ задается вопросом, а существуют ли метатеатральные элементы в произведениях Эсхила, поскольку метатеатральное содержание древней аттической комедии могло повлиять и на авторов трагедий. Смит анализирует эсхилевскую «Орестею», беря за основу пять ключевых метатеатральных элементов, выявленных Ричардом Хорнби: самостоятельное постановочное событие внутри пьесы, анахронистические отсылки, сочиненная пьеса в пьесе, исполнение ролей внутри основной роли, нарушение сценической иллюзии драматургом через цитаты из собственных произведений или аллюзии на собственные пьесы. Досконально разбирая текст, и приводя примеры к каждому пункту, Смит делает вывод, что «Орестея» Эсхила удовлетворяет всем критериям метатеатра.⁸⁰

Специалист по истории и теории зарубежной литературы, теории драмы и театра Тадеуш Ковзан в энциклопедическом труде, опубликованном в 2006 году,⁸¹ утверждает, что метатеатральность – это универсальное явление, которое можно найти во все времена и в любой культуре. Он включает в понятие метатеатра не только пьесы в пьесе и пьесы о театре, но и краткие

⁷⁹ Ringer M. *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1998. 253 p.

⁸⁰ Smith R.L. *Metatheatre in Aeschylus' Oresteia* // *Athens Journal of Philology*. V.2. 2015. P 9–20.

⁸¹ Kowzan T. *Théâtre miroir: métathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle*. Editions L'Harmattan. 2006. 344 p.

интертексты, цитаты, нарушение драматической иллюзии посредством таких приемов, как прологи, эпилоги или присутствие рассказчиков. Однако, несмотря на широкий охват исследования,⁸² многочисленные примеры Ковзана в первую очередь европейские, и он соглашается с общим видением Абеля, что XVII и XX века являются «привилегированными периодами» для создания метатеатра.⁸³

Наследие барочных драматургов находит свой отголосок в произведениях таких знаковых фигур XX века, как Пиранделло, Брехт, Жене и Беккет – все они размышляют о жизненном и театральном правдоподобии.

Теория и практика эпического театра немецкого режиссера и драматурга Бертольта Брехта органично встраивается в концепцию метатеатра. Брехт отдает предпочтение критическому зрительскому восприятию происходящего на сцене перед опытом эмоционального вовлечения в действие и сопереживания героям. Такой брехтовский прием как *verfremdungseffekt*, эффект остранения, разрушает сценическую иллюзию. Пространство пьесы расширяется, выходит за рамки линейного сюжета в «эпический» мир, где, благодаря нарративным структурам, действие усложняется, открывается широкая историческая перспектива, формируются сложные человеческие отношения, пронизанные постоянной рефлексией. Публика становится в некотором смысле соавтором пьесы, привнося свое присутствие и восприятие действительности в драматическую реальность. Зрители видят себя зрителями, потому что актеры напоминают им об этом. В свою очередь, актеры осознают себя актерами, потому что есть публика. Таким образом, методология Брехта позволяет театру исследовать свою природу, смотреть на себя и на общество «зеркально»: реальная жизнь и общество проецируются на сцену, а театральный опыт приводит к социальным изменениям.

⁸² В работе рассматривается около тысячи пьес тридцати пяти стран мира.

⁸³ Gallagher D. Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie. Lewiston: The Edwin Mellen Press.2010. P. 335.

Очевидно, что несмотря на относительную новизну термина «метатеатр», сам феномен существует с момента зарождения театра, являясь одной из его сущностных характеристик. Отечественными теоретиками и практиками театра исследование границ театральности ведется с начала XX века. При анализе постановочных приемов таких режиссеров, как В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов, Е.Б. Вахтангов слово «метатеатр» и его производные в их работах не используются, но соответствующие реалии передаются через иные понятия и термины: театр в театре, сцена на сцене, сценическая условность, масочная структура, двойственность театральной игры, отношение сцены и зала, разрушение «четвертой стены» и т.п.⁸⁴ К проблеме метатеатра обращается в своей работе историк театра и литературы О.Н. Купцова, подчеркивая, что в современном театре происходит реактуализация метатеатральности, ее широкое распространение в усложненных формах, но при этом пока эта тема остается малоизученной.⁸⁵ Метатеатр О.Н. Купцова предлагает рассматривать как частный случай гораздо более широкого вопроса «зеркальности» и «двойничества» в театральном зрелище, а именно как самоотражение театра, созданное с помощью удвоения (или мультипликации) его элементов».⁸⁶ Театроведческому исследованию метадрамы как особого типа драматического искусства XX века, ее теоретическому обоснованию посвящена диссертация Е.В. Соколовой, где идеи и приемы театральности в драме (А. Шницлера, Н. Н. Евреинова, М. де Гельдерода, Л. Пиранделло, Г. Пинтера, С. Беккета, Т. Стоппарда и др.)

84 Бачелис Т.И. Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Вып. I: Станиславский и Мейерхольд. М.: ГПИИБ. 2001. С. 446–489; Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. Учебное пособие для вузов. СПб: «Планета музыки». 2023. 408 с.; Максимов В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб, 2014. 304 с.; Введение в театроведение / Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. 368 с.

⁸⁵ Купцова О.Н. К проблеме метатеатра / Литературоведческий сборник: Вып. 53–54: Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015. С. 31–38; Купцова О.Н., Созина Е.К. Пьесы Чехова как основа метатеатральных спектаклей 2010-х годов // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 280–297.

⁸⁶ Купцова О.Н. К проблеме метатеатра / Литературоведческий сборник: Вып. 53–54: Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015. С. 31.

рассматриваются как составная часть художественно-философских и сценических исканий эпохи.⁸⁷

Если рассматривать проблему метатеатра в более широком контексте, то мы видим, что префикс «мета», означающий самореферентность, все чаще используется применительно к живописи, музыке, кино, философии, дизайну. Так, например, термин «метаживопись» (*meta-painting, metapainting, meta-picture, meta-peinture*) употребляется в теории и истории искусства при анализе художественных произведений,⁸⁸ которые тем или иным способом «осознают» себя таковыми. Это могут быть «картина внутри картины», изображение мастерской, процесса создания художником произведения или помещенный в картину его автопортрет, наличие зрителей, демонстрация технических приемов (обнажение мазков, подмалевка, элементов подготовительного рисунка и т.п.), игра с перспективой, масштабами, границами картины, переосмысление и пародирование классических сюжетов, стилей, самоирония художника, отсылки к другим художественным произведениям. Термин «метакино» используется для обозначения вида кинопроизведений, артикулирующих свою собственную художественную природу посредством демонстрации процесса кинопроизводства, прямых обращений актеров к зрителям, нелинейного повествования, неожиданных монтажных склеек, пародийного или ироничного обыгрывания жанровых штампов, включения киноцитат из других фильмов. В 2003 году вышла книга

⁸⁷ Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск.: специальность ВАК РФ 17.00.09 – теория и история искусства (искусствоведение) / Е.В. Соколова. – СПб., 2009. 176 с.

⁸⁸ В частности, авторы, которые уделяют особое внимание исследованию проблемы метаживописи: Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1995; Stoichita V. *L'instauration du tableau. Metapeinture a l'aube du Temps moderne*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1993. (англ. перевод: *The Self-Aware Image. An insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge, 1997); *Renaissance Metapainting* / Peter Bokody, Alexander Nagel (eds.). 2020; Puma G., Rossi M. A. *Metapainting in Fourteenth-Century Byzantium and Italy* // *Studies in Iconography*, 2023; Chastel A. *Le Tableau dans le Tableau*. Paris: Flammarion, 2012.

В 2016–2017 гг. в Музее Прадо в Мадриде проходила грандиозная выставка под названием «Метаживопись». Кураторы предложили новый подход к переосмыслению произведений изобразительного искусства, исходя из саморефлексии художника, предлагаемого диалога со зрителем, выстраиваемых границ иллюзорного и реального миров.

отечественного искусствоведа, теоретика кино Олега Аронсона под названием «Метакино», где он вслед за французским философом Жилем Делёзом, применяет этот термин в значении «после кино», то есть, имея в виду «специфическое пространство изменяющейся образности, в котором границы кино теряются».⁸⁹ Речь идет о стремительных изменениях, происходящих в современном мире, где «уже есть кинематограф», и в котором «образы уже функционируют как «кинематографические»».⁹⁰

Проанализировав существующие в теории драмы концепции метатеатра, мы предлагаем понимать под метатеатром определенную художественную систему и практику, позволяющую театру осознавать и демонстрировать свою двойственную природу: раскрытие в сценическом действии творческого и технического аспектов, в актерском образе – аспектов жизни героя и исполнения роли, а также осмысление в двойственном плане других элементов театральной системы (пьесы, режиссерской композиции, сценографии и т.д.).

Характерными элементами метатеатра, таким образом, можно считать: театр в театре (пьеса в пьесе, сочинение пьесы внутри спектакля, исполнение спектакля внутри спектакля, репетиция внутри спектакля и т.д.); нарушение «четвертой стены» через прямое обращение актеров к публике или комментарии персонажей «в сторону»; игра с границами между реальностью и вымыслом, между сценой и жизнью (создание и разоблачение сценической иллюзии на глазах у зрителей посредством обнажения театральных механизмов, открытой смены декораций, временных выходов актеров из роли, саморефлексии театральных персонажей и т.д.); ощущение уместности в любой точке спектакля иронии, пародии, интертекстуального взаимодействия, открытости для многих способов интерпретации.

Приведенные здесь признаки метатеатральности, как мы предполагаем, не исчерпывают особенностей режиссуры Джорджо Стрелера. Покажем это

⁸⁹ Аронсон О. Язык времени / Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 20.

⁹⁰ Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 7.

при рассмотрении ключевых спектаклей основателя «Пикколо театро», используя концепцию метатеатра в качестве основы методологии анализа его сценического языка.

Глава 2. «Арлекин — слуга двух господ». Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони⁹¹

Джорджо Стрелер был одним из первых итальянских режиссеров, кто заново открыл для итальянской публики литературное и театральное наследие Карло Гольдони (1707–1793). Долгое время предшествующими поколениями венецианский автор, в силу распространенной стилизованной манеры исполнения, воспринимался как скучный классик, смешливый старик со школьными пьесами, на которые с трудом удавалось загнать зрителей.

Насыщенную программу первого театрального сезона «Пикколо teatro» в июле 1947 года Стрелер завершает постановкой ранней комедии Гольдони «Слуга двух господ». С целью подчеркнуть жанр произведения, а также в виду того, что маска Арлекина была знакома каждому итальянцу, спектакль выпускается под названием «Арлекин – слуга двух господ».

Желая реформировать театральное искусство, итальянский режиссер вслед за Карло Гольдони обращается к комедии дель арте, которая выступает как утраченная абсолютная модель театрального искусства «*teatro teatrale*».⁹²

Стрелер погружается в изучение забытого ремесла артистов-комиков дель арте, но он также уделяет пристальное внимание реформе Гольдони и опыту таких режиссеров-новаторов первых десятилетий XX века, как Мейерхольд, Вахтангов, Рейнхардт, которые, по словам театрального критика Роберто де Монтичелли, хоть и в балетных абстракциях, но воскресили высохший и блестящий скелет комедии дель арте.⁹³

⁹¹ На основе данной главы были подготовлены следующие статьи автора диссертационного исследования: Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 180–202; Балдина Ю.А. Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера // Художественная культура. 2024. № 4. С. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>.

⁹² Bosisio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano / Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P.108.

⁹³ Monticelli R. L'attore / a cura di O. Bertani. Milano: Garzanti, 1988. P. 348.

В начале XVIII века Карло Гольдони столкнулся с упадком комедии дель арте. Как свидетельствуют источники (среди которых он сам, а также хроники и дневниковые записи писателей и путешественников), действия исполнителей масок были предсказуемы, сопровождались механическим чередованием литературного языка и диалектов, шаблонными жестами и пантомимой, использовались лацци,⁹⁴ буффонные сцены, а также шутки, передающиеся из поколения в поколение.⁹⁵

Бродячие комедианты, как правило, обладали следующим набором масок: дзанни⁹⁶ (Арлекин или Труффальдино и Бригелла: глупые, но хитрые, жадные и голодные, ленивые, но ловкие, родом из итальянской провинции Бергамо), старики (Маньифико или более популярное его имя – Панталоне: венецианец, скряга и сластолюбец; Доктор: адвокат и болтун, говорит на болонском или феррарском диалекте, вставляя исковерканные латинские слова), влюблённые (находчивые, робкие, наивные, охваченные страстью, говорят на итальянском литературном языке), одна или несколько служанок. К основным маскам иногда добавлялись обособленные (*a parte*), например, капитан.

Реформаторское вмешательство Гольдони в комедию дель арте было постепенным: сначала он убрал наиболее устаревшие маски (Тарталья, испанский капитан⁹⁷), сохранив Арлекина, Бригеллу, Панталоне, Доктора, влюблённых. Основные комические персонажи меняются, приняв на себя социальные коннотации, более близкие по духу современникам Гольдони, но остаются неизменными их костюмы и маски, чтобы они по-прежнему легко узнавались зрителями.

⁹⁴ Слово «лаццо» есть испорченное «l'atto», т.е. действие, а «лацци» – множ.ч. того же слова. – Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. М., 1941. С. 149.

⁹⁵ Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 183.

⁹⁶ «Дзанни» – бергамское и венецианское произношение имени Джованни. Эти маски чаще всего называют слугами, но это название чисто условное. – Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. М., 1941. С. 138.

⁹⁷ Эти южные маски были актуальными в то время, когда Италия страдала от насилий и притеснений испанских войск: маска Тартальи воплощала собой сатиру на испанского гражданского чиновника, а маска Капитана – на испанского военного.

Безусловно, были попытки и других писателей той эпохи, по преимуществу тосканских, модернизировать репертуар итальянского комического театра. Но оригинальность и смелость реформы Карло Гольдони заключалась в его драматургическом методе, который в некотором смысле был уже «прорежиссёрским»⁹⁸.

Как отмечает в своей работе, посвященной итальянскому театру XVIII века, отечественный историк театра Д.В. Трубочкин, словосочетание *commedia dell'arte*, тождественное «импровизированной комедии» или «комедии масок», первым употребил Гольдони, чтобы указать на тот вид театра, который он не принимает и против которого начинает свою реформу. Однако употребленный с негативным подтекстом термин был вскоре принят как «обозначение всего исторического опыта итальянской импровизированной комедии XVI–XVIII веков».⁹⁹

Автор «Слуги двух господ» отчетливо понимал, какой огромный разрыв имеется между литературой и театром, текстом и сценой, и хотел заполнить этот пробел, но не приближать театр к хорошей литературе, а, наоборот, привнести в литературу формы «живого» театра.¹⁰⁰

Гольдони был убежден, что современная действительность даёт богатейший материал, который можно использовать при построении сюжетных схем (*canovaccio*). Привычные для зрителей бытовые детали, помещённые в театральный синтаксис, преображались. Писатель в своих ранних произведениях ещё не отказывается от использования масок, принимая те ограничения, которые они налагают на актёров.¹⁰¹

Сохранив маски, Гольдони адаптировал персонажей комедии дель арте к природе актёров, с которыми он непосредственно работал в театре, для которых писал свои комедии. Таким образом, драматург искал не актёров с

⁹⁸ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 183–184.

⁹⁹ Трубочкин Д.В. Итальянский театр XVIII века // Сцена. 2016. № 1. С.66.

¹⁰⁰ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 183–184.

¹⁰¹ Там же. С. 184.

«нужными» для той или иной маски навыками, а привычных Панталоне, Доктора, Арлекина и других персонажей приспособил к определённым чертам актёрской индивидуальности. В связи с этим личности актёров изменили общие характеристики различных масок. Так, Панталоне отказывается от своих «буффонных» причуд и становится пожилым и предусмотрительным купцом, Бригелла и Арлекин уже не являются шутовскими манекенами: Арлекин открывает свое истинное лицо неотёсанного мужика, Бригелла делается мажордомом или хозяином гостиницы. Доктор превращается в добропорядочного отца семейства, и только в некоторых комедиях продолжается нагромождение его смутных латинских цитат и псевдоучёности. Влюблённые, между тем, уже не такие наивные и робкие. Притом количество второстепенных персонажей растёт. Однако в комедии «Слуга двух господ», впервые представленной в 1746 году, ещё сохраняется каноническое число персонажей.¹⁰²

Компромисс, на который пошёл Гольдони, позволил соотнести первоначальное узнавание традиционных типов комедии дель арте с их внутренним обновлением под влиянием социальных, культурных, политических, психологических особенностей венецианского общества первой половины XVIII века, представителями которого были прежде всего актёры, занятые в комедиях Гольдони.¹⁰³

Как известно, комедия «Слуга двух господ» родилась благодаря сотрудничеству писателя с величайшим комиком, исполнителем маски Труффальдино¹⁰⁴, «эпохальным» актёром, как называл его сам Карло Гольдони, Антонио Сакки (1708–1788). Выходец из прославленной актёрской среды, гениальный импровизатор, Антонио отправил Гольдони письмо с

¹⁰² 13 персонажей: 2 пары влюблённых, 2 старика, 2 дзанни, 1 служанка, 4 второстепенные фигуры. – Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 184.

¹⁰³ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 184.

¹⁰⁴ В итальянском театре XVIII века были артисты, игравшие как в маске, так и без нее. Создатель маски Труффальдино Антонио Сакки играл только в маске. – Трубочкин Д.В. Итальянский театр XVIII века // Сцена. 2016. № 2. С. 86.

просьбой написать для него комедию на тему «слуги двух господ».¹⁰⁵

Изначальным автором сюжета комедии, где центральным персонажем была венецианско-бергамасская маска Арлекина, являлся знаменитый Доменико Бьянколелли (1636–1688), выступавший в труппе итальянских актёров во Франции при дворе Людовика XIV. Действие комедии Бьянколелли происходит в Бергамо: Оттавио влюблен в Эуларию, дочь Доктора, Арлекин (слуга Оттавио) любит Дьямантину, но старый скряга Панталоне хочет жениться на молодой девушке. Сеть интриг плетётся вокруг влюблённых. Разыгрываемые сцены, реплики, жесты не были детально прописаны (кто знает, какой жест подразумевался при словах: «Я хотел бы умереть или упасть в обморок, но не могу»). Комическая часть постановки (буффонные сценки, акробатические трюки) осуществлялась Арлекином. Например, когда Панталоне приходил и говорил Арлекину, что женился на Дьямантине, тот исполнял «лацци отчаяния»: отодвигался подальше от Панталоне, снимал куртку, ложился на неё и притворялся мертвым. Панталоне поднимал его и прислонял к стене, и как только старик отворачивался, плут тут же бросался прочь с этого места, Панталоне разворачивался, видел, что у стены никого нет, затем снова отворачивался и, повернувшись, был поражен тем, что Арлекин уже тут как тут, но затем тот снова исчезал и так до тех пор, пока напуганный старик в поисках выхода не падал на дверь, которая открывалась, и акт таким образом завершался.¹⁰⁶

Для Гольдони источником комедии послужил литературный сценарий французского драматурга Жана-Пьера дез Ура де Мандажора (1669–1747) «*Arlequin valet de deux maîtres*», представленный впервые в Париже в Театре итальянской комедии 31 июля 1718 года театральным деятелем Луиджи Риккобони (1676–1753). Первый вариант комедии Гольдони (1745 г.),

¹⁰⁵ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 185.

¹⁰⁶ Doglio E. Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo. Milano, 1990. P. 117. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 185.

имевший успех у миланской и венецианской публики, представлял собой литературно разработанный сценарий и опирался на импровизационную игру Антонио Сакки, второй (1749 г.) – уже литературный текст с полностью прописанными диалогами. Эти варианты не сохранились. До настоящего времени дошел вариант, опубликованный в 1753 году. К тому моменту Гольдони поменял имя главного персонажа на Труффальдино.¹⁰⁷

Нужно иметь в виду, что актёры в то время были ревностными хранителями традиций комедии дель арте, и поэтому не желали принимать жесткий контроль писателя над текстом. Написание полного сценария означало в таком случае регламентацию большей части импровизаций, которыми владели комедианты. Однако, предоставив окончательный литературный текст, Гольдони не лишает актёров права импровизировать.¹⁰⁸

Драматург понимал, что необходимо сохранить в литературном тексте театральный язык комедии дель арте. В целях привлечения внимания публики сюжетная схема должна быть простой, характеры и ситуации легко схватываемыми и понятными, без каких-либо гротескных деформаций. Так, в сюжете всегда присутствуют два старика – Панталоне (Маньифико) и Доктор, две пары влюблённых, два дзанни, две служанки (или служанка и куртизанка), в редких случаях Капитан. Лирическая линия *canovaccio*, представленная влюблёнными (*parti serie*), тесно переплетается с комической, главными героями которой выступают дзанни (*parti comiche*).¹⁰⁹

«Слуга двух господ» имеет типичную сюжетную схему. Комедия основана на недоразумении, вызванном двумя влюблёнными из Турина: Беатриче Распони и Флориндо Аретузи. Убив на дуэли брата Беатриче, Флориндо вынужден скрываться, а Беатриче, переодевая в костюм своего убитого брата Федерико, отправляется на поиски возлюбленного. Оба оказываются в Венеции, в одной и той же гостинице, и у них на двоих один

¹⁰⁷ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 186.

¹⁰⁸ Там же. С. 186.

¹⁰⁹ Там же. С. 187–188.

слуга по имени Труффальдино, который вечно голодный, не имея гроша в кармане, решил послужить сразу двум господам. История развивается в вихре забавных ситуаций: хитрый и ловкий Труффальдино бежит от одного хозяина к другому, путая и забывая, кому и что говорить. Поэтический пафос влюблённых снижается комическими выходками озорного слуги. Буффонные элементы, воплощённые в лацци, не выбиваются из повествовательной ткани сюжета (лацци Труффальдино с письмом, кульминационная сцена обеда, лацци с сундуками). Игра на контрастах усиливается чередованием итальянского литературного языка лирической сюжетной линии и венецианского диалекта комической.¹¹⁰

Извлекая из масок характеры, связанные с окружающей действительностью и с историей, Гольдони почувствовал необходимость в языке, который смог бы выразить все оттенки межличностных отношений персонажей. Стремясь к непосредственности диалога, драматург перестроил «импровизированную» речь комедии дель арте в речь «правдоподобную», используя для этой цели спонтанный разговорный язык и диалекты. Если диалект здесь был неременной принадлежностью комических и буффонных масок: мягкий со свистом, изобилующий зубными звуками, съедающий согласные, быстрый говорок венецианца, жесткая скороговорка неаполитанца, отрывистый, односложный бергамский диалект,¹¹¹ то у Гольдони диалект становится гибким и подвижным, переходит от карикатурного к «чистому» диалекту языка, в то время как язык приобретает артикуляцию городского разговора.¹¹²

И если говорить о том, что в реформе Гольдони прослеживается смерть маски, то это такая смерть, которая сохраняет жизнеспособным диалект, становящийся вневременным. «Результатом создания реалистической

¹¹⁰ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 188.

¹¹¹ Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954. С. 161.

¹¹² Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Marsilio, 2001. P. 43. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 188.

комедии Гольдони, – как заметил Мелькиоре Чезаротти, – стал язык, лишенный «тосканизмов», обретший в диалекте жизненность и понятность».¹¹³

Интересен поворот во взглядах на фигуру Гольдони, который произошёл в XX веке. Если критик и историк литературы Аттилио Момильяно (1883–1952) говорит о присутствии в комедиях Гольдони огромного количества технических и театральных элементов, мешающих психологизму свободно проявиться, то другие исследователи всё больше начинают замечать в гольдониевской реалистической комедии её композиционную гармонию, её музыкальность. Образ гольдониевского хореографического спектакля всё чаще встречается в исследованиях, а такие термины, как *terzetto*, *contrappunto*, *concertato*, при анализе структуры комедий писателя становятся доминирующими. Рассуждения о контрапункте у Гольдони есть и в работах известного историка театра Сильвио Д’Амико (1887–1955).¹¹⁴

2 апреля 1924 года наименее реалистическую комедию Гольдони «Слуга двух господ» немецкий режиссёр Макс Рейнхардт (1873–1943) представил на открытии своего театра в Йозефштадте в рамках театральной программы летней школы верховой езды (*Felsenreitschule*)¹¹⁵ в Зальцбурге. Расположение сцены в живописном пространстве под открытым небом у подножия отвесных скал с вырезанными в них аркадами, с открывающимся видом на замок Леопольдскрон, задавало представлению торжественный ритм. Режиссёр, между тем, хотел сыграть комедию Гольдони в простом ключе ярмарочных гуляний начала XVIII века. Сценография была предельно проста: деревянное возвышение, на котором актёры меняли декорации во время представления.

¹¹³ Saggio sulla filosofia delle lingue di Melchior Cesarotti. Firenze, 1943. P. 23. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 188–189.

¹¹⁴ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 189.

¹¹⁵ В настоящее время «Летняя школа верховой езды», объединенная с Большим Фестивальным залом (Großes Festspielhaus), носит название «Дом Моцарта» (Haus für Mozart) и является одной из трех основных театральных площадок Зальцбурга.

Маленький оркестр, управляемый Бернхардом Паумгартнером, исполнял музыку Моцарта, звуча в унисон с колоколами церкви *Glockenspiel* и смехом зрителей, которые наслаждались яркой комедией дель арте.¹¹⁶ Используя музыку Моцарта, режиссёр превратил гольдониевскую комедию в настоящий балет, где жест доминировал над диалогом, хореография – над драматическим исполнением. В спектакле, – как вспоминала Мария Лей Пискатор (1898–1999), известная танцовщица и хореограф, жена немецкого театрального режиссёра Эрвина Пискатора (1893–1966), приглашённая Максом Рейнхардтом во дворец Леопольдскрон для постановки хореографических номеров «Слуги», – наблюдалось единство действия, танцев, света, музыки: романтические позы любовников, смешные хитрости Труффальдино, гибкость его тела, диктуемая маской, утонченный балет Панталоне, ложная элегантность дзанни, задувающего свечи в конце представления.¹¹⁷ А смешной образ, созданный Германом Тимингом, исполнителем маски Труффальдино, театральная критика не раз сравнивала с маской маленького нелепого человечка, придуманного Чарли Чаплином.¹¹⁸

В 1932 году спектакль Рейнхардта «Слуга двух господ» совершил турне по Италии, воодушевив итальянских любителей «чистого театра», в числе которых был ещё совсем юный Джорджо Стрелер.¹¹⁹

И вот спустя 15 лет режиссер Стрелер ставит «Слугу двух господ». Если проследить его гольдониевскую линию постановок, то можно увидеть, как режиссер последовательно углублялся в драматургию Карло Гольдони, хронологически продвигаясь от ранних «Арлекина – слуги двух господ»,

¹¹⁶ Adler A. Max Reinhardt in Salzburg // Max Reinhardt 1873-1973. Edited by George E. Wellwarth and Alfred G. Brooks., Max Reinhardt Archive/ New York, 1973. P. 18. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 189.

¹¹⁷ Piscator M. Madness, Laughter and Tears // Max Reinhardt 1873-1973. Edited by George E. Wellwarth and Alfred G. Brooks., Max Reinhardt Archive/ New York, 1973. P. 108. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 189.

¹¹⁸ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 189-190.

¹¹⁹ Там же. С. 190.

«Честной девушки», «Влюбленного солдата»¹²⁰, «Влюбленных», «Хитрой вдовы» к «Дачной трилогии», «Кьоджинским перепалкам», «Кампьялло», завершая свой исследовательский маршрут постановкой гольдониевских «Мемуаров».

Стрелера интересовала «национальная» тема, которая раскрывала итальянскую «классику», заговорившую на современном языке, а также темы, по его собственному признанию, позволяющие углубиться в чисто постановочные проблемы – от комедии дель арте к реализму XIX века, к эпическому театру.¹²¹ И хотя, безусловно, «Арлекин – слуга двух господ» удачно ложится в эту концепцию, являясь отправной точкой скрупулезного исследования реформы Гольдони, все-таки изначально выбор пал на пьесу случайно. Стрелер в интервью, говорит о том, как он увидел дипломный показ молодого актера Марчелло Моретти, выпускника Национальной академии драматического искусства Сильвио Д'Амико в Риме. Он исполнял роль Арлекина. Гибкий, заразительный, «свежий» Арлекин Моретти впечатлил режиссера, и у него возникла идея поставить гольдониевскую пьесу «Слуга двух господ» в «Пикколо театро».¹²²

«Мы оказались в вакууме, – писал Стрелер, – и вынуждены были выполнять акробатические трюки без страховки. [...] нам пришлось «изобретать» что-то внутри себя, за пределами культуры и истории».¹²³

В первой редакции 1947 года преобладало сильное игровое начало, текст Гольдони был значительно сокращен и использовался как один из композиционных элементов, почти как сюжет. На афише и в программке Гольдони был указан как автор диалогов, а не произведения в целом. Марчелло

¹²⁰ Существуют альтернативные варианты перевода названия гольдониевской пьесы «L'amante militare» на русский язык: «Влюбленный воин», «Солдат-любовник».

¹²¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.33.

¹²² Strehler G. Il perché dell' «Arlecchino» e la riscoperta di Goldoni / Testimonianza di una vita in teatro, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения: 13.06.2022).

¹²³ Programma di sala Il Piccolo Teatro in America Latina, 1954 // Archivio del Piccolo Teatro di Milano.

Моретти-Арлекин демонстрировал на сцене и наив, и элементы театра марионеток, и *anima allegra*, свою музыкальность и пластичность.

Новаторским решением Стрелера было использование масок комедии дель арте. У Рейнхардта актеры играли с открытым лицом, без масок. Интерпретация комедии Гольдони немецким режиссером была скорее иного рода: все-таки не комедия дель арте, а комическая опера, поставленная в духе Шекспира и Мольера.

Техника изготовления, театральной игры в масках была утрачена, но Стрелер настаивал на их использовании. Для него маска была символом обновления театра, окном в новое «метатеатральное» измерение.

Актеры поначалу не «чувствовали» маску. Самое сильное внутреннее сопротивление ей оказывал Арлекин-Моретти. В редакции 1947 года он единственный играл с нарисованной на лице маской.

Стрелер вспоминал, что актёры поначалу играли в самодельных масках: «плотно прилегающие к лицу, зафиксированные самым примитивным способом, посредством резинок, негнущиеся, жесткие, эти маски мешали актёру даже моргать...Во время спектакля картон промокал от пота, и маска начинала на глазах расползаться».¹²⁴

Внимательно наблюдая за игрой актера в маске, Стрелер увидел, например, что маска «по духу своему ритуальна», она не терпит «естественного» жеста, поэтому нужно каждый жест просто наметить движением руки, не доводить до конца.¹²⁵

Маски, созданные скульптором Амлето Сартори в результате длительного, кропотливого изучения старинных техник изготовления масок дель арте XVI, XVII, XVIII веков, становятся инструментом, характеризующим не столько внешний облик персонажей, сколько метод их драматической интерпретации.

¹²⁴ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.135.

¹²⁵ Там же. С.135–136.

Стрелер вспоминал, как он, молодой режиссер, буквально одержимый в то время «жестовым театром», оказался в мастерской Сартори в Падуе. Они долго разговаривали о театре и театральных масках.¹²⁶

В виду значительного снижения роли слова, режиссер понимал необходимость напряженной работы актера со своим телом, необходима была предельная артикуляция жеста, движений. Маска сильно ограничивала экспрессивные средства выразительности актера, но вместе с тем открывала новые пластические возможности. В театр «Пикколо» были приглашены для занятий с актерами телесной пантомимой Этьен Декру, французский актер, педагог, ученик Жака Копо, автор специфической гимнастики «*mime corporel*», которая легла в основу его знаменитой системы воспитания актера «*Mime pur*»¹²⁷, Жак Лекок, французский актер, педагог, мим, который вместе с Амлето Сартори занимался изучением и воссозданием масок комедии дель арте, а также Мариза Флах, ученица Этьена Декру, мим, хореограф, педагог по сценическому движению. Это были не просто уроки, это было становление нового театрального мировоззрения, зарождение иного способа существования на сцене. Физически подготовленное, совершенное тело актера должно было стать дополнением к маске, фактически ее новым лицом.

В ходе актерских тренингов отрабатывались бесчисленные упражнения «с голым лицом» и с маской. Для упражнений «с маской» Сартори изготовил «нейтральную» маску без какого-либо определенного выражения. Только с помощью прогибов тела, жестов, движений, взаимодействий с другими актерами и предметами эту «пустую» маску можно было оживить. Перед

¹²⁶ Strehler G. Il «mestiere» della poesia // Alberto Marcia. La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori. Firenze: La Casa Usher, 1980 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения: 05.11.2023).

¹²⁷ В основу театральной системы Этьена Декру «*Mime pur*» легли следующие принципы: 1. Принцип идентификации. «Отождествление творящего субъекта с создаваемым объектом». 2. Триада «поза—движение—жест» в двух направлениях: «извне—вовнутрь» и «изнутри—вовне». 3. «Голый человек на голой сцене».

Амлето Сартори стояла трудно выполнимая задача – создать маску, которая символизировала бы ее отсутствие.

«Это было прекрасное, незабываемое зрелище, – рассказывал Стрелер, – видеть на столе перед большим окном в мастерской Сартори около двадцати масок, стремящихся к нейтральной», внутри которых проходили тень улыбки, кивок недоумения, печали или что-то еще, а затем, постепенно, переходя к последним, наблюдать лишь прозрачное “человеческое лицо“, схваченное в момент пустоты».¹²⁸

В течение многих лет актеры на занятиях использовали «нейтральную» маску Сартори, а однажды Этьен Декру продемонстрировал в этой маске «левитацию» человеческого тела. «Подвешенный в пространстве, неподвижный Декру пугал и восхищал одновременно своей виртуозной координацией и концентрацией каждого нервного узла и мышечного пучка своего тела».¹²⁹

Созданию «нейтральной» маски предшествовала изнурительная работа Сартори с масками для спектакля «Арлекин – слуга двух господ». Методом проб и ошибок, через множество подготовительных рисунков, экспериментируя с формой и материалами, способами их обработки, он скроил и сшил для актеров первые кожаные маски. Они были еще тяжелыми, не очень гибкими, травмировали лицо. Постепенно Сартори удалось их смягчить. Он посылал их в «Пикколо» или приходил сам, приносил, завернутые в рисовую бумагу, как рождественские подарки, свои маленькие «кустарные» шедевры.¹³⁰

В старинных масках дзанни Сартори уловил некоторые анималистические черты и предложил на выбор маску Арлекина разных типов: «под кота», «под лису», «под быка». Марчелло Моретти пожелал,

¹²⁸ Strehler G. Il «mestiere» della poesia // Alberto Marcia. La Commedia dell'arte nelle maschere di Sartori. Firenze: La Casa Usher, 1980 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempr-diverso-e-sempr-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 05.11.2023).

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

чтобы она была «под кота», потому что «он всех ловчее». Потом он попробовал ту, что «под лису». Впоследствии он остановился на оригинальной, примитивной маске «дзанни», смягченной скульптором в «гольдониевском духе».¹³¹

Как вспоминал Амлето Сартори, впервые он увидел Марчелло Моретти в «Пикколо театро». Он принес ему маску Арлекина. В тот момент шли репетиции «Влюбленного солдата» Гольдони. Мастер примерил актеру маску, тот пришел в ярость, швырнул ее на пол со словами, что не может в ней играть, что у него синяки, что он ничего не видит. Сартори, сравнивая поведение Моретти с диким жеребенком, на которого впервые надели уздечку, был сильно оскорблен. Возник спор, который прервал Стрелер, чтобы продолжить репетицию. Затем Сартори и Моретти помирились и стали серьезно, в деталях обсуждать проблему маски. Актер указал скульптору на ограничения маски, которые она накладывает на исполнителя. Отверстия для глаз, как правило, очень маленького диаметра. С одной стороны, это придает маске выразительный «животный» вид, но, с другой, крайне снижает видимость. Поэтому и возникла необходимость у актеров в очень быстрых, последовательных движениях, чтобы как-то зрительно овладеть полем действия: смотреть себе под ноги, не наткаться на препятствия, существовать в едва просматриваемом пространстве. Итогом подобных ухищрений актера стала судорожная и прыгающая походка, подчеркнутая почти механическими движениями конечностей и головы.¹³² Рождались не человеческие, а кукольные движения.

Марчелло Моретти в результате принял маску, он придал ритм и упорядоченность своим движениям. Его персонаж постепенно

¹³¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.136.

¹³² Sartori A. Ricordi intorno a una maschera // Quaderni del Piccolo Teatro, 4. Milano: Tecnografica Milanese, 1962 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения: 05.11.2023).

выкристаллизовывался в точном геометрическом рисунке, где каждый жест был тщательно выверен.

Впоследствии Сартори нашел подтверждение исполнительской интуиции Моретти, изучая старые гравюры и в целом всю иконографию Арлекина. Арлекин Моретти инстинктивно выдавал нужные движения, их очередность.

Примечательно, что и актриса Джулия Ладзарини, введенная в спектакль на роль Кларице в 1954 году, описывает укрощение Моретти маской Арлекина как процесс, схожий на «приручение жеребенка, приручение самого себя до тех пор, пока ты не примешь маску, которая скрывает и, следовательно, отнимает всякую скромность и заставляет тебя быть как на исповеди. Это освобождающий акт, который очищает каждый вечер».¹³³

Примирившись с маской, Моретти «освободился» от всех неудобств, «принуждение обернулось свободой, в схеме открылись неисчерпаемые возможности для фантазии».¹³⁴ Так, например, он обнаружил, что рот актера в маске, скрывающей верхнюю часть лица, выглядит эффектнее, чем без неё: обведённый белым, выступавший из-под маски, он казался особенно подвижным. Впоследствии Марчелло, по признанию Стрелера, открыл еще несколько выразительных возможностей маски, которые режиссер записал и положил в основу своей работы с актерами.¹³⁵

Благодаря Амлето Сартори техника изготовления маски комедии дель арте была вновь обретена, но теперь предстояла длительная напряженная работа по изучению приемов игры старинных комедиантов. Опираясь на немногочисленные документы, сценарии, изображения, а в основном, на свою

¹³³ Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino, a cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения: 03.12.2023).

¹³⁴ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.136.

¹³⁵ Там же. С. 136.

интуицию, режиссеру и актерам приходилось изобретать современный способ исполнения комедии масок.

«Мы были наивными детьми, – рассказывал Стрелер, но не настолько, чтобы не понимать, что в нашей импровизационной комедии дель арте каждое появление актера должно быть оправданно. “Я выхожу на сцену для того, чтобы что?” – спрашивал Моретти. И тут же предлагал свои варианты: “Я войду для того, чтобы поймать бабочку своей шляпой”. Он пробует, делает наивно-изящные движения, чтобы схватить бабочку, но в какой-то момент бабочка становится мухой. “Это более реалистично, в жанре Арлекина”, – говорит Марчелло. Он ловит невидимую муху в полете, кричит: “Попалась!” Начинает отрывать ей крылья, как лепестки цветка. “Стоп, – говорю я ему, – мне это не нравится. Это садистская игра”. “Но дети играют в эти садистские игры”. “Все в порядке. И сейчас?” “Сейчас...”. Он смотрит на меня, кладет муху в рот и ест. Я вскрикиваю. Моретти стоит на своем. Он был прав: сцена с поеданием мухи имела огромный успех. Самое замечательное то, что двадцать лет спустя, когда Ферруччо Солери готовился стать Арлекином, мы внезапно обнаружили в старинном сценарии комедии дель арте лацци Арлекина с ловлей и поеданием мухи».¹³⁶

Не только маска, но и костюм давал каркас для выстраивания образа персонажа. Костюмы определяли, а в некоторых случаях ограничивали, движения актеров. Так, например, у Бригеллы, хозяина гостиницы, белый костюм, маска и типичный колпак повара. Актер Эрманно Ровери в роли Бригеллы был похож на тряпичную куклу. Тело его пошатывалось, походка была неровной, подпрыгивающей и шаркающей, к тому же он еще и заикался.

Таким образом, маска и костюм передавали первое впечатление о персонаже, которое тут же подкреплялось пластикой и голосовыми усилиями

¹³⁶ Io, Strehler // Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения: 13.04.2023).

актера. Толкование Стрелером этого персонажа опиралось уже не на фиксированные типажи комедии дель арте, где Бригелла представал молодым и опасным негодяем, а на характеристики, данные в произведениях Гольдони. Здесь Бригелла «постарел» и превратился в более дружелюбно-озорного героя. И Арлекин уже не являлся шутовским манекеном, а открывал свое истинное лицо неотесанного мужика.¹³⁷ Как охарактеризовал Арлекина итальянский кинокритик, драматург, актер Туллио Кезич, что «Арлекин Моретти – это, с одной стороны, внутренне мятежный пролетарий, ниспровергающий едкой иронией установленный порядок, а с другой стороны, он тот бедняга, который вынужден служить богатому хозяину, совершая нелепые поступки».¹³⁸ Когда у Моретти появилась маска «под кота», то он намеренно включил кошачьи повадки в свою игру, еще раз подчеркивая важность маски и костюма персонажа.

В ходе репетиций Моретти выработал «фирменное» движение для Арлекина – серию бойких, чередующихся почти балетных «тандю» (скольжение вытянутой и выворотной ноги). Особенно эффектно это смотрелось в сцене, когда Арлекин приударял за служанкой Смеральдиной. Стрелер превратил это действие в танец: Арлекино кружил Смеральдину, делая «тандю», а она отвечала серией «соте» (маленьких прыжков).¹³⁹ Этот танец, который исполняли Арлекино и Смеральдина, был физически утрированной артикуляцией чувств персонажей. К танцевальным и характерным сценическим движениям Арлекина добавлялись сложные акробатические трюки. Самая головокружительная сцена в спектакле, когда Арлекин во время обеда одновременно пытался подать еду своим хозяевам.

¹³⁷ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 184.

¹³⁸ Kezich T. Ritratto d'attore / Marcello Moretti. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения: 03.12.2023).

¹³⁹ Malia S. Giorgio Strehler directs Carlo Goldoni. UK: Lexington books, 2014. P.36.

Моретти, подпрыгивая, бегал взад и вперед по сцене, попеременно бросая и ловя тарелки с едой у актеров, играющих официантов, извивался, принимал различные позы, чтобы удержать поднос с едой и даже падал, не проливая ни капли. Кульминационный момент сцены, когда Арлекин нес тарелку с желеобразным десертом. Он начинал трястись с возрастающей интенсивностью, студенистая консистенция на тарелке отвечала ему тем же.

В первом акте «Арлекина» Клариче теряла сознание, но в интерпретации Стрелера ее обморок был притворством. Актриса совершала несколько «заходов», чтобы рухнуть на пол, и только, убедившись, что внимание переключилось на нее, она, наконец, падала. Жених Клариче Сильвио в сцене с предполагаемым соперником грозно заявляя, что обнажает меч, пытался вынуть его из ножен, но ничего не получалось, лезвие застряло. Так повторялось несколько раз, и в конце концов смущенный и расстроенный Сильвио уходил со сцены. Момент задуманной бравады превращался в акт унижения.¹⁴⁰

Как мы знаем, окончательный литературный текст комедии Гольдони датируется 1753 годом, но в постановке Стрелера чувствуется возвращение к ритмам, сюжетным схемам сценария 1745 года, основанного на импровизационной игре Антонио Сакки.¹⁴¹ Гольдони в пьесе оставлял широкое поле для импровизации, Стрелер и актеры придумывали, утрировали комические лацци, которые органично встраивались в сюжетную канву гольдониевского текста. Так, в вышеупомянутых примерах лацци служили для усиления черт характера – кокетства Клариче и капризности незрелого еще Сильвио.

Поставить на итальянской сцене «Слугу двух господ», – писал после премьеры театральный критик Карло Лари, – когда отголоски традиции

¹⁴⁰ Malia S. Giorgio Strehler directs Carlo Goldoni. UK: Lexington books, 2014. P.36

¹⁴¹ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

комедии дель арте окончательно стихли, дать волю фантазии, как это сделал Рейнхардт, перенеся гольдониевскую комедию в плоскость балета, оказалось делом не простым.¹⁴² Имея в наличии достойных актёров, но недостаточно подготовленных к спектаклям такого жанра, молодой и храбрый Стрелер, воодушевлённый забавным механизмом маски, не смог, по мнению Лари, получить картину в стиле Гольдони. Не хватало ясности и изящества. Поэтому сценические построения режиссёра жили сами по себе, не складываясь в единую картину.¹⁴³ Многие тогда называли постановку Стрелера «механическим балетом», обвинили режиссёра в искажении гольдониевского текста. Но были среди толпы рассерженных и те, кто пришёл в театр уже за «режиссёрскими причудами».¹⁴⁴

«Слуга», ещё во времена Гольдони, завоевавший популярность, – подчёркивал театральный обозреватель Джузеппе Ланца, – был своего рода «трапезией», на которой актёры давали волю своим «капризам».¹⁴⁵ Хорошо чувствуя природу и границы жанра *commedia artificiosa*, Гольдони оставляет за исполнителями право на «изобретательность». Стрелер уловил чрезмерную театральность гольдониевской комедии «Слуга двух господ», поставив её как необузданную феерию, исполненную марионетками.¹⁴⁶ Сценическое решение спектакля было минимальным: узкий помост, рисованный задник, изображающий городскую площадь. Излюбленный метод любителей «чистого» театра: театр в театре.

«Мы не осмеливаемся сказать, – продолжал Джузеппе Ланца в своей

¹⁴² Lari C. Fuochi a mezzodi // Corriere della sera. 1947. 31 lug. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 190.

¹⁴³ Ibid. Цит. по: Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 190.

¹⁴⁴ Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

¹⁴⁵ Lanza G. Teatro. Il servo di due patroni // L'illustrazione italiana. Milano. 1947. 3 ag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=13> (дата обращения: 22.12.2022). Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

¹⁴⁶ Ibid. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

рецензии на спектакль, – что Стрелеру удалось достичь стилистической связности, но определённо постановка доставила удовольствие, даже когда в финале третьего акта перешла границы не только фантазии Гольдони, но и режиссёрского рисунка Стрелера».¹⁴⁷

В защиту первой редакции стрелеровского «Арлекина» выступил известный историк театра Сильвио Д'Амико. Он восхищается храбростью режиссёра, который, не боясь сравнения с Максом Рейнхардтом, взялся за постановку этой знаменитой комедии Гольдони. «“Слуга“, инсценированный Рейнхардтом, – вспоминал Сильвио, – был волшебным, но в некотором роде “метафизическим“, сконцентрированным на предустановленном изысканном балете. Исполнение молодых итальянских актёров имело всю радость счастливой импровизации. И в партере, и на балконе публика принимала игру, предлагаемую ей. Она внимала каждому слову, намёку, забавлялась, главным образом, тем фактом, что сами актёры имели дерзость на сцене развлекаться. И после окончания представления зрители продолжали вызывать актёров на сцену до тех пор, пока они окончательно не выдохлись и не сели по краям маленькой сцены, подобно марионеткам, у которых оборвались верёвочки».¹⁴⁸

Углубляясь в изучение феномена комедии дель арте, Стрелер год спустя в 1948 году в рамках театрального фестиваля в Венеции, в театре «Ла Финиче» ставит «Ворона» Гоцци. Несмотря на то, что у самого Гоцци игра масок здесь сведена к минимуму, режиссёр выводит на первый план бродячих комиков с их лацци, песнями и танцами, которые, расположившись на городской площади, репетируют, готовясь к представлению.¹⁴⁹ Молодой Стрелер между

¹⁴⁷ Ibid. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

¹⁴⁸ D'Amico S. Palcoscenico del dopoguerra. Torino, 1953. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 191.

¹⁴⁹ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 196.

Гоцци и Гольдони сделает свой выбор в пользу Гольдони. К Гоцци он так больше и не вернется.

Еще один автор, который позволил режиссеру продолжить методологические поиски по линии комедии масок, — это Шекспир. Именно комедия дель арте стала для Стрелера основным способом соединения комедийных элементов шекспировских пьес с богатым итальянским театральным наследием, помогла адаптировать произведения английского драматурга к их восприятию итальянской публикой. Безусловно, Шекспир неким образом внес свой вклад в этот процесс. В его произведениях изначально присутствуют необходимые сценические типажи, восходящие к комедиям Менандра и позднеримской комедии: хвастливый солдат, романтический воздыхатель, педантичный лгун, находчивый слуга. К тому же, вероятно, Шекспир был знаком с некоторыми сценариями комедии дель арте. Даже консервативный критик Джеффри Буллоу признает, что эта параллель очевидна.¹⁵⁰ Комические сцены с пьяницей-дворецким Стефано и шутлом Тринкуло в его «Буре» выступают самым ярким примером осведомленности драматурга.

Прежде, чем представить итальянской публике «Арлекина – слугу двух господ» во второй редакции Стрелер в 1950 году для театрального фестиваля в Венеции ставит на открытом воздухе «Честную девушку» Гольдони. На площади Сан-Тровазо, где уже Макс Рейнхардт показывал своего «Венецианского купца», Арлекин в исполнении Марчелло Моретти и Бригелла – Антонио Баттистелла выступали по задумке режиссера без масок. Спектакль, насыщенный хореографическими и песенными вставками, имел успех у зрителей.

В 1951 году Стрелер выпускает в «Пикколо театро» «Влюбленного солдата» Гольдони, где на сцене все тот же ключевой персонаж Арлекин в

¹⁵⁰ Bullough G. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol IV: Later English History Plays. London: Routledge&Kegan Paul, 1962.P.261.

исполнении Марчелло Моретти. В один вечер вместе с гольдониевским спектаклем шел и «Летающий лекарь» Мольера, где Моретти играл Станареля. Обе роли выстраивались, преимущественно, на пантомиме и акробатических трюках. У Арлекина-Моретти появляется здесь некоторая неуклюжесть и «чаплиновский акцент».¹⁵¹

Далее последовала вторая редакция «Арлекина» 1952 года, которая представляла собой уже не реконструкцию приёмов комедии дель арте, она демонстрировала «плоть», «кровь», «мускулы» и дух великого комического театра.¹⁵² Стрелеру удалось найти нечто, лежащее по ту сторону культуры и истории, и этим «нечто» была «врождённая итальянская способность отдаваться ритму непосредственной импровизации, мимическому жесту, художественной гиперболе».¹⁵³

Стрелер, подобно Сократу, «майевтически», то есть извлекая скрытое в человеке «истинное знание», лепил каждый жест актёра, стремясь достичь равновесия между гольдониевской стилизацией и ощущением реальности.¹⁵⁴ Если в первой редакции «Арлекина» в сценографии Джанни Ратто представала в геометрических линиях абстрактная Венеция, то здесь «суровая стилизация» декораций смягчается, они становятся более реалистичными. Актеры все также играют на возвышающейся деревянной платформе, но теперь она все больше напоминает передвижной театрик бродячих комиков XVIII века, позади – расписной задник и две боковые панели. Художник по костюмам Эбе Колчаги предлагает менее эстетски стилизованные костюмы.

В первой редакции разноцветные лоскуты костюма Арлекина были

¹⁵¹ Palmieri E. // Il Tempo di Milano. 1951.10 nov. // URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (дата обращения: 13.06.2024).

¹⁵² Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 193.

¹⁵³ Il Piccolo teatro di Milano: cinquant'anni di cultura e spettacolo / a cura di Maria Grazia Gregori. Milano: Leonardo arte, 1997. P.39. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 193.

¹⁵⁴ Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli Editore. 1959. P.45. Цит. по: Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 193.

выполнены в виде больших треугольников, здесь же более узнаваемый, типично «арлекиновский» ромбовидный красочный костюм. Арлекин-Моретти теперь выходит на сцену в коричневой кожаной маске «под кота», изготовленной для него Сартори.

В 1953 году в рамках театрального фестиваля в Венеции Стрелер представляет «Хитрую вдову» Гольдони. Здесь наряду с традиционными типами комедии дель арте, действуют персонажи с индивидуализированными характерами, показывается быт и нравы буржуазного общества XVIII века. Четыре жениха Розауры были неподражаемы: пламенный итальянец, напыщенный испанец, утонченный француз и флегматичный англичанин в исполнении Тино Карраро, Джанрико Тедески, Джузеппе Ринальди и Ромоло Валли.

«Я обнаружил, – писал Стрелер, – что в “Хитрой вдове” гораздо больше от комедии дель арте, чем поначалу мне казалось».¹⁵⁵ Это импровизационная комедия, которая уходит, ее вытесняет мир буржуазной комедии. Но пока «игра» сохраняется. С «технической» точки зрения «Хитрая вдова» стала генеральной репетицией сценических решений, которые затем будут использованы в «Дачной трилогии».

Постепенно Стрелер в исследовательское поле приемов и техник комедии дель арте включает обширный культурно-исторический контекст ее бытования. Режиссера интересует не только театральная жизнь персонажей комедии масок, но и повседневная, жизненная реальность бродячих комиков XVIII века. Стрелер в это время знакомится с Бертольдом Брехтом и увлекается идеями его эпического театра. Немецкий драматург, преодолевая схематичность своих произведений, возвращает персонажам «телесность», которая рождается из смешения индивидуальных, психологических,

¹⁵⁵ Strehler G. Lettera a Fabrizio Clerici. 1953 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (дата обращения 10.11.2023).

социальных коннотаций, и становится прорывом в общую для всех историческую реальность.¹⁵⁶ К этому стремится и Стрелер.

Так, для третьей редакции «Арлекина», называемой «Эдинбургской»,¹⁵⁷ он просит сценографа Эцио Фриджеро, который на протяжении многих лет будет работать со Стрелером, создать реалистическую обстановку жизни труппы комиков, которые, странствуя по городам и весям, оказались в сельской местности, на морском побережье, где античные руины напоминали бы о славном прошлом страны. На фоне развалин – небольшая деревянная сцена, на балках – расписанные в стиле XVIII века занавески в заплатках и дырах, которые, вероятно, между представлениями латают комедианты. Сверху предусмотрен тканевый навес, чтобы защитить зрителей от палящих лучей солнца или непогоды. Такую сцену из жизни комиков дель арте можно часто увидеть на гравюрах XVIII века. Таким образом, родилась, как вспоминал Эцио Фриджеро, история, вдохновленная «Мемуарами» Гольдони, что на лодке прибыли сюда, на морское побережье, недалеко от Кьоджи, компания комедиантов и разыгрывает представление перед рыбаками, их женами с детьми.¹⁵⁸

Если в третьей редакции «Арлекина» зрителям давались лишь намеки на присутствующую закулисную жизнь актеров, то в следующей версии 1963 года на открытом воздухе на вилле Литта ди Аффори под Миланом Стрелер совершает прорыв в «метатеатральное измерение». «Пикколо театро» вслед за французским Национальным театром впервые вывез свою постановку в провинцию. В огромнейшем парке на 1200 мест¹⁵⁹ перед фасадом виллы в стиле неоклассицизма в течение 15 дней разыгрывалась комедия дель арте.

¹⁵⁶ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 193.

¹⁵⁷ Спектакль был представлен на ежегодном театральном фестивале в Эдинбурге в 1956 году.

¹⁵⁸ Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia // programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 11.12.2023).

¹⁵⁹ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 196.

Публика из пригорода, а многие никогда не были в театре, приходили на представление с флягами вина, пакетами хлеба, омлета и салями, чтобы перекусить в антракте. Как вспоминал Нико Пепе, исполнявший роль Панталоне, Стрелеру удалось создать все условия, «чтобы мы почувствовали себя бедными бродячими комедиантами XVIII века».¹⁶⁰

Чтобы пригласить жителей Аффори потратить пятьсот лир и посмотреть представление на открытом воздухе, использовались громкоговорители, красочные афиши и оркестр, весело играющий на улицах. Зазывалы кричали на диалекте, анонсируя вечернее выступление, а на пластинках крутили музыку Вольфа-Феррари.¹⁶¹

В этом спектакле «с повозками» под открытым небом Стрелер использовал режиссёрские находки, приобретённые в работе над «Вороном» Гоцци. Режиссёр вообразил, что и на вилле Литта ди Аффори комедию исполняет подобная «*compagnia volante*» или «*truppa comica*» XVIII века.¹⁶² По бокам небольшой сцены находились повозки, символизирующие «дома на колёсах» странствующих комедиантов, лошадей на время отпрягли и увезли.¹⁶³ Между сценой и повозками – груда вещей бродячей труппы: барабаны, шлемы, одежда королей для трагедий, маски для комедий, картонная курица, идол инков, кто знает, для какой драмы и прочее. В глубине сцены стояли два стола со всем необходимым для спектакля реквизитом. Актёры, уходя со сцены, продолжали оставаться в пространстве, которое одновременно являлось и театральным, и реальным, то есть сценическая игра шла параллельно с жизнью актёров «за кулисами»: суфлёр в углу со сценарием в руках, музыканты, настраивающие инструменты.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Pepe N. *Pantalone va in tournée / programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97* // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).

¹⁶¹ Palmieri E. / *La Notte*. 1965. 11 luglio // <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // *Вопросы театра*. 2013. №3–4. С. 196.

¹⁶⁴ Там же. С. 196.

Приведя в движение механику комедии дель арте, Стрелер столкнулся с новой проблемой – как сценически представить закулисную жизнь актеров, чтобы она казалось живой, спонтанной, не искусственной. В результате режиссеру удалось выстроить сложную метатеатральную систему игры актеров «Пикколо», исполняющих роли «актеров», современников Гольдони, которые, в свою очередь, перед зрителями разыгрывают гольдониевскую комедию «Слуга двух господ». Зрители могли следить не только за сюжетом комедии, но и наблюдать «жизненные сценарии» комиков, в частности, соперничество между двумя труппами, одну из которых возглавлял «актер», играющий Панталоне, а другую – «актер», играющий Бригеллу. «Актеры» общались между собой не только за кулисами, но и взаимодействовали с «актерами», которые в этот момент были на сцене: комментировали, подсказывали, подавали реквизит. Публика могла видеть и некоторые секреты исполнения лацци, поскольку за сценой шли приготовления к их исполнению.

В постановке на вилле Литта ди Аффори под маской Арлекина скрывался уже не Марчелло Моретти,¹⁶⁵ а другой актер Феруччо Солери. Новый Арлекин подчеркивал, что он многим обязан Джорджо Стрелеру и Марчелло Моретти, хотя отмечал, что режиссер несколько идеализировал картину, представляя как старый Арлекин передает основы мастерства новому.¹⁶⁶ Моретти действительно указывал ему на ошибки, но не учил, не показывал, как именно надо играть. А Стрелер давал конкретные указания и значительно облегчал его актерские мучения. Так, например, делился Солери, он подсказал ему несколько вспомогательных упражнений, в том числе очень полезное: читать газету до тех пор, пока хватает дыхания, не останавливаясь на знаках препинания, затем, набрав в легкие воздуха, начинать заново.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 197.

¹⁶⁶ Soleri F / intervista di Luciana Fusi, Annabella. 1977. 23 novembre // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).

¹⁶⁷ Il Piccolo teatro di Milano: cinquant'anni di cultura e spettacolo / a cura di Maria Grazia Gregori. Milano: Leonardo arte, 1997. P.109.

Шестая редакция спектакля, представленная в парижском театре Одеон в 1977 году, отражала размышления Стрелера по поводу тяжелого положения итальянских комедиантов во Франции, в котором они оказались, когда закрыли «Комеди Итальян». Ранее обожаемые, а теперь никому не нужные, они изгоняются из города. По пути домой, уставшие и голодные, комики останавливаются на ночлег в полузаброшенной вилле. Большая пустая комната, вероятно, предназначавшаяся для прислуги, дверь XVII века, развалившаяся на части, облупившиеся стены, в углу – картонный конь, похожий на древнюю статую. Конь появился в спектакле потому, что в руки Ецио Фриджеро попала старинная гравюра, на которой был изображен театральный реквизит: лошадь-русалка из папье-маше с золотистыми волосами и блестящей чешуей. Как ни странно, писал Фриджеро, но это послужило толчком к рождению новой постановки. Он показал это изображение Стрелеру, тот был очарован, в его воображении уже возник заброшенный замок, владелец которого, лорд-герцог отдал комедиантам пустующие комнаты, где раньше проживали слуги. И именно тут комики дают свои представления.¹⁶⁸

В этом спектакле была совсем другая атмосфера. Вместо Арлекина радостного, пляшущего при ярком солнечном свете, – мрачный, меланхоличный Арлекин. Вокруг гольдониевской фабулы распространяется ощущение беккетовского запустения – актеры превратились в призраков самих себя, свидетелей непоправимо устаревающей своей действительности. Не было и привычного деревянного помоста, на котором так эффектно и выразительно смотрелись лацци и акробатические трюки.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia / programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения: 11.12.2023).

¹⁶⁹ Soleri F. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения: 05.11.2023).

Во время спектакля на сцене Одеона, в конце третьего акта отключили электричество. Но так как в начале представления актеры, по замыслу режиссера, находились в замке в темноте и только потом зажигали свечи, было чем осветить сцену. Актеры вынесли канделябры с большими восковыми свечами вперед, на авансцену и освещали лица друг друга, когда произносили реплики.¹⁷⁰

Ещё один новый элемент шестой редакции: триумфальное бегство Арлекина. Когда слуга-плут понял, что в обмане своих хозяев он зашёл слишком далеко,¹⁷¹ он запрыгивает на облако, которое спускалось с колосников, чтобы забрать его на небо.

В 1987 году, к 40-летию «Пикколо театро», когда уже было сыграно более 1500 спектаклей по всему миру, «Арлекин – слуга двух господ» возвращается на родную сцену в новой версии, получившей название «*dell'Addio*» (прощальная). Стрелер хотел собрать всех исполнителей комедии, начиная с первой редакции 1947 года, чтобы они выходили на сцену в своих ролях, чередуясь, и, таким образом, прощаясь со своими персонажами. Воплотить эту задумку удалось лишь отчасти, символически. Сцена была обнажена Эцио Фриджеро до предела: серый холст-задник, пара столов, несколько ширм, которые ставились и убирались в определенные моменты, две плетеные дорожные корзины. Никакой мебели, нарисованных задников, никаких красок. Даже некогда красочный костюм Арлекина стал блеклым, словно туман времени высветлил его до пастельных тонов.¹⁷²

Сыгранная в полумраке при свечах (Стрелер здесь вновь использовал спонтанно найденное решение в театре Одеон), постановка несла тревогу, в ней ощущалось нечто призрачное, инфернальное. Свет шел снизу от свечей

¹⁷⁰ Tian E. // Il Messaggero. 1987. 15 maggio // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения: 14.12.2022).

¹⁷¹ Балдина Ю.А. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 199.

¹⁷² Tian E. // Il Messaggero. 1987. 15 maggio // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения: 14.12.2022).

рампы, персонажи в масках выглядели зловеще. Арлекин тут заставлял вспомнить о прототипе своей маски – комическом средневековом бесе. Спектакль начинался попеременным зажиганием свечей у ramпы кряхтящим суфлером, что-то бубнившем себе под нос, и заканчивался так же.

По признанию Феруччо Солери, это была одна из лучших версий «Арлекина». Мерцание свечей создавало пространство воспоминаний, памяти о вещах старинных и далеких. Это был спектакль, увиденный как бы через фильтр самого спектакля, его сценической истории в «Пикколо».¹⁷³

«Арлекин» на этом не прекратил свое существование. В 1990 году последовала новая версия спектакля под названием «*Del Buongiorno*» с участием первого курса студентов театральной школы, основанной Стрелером. 29 молодых исполнителей на 8 главных ролей. Идея режиссера была в том, чтобы у героев появились их дубли. Так, у Беатриче было восемь исполнителей, у Клариче, Флориндо и Смеральдины – пятеро, у Панталоне, Бригеллы, Доктора – три, у Сильвио – двое. Только Арлекин оставался единственным и неповторимым в исполнении Феруччо Солери.

Пока одна группа актеров разогревалась на сцене, другая группа в таких же масках, костюмах копировала их позы, жесты, слова, находясь в первом ряду партера среди зрителей. И вновь Стрелер выстраивает здесь «метатеатральное» зеркалирование персонажей, актеров и зрителей, добавив двойников. Ожидающие своей сцены, отвоевывающие игровое пространство и внимание зрителей, «двойники» персонажей были живыми и заразительными. Великолепной была финальная сцена, в которой Арлекин,

¹⁷³ Soleri F. / *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения: 05.11.2023).

чтобы получить руку «размножившейся» Смеральдины, был вынужден умолять о помощи двух Беатриче, двух Флориндо и согласия двух Клариче.¹⁷⁴

А далее последовали новые редакции спектакля: по случаю двухсотлетия со дня смерти Гольдони (1993) и к 50-летию «Пикколо театро» (1997). Из нововведений – неожиданный, полный предзнаменований финал в постановке 1997 года: буря, раскаты грома, летающие в воздухе листья, хлопающие от ветра двери и растерянная труппа бродячих комедиантов, попавших в непогоду. Затем, за завесой появлялось свечение факела, и актеры шли на свет, неизвестно куда.¹⁷⁵ Это была последняя завершенная постановка Стрелера. В декабре 1997 года его не стало.

В 2003 году появляется одиннадцатая редакция постановки, так называемая «Эрмитажная» (была представлена в Эрмитажном театре, в Санкт-Петербурге) в режиссерской обработке Феруччо Солери. Начиная с театрального сезона 2018/19 роль Арлекина переходит к преемнику Солери Энрико Бонавере, который вошел в спектакль в 2003 году в роли Бригеллы, а также время от времени заменяя Арлекина-Солери.

Вернувшийся к ритмам, мизансценам редакции 1956 года, жизнерадостный, солнечный «Арлекин – слуга двух господ» по-прежнему в репертуаре «Пикколо театро». Актеры оставляют свой след и уходят, а маски сохраняются, устремляясь в вечное.

Карло Гольдони, по его собственному признанию, всю жизнь учился по двум книгам – книге Мира и книге Театра. Из книги Мира автор брал сюжеты и персонажей, из книги Театра – каким образом жизненную реальность представить на сцене. В «гольдониевских книгах» Джорджо Стрелер находит

¹⁷⁴ Raboni G // Corriere della Sera. 1990. 30 ottobre // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (дата обращения: 05.11.2023).

¹⁷⁵ Gregori M. / Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e arte. Milano: Leonardo Arte, 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (дата обращения: 05.11.2023).

свой ответ на вопрос о соотношении искусства и действительности. Обращаясь к природе театра, его истокам, исследуя театр как великую иллюзию, как метафору самого театра, как игру, как магию, итальянский режиссер постепенно приходит к «метатеатральному способу представления на сцене произведений Гольдони. Именно маски комедии дель арте станут тем изначальным «фильтром», «зеркалом», придающим воспроизводимым на сцене ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение, устанавливающим новые отношения между драматургом—режиссером—актером—зрителем.

Глава 3. «Горные великаны» Л. Пиранделло. Режиссерская интерпретация драматургической концепции модернизма¹⁷⁶

Второй сезон «Пикколо театро» 16 октября 1947 года открыла неоконченная пьеса-миф «Горные великаны» итальянского писателя и драматурга Луиджи Пиранделло (1867–1936) в постановке Джорджо Стрелера.

«Пиранделло был первым драматургом, которого я ставил, – писал в 1943 году в журнале «*Posizione*» двадцатиднолетний Стрелер, – это было в Новаре в 1941 году, когда я поставил три одноактные пьесы: «Человек с цветком во рту», «У выхода», «Сон (но, возможно, и нет)».¹⁷⁷

В 1944 году в швейцарском городе Мюррен режиссер представил публике спектакли «Дурак», «Человек с цветком во рту», «Патент». Далее в «Пикколо» он выпустил «Горные великаны» (1947, 1966, 1994), «Шесть персонажей в поисках автора» (1953), «Дурак», «Патент», «Кувшин» (1954), «Какой ты меня хочешь» (1988). «Сегодня мы импровизируем» Стрелер поставил в Париже (1949) и в Эдинбурге (1956).

Среди всех пиранделловских постановок Стрелера выделяется особым образом сценическое воплощение последнего произведения драматурга «Горные великаны». Эта постановка стала по-настоящему знаковой. Выдержав три редакции, она зафиксировала ключевые моменты сложной исторической, политической и социальной ситуации в Италии, в условиях которой театр и режиссер осуществляли свое взаимодействие со зрителем, а также отразила развитие постановочных приемов режиссера.

¹⁷⁶ Данная глава легла в основу научной статьи автора диссертационного исследования: Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.98–124.

¹⁷⁷ *Posizione*. Novara. №6. 1943.10 gennaio. Цит. по: Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.100.

Пиранделло, «прорежиссерским» мечтам которого не суждено было сбыться,¹⁷⁸ вооружившись главным инструментарием литературы модернизма, анализировал реальность средствами театральной игры. *Правдоподобность* театральной иллюзии он противопоставил иллюзорности и искусственности человеческой жизни.

В 1908 году вышла его программная статья «Юморизм», где он дал обоснование своего художественного метода, суть которого составили «чувство контраста», «юмористская рефлексия» и образ «человека-невпопад», переходящий позднее в кульминационный для всей драматургии Пиранделло образ «персонажа-маски».¹⁷⁹ С помощью особой масочной структуры, получившей название «обнаженная маска», Пиранделло показал непрерывную потребность человека в обществе скрыться, ускользнуть, прикинуться кем-либо. В цикле пьес о «театре в театре» «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Каждый по-своему» (1924), «Сегодня вечером мы импровизируем» (1930), изображая конфликт между театральными и социальными ролями персонажей, автор приемами метатеатра постоянно напоминает зрителям, что они имеют дело не с реальностью и реальными людьми, а художественным произведением, разыгрываемым актерами. При этом Пиранделло делает так, что ожидания публики относительно того, где реальность, а где фикция, все время не оправдываются.

Эти пьесы составляют так называемую «метатеатральную» трилогию драматурга не только потому, что действие происходит на сцене, в зрительном зале, в ложе, в коридорах и в фойе театра, но и потому, что они обнажают все возможные виды конфликтов между участниками театральной системы. В одной пьесе конфликт происходит между Персонажами, с одной стороны, и Актерами и Режиссером, с другой; во второй – между Зрителями, Автором и

¹⁷⁸ Пиранделло намеревался сделать свою труппу ядром будущего государственного театра и вывести ее из статуса частных передвижных «компаний ди джиро». В 1927 году Муссолини отверг проект Пиранделло, предусматривающий организацию драматического театра с центральной площадкой в Риме и тремя филиалами в больших городах. – Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. С.57.

¹⁷⁹ Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.98

Актерами; в третьей – между Актерами, ставшими Персонажами, и Режиссером.

Что интересно, Стрелер использует драматургический прием Пиранделло «театра в театре» и запускает механизм «метатеатральности», «разрушающий иллюзорную целостность изображаемой действительности и демонстрирующий жизнеспособность игровой реальности»¹⁸⁰, ставя не только явно театральные пьесы драматурга, но обращаясь к неоконченному мифопоэтическому произведению Пиранделло «Горные великаны», фактически его завещанию.

Действие пьесы, которая включает в себя 3 акта (последний существует в пересказе Стефано Ланди, сына Пиранделло), разворачивается в неопределенном времени и месте, на границе между сказкой и реальностью: на вилле «Проклятье» (*Villa della Scalogna*). Когда-то величественная, а теперь заброшенная, стоит она одиноко в долине. На вилле проживают отвергнутые «нормальным обществом» «неудачники» (*gli Scalognati*), которых легко можно принять за сумасшедших: Ла Згрича – старая женщина в шапке, неуклюже завязанной под подбородком, с фиолетовой накидкой на плечах, в гофрированном платье в черно-белую клетку и в перчатках. Когда она говорит, веки ее подергиваются, а глаза беспокойно бегают. Она оказалась здесь, так как церковь не захотела признать чудо, свидетелем которого она однажды стала. Как-то ночью в дороге явился ей сто первый ангел верхом на белом коне в сопровождении солдат, юношей лет двадцати, и сказал, что это души, которые направляются в Чистилище, а затем, добавив, что к полудню она умрет, исчез. Теперь Ла Згрича здесь, на вилле, сто первый ангел молится за нее и время от времени навещает; Дуччо-Дочча – мужчина маленького роста и неопределенного возраста, лысый, бледный, с впавшими глазами и отвисшей губой. У него длинные руки, ходит он на полусогнутых ногах, как будто

¹⁸⁰ Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.107.

делая шаг, все время хочет присесть; Кваквео – толстый, рыжий карлик, с озорными глазами и с громким смехом, одет как маленький мальчик; Милордино – молодой человек лет тридцати, с бородой, в шляпе и зеленом жилете; Мара-Мара – женщина невысокого роста, выглядит словно «набитый тюк», на голове зеленая шапка из непромокаемой ткани с петушиным пером, в руках зонтик от солнца; Магдалина – молодая полная женщина с рыжими волосами, одета в красное платье.¹⁸¹

Эти странные обитатели виллы находятся в панике, что к ним «идут люди». Они пытаются, играя в «призраков», напугать незваных гостей, но у них ничего не получается, и тогда они обращаются к магу Котроне. Хозяин виллы, маг Котроне, большой человек с бородой, с красивым и открытым лицом, с сияющими глазами и спокойной улыбкой, в черном жакете, в светлых мешковатых брюках, с турецкой феской на голове оказался здесь после провала Поэзии христианского мира, приняв на себя миссию «обеспечивать снами» шесть «неудачников».

На вилле появляются комедианты: Илсе, *La Contessa*, до сих пор ее называют графиней, красивая женщина с волосами цвета горячей меди, в невзрачном платье с фиолетовой накидкой; Граф – ее муж, молодой, бледный блондин, в желтом, изношенном костюме, белом жилете и в соломенной шляпе. Он продал все свое имущество, чтобы театральная труппа жены могла давать представления, и сейчас, несмотря на свое благородное происхождение, производит жалкое впечатление; Диаманте – *La seconda Donna* (актриса на вторых ролях) – сорокалетняя женщина с красивым бюстом и прямым, волевым носом; Кроммо – характерный герой, бледный, веснушчатый, с зелеными глазами и волосами морковного цвета, имеет странные облысения на лобной и затылочной областях; Батталья – несмотря на то, что это мужчина, имеет лошадиное лицо старой девы, с обезьяньим жеманством, поэтому играет мужские и женские роли, надевая парик, а также

¹⁸¹ Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.101.

работает при необходимости суфлером; Спицци – молодой человек лет двадцати, бледный, с потухшими глазами, большим носом и светлыми волосами, влюблен в графиню; Люмаки – служитель с повозкой.

Частная передвижная компания «ди джиро», где бы она ни появлялась, повсюду исполняет «Легенду о подмененном сыне» (*La favola del figlio cambiato*), написанную влюбленным в Илсе молодым поэтом, покончившим жизнь самоубийством.

Поэма в стихах о подмененном сыне представляет собой самостоятельное произведение Пиранделло, которое он создал в конце своего творческого и жизненного пути, обращаясь к традиционным верованиям и суевериям родной Сицилии (на местный фольклор писатель опирался еще в своей ранней новелле 1902-го года с одноименным названием «Подмененный сын»). В легенде говорится о ведьмах, которые по ночам крадут красивых и здоровых детей, а взамен подбрасывают уродливых и больных. Так, у одной женщины в деревне украли ее пухлого, румяного сына, а взамен положили хилого и страшного. Подавленная горем мать обращается к деревенской колдунье за мудрым советом. Та говорит ей, что ее украденный сын теперь находится в королевских покоях, и что ей остается только воспитывать и быть матерью подброшенному ребенку. Проходит время, настоящий сын, несмотря на почести и богатства королевского двора, несчастен, он едет в края, где живет его мать, чтобы поправить здоровье. Здесь он чувствует себя счастливым, он встречает свою настоящую мать, которая узнает его и все ему рассказывает. Принц отказывается от всех своих почестей и остается с родной матерью.

«Легенда о подмененном сыне» приобретает сакральное значение в «Горных великанах», где тема материнства переживается Илсе через глубокое чувство вины перед погибшим поэтом, которому она не смогла ответить взаимностью. Представляя произведение поэта на сцене, актриса словно совершает обряд жертвоприношения, принимает на себя всю боль и страдания юноши, каждый раз умирая и вновь возрождаясь к жизни.

Хозяин виллы, маг Котроне приветствует гостей, он обращает внимание на сходство актерской труппы и жителей «проклятого» места: и те, и другие практикуют искусство, в котором границы между реальным и иллюзорным полностью размыты. По убеждению Котроне, заколдованная вилла – идеальная сцена для исполнения «Легенды о подмененном сыне». Но графиня хочет сыграть этот спектакль перед обычными людьми. Тогда Котроне предлагает Ильзе донести это великое произведение до великанов, которые живут высоко в горах и лишь изредка спускаются в долину. «Не совсем великаны, – поясняет Котроне, – их так называют, потому что они высокие и имеют крепкое телосложение».¹⁸² Работа, которую они выполняют на горе, требует силы, мужества и храбрости. От возведения огромных предприятий, фондов, фабрик, от строительства дорог и организации раскопок мышцы их сделались развитыми, ум трезвым, а поведение скотским. Маг предупреждает, что великаны глухи к искусству, они жестоки и опасны, театр у них существует только для мышей, потому что все время закрыт, они собираются превратить его в стадион для спортивных состязаний или устроить там кинотеатр. Котроне рад бы помочь актерам, но за пределами виллы его магия теряет свою силу. Актеры собираются выступить перед великанами во время грандиозного свадебного торжества, происходящего на горе. Но великаны отказываются смотреть представление, предлагая выступить перед их народом. Мнения актеров разделяются. Одни, чувствуя себя брошенными зверям на съедение, предлагают отказаться от данного предприятия. Другие во главе с графиней готовы испытать силу искусства на этих пребывающих в невежестве слугах великанов. Комедианты устанавливают шатер на поляне, где проходит свадебное торжество. Представление начинает Кроммо с буффонных трюков и шуток, народ встречает его аплодисментами, затем на сцену выходит Илсе. Пытаясь заглушить пьяные крики и песни, она спрашивает жителей горы, хотят ли они послушать одну историю. Ее мрачный

¹⁸² Pirandello L. I giganti della montagna. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2016. 92 p.

вид и печальный голос не нравятся толпе, она ждет развлечений. Но Илсе не отступает, она обращается к публике с этим вопросом несколько раз. Актеры, находясь в палатке, слышат громкие крики и видят тени гигантских кулаков. Приведенные в бешенство упорством Илсе слуги великанов убивают ее. Актеры выносят тело Илсе, кажется, что у них на руках лежит сломанная марионетка. Граф плачет над телом жены, кричит, что эти люди уничтожили поэзию в мире. Но маг Котроне понимает, что винить в том, что произошло некого. Это не значит, что поэзия «отбракована». С одной стороны – бедные фанатичные слуги жизни, у которых «духовное» молчит сейчас, но когда-нибудь этот дух, возможно, проснется, а с другой стороны – фанатичные слуги искусства, которые не могут говорить с обычными людьми, потому что оторваны от жизни, пребывают в мире грез.

Впервые «Горные великаны» Луиджи Пиранделло были представлены публике в рамках ежегодного музыкального фестиваля 5 июня 1937 года в садах Боболи во Флоренции режиссером Ренато Симони с участием Андреины Паньяни, Мемо Бенасси, Карло Нинки, Сальво Рандоне.

Сценическую историю «Великанов» продолжил Джорджо Стрелер, осуществив постановку пьесы в трех редакциях (1947, 1966, 1994).

Первая редакция (1947) совпала с переустройством Италии после второй мировой войны. В это время «Горные великаны» прозвучали как радостный возглас чудом оставшихся в живых после ужасов фашизма. Стрелер поставил пьесу с позиции человека Сопротивления, победителя, гражданина свободной страны, убежденного, что великаны побеждены навсегда и остались в прошлом.¹⁸³ «Увы, режимы меняются, но горные великаны есть всегда», – не разделив всеобщей эйфории, писал Акилле Кампаниле 7 октября 1947 года в *«Corriere Lombardo»*.¹⁸⁴

¹⁸³ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С.117.

¹⁸⁴ Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di più / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 24.

После показа спектакля в Цюрихе в 1949 году, а затем в Дюссельдорфе в 1958 году режиссер решает, что настало время новой редакции «метафизического» мифа Пиранделло. Спектакль возвращается на сцену 26 ноября 1966 года совсем другим. Экономический бум в странах Запада, начавшийся с середины 1950-х годов, витавшее в воздухе предчувствие перемен к лучшему, ощущение творческой свободы сменились глубоким пессимизмом. Какова теперь миссия искусства в обществе, где новые роли уготованы массам и тем, кто у власти? Имеет ли смысл художнику приносить себя в жертву, чтобы спасти мир от зла? О своем спектакле в 1966 году Стрелер сказал, обращаясь к публике: «Великаны среди нас. Великаны – это мы с вами».¹⁸⁵ Раздираемое внутренними противоречиями, движение контестации,¹⁸⁶ майские события 1968 года во Франции, первый террористический акт в Милане в 1969 году, от которого ведут свой отсчет так называемые «свинцовые годы» в Италии (*anni do piombo*),¹⁸⁷ лишь подтвердили горькое пророческое высказывание режиссера.

Премьера третьей редакции «Великанов» состоялась в Театре «Лирико» 27 февраля 1994 года. В этот период в политической системе Италии происходили значительные изменения: был взят курс, по выражению Стрелера, к «горизонту без цели». В таких условиях трудно было найти плодотворное взаимодействие с публикой.¹⁸⁸

«Сегодня “Великаны” везде, – объяснял Стрелер в интервью Марии Грации Грегори для «*L'Unita*», – в эту нескончаемую ночь нет фантазий, чувств, планов на будущее. Я вижу этих “Великанов” как спектакль жесткий, менее романтический, нежели тот, что был в 1966 году. И меня разрывает на

¹⁸⁵ Pozzi E. Per quaranta giorni attori e regista come in clausura // Il Giorno. Milano. 1966. 23 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3191&imm=1&contatore=13&real=0> (01.08.2013).

¹⁸⁶ Контестация, от итал. contestare – оспаривать – движение общественного протеста в Италии конца 1960–начала 1970-х годов.

¹⁸⁷ 12 декабря 1969 года в Милане на Piazza Fontana произошел взрыв, повлекший за собой человеческие жертвы. Начался страшный период нескончаемых взрывов, стрельбы, покушений, заговоров, который вошел в историю Италии под названием «свинцовые годы».

¹⁸⁸ Foradini F. Giorgio Strehler: le ragioni del cuore / Giorgio Strehler. Gli spettacoli che ho amato di più / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 12.

части вопрос: “Искусство не нуждается в людях, потому что самодостаточно? Или всё-таки оно имеет значение, если дано другим, если проецируется на публику?”¹⁸⁹

Ещё у Канта толкование искусства как «целесообразности без цели» предполагало участие субъекта как неотъемлемой фигуры художественного восприятия.

В XX веке проблема постижения человеком сущностных основ бытия посредством искусства получает свое дальнейшее развитие. В модернистских концепциях осмысление феномена культуры из исторической плоскости переходит в экзистенциальную. В европейской литературе 20-х годов, в произведениях итальянских писателей Итало Звево, Луиджи Пиранделло, позже – в работах Джузеппе Унгаретти, Эудженио Монтале, за пределами Италии – у Роберта Музиля, Франца Кафки, Марселя Пруста, Джеймса Джойса, в живописи Хуана Миро, Пауля Клее, Василия Кандинского, Умберто Боччони, в музыке Арнольда Шёнберга, в парижском салоне мисс Стейн, где любили собираться Джон Дос Пассос, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, речь идет о поиске новой «подлинной» реальности. Первая выставка сюрреалистов в 1925 году продемонстрировала стремление художников выйти за рамки жизненно «реального», пытаться из предметно конкретного извлечь «метафизическое». Научная теория относительности подтвердила факт деформации самого пространства-времени; зародившийся в начале XX века психоанализ с открытием бессознательного привел к размыванию границ между внешней реальностью и субъективным миром человека. Ниспровергая авторитеты прошлого, интеллектуалы лицом к лицу столкнулись с «пустыми» идеалами настоящего. Что остается делать театру в новейшее время, когда реальный человек становится драматическим персонажем, а сама жизнь – представлением?¹⁹⁰

¹⁸⁹ Foradini F. Giorgio Strehler: le ragioni del cuore / Giorgio Strehler. Gli spettacoli che ho amato di piu / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 12.

¹⁹⁰ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануи. М.: Наука, 1979. С. 108.

Используя уже известный в европейской драматургии прием «сцены на сцене», Пиранделло разрушает иллюзорную целостность изображаемой действительности и утверждает жизнеспособность игровой импровизированной реальности. То есть главенствующим становится условное театральное действие, оно опосредует все проявления жизненных событий и анализирует их, испытывая критериями игры как критериями истины.¹⁹¹

Последнее произведение Пиранделло «Горные великаны», написанное в 1936 году, завершает театральную концепцию драматурга. Здесь тема театра раскрыта иначе, чем прежде: «чудо искусства» – это не сам спектакль, а фантазия, которая его создает.¹⁹²

Итальянский исследователь Гаспаре Джудиче высказал предположение, что Пиранделло названием пьесы обязан произведению Лорда Дансани «Боги Горы» (1911). Писатель выбрал его, чтобы поставить в своем театре Одескальки (*Teatro Odescalchi*) на открытии сезона 1925 года. Между тем «Легенда о подмененном сыне», которую актеры разыгрывают внутри «Горных великанов», сама по себе стала самостоятельным произведением, премьера которого состоялась в Германии в 1934 году. В сюжете легенды есть момент замены «черноволосого, смуглого глупца красивым блондином арийской крови», и эта сцена, представленная на театральных подмостках, вызвала грандиозный политический скандал.¹⁹³

«Искусство, - как писал О.А. Кривцун, - сгущает реальность, отчего та начинает жить по своим законам. Художники выражаются фиктивным языком, который, в свою очередь порождает фиктивный мир, но при этом реальный мир впадает от иллюзорного в зависимость».¹⁹⁴ Миф «Горные великаны», по замыслу писателя – это «любая идея, истинная или ложная, на

¹⁹¹ Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. С.138.

¹⁹² Володина И. П. «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // Пиранделло Л. Избранные произведения. М.: Панорама, 1994. С.27.

¹⁹³ Giudice G. Luigi Pirandello. Torino: UTET, 1963. P. 29.

¹⁹⁴ Кривцун О.А. Предисловие / Метаморфозы творческого Я художника / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С.3.

которую люди подписываются».¹⁹⁵ Это формализованное «идеальное» или «желанное», которое никогда не станет историческим фактом, но при этом мотивирует и взрывает своим движением настоящее.

Очевидно, в тридцатые годы, особенно в Италии в период правления Муссолини, миф нес на себе идеологические и политические функции. Видный деятель итальянского футуризма Антонио Джулио Брагалья открыто призывал драматургов создавать социальные мифы в поддержку фашистской революции в Италии. Однако Пиранделло не прельщала «футуристическая новая личность» со стальными нервами, сердцем-мотором, агрессивным жизнепотреблением. Модель такой личности послужила драматургу прототипом «горных великанов», саркастической аллегии фашистских господ.¹⁹⁶ По комментариям Пиранделло можно предположить, что писатель не рассматривал миф столь прямолинейно «идеологично». Подобно большинству неоромантических пьес (мифическая структура «Горных великанов» отчасти основывается на романтизме Сэмюэля Тэйлора Кольриджа, Ральфа Уолда Эмерсона, Фридриха Ницше), «Великаны» вытесняются в «таинственную область неизвестного, где воображение – одинокий проводник».¹⁹⁷

Непосредственным источником пьесы послужила новелла «Скворец и сто первый ангел» (*Lo storno e l'angelo centuno*), написанная Пиранделло в 1910 году (новелла вошла позднее в сборник новелл «От носа до неба» 1925 года), и впервые опубликованная в *Corriere della Sera* 4 сентября 1910 года. Основная мысль новеллы, высказанная донной Джезой, одной из главных героинь, заключалась в том, что вера питает и успокаивает простых людей малого достатка, а так называемые интеллектуалы, видимо, не имеют успокоения.

Сюрреалистическое произведение «Горные великаны» позднего

¹⁹⁵ Mazzaro J. Pirandello's '«I Giganti della montagna» and the myth of art. / Essays in Literature. 1995. 22 sept.

¹⁹⁶ Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. С.87.

¹⁹⁷ Mazzaro J. Pirandello's '«I Giganti della montagna» and the myth of art. / Essays in Literature. 1995. 22 sept.

Пиранделло лишено трагической горечи более раннего периода его творчества и представляет собой попытку найти новое искусство, но не путем бегства в абстрактный мир, в атмосферу чистого эстетизма, а путем создания *мифа об искусстве*, обращенного к человеку.

Пиранделло считал, что именно театр воплощает в себе тайну искусства лучше, чем любая другая Форма. Вот почему «Горные великаны» - пьеса о комедиантах и грезящих наяву «неудачниках»: миф искусства символично представлен диалогом - «театром в театре» бродячих комиков и фантазиями обитателей виллы, которые почти только для себя изобретают театральную ситуацию и живут этим «придуманным театром» даже среди «обычных» людей.

Когда Бернард Шоу увидел постановку пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», он сказал: «Этот драматург сильнее меня». Вероятно, Шоу, очень восприимчивый к драматической форме, понимал всю важность новаторского метода Пиранделло. «Шесть персонажей» итальянского драматурга строятся не на критическом разуме, как произведения Шоу, а почти полностью на метафизическом воображении.¹⁹⁸ И здесь, в «Горных великанах», Пиранделло исследует, облакая в драматическую форму, нашу неспособность установить различие между иллюзией и реальностью.

Маг Котроне призывает обитателей виллы использовать всего лишь свое воображение. Он изобрел истину для своих постояльцев: правда все то, что разум отвергает. Он показывает Илсе чудеса, которые происходят на вилле. По его крику «загорается фантастический свет зари», один жест - и появляются «тёмно-зеленые искры» светлячков. Котроне так объясняет госте эти явления: «Нам достаточно просто представить, и вскоре образы заживут сами по себе». «Мастер» предлагает представить сказку о подмененном сыне среди «неудачников» как чудо, которое само исполняется, но Илсе отвергает его

¹⁹⁸ Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form. New York: Holmes & Meier, 2003. P.111.

предложение, ведь это произведение поэта, который умер из-за нее, и поэтому ее долг донести его поэзию до людей.

Два мира – «неудачников» и комедиантов – находятся вне реальности. И вот они сходятся на одной «метафизической вилле»: конкретное место и в то же время совсем не конкретное, где мечты и реальность сливаются.

Но для Илсе, актрисы, которая живет только театром, театр и его поэзия должны быть отданы миру реальности, а не оставаться мечтой. Реальность вне мечты — это реальность Великанов и их слуг, которые забыли красоту чистой поэзии. Поэтому Илсе заставляет свою труппу выступить с поэмой перед великанами, невидимыми, но настоящими.

Как верно почувствовал Стрелер, Пиранделло в «Великанах» на передний план выносит проблему Представления. В своих режиссерских дневниках основатель «Пикколо театро» писал: «В двух различных театральных мирах, предложенных пьесой, – в мире “неудачников” и в мире труппы Графини – отражена вечная тема *драмы и спектакля*, диалектика отношений *текста и зрелища* (*курсив мой – Ю.Б.*). С одной стороны – задуманный идеал, чистый дух, исторгнутый фантазией поэта (Призраки, Котроне), “чистая” (прочитанная) пьеса, с другой – представление как главный определяющий момент театрального “ремесла”, то есть спектакль, где вся ответственность возлагается на актера, неизбежно ограниченного своей неуверенностью, своей дерзостью, неточностью своих оценок и толкований – слишком робких и слишком смелых, спектакль, который невозможно оторвать от конкретной реальности подручных средств, неодушевленных предметов, живых людей, публики».¹⁹⁹ Perezрелые трюки актеров символизируют нечто чудовищное, уродливое, идущее против природы театра, однако все эти ремесленные «переодевания в другого» вызывают «неподдельный» ужас, присущий древнему театру-ритуалу.

¹⁹⁹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.227.

О двойственной природе актера в свое время писали Дени Дидро, Бенуа-Констан Коклен-старший, Всеволод Мейерхольд, Гордон Крэг, Михаил Чехов. О парадоксе актёра вслед за Пиранделло размышляет и Стрелер: «“Люди“, которые будучи “актерами“, ведут себя как актеры и играют роль актеров и в жизни (ипостаси Илсе – Женщины, Актрисы, Матери), при этом они выглядят абсолютно реальными людьми, узнаваемыми в своей принадлежности к мещанской среде. “Неудачники“, как и актеры, являются “народными“, но при этом в пограничных ситуациях – “исключительными“. Пиранделло, помимо того, что диалектически воплощает эту двойную природу театра, еще и намечает в персонажах Илсе, Кроммо, Котроне “разные способы делать театр“. Илсе – “театр-миссия“; Кроммо – “театр-ремесло“; Котроне – “театр-фантазия“ и в то же время он – резюме всех возможных матриц театра. Возможно, загадочный персонаж Котроне – обобщенное отражение лица зрелого Пиранделло в абсолютном блеске противоречий между Формой и Сущностью, Видимостью и Истиной, Фантазией и Реальностью, драматическая стыковка двух миров».²⁰⁰

С помощью художественного анализа писатель должен вскрыть условность границ между реальностью и иллюзией. По мысли итальянского драматурга, в искусстве XX века ни одна из эстетических категорий не может существовать в чистом виде. И для Пиранделло важно указать на произошедшее ещё у романтиков смещение границ между трагическим и комедийным, возвышенным и низким. Американский драматург и театральный критик Лайонель Абель назвал Пиранделло «эпистемологом метатеатра».²⁰¹ Исходя из двух основных постулатов «метатеатральной» теории Абеля, что мир – это театральные подмостки, а жизнь – сон, грёзы, можно с уверенностью говорить о «метатеатральном» статусе произведений Пиранделло.

²⁰⁰ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.227.

²⁰¹ Abel L. Metatheater. A new view of dramatic form. New York, 1963. P. 91.

В пьесе «Горные великаны», в агностическом, оторванном от реальности театре, все, что происходит, рассчитано не на публику, а является чистой игрой воображения: это детский театр-игра, забытый и вычеркнутый из повседневной жизни. Но это вовсе не мир безумия и смерти, это царство поэзии, невинности, чистоты, где всё происходит «без обязательств».

«В процессе работы над спектаклем, – писал Стрелер, – мы отказались от объемных решений в пользу тончайшего разреженного языка, вдохновляемого метафизической живописью Карры, Розаи Сирони, который только и может передать народно-национальный, крестьянский колорит ткани пьесы и в то же время одинокость и изолированность этого созданного Пиранделло чуда на грани реального и ирреального».²⁰²

Сценографическое решение, предложенное Эцио Фриджеро, подчеркивало глубокую несоизмеримость двух миров: напряжение, отчаяние, ежедневная борьба комедиантов против чистоты и нежности «неудачников». Неслучайно в 1968 году Эцио Фриджеро, художник-постановщик спектакля, за лучшую сценографию получил премию Сан-Дженезио. Это был настоящий триумф «Пикколо театро». Лучшая женская роль – Валентина Кортезе (Илсе), лучшая режиссура – Джорджо Стрелер.²⁰³

Конфликт миров выявляло и световое оформление спектакля. Свет для Стрелера был интересен, в первую очередь, потому что был не просто дополнением к ситуации, он вытекал из нее. Работа режиссера по организации света была, таким образом, не только художественной, но и технической: Стрелер всегда знал, какой тип проектора ему нужно использовать в том или ином спектакле. Это знание света в сочетании с

²⁰²Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 225.

²⁰³ Tre premi ai «Giganti» di Strehler // Alto Adige, Bolzano. 1968. 15 marzo // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=22#a> (дата обращения: 05.07.2015).

глубокой музыкальностью, без сомнения, один из секретов особой гармонии, которая исходит от стрелеровских постановок.²⁰⁴

Судя по поздним пьесам Пиранделло, как отмечает Молодцова, драматург также учитывал технологию светового оформления сцены, с которой впервые экспериментировали в Италии футуристические сценографы. Однако из анализа режиссерской партитуры поздних сочинений писателя ясно, что образцом постановочной культуры для Пиранделло являлся, прежде всего, театр Макса Рейнхардта. И для самого Стрелера, как известно, искусство немецкого режиссера было предметом восхищения. Поставив в духе ярмарочных гуляний комедию Гольдони «Слуга двух господ», Стрелер берется за «Горных великанов» Пиранделло, надеясь войти в этот *миф об искусстве*, который для него открылся и как реальная человеческая история, в которой, однако, конкретная действительность и весь универсум смешались. Здесь несравненное счастье – чувствовать, что с легкостью можно очароваться ненастоящими молниями, светом, восходами, подобно тому, как искренне удивляются дети, которые уже слишком много знают, но при этом всегда готовы к игре.

«Мечты и действительность, – как говорил Макс Рейнхардт в одной из своих речей к труппе, – существуя отдельно, мало что значат. Театр же живет реализованными мечтами».²⁰⁵ Единение человека с природой, создание нового типа театра постоянной коллективной импровизации – вот некоторые из требований к постояльцам виллы, где, по словам Котроне, нет больше границ между реальностью и сном.

В своей постановке «Горные великаны» Стрелер запускает механизм «метатеатральности» Пиранделло. Комедия начинается с театра:

²⁰⁴ Tanant M. L'armoniosa tensione negli spettacoli di Strehler / Giorgio Strehler. Gli spettacoli che ho amato di più / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 7.

²⁰⁵ Цит. по: Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.114.

«неудачники» «изображают» Призраков, то есть разыгрывают «перед актерами» примитивный, элементарный «театр». Затем на другие подмости, расположенные выше реальных и потому выглядящие особенно «театральными», поднимаются актеры, «художники сцены», и играют для неудачников. Телега Илсе усилием воображения превращается в самую последнюю, совсем маленькую сцену, на которой разыгрывается эпизод из поэтической драмы. Таким образом, публика из зала смотрит на неудачников, которые, в свою очередь, становятся публикой для актеров, а эти последние, в свою очередь, смотрят на Илсе.²⁰⁶

Сюрреалистический прием соединения несоединимого, единовременного представления разноплановых явлений обретает «метатеатральную» глубину во втором акте пьесы. В «арсенале явлений», где хранятся все «инструменты» театра - манекены, марионетки, куклы, декорации, костюмы, трюковые приспособления, стена иногда становится прозрачной, и через неё можно видеть мысли и сны жителей виллы: в это время нагроможденные в углу марионетки оживают и придают телесность этим мыслям и снам.

Остановившись на ночлег, актеры видят все эти «чудеса» своими глазами. Музыкальные инструменты в арсенале виллы (фортепиано, барабан, тромбон) начинают играть сами по себе, куклы двигаться, разговаривать и хохотать. Входит Ла Згрича, в этот момент задник сцены освещается и становится прозрачным, появляется сто первый ангел на белом коне в сопровождении сотни крылатых душ Чистилища, Ла Згричча следует за ним, и, как только процессия уходит, стена вновь оказывается непроницаемой. Затем появляется Кром в маске клиента кафе и с носом премьер-министра (персонажи «Легенды о подмененном сыне») и Диаманте в облике Ванны

²⁰⁶ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 225.

Скомы (деревенская колдунья из легенды) с поднятой маской на голове. Кроме догадывается, что все это происходит во сне. Актеры приходят в ужас, так как видят, как Спицци повесился на дереве. Это сон, и в то же время реальное нежелание молодого страдающего актера, влюбленного в Илсе, продолжать жить. Спицци скрывал свою привязанность к графине два года, и вот теперь на этой необычной вилле, где сны имеют свойство жить сами по себе, тайное стало явным.

Пиранделло не успел закончить пьесу. Третий акт, где разыгрывается представление перед слугами великанов, существует в пересказе его сына Стефано Ланди, который со слов отца накануне его смерти записал трагическую развязку мифа. В первой редакции «Великанов» Стрелера (1947 год) последний акт излагал Котроне в устной форме. Но в последующих постановках Стрелер представил свою версию финала: пьеса завершалась пантомимой. И это было воспринято как открытие. Незаконченное драматическое сочинение получило, наконец, полноценное театральное решение.²⁰⁷

В 1949 году на международном театральном фестивале в Бельгии (*Knokke Le Zout*) «Пикколо театро» представлял «Горных великанов» Пиранделло. Среди критиков были и те, кто остался не вполне доволен сценическим воплощением последнего акта. По их мнению, в завершающей спектакль пантомиме режиссеру не удалось передать то напряжение, что присутствовало во втором акте, когда в загадочной игре смешались «абстрактная поэзия» обитателей виллы и «конкретная поэзия» странствующих комедиантов. «Своего рода символический балет в финале не стал «пиранделловским» дыханием», – заявили они, но в то же время отметили, что в целом постановка произвела приятное впечатление на публику.²⁰⁸

²⁰⁷ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С.111.

²⁰⁸ Le giornate dell'arte a Knokke. Rappresentazione de «I giganti della montagna». Het Laatste nieuw, Bruxelles, 1948–49 // URL:

На бельгийском фестивале «Пикколо театро» наряду с «Горными великанами» показал спектакль по пьесе Карло Гоцци «Ворон». Европейская публика по достоинству оценила итальянский театральный феномен, представленный в режиссуре Джорджо Стрелера. Как писал Тони Камелло, «Ворон» Гоцци, названный «неаполитанской комедией», обрёл свою поэтическую реальность именно в стремлении Стрелера сделать из него нарочитое «театральное представление». Концентрация театральных идей привела к всесилью универсального языка, а именно, языка мимики и жестов, который активно используют итальянские комики, увлекая своей игрой все театральные залы Европы.²⁰⁹

«Джорджо Стрелер как никто другой умеет перевести фонетическую ценность текста в мимические термины», – писал всё тот же критик по поводу «Горных великанов» на страницах газеты «*L'Umbria*».²¹⁰

Игра в театре Пиранделло, – заявлял Стрелер, – должна постигаться поэтически, а не только диалектически.²¹¹ В последнем акте «Великанов» представленный на сцене театр словно «выворачивается наизнанку»: перед публикой натянута простыня-занавес и актёры, готовящиеся выйти в зал, заполненный великанами и их слугами. То есть, зрители находятся как бы «за кулисами» и наблюдают, как члены труппы во главе с Илсе гримируются, надевают свои старые костюмы, огромные маски с утрированно-схематичным выражением трагизма, превращаясь в «особых существ», которым надлежит исполнить свое высокое предназначение.²¹²

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3134&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 07.08.2013).

²⁰⁹ Comello T. I giganti della montagna sulle rive della Manica // La Fiera letteraria. Roma. 1949. 28 agosto // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3135&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения 01.08.2013).

²¹⁰ Comello T. Il Piccolo Teatro di Milano ai bagni sulla Manica // L'Umbria. Perugia. 1949. 13 agosto // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=3#a> (дата обращения: 01.08.2013).

²¹¹ Appunti di regia I giganti della montagna 1994 // Piccoloteatro.org . URL: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 01.08.2013).

²¹² Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 112.

Если в «Арлекине» Гольдони перед зрителями «анфас» было пространство, которое одновременно являлось и театральным, и реальным, то здесь – «сверхтеатральная» игра в «сверхтеатральном» пространстве. Актеры собираются разыграть свое представление перед великанами, но реальные зрители его тоже видят: находясь словно в «платоновской пещере», они следят за движениями актеров по теням, отбрасываемым ими на подсвеченное полотно.

«Подобно тому, как из зерна вырастает растение, – писал К.С. Станиславский, – так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества».²¹³ «Сверхзадачей» произведений Пиранделло (если использовать терминологию Станиславского) является осмысление противоречий между жизнью и искусством, реальностью и иллюзией. Удаляясь от реальной образности, господствующей в литературе веризма, писатель делает акцент не на самом событии, а на способе его восприятия зрителями, драматизирует их реакцию, а не сам сюжет.²¹⁴

Проблема воплощения на сцене произведений Пиранделло в условиях ситуативного (психологического) театра или театра игрового остро стояла перед Стрелером. Кого бы он ни ставил – Гольдони, Чехова, Шекспира, Брехта – человек всегда оказывался в центре его режиссерских поисков. В «Буре» Шекспира, – как писал режиссер, – присутствует доведенная до крайней степени усталость и суетность театра и в то же время – невероятная значимость столь обманчивой жизни. Тут наблюдается триумфальное восхваление театра как высочайшего и незаменимого источника познания, но в определенных моментах бесполезного для обновления жизни, которая по-прежнему остается непостижимой и всегда его превосходит».²¹⁵

²¹³ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 324.

²¹⁴ Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. С. 63.

²¹⁵ Escobar S. Gli spettacoli che ho amato di piu / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 5.

Столкновение искусства с жизнью в «Горных великанах» Пиранделло Стрелер делает максимально наглядным. Он вводит в спектакль двух важных действующих лиц: тяжелый пожарный занавес (воплощение зла) и деревянную повозку комедиантов (олицетворение высокой духовности).²¹⁶ В финале после смерти Илсе сцена пустеет, погружаясь во тьму, сизо-голубой свет прожектора заключает повозку в свой круг, железный серый занавес опускается вниз, с грохотом ломая «дом на колесах» странствующих актеров. Таким образом, ставится заключительная точка в этой драматической истории о театре.²¹⁷

В режиссерских заметках 1994 года Стрелер писал: «Сегодня перед зрителями – мы, актеры, такие, как те, из мифа, перед публикой Великанов, и мы должны просто исчезнуть и оставить после себя глубокое молчание. Одна надежда: Великаны всегда выигрывали, но всегда терялись в мифах и в истории. Человек еще никогда не был окончательно потерян».²¹⁸

Вера в человека – одна из фундаментальных характеристик искусства маэстро – позволяла Стрелеру осуществлять свое взаимодействие со зрителем даже в моменты, казалось бы, полного краха искусства.

Таким образом, в «Горных великанах» Стрелер наряду с уже узнаваемыми приемами «театра в театре», когда «неудачники», обитающие на вилле Проклятье «изображают» Призраков, то есть разыгрывают перед бродячими актерами, забредшими на виллу, примитивный, элементарный «театр», или когда актеры играют для неудачников, или когда прима труппы Илсе на телеге как на маленькой театральной сцене исполняет поэтическую драму, режиссер идет дальше и применяет метатеатральные техники для

²¹⁶ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С.115.

²¹⁷ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 113.

²¹⁸ Appunti di regia I giganti della montagna 1966 // Piccoloteatro.org . URL: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения 01.08. 2013).

соединения несоединимого, единовременного представления разноплановых явлений. Речь идет о визуализации на сцене фантазий и снов посредством разыгрывания театрального представления, а также о создании единовременно реального и театрального пространства как в «Арлекине», но со зрителями как бы по ту сторону сцены. Здесь Стрелер для усиления метатеатрального восприятия использует теневой театр, искусство пантомимы.

Глава 4. «Буря» У. Шекспира. Модель тотального театра

Вплоть до начала XX века великого английского писателя Уильяма Шекспира (1564–1616) в Италии воспринимали как автора трагедий. Более того поздняя шекспировская пьеса «Буря», если не брать во внимание представление марионеток Витторио Подрекки в 1921 году, а также ряд музыкальных постановок, не игралась на итальянской сцене примерно до середины XX века.

Знаменитые актеры итальянского театра рубежа XIX–XX веков Талли, Новелли, Руджери, Заккони, Моисси, Бенасси никогда бы не подумали давать «Бурю» на сцене. Отказ звезд итальянской сцены был вполне обоснован. Он возник на основании суждений и предрассудков критиков XIX века, которые считали пьесу Шекспира сценически не представимой по причине своего «неправдоподобия» и чрезмерного присутствия фантастических элементов.²¹⁹

Как справедливо отмечал исследователь театра Ральф Бери в своей книге «Ставя Шекспира», нам следовало дожидаться XX века, чтобы раскрыть все сценические возможности пьесы.²²⁰ Власть режиссеров XX века, как над актером, так и над драматургом, подобная той, что практиковалась в мейерхольдовском «театре-треугольнике»,²²¹ стала основной причиной постановки «Бури». Технический прогресс, в том числе и в области сценического искусства, в XX веке еще больше способствовал утверждению мысли о том, что в шекспировском каноне «Буря» – самая «режиссерская» пьеса.²²²

²¹⁹ Anzi A. La tempesta di Strehler fra la tradizione italiana e Peter Brook / Strehler e oltre, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P. 271.

²²⁰ Hirst D. Notes on the Tempest. Shakespeare workshop. Ginn & Co, 1969. P.3.

²²¹ «зритель воспринимает творчества» автора и актера «через творчество режиссера»: «режиссер, раскрыв весь свой план во всех подробностях, указав образы, какими он их видит, наметив все паузы, репетирует до тех пор, пока весь его замысел не будет точно воспроизведен во всех деталях, до тех пор, пока он не услышит и не увидит пьесу такой, какой он слышал и видел ее, когда работал над ней один». – Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. – I, 129, 130, 131.

²²² Hirst D. Notes on the Tempest. Shakespeare workshop. Ginn & Co. 1969. P.3.

Джорджо Стрелер стал одним из первых итальянских режиссеров, кто предложил публике по-новому взглянуть на произведения Шекспира.

Не случайно итальянский режиссер начал свое исследование творчества английского драматурга с его исторических хроник, чтобы восполнить имеющийся «культурный пробел», поскольку в Италии они никогда не ставились на сцене. В первом сезоне Пикколо театра 1947–48 гг. он представил «Ричарда II». Затем в рамках ежегодного майского музыкального фестиваля во Флоренции он ставит «Бурю» (1948) в садах Боболи. Далее последовали «Укрощение строптивой» (1949), «Ричард III» (1950). Для представлений на открытом воздухе в Риме и Вероне Стрелер выбирает «Генриха IV», а в Венеции, в Палаццо Грасси показывает «Двенадцатую ночь» (1951). После «Макбета» (1952), «Юлия Цезаря» (1953) приходит время «Кориолана» (1957), которого режиссер, опираясь на идеи Брехта, ставит как политическую трагедию. Далее следует «Игра власть имущих», созданная на основе трех частей «Генриха VI» (1964), переведенная на немецкий язык была представлена в Зальцбурге (1973) и Вене (1975). Вернувшись в «Пикколо» после своего четырехлетнего отсутствия, режиссер принимает вызов и ставит «Короля Лира» (1972), трагедию, которую он считал «непредставимой» на сцене. В мрачный период политической истории Италии («свинцовые» годы) Стрелер вновь возвращается к «Буре» (1978), которая станет кульминацией художественных поисков мастера. Тем не менее, в ранней «Буре», представленной на открытом воздухе, присутствовали уже некоторые особенности режиссуры Стрелера, которые в полной мере проявятся во второй редакции.

Во время американского турне «Пикколо театро» в 1984 году²²³ Стрелер сказал: «Наша “Буря” предназначена быть шекспировским произведением, увиденным современными глазами, но отражающим историю и традицию.

²²³ Во время гастролей «Пикколо» американская публика увидела «Арлекина» Гольдони, «Бурю» Шекспира и услышала песни в исполнении Мильвы из «Трехгрошовой оперы» Брехта.

Она предназначена быть критическим осмыслением, поэтическим исследованием [...] Она отражает пик зрелости того вида театра, к которому мы стремились долгое время». ²²⁴

«Буря» Шекспира традиционно рассматривается в автобиографическом ключе, как своего рода «завещание» писателя, его прощание с театром. Действие пьесы происходит на уединенном острове, куда попали двенадцать лет назад свергнутый с престола своим братом Антонио герцог Милана Просперо со своей дочерью Мирандой. На острове он подчиняет себе дикаря Калибана, сыны злой ведьмы Сикораксы и духа воздуха Ариэля. Обладая магическими знаниями, Просперо вызывает бурю на море, чтобы отомстить брату. Словно театральное представление разыгрывается кораблекрушение. Все спасаются. Просперо прощает брата и, отрекаясь от волшебства, возвращается в Милан.

По мнению английского историка и теоретика литературы, исследователя творчества Шекспира Фрэнка Кермоуда, «Буря» в первую очередь пасторальная пьеса, сочиненная на тему соотношения природы и искусства.²²⁵ Источниками для сюжета пьесы Шекспиру могли послужить эссе французского мыслителя Мишеля де Монтеня (1533–1592) «О каннибалах»,²²⁶ а также поэма древнеримского поэта Овидия (43 г. до н.э.–17/18 г. н.э.) «Метаморфозы».²²⁷ К сопоставлению добродетели примитивного существования и пороков цивилизации Шекспир здесь добавляет ряд противоречий между низменными природными инстинктами и высокими ценностями жизни, определяемыми разумом и честью.

Но тем не менее в этой «пасторальной сказке», находящейся вне времени и пространства, представлена специфическая, легко распознаваемая

²²⁴ Strehler G. Our work on the Eempest is over / La Tempesta di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler. Milano, 1984. P.14.

²²⁵ Ibid. P. 14.

²²⁶ Монтень. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Том I. Пер. с фр. - М.: Голос, 1992. - 384 с.

²²⁷ Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. С.В. Шервинского. М., Художественная литература, 1983.

реальность Англии первой половины XVII века. Просперо – не просто человек, размышляющий о жизни и смерти, он, прежде всего, герцог. Высокий титул персонажа дает возможность Шекспиру напрямую со сцены вести диалог с реальным правителем Англии. Собеседником писателя становится Яков I (1566–1625), первый король Англии из династии Стюартов. После смерти королевы Елизаветы I, провозглашенный королем в 1603 году, Яков I Английский, он же Яков VI Шотландский, зримо и незримо присутствует на театральных подмостках эпохи. Как известно, король увлекался демонологией, мистикой, алхимией. Ряд исследователей проводит параллель между этим своеобразным увлечением короля и избытком «мистических элементов» в позднем творчестве Шекспира.

Однако если рассматривать в более широком культурно-философском аспекте, в «Буре» отражена крайне важная стадия в истории европейского рационализма: переход от магии к науке. Просперо предстает в образе волшебника, но его магические знания подразумевают владение математическими расчетами и основами морской навигации.²²⁸

Многие исследователи творчества Шекспира, описывая Просперо, нередко обращаются к фигуре Леонардо да Винчи (1452–1519). Возможно, английский драматург слышал о великом итальянском художнике и изобретателе эпохи Возрождения от мистера Бена Джонсона, который был достаточно эрудирован. Возможно, он знал о Леонардо как о человеке, который как никто другой преуспел в знании натуральной магии. Трагедия Леонардо состояла в том, что технические возможности того времени не шли в ногу с его идеями. Но он уже предчувствовал появление мира, в котором человек разгадает загадки природы, с помощью искусства и науки сможет подчинить себе природный мир. Этот разрыв между мыслью и практикой, между областью свободы, справедливости, разума, с одной стороны, и

²²⁸ Yates F.A. Shakespeare's Last Plays: A New Approach. London, 1975. P.177.

естественным ходом вещей, и историей – с другой, пронизывал духовную атмосферу позднеренессансной культуры, к которой принадлежал Шекспир.²²⁹

Между тем, наряду с важными онтологическими и гносеологическими проблемами, которые поднимает Шекспир, смысловым ядром пьесы «Буря» является исследование в области театральной практики. Для английского писателя театр – это основной способ познания реальности. «Мир – сцена, где у каждого есть роль», – говорит Антонио в «Венецианском купце».²³⁰ В «Буре» драматург больше, чем в любом другом произведении, анализирует театр, его природу, возможности и даже границы. В «Буре» зритель, как главный герой драматического произведения, получает, как выразился поэт Витторио Серено, «человеческие инструменты» для достижения знаний.²³¹

У Шекспира театр становится объектом представления, а театральность – фундаментальным принципом построения драматического текста. «Укрощение строптивой» – пьеса-спектакль, в «Гамлете» присутствует «театр в театре». Эти и другие пьесы эхом отдаются в «Буре». Здесь встраиваемыми пьесами внутри пьесы являются представления–маски. Как правило, в масках драматические диалоги сочетались с пением, танцами, маскарадными процессиями. В английской театральной культуре внедрение маски в пьесу, прежде всего, было связано с возрастанием роли музыки в драматическом спектакле. И театр Шекспира – яркое тому подтверждение.

Английский драматург, как мы видим, в «Буре» придает маскам особое значение: первая сцена IV акта открывается маской Богинь (маска-введение), небольшие маски во второй сцене I акта (песня Ариэля с хором духов, в которую вторгается речь Фердинанда) и в третьей сцене III акта (пантомима с танцами). Но Шекспир нарушает последовательность елизаветинского представления в сцене, где персонажи маски укрощают и облагораживают

²²⁹ Kott J. Prospero's staff// In Shakespeare one contemporary. New York: Garden City. 1964. P.114.

²³⁰ Шекспир В. Венецианский купец // Шекспир В. ПСС в 8-и тт. М., 1958. Т.3. С. 216.

²³¹ Lombardo A. The Tempest / La Tempesta di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler, Milano, 1984.

природные силы (фигуры антимаски). Вместо приручения или исчезновения дикаря Калибана внезапно пропадают со сцены богини Церера, Ирида и Юнона. То есть антимаски продолжают существовать после исчезновения масок. Калибан, Стефано и Тринкуло становятся героями представления, осуществленного Просперо не без помощи Ариэля.²³²

Многие исследователи творчества английского драматурга отмечают наличие в его произведениях метатеатральных элементов. При этом метатеатральность в драматургии Шекспира не сводится к простому представлению вставной театральной пьесы внутри основной.²³³ Важно, что в «Буре» не просто разыгрываются одна за другой сцены разных театральных жанров – перед зрителями осуществляется сама «режиссура» пьесы. Просперо – герцог и отец, ученый и колонизатор, но он также художник и драматург. Магические действия, которые он совершает, напоминают «производство» представлений. Именно он есть тот, кто «изобретает» бурю, кто ответственен за сценарий, согласно которому разные персонажи действуют или должны действовать, именно Просперо – тот, кто придумывает маски, вводя разнообразие в пьесу. Более того, дух Ариэль, которого Просперо отправляет на всякого рода «задания», является своеобразным «помощником режиссера». То есть, каждое действующее лицо, кроме своей основной роли (короля, шута, принца и др.) вольно или невольно начинает выступать в одной из метаролей: автора-драматурга, режиссера, актера или зрителя.²³⁴

Таким образом, «Буря» представляет собой театр, размышляющий о самом себе, анализирующий, изучающий, спрашивающий самого себя. Здесь обнажается механизм функционирования театра елизаветинской эпохи, раскрываются постановочные секреты, трюки. Кроме того, представленное шекспировское исследование театра уходит своими корнями в более далекое

²³² Orgel S. Illusion of Power. University of California Press, 1992. P. 81.

²³³ Пиманов В. Шекспир. Поэтика театральности. М.: Гитр, 2006. С. 12.

²³⁴ Там же. С. 23.

прошлое, обращается не столько к средневековой драме, сколько к происхождению самого театра из ритуалов плодородия и очищения.²³⁵

Препарируя различные театральные жанры (трагедия, комедия, исторический жанр, пастораль, маска, фарс, элементы комедии дель арте), Шекспир не дает зрителю оставаться пассивным наблюдателем разыгрываемого перед ним действия. Зрителю предлагается решить, какой из демонстрируемых видов театра для него предпочтительнее: барочный театр в итальянском стиле, с его магией, уловками и иллюзионистской техникой (постановки такого театра имели успех в театре «Блэкфрайерс» и на придворной сцене, особенно благодаря сценографии Иниго Джонса) или же театр, обращенный к непосредственной реальности, представляющий не имитацию, временное отстранение, бегство от жизни, а саму жизнь в реальном времени и пространстве (постановки такого рода шли на сцене театра «Глобус»).

Если говорить о ранних постановках «Бури» Шекспира (до 1650 года), то они шли при минимальном использовании театральной техники. Начиная с 1667 года, когда Джон Драйден и Уильям Девинант внесли значительные изменения в сюжет пьесы, а затем в 1674 году Томас Шэдуэлл сделал музыкальные дополнения, «Буря, или Очарованный остров» становится оперой²³⁶ с тщательно продуманными сценическими эффектами.²³⁷

В 1695 году «Буря» была переработана английским композитором Генри Перселлом (1659–1695): он положил на музыку сцену с дьяволами, морскую маску, а также сочинил некоторые музыкальные партии для Ариэля,²³⁸ Доринды. На протяжении 1730-х годов только эти версии «Бури» могли увидеть зрители Лондона.

²³⁵ Lombardo A. The Tempest / La Tempesta di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler, Milano, 1984.

²³⁶ Появляется новый тип представления semi-opera.

²³⁷ Шэдуэлл ввел маску Нептуна и Амфитриты, увеличил количество исполнителей.

²³⁸ В частности, песни Ариэля «На полных пять морских саженей лежит твой отец», «Приди на желтые пески» (Full fathom five, Come unto these yellow sands, 1674).

Опера «Буря, или Очарованный остров» была любима публикой и царила на сцене вплоть до того момента, когда в 1757 году произведение Шекспира было представлено как драма с Дэвидом Гарриком в роли Просперо.

В последующие сто лет на театральных подмостках разыгрывались как оперные версии «Бури» с изощренными сценическими эффектами, так и драматические постановки, опирающиеся на авторский текст.

После 1817 года, когда появилось газовое освещение, «Буря» стала добычей разного рода оформителей спектакля. В 1838 году Уильям Чарлз Макреди обратился к подлинному шекспировскому тексту при попытке поставить «Бурю» средствами пантомимы.

В 1857 году предрасположенность к детальному воспроизведению исторической реальности была продемонстрирована в постановке «Бури» Уильяма Чарльза Кина. Грис отзывался об этой постановке как о сценически превосходном воспроизведении оригинала. Английский писатель Льюис Кэрролл описал увиденное в своем дневнике: «Сценические эффекты в «Буре» превосходят те, что я когда-либо видел... Наиболее завораживающей была сцена кораблекрушения в первом акте, где настоящий корабль вздымался на огромных волнах и, в конце концов, разбивался об утес. Но в моей памяти наиболее ярко всплывает заключительная сцена, где отпущенный на свободу Ариэль висит над огромным океаном и смотрит вслед уходящему кораблю. Этого нет в тексте Шекспира, но такое изобретение достойно истинного поэта...»²³⁹

Постановка Кина служит прекрасным примером истолкования «Бури» как прообраза «режиссерского театра», где сценическое воспроизведение пьесы Шекспира проходит сквозь видение одного человека, театрального

²³⁹ The Diaries of Lewis Carroll. V.2. Westport: Greenwood Press. 1971. P.119.

режиссера, директора, где размываются границы между ролью главного героя Просперо, исполняемой Кином, и его же режиссерскими функциями.

Историческая достоверность и зрелищные сценические эффекты продолжали доминировать в английских постановках «Бури» вплоть до конца XIX века.

Сценическую историю пьесы в XX веке открывает спектакль 1904 года, осуществленный Гербертом Бирбомом Три. Но знаковым, безусловно, стал спектакль выдающегося режиссера Макса Рейнхардта на немецком языке, представленный публике в 1915 году. Рейнхардт использовал тщательно продуманную театральную машинерию, но избегая при этом викторианских излишеств. Сценография отвечала задачам создания современного подходящего сценического языка для шекспировской пьесы.

«Буря» Рейнхардта была поставлена на большой сцене Берлинского театра «Фольксбюне», которая представляла собой барабанный поворотный круг. Эта вращающаяся сцена могла быть приподнята или опущена, становясь центром рейнхардтовской мизансцены. Когда она опускалась вниз, она создавала шестидесятифутовое подземное игровое пространство для сцены шторма. Как только Гонзало произносил следующие строки: «Я бы променял сейчас все моря и океаны на один акр бесплодной земли», - корабль исчезал за дымовой завесой, и остров Просперо начинал свое восхождение. Таким образом, удалось сделать единое игровое пространство, чтобы буря на море существовала в гармонии с островом «бесплодной земли». Творческие эксперименты Макса Рейнхардта, несомненно, оказали огромное влияние на Джорджо Стрелера. Сам режиссер не скрывал, что многим обязан этому гениальному человеку.

Первой попыткой Джорджо Стрелера представить Шекспира на сцене стал спектакль «Ричард II».²⁴⁰ Выпущенный в «Пикколо» в апреле 1948 года «Ричард II» преподносился, по словам Агостино Ломбардо, как лирическое

²⁴⁰ Первое исполнение этого произведения Шекспира на итальянской сцене.

свидетельство человеческой слабости.²⁴¹ Он был сыгран на неподвижной сцене, имеющей верхний и нижний уровни игрового пространства. Постановка отсылала к елизаветинскому театру, но в то же время намекала и на события недавней истории Италии. Стрелер вспоминал, что они были одержимы поиском новой театральной условности, елизаветинская сцена выступала примером идеальной «традиционной театральности». Перед режиссером и всей командой театра стояла задача реконструировать определенные модусы поведения персонажей на сцене исходя из обычаев того времени, обрести верные интонации, жесты. Что интересно, в спектакле действовали, одетые во все черное «слуги просцениума». То, что вошло когда-то в моду, говорил Стрелер по поводу слуг сцены, современный театр не оставляет.²⁴² Успех спектакля способствовал дальнейшим творческим поискам Стрелера в области синтеза исторического прошлого и современной реальности.

И вот спустя два месяца Стрелер с актерами «Пикколо» ставит «Бурю» во Флоренции, в садах Боболи, которые использовались для театральных постановок Майского музыкального фестиваля с 1930-х годов. Сценография спектакля отсылала к известной постановке Макса Рейнхардта «Сон в летнюю ночь», которую он показал в садах Боболи в 1933 году.²⁴³ Критик Эрмано Контини писал, что Рейнхардт «магически преобразил сады Боболи в сказочный лес, вторя вздохам и песням эльфов и фей, которые его населяют, он выстреливает цветом, светом и пламенем в финале, в сцене роскошного свадебного торжества». ²⁴⁴ Сильвио Д'Амико отметил: «Это было в буквальном смысле выходом за рамки ландшафта, трансформированного в сцену мечты, где родились храбрые и справедливые господа и сраженные

²⁴¹ Lombardo A. Strehler and Shakespeare. Roma, 1992. P. 13.

²⁴² Da una conferenza tenuta a Roma il 29 marzo 1978 nell'ambito di un Seminario sul teatro elisabettiano, pubblicata in Shakespeare e Jonson. Il Teatro Elisabettiano oggi, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Officina Edizioni, 1979.

²⁴³ Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. P.67.

²⁴⁴ Ibid. P. 67.

любовью леди. В цветниках прятались феи, одетые в одежды цвета неба, в то время как злые эльфы резвились в кустах и высоко на ветвях деревьев».²⁴⁵

Постановка Рейнхардта соединила музыку с танцем, пышное зрелище с драмой и использовала расположение зрителей, оказавшихся как бы внутри представления.²⁴⁶

Летом 1938 года в садах Боболи шекспировскую пьесу «Как вам это понравится» поставил французский режиссер Жак Копо (1879–1949), который также оказал большое влияние на Стрелера. К тому времени Копо уже давно отказался от руководства своим театром «Старой голубятни» и пребывал «в свободном плавании». В отличие от монументального пространства Рейнхардта, он ограничил свою мизансцену территорией вокруг большой горы, которая была сооружена специально для спектакля. В границах этого тесного пространства, постановка французского режиссера была довольно скромной, за что получила титул «запоздалого символистского высказывания, в котором мечта – это реальность настолько, насколько реальность – мечта».²⁴⁷

Приступая к постановке «Бури» в июне 1948 года Стрелер понимал, что исходные параметры слишком натуралистичны для воспроизведения поэтической условности. Поэтому Стрелер, ссылаясь на работы Копо, Шарова²⁴⁸ и Рейнхардта, использует естественное пространство садов Боболи как метафору для своей романтической истории.

В садах Боболи режиссер увидел пруд, известный как *Vasca dei cigni* с маленьким искусственным островком *Isolotto* в центре, идеально подходящий для шекспировской пьесы-фантазии. В центре острова, украшенного кустовыми розами и цитрусовыми деревьями в горшках, – фонтан «Океан» флорентийского скульптора, представителя маньеризма Джамболоньи (1529—1608), со статуей Нептуна и богов, олицетворяющих реки Нил, Ганг и

²⁴⁵ Ibid. P. 67.

²⁴⁶ Hirst D. Notes on the Tempest. Shakespeare workshop, 1969. P. 24.

²⁴⁷ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 79.

²⁴⁸ В 1935 году Петр Шаров поставил во дворе дворца Дожей в Венеции «Отелло» Шекспира.

Евфрат. В основании фонтана разместились барельефы с мифологическими сюжетами: «Похищение Европы», «Триумф Нептуна», «Купание Дианы». Большие ворота, открывающие проход к фонтану, с колоннами, увенчанными статуями козерогов, фонтаны с гарпиями и путти на внешней балюстраде пруда, поднимающиеся из воды мраморные статуи Персея, восседающего на коне, и Андромеды, прикованной к скале, – все это усиливало «сказочность» атмосферы. Фонтан стал естественным театральным занавесом для «Бури»: его водяные струи, устремленные вверх, создавали «магическую дистанцию» между зрителями и спектаклем.²⁴⁹

Расположение игровых зон, как пишет Херст, было отчасти навеяно средневековой театральной традицией и ренессансной рыцарской поэзией.²⁵⁰ Скит Просперо и грот Калибана располагались в правой части острова. Королевский двор – на авансцене слева. Созданные специально для представления скалы и фантастические растения служили укрытием для «армии духов» Ариэля. Нейтральное игровое пространство находилось в центре авансцены. Некоторые эпизоды пьесы разворачивались в отдаленных от центра местах, например, у грота Калибана, а затем переходили в главную игровую зону. Херст отмечает, что это имело символическое, практически религиозное значение: действия злых сил сосредотачивались внизу острова, а движение к очищению, получению высших знаний характеризовалось восхождением к более высокой точке игрового пространства.²⁵¹ Аналогичным образом выстраивалась сцена маски на самом верхнем уровне сцены, тем самым показывая момент кульминации проявления магической силы Просперо.²⁵²

Для постановки «Бури» сценограф Джанни Ратто создал закругленный полуостров, таким образом, две трети пространства сцены были окружены

²⁴⁹ Petriccione F. *Tempesta a Boboli* // *Tempo* (Milan). 1948. 1 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5562&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 12.09.2017).

²⁵⁰ Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. P.67.

²⁵¹ Ibid. P.67.

²⁵² Hirst D. *Notes on the Tempest*. Shakespeare workshop, 1969. P. 26.

водой. Слева от авансцены находилось затемненное пространство: внутри этого круга Просперо взывал к магическим силам. За водоемом был ещё один проход, который вел к лужайке с колоннами (*L'Emiciclo o Prato delle Colonne*).

Вокруг фонтана Джанни Ратто поместил красные и голубые карликовые деревья, а также горшки с лимонами. Листья растений скрывали основание фонтана, так что можно было видеть только статую Нептуна в окружении речных богов. Все это сливалось с «архитектурной растительностью», как писал театральный обозреватель Сальваторе Квазимодо, образуя фантастический остров.²⁵³

Одной из проблем для Стрелера стало кваканье настоящих лягушек в фонтане. Их присутствие было известным фактом для местных биологов, но не для театральной команды режиссера. Во время спектакля лягушки, казалось бы, вторят голосу Калибана, прибавляя достоверности его заявлению:

Ты не пугайся: остров полон звуков -

И шелеста, и шепота, и пенья;

Они приятны, нет от них вреда.²⁵⁴

Выступление лягушек было отмечено несколькими итальянскими критиками, что было, возможно, ироничной похвалой.

Зрители попадали на свои места, проходя вдоль длинной кипарисовой аллеи, освещенной фонарями. Трибуны, декорированные дамасскими тканями, были расположены полукругом. Спектакль начинался жарким июньским вечером. На пруду появлялись парусные судна, которые делали один полный круг справа налево. Затем искусственно созданные волны изображали бурю, которую вызвал Просперо. Все эти действия сопровождались вспышками света и раскатами грома. Были слышны душераздирающие крики членов экипажа, находившихся на борту корабля.

²⁵³ Quasimodo S. Tempesta in una vasca // Bis. Milano. 1948. 15 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5530&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).

²⁵⁴ Шекспир У. Буря. Перевод М. Донского. М.: ПСС в восьми томах. М., 1960, т.8 // URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (дата обращения 23.03.2016).

Вода становилась темной, свет тусклым. А в это время Просперо и Миранда, полуосвещенные, сидели справа, наблюдая разыгрываемое перед ними представление. Разговор на борту судна был едва различим из-за пиротехнических шумов. Когда шторм закончился, свет падал на застывшие фигуры Просперо и Миранды. Просперо в исполнении Камилло Пилотто был одет в костюм елизаветинской эпохи, состоящий из стоячего белого воротника, длинной черной мантии, белых эполет и манжет. После долгой сцены объяснения Просперо с Мирандой, та засыпала, звучала музыка, и из ствола дерева появлялся Ариэль. Как писал все тот же Сальваторе Квазимодо, в исполнении Лиллы Бриньони Ариэль был «приземленным», но волшебным и добрым.²⁵⁵ Костюм Ариэля делал его похожим на Питера Пена, он состоял из обтягивающих светлых коротких штанишек и приталенного топа с длинными рукавами. За спиной у него были сверкающие крылья сложной конструкции, доходившие почти до щиколоток. Волосы на голове Ариэля были уложены таким образом, что напоминали форму самого острова. Ариэль был хорошо освещен на сцене, в то время как Миранда спала в тени. Духи, что служили Ариэлю, появлялись из-под камней, у них были серые лица и руки. Контрастируя с появлением Ариэля, Калибан вылезал откуда-то снизу.

Согласно иконографической традиции, очевидно, под влиянием теории Чарльза Дарвина, злобный выродок Калибан обычно изображался как что-то среднее между обезьяной и человеком. У Стрелера Калибан в исполнении Марчелло Моретти представал перед публикой как гротескный «недочеловек». На нем были брюки, ботинки, куртка из блестящего темного материала. Под курткой виднелась блестящая полосатая рубашка. Когда он вытягивал руки, обнажались его уродливые пальцы. Средний и безымянный пальцы были очень длинными и кривыми. Мизинец был почти той же длины, что эти два огромных пальца. Лицо Калибана казалось огромным из-за маски

²⁵⁵ Quasimodo S. *Tempesta in una vasca* // *Bis*. Milano. 1948. 15 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5530&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения 23.03.2016)

с гротескным выражением печали. Не было попытки придать лицу человеческие черты. Это было сутулое, почти горбатое существо, без шеи. Он выглядел неспособным стоять прямо. Калибан передвигался с согнутыми коленями, прихрамывая. Он вызывал больше жалость, чем страх.²⁵⁶

Появление принца Фердинанда в исполнении Джорджо де Лулло сопровождалось музыкой. Это был красивый юноша, с правильными чертами лица. Далее на сцене появлялись королевские фигуры из Милана и Неаполя. Одеты они были в элегантные костюмы елизаветинской эпохи: темные камзолы, чулки, накидки. Стрелер ясно давал понять, что душная атмосфера дворов Милана и Неаполя сохраняет даже здесь, на острове, среди обломков корабля.

Сцена с шутами начиналась в гроте Калибана. Тринкуло появлялся слева, Стефано – справа. На Тринкуло в исполнении Витторио Каприоли была надета традиционная неаполитанская маска Пульчинеллы, которая скрывала его лицо ото лба до кончика носа. Выбор именно этой маски был отчасти продиктован репутацией неаполитанского озорника и хулигана Пульчинеллы. Если Тринкуло был Пульчинеллой, то прототипом Стефано стал Бригелла: «хитрый и пронырливый слуга, который мстит своим хозяевам, грабя их».²⁵⁷ Одет он был в черно-белую полосатую рубашку и белые брюки. Два шута, отсылающие к персонажам комедии дель арте, разговаривали, соответственно, на венецианском и неаполитанском диалектах. Сила Стефано и Тринкуло как комических исполнителей превращала и Калибана в меланхоличного шута. Пока они говорили на диалекте, Калибан старался общаться на формальном, литературном языке. Эта неспособность взаимодействовать превращала сына ведьмы Сикораксы в простофилю, в «ужасное и жалкое создание».²⁵⁸ По

²⁵⁶ Hirst D. Notes on the Tempest. Shakespeare workshop, 1969. P. 28.

²⁵⁷ Richards K., Richards L. The commedia Dell'arte: A documentary history. B. Blackwell, 1990. P. 20.

²⁵⁸ Quasimodo S. Tempesta in una vasca // Bis. Milano. 1948. 15 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5530&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).

аналогии с комедией дель арте, в любовные сцены с Фердинандом и Мирандой вплетались лацци изрядно выпивших Стефано, Тринкуло и Калибана.

Комедия дель арте была важным элементом ранних стрелеровских постановок Шекспира. В его «Буре» (1948) и «Укрощении строптивой» (1949) использовались всевозможные лацци итальянской народной комедии.

В статье 1964 года в *Tulane Drama Review* Стрелер и Грасси писали о роли традиции импровизационной комедии и о ее значении для современного итальянского сценического искусства: «Комедия дель арте сама по себе была феноменом театрального упадка, уникальным феноменом, когда актер, не имеющий хорошего текста, должен был взять всю ответственность на себя. Нынешние усилия реконструировать комедию – искусственны. Можно указать на определенный стиль, но невозможно возродить его. Главная ее ценность – это традиция актерских объединений как независимых социальных единиц».²⁵⁹

Тем не менее, в постановочном творчестве Стрелера комедия дель арте становится не просто культурно-историческим феноменом, но и основным способом соединения комедийных элементов шекспировских пьес с богатым итальянским комедийным ресурсом. Несмотря на «театральный упадок», комедия, возможно, была самой энергичной и творческой силой итальянской театральной традиции, и на протяжении всей режиссерской деятельности Стрелера оставалась своего рода «театральным громоотводом», который Стрелер мог использовать при адаптации произведений Шекспира к восприятию итальянской публикой.

Шекспир неким образом также внес вклад в этот процесс коадаптации.²⁶⁰

²⁵⁹ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's *The Tempest*. University of Delaware, 2004. P. 12.

²⁶⁰ В европейской культуре 1611 год отмечен схождением двух великих театральных традиций: пьеса Шекспира «Буря» впервые была представлена в Лондоне перед королевским двором, в это же время в Венеции вышел в свет первый сборник сценариев итальянской комедии дель арте Фламинио Скала (*Il Teatro delle favole rappresentative*), где отчетливо прослеживаются основные структурные элементы итальянской народной комедии. — Richards K., Richards L. *The commedia Dell'arte: A documentary history*. B. Blackwell, 1990. P. 145.

Если предположить, что Шекспиру были известны сценарии комедии дель арте, то можно вести происхождение образов некоторых персонажей «Бури» от одной или нескольких главных масок итальянской народной комедии.

Английский ученый К.М. Ли в работе, посвященной изучению комедии дель арте, утверждает, что внимания Шекспира удостоился сценарий, где действие разворачивается на побережье Аркадии: один маг заинтересовался любовными делами, что происходят между нимфами (среди которых одна, возможно, является его дочерью) и пастухами (один из которых потерпел кораблекрушение и оказался на этом острове. Вероятно, он – потерянный сын Маньифико или Доктора). Слуги мага – сатиры и демоны. Маг делает все, чтобы помешать влюбленным. Но, в конце концов, он отказывается от своей волшебной силы, соглашается покинуть остров и вернуться к цивилизованной жизни.²⁶¹ Ли упоминает еще один сценарий, имеющий название *Il capriccio*, где стол с яствами в сцене пира появляется из-под земли так же внезапно, как и исчезает, и все это благодаря духам (прямая параллель со сценой свадебного торжества в «Буре»²⁶²).

Исследователь Генри Дэвид Грэй цитирует фрагмент сценария *Li tre satiri*, здесь речь идет об одном коренном жителе острова и двух европейцах, которые хотят узурпировать власть путем кражи магической книги. Маг, в конечном итоге, срывает их план. В сценарии *Pantoloncino* говорится о маге, который выкидывает свою волшебную палочку и магическую книгу. Еще в одном сценарии потерпевшие кораблекрушение шуты носят с собой повсюду бутылку, и, соответственно, все время навеселе. В *Pazzia* персонаж Гратиано обнаруживает другого персонажа, прячущегося под тканью, примерно так, как Тринкуло обнаруживает Калибана.²⁶³

²⁶¹ Lea, Kathleen M. *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 / with Special Reference to the English Stage*. Oxford, 1934. P. 444–445.

²⁶² Ibid. P. 635.

²⁶³ Gray H.D. *The Sources of the Tempest*. // URL: <https://archive.org/details/jstor-2914632> (дата обращения 20.03.2016).

Принимая во внимание подобную осведомленность Шекспира, можно предположить, что Калибан и Ариэль также имеют отношение к знаковым фигурам комедии дель арте. Деннис Спарачино заметил, что гротесковая внешность Калибана напоминает маску из черной кожи Арлекина. Первоочередная задача Калибана, как считает Спарачино, – заставить нас смеяться.²⁶⁴ Распущенность и разнузданность сына ведьмы Сикораксы можно сравнить с клоунской буффонадой дзанни. Ариэль – прежде всего, дух, который ждет своего освобождения, но он также и слуга Просперо, комик, мим, актер, музыкант, шут.

Таким образом, следует подчеркнуть, что импровизационная игра комедии дель арте и шекспировская сценическая традиция на протяжении четырехсот столетий оказывали огромное влияние на развитие европейского театра. Тем не менее, только со становлением искусства режиссуры как самостоятельного вида сценического искусства удалось соединить спонтанность, стихийность итальянской комедии дель арте с организованной структурой шекспировской драмы. Таким режиссером, осуществившим синтез двух величайших сценических традиций, стал Джорджо Стрелер.

В садах Боболи кульминационная сцена «Бури» – праздничная маска – разворачивалась у основания статуи Нептуна. Оперные певицы Рената Броило и Магда Бронцони исполняли роли богинь под аккомпанемент оркестра и хора музыкального флорентийского фестиваля. Музыка Доменико Алессандро Скарлатти, по словам Гаипы, вводила в центральную тему постановки и «повторно открывала человеческие ценности, погружала в новый мир, в будущее».²⁶⁵

Внутренний монолог Просперо был сокращен. Он не произносил:

В этом представлении

²⁶⁴ Sparacino D. Caliban (unpublished Ph.D. dissertation, New York University, 1973. P. 59–112.

²⁶⁵ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 13.

Актерами, сказал я, были духи.
И в воздухе, и в воздухе прозрачном,
Свершив свой труд, растаяли они.²⁶⁶

Явная метатеатральность этого момента стала скорее внутренним подтекстом, чем внешней формой выражения. Световые эффекты сцен достигались благодаря десяти проекторам, спрятанным между деревьям сада Боболи. С их помощью создавались свет солнца и луны, буря и штиль. Непрерывная последовательность магических действий Просперо завершалась запуском фейерверка.

«Это был Шекспир и время Шекспира и в то же время – реальность, которая превосходила Шекспира, а также остров вне географии и времени, между мифами в океане надежды», – писал театральный критик Коррадо Паволини после премьеры «Бури» в садах Боболи.²⁶⁷

При постановке «Бури» Шекспира Стрелер столкнулся с рядом проблем, связанных с несовершенством перевода пьес английского драматурга. Для постановки в садах Боболи пьесу Шекспира перевел Сальваторе Квазимодо. Театральный критик Луиджи Бонелли отметил, что адаптированная для итальянской публики версия «Бури», выполненная Квазимодо, была не совсем удачной: не удалось передать богатство языка английского поэта, его фантазию. Но благодаря средствам театральной выразительности это не так бросалось в глаза. Текст был всего лишь элементом спектакля, не самым важным.²⁶⁸ Другие критики при этом отмечали, что благодаря переводу

²⁶⁶ Шекспир У. Буря. Перевод М. Донского. М., ПСС в восьми томах. М., 1960, т.8 // URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (дата обращения 23.03.2016).

²⁶⁷ Pavolini C. Chiusa del Maggio Fiorentino // La Fiera Letteraria. Roma. 1948. 13 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5536&imm=1&contatore=8&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).

²⁶⁸ Bonelli L. La Tempesta di Shakespeare al Giardino di Boboli, in Firenze // Cronache nuove. Roma. 1948. 20 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5534&imm=1&contatore=6&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).

Квазимодо реплики, произносимые со сцены, были непосредственными и живыми.

Была ли эта эклектичная постановка на открытом воздухе, с ее классическими скульптурами, рыцарской поэзией эпохи Возрождения, элементами средневекового театра, барочной музыкой, волшебной сказкой, «путешествием в будущее», которое побуждает Италию двигаться вперед от фашистского ужаса своего недавнего прошлого? Очевидно, что была. Энергичный, импульсивный, многообещающий спектакль Стрелера имел огромный успех. Послевоенный оптимизм, вера в ясное будущее человека и театра сделали свое дело.

Интересно, что постановка «Бури» в 1948 году в садах Боболи дала мощный творческий импульс другим режиссерам, современникам Стрелера. Исследователь театра Анна Анци приводит в своей статье спектакли, которые также имели большой резонанс в Италии.²⁶⁹ Среди них – постановка «Бури» Вирджино Пуекера в театре «Романо ди Верона» (1975). По словам театрального обозревателя Де Монтичелли, режиссер усвоил «великую метафору острова, кораблекрушения, безумства, отказался от романтической интерпретации произведения и устранил волшебно-сказочные мотивы, которые всегда присутствовали в предыдущих постановках. Спектакль суммировал светлое и меланхолическое размышление о реальности, оживленное в некоторых моментах акробатическими элементами и комическими эпизодами. Два буффона Тринкуло и Стефано, которые говорили на неаполитанском и венецианском диалекте, появлялись так часто на сцене, что спектакль, по мнению некоторых, напоминал средневековые шутовские потехи.²⁷⁰

²⁶⁹ Постановки «Бури» Франко Энрикеса в театре «Романо ди Верона» (1957), Аккурсио ди Лео в сицилийской деревушке Ачитрецца (1960), Джакомо Колли в садах виллы Реале в Турине (1960), Бeppe Менегатти во флорентийском Форте Бельведере (1964), Филиппо Терриеро в Театре «Романо ди Остия» (1966). – Anzi A. *La tempesta di Strehler fra la tradizione italiana e Peter Brook* // *Strehler e oltre*, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. PP. 272–279.

²⁷⁰ Anzi A. *La tempesta di Strehler fra la tradizione italiana e Peter Brook* // *Strehler e oltre*, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P. 272–279.

И, наконец, в 1978 году, спустя тридцать лет с момента первой редакции «Бури», Джорджо Стрелер вновь берется за неё.

Очевидно, что исследование творчества Шекспира не проходило у Стрелера в «викторианском вакууме». Режиссерские эксперименты с пьесами Гольдони, Брехта, Пиранделло, а также работа над оперными произведениями, сформировали новый творческий метод, который Стрелер начинает активно использовать при постановке шекспировских трагедий и комедий. Будучи режиссером с феноменальной памятью, невероятной театральной школой и безграничной энергией, он соединял многие соперничающие между собой театральные традиции в уникальный пример метатеатрального эклектизма.

«Эклектизм, – подчеркивал режиссер, имеет положительные и отрицательные стороны. Сейчас я вижу Шекспира как поэта, который стоит выше периода, в котором он существовал, но, в то же время, и обязан ему. Он одновременно английский, елизаветинский и вселенский [...] Для каждого его произведения любой должен найти атмосферу, которая содержится не в режиссерской работе, а в авторском тексте самом по себе».²⁷¹

И здесь мы приходим к очень важному моменту в режиссерской системе Стрелера: поиску «атмосферы» произведения. По словам самого режиссера, точная «атмосфера» для постановки «Бури» на открытом воздухе в 1948 году была воплощена в сцене маски с барочной музыкой и танцами. Прежде чем нащупать правильную «атмосферу» «Бури» 1978 года, Стрелер экспериментирует с другими произведениями Шекспира.

Так, для своего спектакля «Генрих IV. Часть I» 1951 года Стрелер соорудил елизаветинскую сцену, которая была построена внутри огромного римского амфитеатра в Вероне. Сценическая конструкция выстраивалась на примере интерьера английского театра «Лебедь» с рисунка Иоханнеса де Витта (точнее, с его копии, выполненной Арендом ван Бюхелем), дополненного романтическим изображением шекспировского театра Глобус.

²⁷¹ Hirst D. Notes on the Tempest. Shakespeare workshop, 1969. P.47.

Стрелер наложил на постановку «римский отпечаток», используя красочное шоу размахивания флагами (*sbandierata*).²⁷² Таким же образом, что и музыка Алессандро Скарлатти в «Буре» 1948 года, а также итальянская сценографическая традиция создания представлений на открытом воздухе, *sbandierata* внесла ощутимый национальный элемент в постановку «Генриха IV. Часть I», что в значительной степени способствовало ее популярности среди итальянской аудитории.

В 1952 году Стрелер поставил «Макбета», который, как и «Буря», игрался на многочисленных игровых уровнях. Однако, именно с постановки «Кориолана» в 1956 году Стрелеру удалось отойти от классических, немного приукрашенных исторических постановок Шекспира и нащупать «пульс современности».

Выбор «Кориолана» был в этом смысле примечателен. В середине 1950-х годов XX века шекспировская пьеса «Кориолан» не была широко представлена на театральных подмостках. Спектакль Петера Холла появится только через два года, а одноименная постановка Бертольта Брехта не будет ставиться Берлинер Ансамблем до 1964 года. Скучное количество современных сценических версий «Кориолана» огорчало Стрелера, режиссеру не хватало критически окрашенных режиссерских интерпретаций произведений великого английского драматурга.

Стрелеровская постановка «Кориолана» была представлена спустя два года после первой встречи режиссера с Брехтом и была, по словам Дэвида Херста, водоразделом в его режиссерской карьере.²⁷³

Стрелер обнаружил в этических и постановочных схемах эпического театра «недостающее звено» для своих постановок. Ставя «Кориолана», итальянский режиссер сопоставил две эпохи: шекспировскую и период после второй мировой войны — годы холодной войны. Темы пьесы о

²⁷² Сиенский флаг развевался у тех, кто принимал участие в городском фестивале Палио (хронология ведет отсчет со Средних веков).

²⁷³ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 82.

злоупотреблении силой, вопиющих завоеваниях деспотичной власти были как никогда актуальны. Каждая сцена начиналась с надписи, проецируемой на серую циклограмму, обобщающей смысл предыдущего действия и подводящей к следующему. Игровое пространство освещалось прямым, ярким светом, который, наряду с другими используемыми сценографом Лучано Дамиани выразительными средствами, устранял любой намек на иллюзию, создавал атмосферу брехтовского дидактизма. Стрелер разделил постановку на два акта. В первом акте в фокусе внимания находилась тема политики. Во втором действии Стрелер намеревался выявить в шекспировской пьесе черты «общей человечности».²⁷⁴ Херст писал, что эта структура не позволяла разрешить противоречий пьесы, но скорее раскрывала их сложность и многоуровневость.²⁷⁵

В 1948 году двадцатитрехлетний Питер Брук в статье «Стиль в постановках Шекспира» писал: «Однако очень сложно режиссеру и сценографу стараться воспроизвести классику со всей полнотой объективности, ему никогда не удастся избежать отражения второго периода – того, в котором он живет и работает».²⁷⁶ Утверждение, что исторический период может наложить свой отпечаток на постановку пьес Шекспира – в значительной степени принадлежит XX веку. Именно этот довод был в качества вызова брошен постмодернистами, для которых история становится полицентричной, она ломается, рвется, течет несколькими разнородными потоками. Именно в XX веке открывается возможность творческой интерпретации истории.

В спектакле «Игра власть имущих» продолжительностью девять часов, режиссер обратился к театральной модели, которую он интуитивно нащупал в своей успешной постановке «Трехгрошовой оперы» 1956 года, где

²⁷⁴ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 260.

²⁷⁵ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 82.

²⁷⁶ Ibid. P. 8.

максимально артикулирован зрелищный элемент пьесы Брехта. В «Генрихе IV» влияние Брехта ощущалось сильнее, хотя выразительные средства были уже другими. Здесь все концентрировалось на возбуждении «от празднеств, ярмарок, сражений, казни, любви, ненависти, мести, обманов, черепов, могильщиков, пушечных выстрелов».²⁷⁷ В «Игре власть имущих» Стрелер увлек аудиторию фанфарами и зрелищными сценическими эффектами, в то же время он сделал акцент на основополагающей сценической метафоре: война как извращенный и жестокий карнавал. Это было представлено посредством трехкратной борьбы за трон, кульминация которой достигалась в «танце молодых претендентов на престол». Постановка «Игры власть имущих» продемонстрировала эклектичное театральное видение режиссера. Сценические эффекты, воспроизводящие атмосферу средневекового дворца, дополнялись театральным «чувствованием» идей Брехта и Пиранделло.

«Игра власть имущих» свидетельствовала и об успехах Стрелера как постановщика оперных спектаклей. Хотя спектакль захватил зрителей прежде всего своей тщательно продуманной сценографией, напряженными сценами битв и зрелищ, художественная ценность постановки – в ее замедлении темпа, заставляющего зрителя обратиться к основному смыслу пьесы: в центре любых жизненных перипетий всегда находится человек. Большое внимание уделялось трагически окрашенным сценам сражений, где отец убивает сына, а сын отца. Эти моменты были даны остро, оттенялись скорбным звучанием одной скрипки.

В 1971 году Стрелер поставил оперу Верди «Симон Бокканегра» на сцене Ла Скала. Это был важный шаг режиссера на пути его представления шекспировского «Короля Лира», спектакля, который стал вестником возвращения в «Пикколо театро» в следующем году.

Верди написал оперы к шекспировским пьесам «Отелло», «Макбет», а также «Фальстаф» (по пьесам «Виндзорские насмешницы» и «Генрих IV»). Но

²⁷⁷ Ibid. P. 78.

Верди также пытался написать великую оперу по «Королю Лиру», которую он так и не закончил. Вместо этого возник «Симон Бокканегра». Как и «Король Лир», опера «Симон Бокканегра» представляет историю о старом человеке, который убежден, что он потерял своих детей и предпринимает под конец жизни отчаянное странствие на пути к прозрению. Оба произведения заканчиваются смертью героя после его примирения с потерянной дочерью. Постановка Стрелера «Симон Бокканегра» подчеркивает эклектизм творческого стиля режиссера. Опера была поставлена таким образом, как если бы ее события были мечтой, ночным кошмаром.

Во мраке ночного кошмара, пустоты Стрелер обнаруживает подходящую метафору для своей постановки «Короля Лира»: широкая, пустая сцена с циклорамой – «метафизическим кругом». Этот замысел отсылает и к «Бесплодной земле» Томаса Элиота, и к теории Питера Брука о пустом игровом пространстве, здесь возникает «земная или космическая арена, где имеют место быть события одновременно и очень древние и очень близкие к нам». Актеры одеты в черные кожаные костюмы, которые по своему крою, с одной стороны отсылают к эпохе Ренессанса, а с другой, благодаря используемому материалу, превращают персонажей в причудливых современных мотоциклистов.

Лир, Король Франции, Герцог Бургундский, Глостер и другие королевские фигуры были одеты в длинные кожаные театральные робы. Лир и Глостер на фоне остальных выделялись клоунским макияжем и бумажными коронами. Эти бумажные короны или «шутовские колпаки» стирали различия между Шутом и безрассудным отцом Лиром.

Ключевым элементом сценографии Эцио Фриджеро была прозрачная завеса, протянутая вдоль сцены, подобно брехтовскому занавесу. Плотный натянутый навес трансформировался в круглую арену. На открытой сцене после отречения Короля от Корделии, Лир рвет завесу, кидая куски Гонерилье и Регане, которые затем делают из этих лоскутков флаг чести. Когда-то Роберт Армин, ведущий комик шекспировской компании, объединил роли Шута и

Корделии. В постановке Стрелера молодая актриса Оттавиа Пикколо также играла обе роли.

Метатеатральные элементы преобладали в «Короле Лире». Из зрительного зала Эдмонд де Бастард наблюдал за «любовным посланием» Короля Лира своим дочерям, затем он прыгал на сцену, чтобы произнести свой монолог. Шут также сохранял постоянный контакт с публикой. Актеры были одеты как рабочие сцены, выносящие реквизит: табуретки, платформы, куски дерева. Но в сцене, когда Лир появлялся в доме Гонерилы со своими 50 рыцарями, работники сцены становились актерами.²⁷⁸

Эта постановка Стрелера имела огромный успех у критики и публики. «Король Лир» отправился в турне по Европе: Париж, Вена, Мюнхен, Берлин, Женева, Цюрих, Франкфурт, Штутгарт, Гамбург. После завершения европейского турне «Короля Лира», Стрелер вновь взялся за «Бурю».

Во второй редакции «Бури» 1978 года в театре Лирико в Милане, где сцена свадебной маски была значительно сокращена, Стрелер обнажает перед зрителями совершенно иную, «метатеатральную атмосферу» шекспировского произведения. Тринкуло и Стефано углубляли линию комедии дель арте, а Ариэль стал похожим на Пьеро.

Итальянский режиссер увидел остров Просперо как сцену, а самого Просперо – как театрального демиурга. Это отчасти маг, отчасти драматург, отчасти режиссер, отчасти – лицедей.

Создавалось впечатление, что Стрелер реконструировал «Бурю» как конечное подведение итогов своей собственной театральной карьеры. Он признавался, что отождествляет себя с главным персонажем: «Просперо – маг, иллюзионист. Конечно, я превратил его во что-то среднее между Шекспиром и Стрелером. В конце концов, Просперо с самого начала является автором спектакля, на котором мы все присутствуем. Но в финале пьесы, когда он снимает свой магический плащ с кабаллическими знаками и надевает простую

²⁷⁸ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 80–86.

рубашку, он становится одним из нас. Декорации опущены, что позволяет зрителям видеть кирпичную кладку задней стены и деревянный каркас. Просперо спускается со сцены в партер, чтобы встать на один и тот же уровень со зрителями. Это, как если бы Шекспир хотел сказать: «Я представил здесь притчу о человеческой жизни. Теперь все решать вам! Просперо – мастер, ремесленник, всего лишь человек».²⁷⁹

Взгляд на пьесу как на вневременную притчу о человеческой жизни, безусловно, дополнялся и современным историческим контекстом. Новая «Буря» Стрелера родилась в момент болезненной политической ситуации в Италии: 16 марта 1978 года бывший премьер-министр от христианско-демократической партии Альдо Моро был похищен в Риме леворадикальной организацией «Красные бригады» (*Brigate Rosse*). Труп Моро был обнаружен в машине спустя 55 дней.²⁸⁰ Таким образом, одна из центральных тем «Бури» – незаконный захват власти, восстание, предумышленное убийство – получила новое развитие. Как заметил Стрелер: «История проникает внутрь закрытых стен театра».²⁸¹ «В этой темной среде оживает на сцене утопия «Бури», сон одного счастливого острова, последнего куска земли, – поясняет Стрелер, – последней территории театра, последнего убежища старика, человека, лишённого власти, который стал знатоком магии и науки, возможно, даже и театральной науки, мастера гипноза, узурпатора, колонизатора, раба, авторитарного и любящего отца, мстителя, мудреца, возвышенного поэта». «В Буре, – продолжает Стрелер, – есть всё, что Шекспир мог сказать под конец жизни о человеке театра».²⁸²

²⁷⁹ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 91.

²⁸⁰ Весной 1978 года итальянский режиссер Федерико Феллини работает над сценарием фильма «Репетиция оркестра», но трагедия с Альдо Моро наложила свой отпечаток на развитие сюжета. Для режиссера все происходящее – спектакль, а каждый человек – клоун. В его фильме оркестр распадается, становится неуправляемым, угрожающим, разрушает собственные ценности, погружается в анархию. // Бенито М. Феллини. М., 2015.

²⁸¹ Gli spettacoli che ho amato di piu / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 78.

²⁸² Ibid. P.79.

В новой версии «Бури» итальянский режиссер стремился раскрыть перед зрителями все секреты театрального ремесла. По словам Яна Котта, польского критика и ученого, который присутствовал на репетициях спектакля в 1978 году, Стрелер хотел сделать все сценические трюки, посредством которых осуществлялась грандиозная сцена шторма, видимыми публике. Позднее он решил отказаться от этого. «Только на репетиции, и это был один из самых прекрасных «театральных моментов», только на одно мгновение, – делился впечатлениями Ян Котт, – я увидел мальчиков и девочек, которые несли на вытянутых руках «голубое море».²⁸³

В начале спектакля так называемая «четвертая стена» поднималась снизу вверх подобно гигантской двери гаража. Восемнадцать рабочих сцены, одетые в черные одежды, растягивали голубую ткань. Когда все было готово, помощники удалялись за кулисы или спускались со сцены вниз, разворачивая полотно и движениями рук заставляя его колыхаться. Ткань, она же море, вздымалась, начинался шторм. Свет делался тусклым, вся сцена погружалась в темноту, звучала музыка, буря усиливалась. Появлялся огромный барахтающийся на волнах корабль. Короткие вспышки света. Звуковая бригада, которую видели зрители, создавала специальные шумы: один человек шел за линией рамп, неся в руках пластиковые шейкеры, другой управлял машиной, создающей эффекты ударов грома. Публике видны были и музыканты с ударными инструментами, а также дирижер, руководящий процессом. Не было предпринято ни одной попытки скрыть средства, с помощью которых делалась сцена бури. И в этом чувствовалось, несомненно, огромное влияние брехтовского театра.

Из темного отверстия корабля, – как описывал сам Стрелер эту сцену, – время от времени появлялись лица других персонажей. Особы благородных кровей, бледные, трагические и в то же время смешные в своих праздничных

²⁸³ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 98.

и театральных одеждах: король, с короной, советник в шляпе с перьями, две другие фигуры, одетые в траурные одежды.²⁸⁴

Буря постепенно утихала. Она еще громыкала, но где-то далеко. Вспышки становились более редкими, можно было уловить своеобразный замедленный музыкальный темп. Море медленно растворялось в темноте, исчезало вместе с последней голубой полосой, появлялся кусок земли, это был остров. Словно скала возникала одиночная фигура человека с распростертыми руками. Руками чувствительными и властными, человек как будто дирижировал невидимым оркестром. Звуки отзывались на его жесты. Кто был этот таинственный режиссер в скромном одеянии, которого зрители увидели со спины, как видят обычно всех дирижеров всех оркестров мира, всех театров мира? И что означали его жесты? [...] Эти люди, попавшие в шторм, оказавшиеся на грани жизни и смерти, не были реальными? Да, это была «фикция», театр в театре! Кажется, что все было по-настоящему, но это всего лишь театральная иллюзия. Это была буря театра в театре, игра театра, обман театра!²⁸⁵

Благодаря невероятной мощи воображения Стрелера и сценографа Лучано Дамиани «Буря» на сцене театра «Лирико» стала спектаклем, в котором захватывающая дух сцена шторма с громом и молниями, как писал Де Монтичелли в *Corriere della sera*, чередовались со сценами «разрезанной красоты», в которых Джулия Ладзарини в роли Ариэля, бледная и бестелесная, парила в воздухе, завораживая зрителей своей легкостью²⁸⁶. Одетая в легкий, воздушный костюм Пьеро с белым гримом на лице, она совершала виртуозные ныряния вниз, вверх, подобно воздушному акробату, выполняла крайне сложные сценические трюки.

²⁸⁴ Gli spettacoli che ho amato di piu / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 78–81.

²⁸⁵ Gli spettacoli che ho amato di piu / a cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. P. 78–81.

²⁸⁶ De Monticelli R. Strehler: il teatro e una Tempesta // Corriere della Sera. Milano. 1978. 27 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?provenienza=9#a> (дата обращения 05.05.2016).

Как известно, на протяжении XVII века на английской сцене Ариэля играли исключительно мальчишки-подростки. В начале XVIII века эта роль переходит в категорию «травести» и исполняется женщиной, певицей, танцовщицей. Такая ситуация сохраняется до 1930-х годов, когда, по крайней мере, в Англии, роль Ариэля окончательно закрепляется за мужчиной. У Стрелера роль Ариэля играет женщина. Актриса «Пикколо театро» Джулия Ладзарини говорила про Ариэля, что это «не мальчик, или девочка, или ребенок, это – дух, метаморфоза, фантазия [...] Ариэль просто есть». Он как «воздушный шар», легче цветка.²⁸⁷

1 июля 1978 года Агостино Ломбардо, осуществивший перевод второй редакции «Бури», отправил Стрелеру письмо, где он поздравил режиссера с незабываемым спектаклем. Но отметил некоторые недостатки постановки: несовершенство акустики, некоторые задержки ритма в сцене маски и в сцене с Гарпией, «великолепной», сделанной с невероятной сценической чуткостью», но требующей сокращения. Наконец, он выразил слова глубокой благодарности Стрелеру за предоставленную возможность поучаствовать в этом великом интеллектуальном приключении.²⁸⁸

Агостино Ломбардо перевел большое количество пьес для театра: для Джорджо Стрелера – «Бурю», для Луиджи Скварцина – «Тимона Афинского», а также делал переводы для Бранчароли, Каррильо, Петера Штайна. Со Стрелером он тесно сотрудничал на протяжении нескольких месяцев. Это во многом способствовало восприятию Ломбардо шекспировского текста как театрального творения. Он хорошо понимал, что перевод для театра отличается от простого художественного перевода.

«Стрелер и я, – вспоминал Агостино Ломбардо, – заметили после различных проб и репетиций, что итальянское слово наиболее близко к

²⁸⁷ Ibid. P. 103.

²⁸⁸ Guardamagna D. Agostino Lombardo traduttore di Shakespeare / Strehler e oltre, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P. 139.

шекспировскому, оно всегда точное, действенное, с любой точки зрения концептуальное, но в то же самое время поэтичное и драматичное».²⁸⁹

Если в первой редакции «Бури» 1948-го года перевод Сальваторе Квазимодо получился гораздо длиннее оригинала, то в переводе Ломбардо – все очень лаконично. Перевод Квазимодо был высоко поэтичным в своих ритмах и цезурах, но в нем терялся сильный метатеатральный импульс шекспировского произведения.

Ломбардо не без влияния Стрелера удалось нащупать эту метатеатральность пьесы. Он понимал, что шекспировский текст – это, прежде всего, способ взаимодействия актеров на сцене со зрителями в зале. Но «Буря» – особая пьеса, она изначально предназначалась для исполнения перед аристократической публикой, а не перед народом, пришедшим на представление в театр «Глобус». Здесь утонченная музыка, поэтический язык, атмосфера сказочности и волшебства. Перед Стрелером и Ломбардо не стояла задача воссоздать в итальянской редакции другую эпоху, другую культурную традицию, им важно было вскрыть шекспировскую стратегию написания текста, метатеатральность его языка.

В финальной сцене «Бури», когда Тино Карраро, играющий Просперо, разламывал магическую палочку, декорации за ним рушились, а затем он возвращался на сцену и делал жест рукой. С взмаха его руки магическая сила Просперо возвращалась. Слышался грохот вновь запускающихся постановочных механизмов. Волшебным образом разрушенное пространство возникало вновь, трансформируясь в остров Просперо.

Демонстрация крушения театральной иллюзии, а затем ее воссоздание на глазах у зрителя – те метатеатральные средства, которые позволяли Стрелеру выйти на новый уровень взаимодействия со зрителем.

²⁸⁹ Ibid. P. 147.

После премьеры «Бури» в «Пикколо театро» работа над постановкой продолжилась. И если в 1978 году часть критиков выразила свое недовольство по поводу спектакля, то в 1983 году, когда «Буря» была представлена на сцене театра «Одеон» в Париже, а затем в 1984 году во время гастрольного тура «Пикколо театро» в США, у критиков и публики не оставалось вопросов, успех был грандиозный.

Окончательная редакция «Бури» 1983 года – результат терпеливой работы помощника режиссера Энрико Д’Амато. «Стрелер, – делился своими воспоминаниями Энрико, – никогда не видел своих спектаклей законченными. В день премьеры он отправлялся в кино или запирался дома, пребывая в отчаянии, и необходимо было звонить ему в антрактах и говорить: «Все идет хорошо», публика ведет себя нормально». Стрелер не мог прогнать спектакль от начала до конца, он сосредотачивался на деталях, отрабатывал с актерами отдельные технические моменты. Моей задачей была полноценная репетиция спектакля с актерами, от начала до конца».²⁹⁰

Энрико Д’Амато работал с переводом Ломбардо, но, если внимательно посмотреть, легко увидеть, что успех спектакля в 1983 и 1984 годах был во многом заслугой помощника режиссера. Агостино Ломбардо пытался копировать елизаветинский белый стих. Но, если играть на итальянском языке, не получалось воспроизводить все реплики последовательно, одну за другой. Благодаря вмешательству Энрико Д’Амато ритм стал более свободным и быстрым, нежели тот, что диктовал текст. Уже в декабре 1978 года спектакль сократили с 4 до 3 часов.

Стрелер всегда подчеркивал тот факт, что у Шекспира реплики шутов написаны на итальянском языке. Например, часто встречается слово *coraggio*. Как правило, в елизаветинских текстах итальянские слова, возможно, исковерканные, использовались как восклицания или как проклятия.

²⁹⁰ Anzi A. La tempesta dal testo di Strehler alla scena di Strehler / Strehler e oltre, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P. 164.

Во втором акте спектакля Стефано переходил с итальянского языка на венецианский диалект. Стрелер очень хорошо знал этот диалект, он его уже использовал в своей первой «Буре», а также активно его применял при постановке пьес Гольдони. Неаполитанский диалект обеспечил актер, которого Стрелер назначил на роль Тринкуло, он был настоящим неаполитанцем.

В Париже венецианца Стефано играл Феруччо Солери, уже известный публике благодаря роли Арлекина в спектакле «Слуга двух господ». Но он не был одет в одежду Арлекина. У него был очень простой костюм, маска в виде платка с двумя дырками для глаз. Тринкуло не был классическим Пульчинеллой, с маской и огромным носом. Тем не менее, персонажи отсылали к маскам комедии дель арте и легко узнавались публикой: Тринкуло-Пульчинелла, умный и трусливый, Стефано-дзанни, мошенник и пьяница. Если костюмы Стефано и Тринкуло в редакции 1983 года претерпели незначительные изменения, то костюмы остальных персонажей оставались прежними.

Особый интерес вызывала «холщовая роба» Просперо: сценограф Лучано Дамиани предложил точно такую же модель платья, что была у Галилея в спектакле «Жизнь Галилея» по пьесе Бертольта Брехта. Такое облачение усиливало речь Просперо, где он сравнивал актеров с духами, фраза начинала функционировать, по замыслу Стрелера, в брехтовском эпико-нарративном ключе. Галилей – ученый, маг, но и Просперо – ученый своего времени. На фоне Просперо король Неаполя Алонзо выглядел карикатурно: в псевдоисторическом костюме, с горностаевым мехом. Просперо в королевских одеждах представал только лишь в конце.²⁹¹

Ролан Барт сказал: «Театральность – это театр без текста». В «Буре» много театра без текста. Стрелер отлично справился с задачей – показать театрального мага в действии. Просперо дирижирует магической палочкой,

²⁹¹ Anzi A. La tempesta dal testo di Strehler alla scena di Strehler / Strehler e oltre, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P. 167.

вызывает бурю, волнуется море, а в это время работники сцены колышут голубую ткань, а в финале также выходят на поклон. Публика оценила не наивность, а изысканность используемых приемов, работу театрального мага, ученого, напоминающего Галилея.²⁹²

В редакции «Бури» 1978-го года маска, которую Просперо ставил по случаю помолвки Миранды и Фердинанда с богинями Юноной, Иридой, Церерой, нимфами, жнецами, пропусклась. Стрелер решил эту сцену с помощью подсвеченного полотна, колосьев пшеницы и двух факелов. Театральный критик Роберто де Монтичелли писал, что «свадебная маска была бледной, невзрачной, по сравнению с блестящей сценой с Гарпией».²⁹³

Во время гастролей спектакля в Париже помощник режиссера Энрико Д'Амато добавил в эту сцену барочные облака, которые будто обнимали влюбленных, розовато-золотистые лучи и музыку Монтеверди. Когда в финале все персонажи уходили со сцены и оставался только Просперо, звучала токката «Орфея» Монтеверди. В начале XVII века «Орфей» имел огромный успех в Лондоне. Это было впечатляющим расширением театральных границ, наступала эпоха мелодраматических представлений. Для Шекспира, по мнению Энрико Д'Амато, маска в «Буре» имела огромное значение, и мы сейчас должны считаться с ней.²⁹⁴

Богинь Цереры, Юноны, Ириды в редакции 1983 года по-прежнему не было, фраза про «актеров-духов» выходила за рамки того, что видели зрители, она относилась непосредственно ко всем актерам, театру в целом. Просперо предупреждал, что все это исчезнет. И действительно, в конце все исчезало. В полной мере реализовывалось барочное клише, что жизнь есть сон, видение.

²⁹² Ibid. P. 167.

²⁹³ De Monticelli R. Strehler: il teatro e una Tempesta // Corriere della Sera. Milano. 1978. 27 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?provenienza=9#a> (дата обращения: 05.05.2016).

²⁹⁴ Anzi A. La tempesta dal testo di Strehler alla scena di Strehler / Strehler e oltre, a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. P.168.

Исследователь театра Артур Хоровитц анализирует шесть постановок «Бури» Шекспира, которые создавались каждые десять лет с момента Второй Мировой войны: Джорджо Стрелера (1948, 1978), Питера Брука (1957, 1968, 1990), Юкио Нинагавы (1988).²⁹⁵ Он рассматривает их в свете постмодернистского, постколониального мира, в условиях которого они возникли, как важнейший пример интернационализации шекспировского канона.

Итальянская, японская, французская версии «Бури», считает Хоровитц, пытались донести до зрителей язык Шекспира в первую очередь сценическими средствами. Напряжение, возникавшее в процессе адаптации шекспировских тем, дало режиссерам больше художественной свободы и изобретательства в поиске диалога со своей аудиторией.²⁹⁶

Так, Джорджо Стрелер оживил шекспировскую «Бурю» внедрением комедии дель арте, вернув в итальянский театр непосредственно действие. Юкио Нинагава провел параллель между историей Просперо и изгнанием Зеами, одного из основателей театра Но, объединив национальную традицию японского театра с якобинским сценическим искусством. Сцена маски у Нинагава отчасти демонстрирует взаимопроникновение восточных и западных сценических традиций. Питер Брук с целью нивелирования любого модернистского колониального подтекста повернул «Бурю» в пространство межкультурной народной сказки с азиатской музыкой, афроамериканскими узурпаторами и волшебниками, «белым» Калибаном.

Необходимо также иметь в виду, что на Питера Брука и Джорджо Стрелера оказал огромное влияние польский критик Янн Котт и его книга «Шекспир – наш современник» (англ. изд. 1964).²⁹⁷ Янн Котт провел много часов в дискуссиях со Стрелером об авторском тексте и его интерпретации. Котт позднее высказал серьезные замечания к постановке «Бури» Стрелера в

²⁹⁵ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P.102.

²⁹⁶ Ibid. P.102.

²⁹⁷ Kott J. Prospero's staff// In Shakespeare one contemporary. New York: Garden City. 1964.

статье «Просперо или Режиссер». Котт также провел сравнительный анализ методов работы двух выдающихся театральных режиссеров, из которого следует, что Питер Брук всегда задает вопросы. Джорджо Стрелер также задает вопросы, но он сам дает на них ответы долго, развернуто. Затем Стрелер задает другой вопрос, но он заинтересован только в своих собственных ответах. Разговор с Бруком трудный: другой человек должен выстроить весь разговор. Разговор со Стрелером невозможен: он сам выстраивает весь разговор.²⁹⁸

Стрелер, очевидно, заимствует некоторые идеи Котта, но его «Буря» – это во многом работа его собственного воображения, тщательного художественного исследования. У Котта в главе о «Буре» Шекспира, озаглавленной «Магическая палочка Просперо», речь заходит о метатеатральности. Здесь говорится о зеркалировании персонажей внутри пьесы, о технике, которую также исследует Херст, когда рассматривает эпизод со Стефано и Тринкуло, где они переодеваются в одежды Антонио и Себастьяна.

Котт в этой главе пишет: шекспировские драмы строятся не по принципу единства действия, а по принципу аналогии, где есть двойной, тройной или четверной сюжеты, которые «множат» основные темы; они представляют собой систему зеркал, как если бы они были вогнутыми и выпуклыми, то есть они отражают, увеличивают и пародируют одну и ту же ситуацию. Одна и та же ситуация будет представлена на шекспировской сцене королями, затем разыграется влюбленными и, наконец, будет спародирована шутами. Или это короли, которые изображают шутов?²⁹⁹

У Стрелера шут Стефано надевает на голову корону (зеркалирование сцены с заговором), в пьесах Шекспира такого нет, чтобы корона оказалась на голове у шута. Калибан потерял свой остров, также как и Просперо лишился

²⁹⁸ Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's The Tempest // The Tempest. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. P. 364.

²⁹⁹ Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's The Tempest // The Tempest. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. P.366.

своего герцогства. Калибан был свергнут Просперо, также как и Просперо был свергнут Антонио. Еще до того, как моральный закон вступит в силу, враги Просперо должны пройти испытания. Месть и возмездие, в своих разных ипостасях, разворачиваются на острове.

Стрелер при постановке «Бури» 1978 года использует эту сложную структуру зеркал, описанную Коттом. Фердинанд по приказу Просперо тащит бревно и пылает страстью к Миранде – «зеркалит» Калибана. Калибан, закованный в цепи в своем подземелье, отражает Ариэля, который так же не свободен, к нему, как к марионетке, привязаны веревки. В другой ситуации, когда Калибан колдует, он в своем мистериальном танце зеркально повторяет Просперо и его магические способности. В постановке Стрелера взаимодействие Просперо с Ариэлем отражает и преломляет отеческую связь герцога миланского с его дочерью Мирандой. Сюжет с заговором Стефано и Тринкуло комически преломляет заговор Антонио и Себастьяна. Как указывает Херст, стрелеровская постановка «Бури» близка к другим его спектаклям по пьесам Пиранделло и, безусловно, имеет непосредственное отношение к теме «театра в театре». ³⁰⁰

Котт чувствует, что Стрелер использует эту зеркальную технику «Бури» и в эпилоге, когда Просперо возвращается домой. Исследователь уверен, что стрелеровское искажение этого зеркала создает «удивительную театральную психомахию», где отношения «господин–раб» обращаются в отношения «режиссер–актер» и где: Стрелер – узник своего воображения, своего театра, и всех пьес, которые он когда-либо ставил. ³⁰¹

Стало быть, вторая «Буря» Стрелера не столько пыталась отразить социальные, политические, экономические реалии 1970-х, как стремилась стать представлением творческой биографии режиссера, ретроспективой его театральных экспериментов – действительных и воображаемых.

³⁰⁰ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. P. 178.

³⁰¹ Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's The Tempest // The Tempest. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. P. 368.

Постановка оказалась, безусловно, близка к другим его спектаклям, где уже изначально в пьесах содержатся отсылки к теме театра, но именно этот спектакль отражает кульминационный момент режиссуры Стрелера, где метатеатральность становится концептуальным ядром его постановочного метода.

Глава 5. «Трехгрошовая опера». На пути к эпическому театру

Поворотным моментом в творческой биографии Джорджо Стрелера является встреча с немецким драматургом, теоретиком и практиком театра Бертольтом Брехтом (1898–1956). Идеолог, реформатор сцены, он оказал колоссальное влияние на постановочное искусство итальянского режиссера. С конца 1950-х годов в спектаклях Стрелера появляются иные режиссерские приемы, связанные с потребностью представить реальность на сцене объективной и поэтической одновременно.

Длительная «подпольная» работа режиссера по изучению брехтовской драматургии и поэтики эпического театра открывается зрителю в постановке «Трехгрошовая опера» в «Пикколо театро» 10 февраля 1956 года. Еще в мае 1954 года Стрелер вместе со студентами школы при театре поставил короткую дидактическую драму Брехта «Линия поведения», таким образом наметив свой дальнейший «брехтианский путь».

Стрелер подчеркивал, что Брехт научил его создавать подлинный «театр для людей», принимая во внимание заботы и тревоги общества, учитывая исторические реалии. На уровне «букваря» основатель «Пикколо театро» как ученый, переводчик, критик начинал постигать основы брехтовской театральной системы в условиях, когда в Италии немецкого драматурга практически не знали. Книги его раскупались плохо, особого интереса не вызывали в виду сложно организованной и непонятной драматургической структуры произведений. На итальянской сцене Брехт также не присутствовал, не считая «Трехгрошовой оперы», представленной в Риме в конце 1930-х годов как пышно оформленная оперетта, спектакля «Мамаша Кураж и ее дети», поставленного Лучано Лучиньяни (1952) совсем не в эпическом стиле и шедшего всего две недели, а также спектакля-антологии по Брехту,

подготовленного неким Бентли и театральной труппой падуанского университета.³⁰²

С целью менее травматичного «вхождения» итальянского зрителя в эпический мир Брехта Стрелер выбирает «Трехгрошовую оперу», которая содержала в себе мощный заряд театральности, зрелищности, элементы мелодрамы, кинематографа, варьете, столь узнаваемые и популярные в Италии и в довоенное время.

Впоследствии брехтовский цикл Стрелера продолжится драматическими постановками: «Добрый человек из Сезуана» (1958, 1977, 1981, 1996), «Швейк во Второй мировой войне» (1961), «Исключение и правило» (1962), «Жизнь Галилея» (1963), «Я, Бертольт Брехт» (1967, 1975, 1979), «Святая Иоанна скотобоев» (1970), «История покинутой куклы» (1976), а также оперными: «Возвышение и гибель города Махагони» (1964), «Осуждение Лукулла» (1973).

Режиссер пояснял, что продвигался по хронологической и идеологической линиям эволюции идей Брехта поступательно. Он стремился и публике предоставить возможность следить за процессом развития и изменения брехтовского театра.

Если пролистать афиши «Пикколо театро», то можно обнаружить, что «Трехгрошовая опера» была анонсирована еще в сезоне 1953/54 гг., а «Опера нищего» Джона Гэя – в 1954/55 гг.³⁰³ То есть Стрелера интересовал и первоисточник брехтовской пьесы.

Написанная в 1728 году английским поэтом и драматургом Джоном Гэем (1685–1732) «Опера нищего» выводила на сцену обитателей лондонского дна. Сюжет незамысловатый. Во вступлении появляется Нищий, автор пьесы. Он,

³⁰² Notre travail sur L'opéra de quat'sous, intervista di Bernard Dort // Théâtre Populaire. 1959 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956> (дата обращения 09.06.2024).

³⁰³ Guazzotti G. Analisi storica e invenzione teatrale nella regia di Giorgio Strehler // L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano. Bologna: Cappelli, 1961 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 09.06.2024).

предлагает свое сочинение Актеру, кратко описывая его замысел. Затем звучит увертюра, и начинается действие в доме Пичема, скупщика краденого. Дочь Пичема Полли, влюбившись в предводителя шайки разбойников Макхита, тайно вступает с ним в брак. Об этом узнает ее отец и выдает Макхита полиции, но тому удастся бежать с помощью дочери тюремщика Люси, которая также в него влюблена. Далее Макхит снова оказывается в тюрьме, его предает проститутка Дженни, к которой он, не изменяя своим привычкам, заходил в бордель. Макхита должны повесить. Но внезапно действие прерывает интермедия. На сцене снова появляются Актер и Нищий. Актер уговаривает автора пьесы пойти навстречу вкусам публики и заменить казнь на помилование. Нищий соглашается. Окруженный женщинами, счастливый Макхит уходит в сопровождении Полли, хор подхватывает последние строчки его песни: «Так пойте же, мой афоризм затвердив: кто нынче несчастен, тот завтра счастлив».³⁰⁴

«Опера нищего» являлась сатирой на социально-политическую систему английского общества начала XVIII века, а также на популярные в то время среди аристократической публики пасторальные оперы, где манерные пастухи и пастушки плели свои любовные интриги, сопровождая действие сладостным пением, изящными и грациозными танцами.³⁰⁵ У Гэя в «Опере нищего» происходит все «согласно жанру», но только «возвышенные» арии, исполняемые на мелодии популярных уличных песен и баллад, он вкладывает в уста представителей низов общества.³⁰⁶ Так, хор разбойников поет

³⁰⁴ Гэй Д. Опера нищих. Перевод П. В. Мелковой / Английская комедия XVII–XVIII веков. Антология / М., «Высшая школа», 1989.

³⁰⁵ Пасторальная комедия в стихах шотландского поэта, драматурга, составителя антологий Аллана Рэмзи «Благородный пастух» (1725) явилась жанровым предшественником «Оперы Нищего». Джон Гэй ориентировался на предложенную Рэмзи драматургическую структуру с внедренными в нее песенными вставками на известные в то время шотландские мелодии. – Lawrence W. Early Irish Ballad Opera and Comic Opera // The Musical Quarterly. Vol. 8. No. 3 (July, 1922). P. 398.

³⁰⁶ Интересно, как прослеживается эта линия в современном преломлении: в постановке оперы-балета Ж.-Ф. Рамо «Галантные Индии» Клемана Кожитора на сцене Парижской национальной оперы, где «танец дикарей» под музыку барокко исполняют темнокожие танцоры в жанре хип-хопа, или у Николая Коляды в спектакле «Курица», где актеры, играющие гопников, со свойственными им мимикой и жестами, имитируют исполнение романса «Выхожу один я на дорогу».

«Смелчаки, вперед!» на мотив марша из оперы Генделя «Ринальдо», супруга торговца краденым миссис Пичем исполняет песню на мотив мелодии итальянского композитора Джованни Баттисты Бонончини «Почему твоя раба позабыта», а ее дочь Полли выражает свои «сердечные переживания» на мелодию арии «Как показать, что я ее люблю?» из оперы Генри Перселла «Диоклетиан».

По своей структуре «Опера нищего» соответствует итальянской опере-серии: произведение Гэя включает увертюру, любовные эпизоды, мотив отравления и сцену тюрьмы. Однако свойственные опере-серии элементы автор пародирует в балладном ключе. Сюжет с разбойником, которого везут на виселицу в телеге, отсылает к сцене торжественного выезда на колеснице богов, героев, царей и полководцев. Отказавшись от оперных речитативов, Гэй тем не менее иронично их обыгрывает. Так, в сцене ожидания казни, где Макхит в тюрьме вместе с влюбленными в него женщинами Полли и Люси поют на мотив «Все, кто ныряет во тьму», они поочередно «выстреливают» короткими фразами. А концовка пьесы «отзеркаливает» пышный финал оперы-серии.

Наряду с музыкой Перселла, Генделя, Бонончини, Фрескобальди и других композиторов эпохи барокко, в «Опере Нищего» представлен широкий пласт старинных мелодий Англии, Шотландии, Уэльса и Ирландии. Весомый вклад в создание балладной пьесы принадлежит немецкому композитору Иоганну Кристофу Пепушу, который сочинил увертюру к «Опере», а также осуществил аранжировки всех музыкальных произведений, вошедших в нее.

Написанная Бертольтом Брехтом в 1928 году для постановки в Берлинском театре на Шиффбауэрдамм «Трехгрошовая опера» вскрывает все тот же глубинный механизм социальных взаимоотношений, заложенный в «Опере Нищего» Джона Гэя. Однако драматург переносит действие пьесы на сто лет позднее, в 1870 год, объясняя это тем, что «о викторианской Англии зритель кое-что знает, но при этом может критически судить с порядочного

расстояния». Практически не меняя внешнего сюжета, Брехт тем не менее существенно перерабатывает пьесу. Он вводит двух новых персонажей: шефа лондонской полиции Брауна, старого солдатского друга Макхита (у Гэя был только тюремный надзиратель Локит) и священника Кимбла. Если в «Опере нищих» Пичем – ловкий предприниматель, а Макхит – благородный разбойник, то здесь они оба – буржуа и предприниматели.³⁰⁷ Пичем из скупщика краденого превращается в короля «нищих», тертого коммерсанта, открывшего заведение, в котором «несчастнейшие из несчастных могли бы приобрести внешность, способную тронуть все более и более ожесточающиеся сердца».³⁰⁸ А Макхит, по кличке Мэкки-нож, становится деловитым преступником, у которого налажен свой уголовный бизнес. Как Брехт подчеркивал, основная идея «Оперы» заключается в уравнении: «бандиты–буржуазия–буржуазные бандиты». Если Джон Гэй в «Опере нищих» порядочное общество изобразил в виде шайки грабителей, то Брехт, наоборот, уголовный мир наделил доблестями буржуазного: бандиты также блюдут форму, расчетливы и беспощадны.³⁰⁹

Кроме того, в «Трехгрошовой опере» драматург добавляет виртуозно написанную сцену свадебного банкета Мэкки и Полли. Действие происходит в конюшне, роскошно украшенной коврами, антикварной мебелью, посудой и прочими предметами, украденными подельниками Макхита.

Музыку к «Трехгрошовой опере» написал Курт Вайль, которого считали «слишком серьезным и авангардным композитором» для такого опереточного спектакля,³¹⁰ но тем не менее он прекрасно справился с поставленной задачей.

³⁰⁷ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т.1. М.: «Искусство», 1963 // Комментарии Эткинда Э. // URL: https://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_2.txt_with-big-pictures.html. Дата обращения (15.10.2024).

³⁰⁸ Брехт Б. Трехгрошовой опера. Перевод С. Апта / Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 1. М., Искусство, 1963.

³⁰⁹ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. С.220.

³¹⁰ Там же. С.220.

В комментариях к «Трехгрошовой опере» и в примечаниях к опере «Расцвет и упадок города Махагони», которую Брехт пишет год спустя, он уже формулирует теорию эпического театра. Драматург называет свою драму «неаристотелевской», исходя из определения трагедии, данного древнегреческим философом в его «Поэтике». Поскольку цель трагедии по Аристотелю – достичь катарсиса, очищения зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, возбуждающим страх и сострадание, то стало быть «очищение происходит благодаря своеобразному психическому акту вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером».³¹¹ По мнению Брехта, вживание зрителя в созданный актером образ не дает ему возможности критически разобраться в показанном, поэтому он начинает поиски основ новой, «неаристотелевской» драмы. Усвоив уроки старинного площадного театра, опираясь на авторов и идеологов новой драмы, он перестраивает драматургическую структуру, переосмысливает все элементы театрального зрелища. Как отмечает выдающийся исследователь театра Борис Исаакович Зингерман, Брехт идет по пути беллетризации драмы, где «эпическое» понимается как «повествовательное», так как происходит сближение драмы с романом и повестью, и как «грандиозное» с точки зрения исторического масштаба происходящих на сцене событий.³¹² Но термин «эпический» в значении «современный» Брехт также заимствовал у немецких драматургов XVIII века Шиллера и Гете, которые прежде всего так его истолковывали.³¹³

В своей книге «Театр для людей» Стрелер обстоятельно пишет о Брехте, рассуждает о его драматургическом методе, эстетической и идеологической составляющих его театральной системы. Для итальянского режиссера брехтовский эффект «эпического очуждения» был близок к определению

³¹¹ Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965.

³¹² Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. С. 222.

³¹³ Клюев В. Бертольт Брехт – новатор театра. М.: Знание. 1961. С. 2

поэзии, которое в свое время дал ему поэт и переводчик, один из основателей итальянского герметизма Джузеппе Унгаретти: «Поэзия? Это то, что затемняет ясное и проясняет темное».³¹⁴

К 1970-м годам Стрелер, погрузившись основательно в дидактику брехтовского театра, обучая актеров манере эпической игры, выработал свою стилистическую формулу режиссуры. «Эпический театр, – писал Стрелер, – отнюдь не таков, как представляют его себе юные невежды, которые считают, что достаточно выйти на серую сцену в серой прозодежде и сказать: “Мы привезли вам из Москвы свежий ветер!” – и будет эпический театр. [...] Эпический театр – это волшебный театр, театр фантазии, свободы, легкости».³¹⁵

Но в середине 1950-х годов, приступая к постановке «Трехгрошовой оперы», Джорджо Стрелер был еще неофитом эпического учения и все написанное у Брехта воспринимал слишком буквально.

Он приехал к Брехту в Берлин с 27 подготовленными вопросами по «Трехгрошовой опере». Ему хотелось иметь представление о стиле первой постановки и той культурно-исторической среде, в которой она создавалась. Брехт не мог ответить ни на один вопрос, касающийся ее истории: какой была первая постановка? Кто играл? Сколько было статистов? Сколько музыкантов? Какими были декорации? Сколько репетиций? Он это не держал в голове.³¹⁶

Стрелер обсуждал с Брехтом возможную переработку пьесы с целью ее актуализации и адаптации для итальянской публики. Тот был не против.

«Невозможно представить, – рассуждал основатель «Пикколо», – как “Трехгрошовую оперу” с музыкой Курта Вайля поставить, например, в Неаполе. А в Милане, если провести параллель с эпохой короля Умберто I,

³¹⁴ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 90.

³¹⁵ Там же. С. 95

³¹⁶ Там же. С. 80

возможно. Милан имеет что-то общее с Лондоном. Буржуазия та же самая, что в Берлине. Поэтому миланские жители уловили бы характер этой музыки городских улиц».³¹⁷

Но Стрелер сомневался, исчезла бы необходимая для критического восприятия беспристрастность. Брехт тогда предложил, что действие в спектакле может разворачиваться в итальянских кварталах Нью-Йорка, возможно, где-то в 1900 году. И музыка бы хорошо вписалась. Режиссеру понравилась эта идея, но напрашивался пролог, в котором целесообразно было бы ввести для зрителей некоторые пояснения, что компания нищих в Нью-Йорке — это компания итальянцев, тут все как в Милане, но при этом очень далеко от Милана. Возможно, уже виднеются первые небоскребы. У Стрелера возникает идея пролога. В начале можно показать отрывок фильма о Милане, затем нищие решают устроить представление, поднимается занавес, и спектакль начинается.

Стрелер интересовался у Брехта, в какой степени «Трехгрошовая Опера» является сатирой на мелодраму. На что автор пьесы отвечал, что в Германии не придается такое большее значение мелодраме как в Италии, и что тут основная идея — показать очень плохой театр, нелепую наигранность, но при этом показать, как актеры стараются изо всех сил.

Брехт подчеркивал, что первая постановка «Оперы» в 1928 году имела далеко идущие эстетические и политические последствия. Она и в середине XX столетия может иметь такое же воздействие, но, если не превращать ее в увеселительное зрелище. Стрелер спрашивал, как же добиться того же эффекта, какими средствами? Брехт советовал сделать лица преступников более резкими и злыми, при этом романтические песни исполнять как можно

³¹⁷ Lunari L. Brecht e Strehler: un colloquio sull'Opera da tre soldi // Filmcritica. 1962 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956>. (Дата обращения: 03.11.2024).

красивее и поэтичнее, чтобы фальшь поиска «чудесного острова», где все прекрасно, проявилась особенно ярко.

Стрелер понимал, что для Италии и других капиталистических стран пьеса Брехта должна сохранять всю ту же всепроникающую силу. Главным средством критического взгляда на происходящее сценическое действие является музыка, которая разрушает театральную иллюзию. Но чтобы демистифицировать иллюзию, для начала необходимо ее создать.

Стрелер сокрушался, что часто «Оперу» ставят с пышными декорациями как эффектное зрелище. «Публика не хочет платить две тысячи лир, чтобы потом ей плюнули в лицо. И режиссеры идут на уступки».³¹⁸

Итальянский режиссер также опасался реакции публики, что спектакль может провалиться, что нет подходящих «эпических» актеров, поэтому постановку «Оперы» он откладывал, переносил.³¹⁹

Первой проблемой, которая возникла в процессе подготовки спектакля, это была трудность перевода как текста пьесы, так и песенных вставок.³²⁰ Мелодичную, протяжную итальянскую речь необходимо было «усекать», чтобы держать ритм, заданный Брехтом, и при этом не исказить общий смысл. В связи с этим возникали достаточно простые, избитые рифмы вроде «*cuore*» и «*amore*». Еще одним препятствием была потребность адекватного изложения музыкальных сцен в партитуре для оркестра. Мелодии Курта Вайля несли на себе отпечаток музыкальной культуры Германии 1920-х годов, поэтому они контрастировали с викторианской эпохой, в которой происходило действие драмы. Итальянский и немецкий композитор, дирижер Бруно Мадерна, которому предстояло осуществить переработку партитуры, терпеливо относился к вмешательству Стрелера в процесс поиска подходящей

³¹⁸ Lunari L. Brecht e Strehler: un colloquio sull'Opera da tre soldi // Filmcritica. 1962 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956>. (Дата обращения 03.11.2024).

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Над переводом «Трехгрошовой оперы» трудились непосредственно сам Джорджо Стрелер вместе с Этторе Гаипа и Джино Негри.

оркестровки музыки на грани между лиризмом и эпической отстраненностью. Кроме того, необходимо было придерживаться стилистической «амбивалентности», заданной Вайлем, то есть балансировать между серьезной академической музыкой и ее популярными формами.

Важно было учитывать вокальные данные актеров, которые, не всегда попадали в ноты.³²¹ Стрелер отчасти для решения этой проблемы, но преимущественно для создания атмосферы варьете пригласил для участия в спектакле двух эстрадных звезд: популярную в те годы итальянскую певицу Милли на роль проститутки Дженни и актера ревю Марио Каротенуто, исполнившего роль Пичема.

Когда Джорджо Стрелер сделал неожиданное предложение Каротенуто сыграть в «Трехгрошовой опере», тот обещал режиссеру много работать и изменить свою привычную манеру игры, чтобы публика его воспринимала не как звезду варьете, а как серьезного драматического актера. Стрелер категорически возражал. Режиссер был убежден, что артисты эстрады находятся гораздо ближе к эпическому театру Брехта, нежели драматические актеры, привыкшие вживаться в роль.

В свое время вопрос подбора актеров был непростым и для Брехта, когда он ставил «Трехгрошовую оперу». Где искать их, в театре или кино? На ум приходили американские звезды немого кино такие, как Бастер Китон, Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд. Брехт также выбирал для постановки в основном актеров кабаре и ревю, отдавая предпочтение тем, кто демонстрировал на сцене яркий артистизм и социальную агрессию.

³²¹ Colloqui con Arturo Lazzari (1974–75), trascrizione dattiloscritta. Archivio Piccolo Teatro di Milano // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/bertolazzi/el-nost-milan-1955-prima-edizione/> (дата обращения: 15.11.2024).

Следующая проблема, которая встала перед создателем «Пикколо театро» в ходе постановочного процесса «Оперы»: какая должна быть сценография спектакля, чтобы проявилась эпическая структура драмы. Стрелер встречался с художником-постановщиком Тео Отто, который тесно работал с Брехтом, оформлял его спектакли. Первая встреча произошла еще в Цюрихе в 1949 году. Практически сразу между ними установились теплые, дружеские отношения. Они много говорили о мире, Боге, политике, идеологии. Отто отмечал интеллектуальную открытость Стрелера в сочетании с диалектическим мышлением, его логический подход при анализе самых скрытых социальных мотивов произведения.³²² Смыслы, заложенные в «Оперу» в 1928 году, были уже не совсем актуальны. Викторианский стиль казался далеким и изысканным. Стрелер не хотел представлять «Трехгрошовую оперу» на арене, освещенной мощными прожекторами. Необходимо было найти новое стилистическое решение. После разговоров с Брехтом и Отто Стрелер определился с местом и временем действия пьесы. Это Лондон 1914 года. Период накануне Первой мировой войны. Казалось, что ничего страшного произойти не может, а тут как раз и происходит. По мнению Стрелера, в этом главный нерв пьесы. Режиссер понимал, что в спектакле важно отразить и остроту ужасов Второй мировой войны. Ведь современные зрители будут смотреть «Трехгрошовую оперу», уже пережив этот морок двух мировых войн. К тому же, в 1949 году вышел роман Курцио Малапарте «Кожа», где рассказывалось о военном безумии нацистов в Италии. Книга имела сильный общественный резонанс.

Как отмечал Зингерман, что у Брехта в «Трехгрошовой опере» «циничные и гедонистические настроения 20-х годов соседствуют здесь с

³²² Otto T. Die Arbeit mit Giorgio Strehler // Neue Zürcher Zeitung. 1963. 26 mag. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956>. (Дата обращения 17.11.2024).

грозными общественными веяниями, скорее свойственными более позднему времени».³²³

Но самой большой проблемой при постановке «Оперы» являлся эпический стиль игры. Актерам «Пикколо» еще предстояло им овладеть. Эпическая игра, согласно теории Брехта, требует от исполнителя мышечной расслабленности, интеллектуальной и критической готовности к интерпретации текста, полного отказа от перевоплощения (идентификационной манеры игры). Актер должен не эмоционально воздействовать на зрителя, а апеллировать к его разуму. При этом, конечно, чувства не устраняются. Исполнитель на протяжении всего спектакля должен демонстрировать, что он играет роль, а не живет ею.

Потянулись недели изнурительных репетиций. Бессонные ночи. Исполнитель роли Мэкки Тино Карраро говорил, что песни Вайля ему снились в кошмарах. Марио Каратенуто после первоначальных опасений, что не сможет сыграть Пичема, постепенно переходил к овладению ролью. Ему было легче, чем остальным. Поскольку разговор комика ревю со зрителем уже представлял собой эпический момент в том смысле, который в него закладывал Брехт.

Интересно, что поначалу понятие «эпический» вызывало у актеров совсем не те ассоциации. Они слышали это слово, и им сразу представлялась Жанна Д'Арк, вырисовывались героические и риторические образы. Поэтому Стрелер старался слово «эпический» не употреблять.

Режиссер находился в подавленном состоянии, поскольку всего несколько актеров могли сыграть эпически, остальные – нет. Он жаловался Брехту, что итальянскому актеру в голову не приходит действовать на нескольких уровнях. Тот успокаивал его, отвечая, что даже немецкие актеры

³²³ Зингерман Б.И. Случай «Трехгрошовой оперы» / Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. С.112.

играют эпически лишь отчасти. Он отмечал, что в комедийном жанре легче сыграть так, потому что там изначально присутствует некоторое очуждение. Следовательно, чтобы добиться от актеров эпической игры, надо регулярно ставить комедии. Более того, Брехт предлагает Стрелеру и трагические сцены разыгрывать в комедийном ключе.

На тот момент итальянский режиссер уже понимал, что невозможно ставить Шекспира или античную трагедию без брехтовского остранения.

Стрелера озаряет, что эпический метод может оказать большую помощь при интерпретации классики. «Я вспоминаю некоторые шекспировские пьесы в “Пикколо” и пытаюсь представить их с этой точки зрения. “Макбет” бы, например, выиграл в ясности и драматичности. “Опера” несомненно указывает нам направление будущего театра».³²⁴

Стрелер, объясняя актерам, а также студентам драматической школы, в чем заключается эпический стиль игры, старался подобрать понятные и конкретные примеры. Вот представьте, говорил он им, режиссер показывает актеру, как сыграть ту или иную сцену, он ограничивается комментариями, пояснениями, которые идут фоном, как бы на заднем плане. Поэтому, чтобы сыграть эпически, актер должен себя поставить в эту «режиссерскую позицию», репетировать с минимальным набором действий, которые будут лишь намекать на то, что должно быть в спектакле.

В деле освоения эпическим стилем игры помог сам Брехт, который подсказал актерам, задействованным в «Трехгрошовой опере», технический прием: мысленно ставить перед каждой репликой фразы: «Он тогда сказал», «Я скажу вам, что этот персонаж ответил в тот момент» и так далее. Так называемые *brückenverse*, чтобы сделать речь от третьего лица. Этот брехтовский секрет помог актерам войти в повествовательное измерение, они

³²⁴ Kezich T. Una rivoluzione in palcoscenico per L'opera da tre soldi // Settimo giorno. 1956. 7 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 16.10.2024).

будто бы на сцене рассказывали собеседникам и зрителям то, что когда-то слышали, видели, а тут вдруг всплыло в памяти.³²⁵

Как вспоминал актер Джанфранко Маури, сыгравший в первой постановке «Оперы» нищего из банды Пичема, а во второй редакции священника Кимбла, итальянским актерам, которые сами по себе очень темпераментны, трудно было действовать умом. Но благодаря Брехту они научились «управлять» персонажем. Было бы ошибочно утверждать, что Стрелер заставлял актеров всегда действовать от третьего лица. У зрелого Стрелера есть и то, и другое: ум и сердце. Но в те ранние времена четкое следование брехтовским правилам было обязательным условием.³²⁶

Песни или так называемые брехтовские зонги «Трехгрошовой оперы» имеют принципиальное значение для создания нужной эпической атмосферы. Стрелер просил актеров их декламировать, а не петь. Таким образом, осваивая новую для них драматическую функцию музыки, они пели, сопровождая свое исполнение словами и жестами.

В эти годы Стрелер также продолжал исследование темы народного национального театра. Наряду с Брехтом в афише «Пикколо театро» 1955–56 гг. были представлены Бертолацци, Верги. Работая над постановкой «Наш Милан», у режиссера возникло непреодолимое желание перенести события «Трехгрошовой оперы» в Милан. И хотя драма Бертолацци по культурно-историческим и эстетическим параметрам была далека от брехтовской пьесы, тем не менее она в какой-то степени подготавливала мастера к вхождению в атмосферу «Трехгрошовой оперы». Между двумя постановками наблюдаются многочисленные стилистические пересечения. Так, декорации городского парка развлечений для бедных «Тиволи» из «Нашего Милана» схожи с теми,

³²⁵ Colloqui con Arturo Lazzari (1974–75), trascrizione dattiloscritta. Archivio Piccolo Teatro di Milano // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/bertolazzi/el-nost-milan-1955-prima-edizione/> (дата обращения: 15.11.2024).

³²⁶ Mauri G. Controllare il personaggio? Una faticaccia / Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo, a cura di Maria Grazia Gregori. Milano, Leonardo Arte, 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1973/> (дата обращения 10.09.2024).

что представлены в луна-парке из пролога «Трехгрошовой оперы». И здесь и там возникали типичные для экспрессионистских драм образы.³²⁷

Давящее молчание во втором акте «Нашего Милана» приравнивалось громкому хору в финале «Трехгрошовой оперы». Забитость и неспособность высказаться завсегдатаев «дешевых столовых» у Бертолацци достигают такого же накала, являются таким же демонстративным жестом, что и неприкрытый сарказм Пичема у Брехта. Две противоположные друг другу эстетические системы: натуралистическая и эпическая. В той и другой показывается социальный протест, который начинается с состояния страдания и чувства неполноценности и который может по-разному выражаться: молчанием или пением, эмоциями или иронией.

Стрелер говорил о трех направлениях, в рамках которых происходила работа над пьесой Брехта. Филологическое исследование было направлено на переработку и изменение тех смыслов, которые были заложены в постановку «Трехгрошовой оперы» 1928 года. Историческое – изучение контекста создания пьесы, рождающейся в атмосфере заката немецкого экспрессионизма. И, наконец, третье, очищенное от филологических и исторических отсылок, исследует механизм эпического театра Брехта, который разжимает «пружину актуальности», и современность входит в канву спектакля.³²⁸

Спектакль начинался с увертюры. Под ее напористые, маршевые звуки поднимался красный занавес, обнажая другой – грубый, холщовый, в заплатках, на котором большими буквами было выведено «*Opera da tre soldi*»,

³²⁷ Guazzotti G. Analisi storica e invenzione teatrale nella regia di Giorgio Strehler / L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano. Bologna, Cappelli, 1961 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения 10.09.2024).

³²⁸ Il teatro epico, intervista di Rossana Rossanda // Il Contemporaneo. 1956. 4 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 02.10.2024).

а сверху свисал кусок серой рваной ткани, на который проецировалась надпись «Пролог первый. 1956». Затем второй занавес открывался, перед зрителями представала сцена в Луна-парке с каруселями, ярмарочными увеселениями, уличным театром марионеток. Возникала следующая надпись «Пролог второй. 1914», и на авансцену выходил Оттавио Фанфани в роли уличного певца с шарманкой. Сухим, резким, металлическим голосом он пел: «*Mostra i denti il pescecane /e si vede che li ha*» / «У акулы зубы-клинья, / Все торчат, как напоказ». Публика вальяжно прогуливалась, в толпе появлялся Мэкки-нож. Тино Карраро в роли грабителя и убийцы Мэкки был обворожителен. В белых перчатках, с циничной улыбкой на лице, с манерами истинного лорда.³²⁹

Далее следовала сцена в заведении Пичема, в его так называемой гардеробной. Нагромождение тряпья, «любопытных вещей загадочного происхождения». Сверху на канате висели протезы, костыли, потертая одежда, униформа для «нищих». Внизу слева стояли манекены, представляя своего рода классификацию видов «нищих». Повсюду лежали и висели заготовленные плакаты. Встречались тут и цитаты из Библии: «*Ama il prossimo come te stesso*» («Возлюби ближнего твоего, как самого себя». Мф. 22, 39).

Как отмечали критики, блистательный дебют Марио Каротенуто в роли Пичема, короля «нищих», торговца протезами, «теоретика искусства вызывания жалости».³³⁰ Веселый, дерзкий, крикливый, наглый со вставленным в глаз монокуляром, в поношенной тройке и котелке, он тяжело двигался, водружая массивное тело на стуле у себя в «конторе» перед старой счетной машиной. И в тоже время местами он был мягкий, задумчивый, флегматично-лукавый. Джузи Распани Дандоло в роли его жены, которая не прочь всегда выпить, «грязная тряпка, пропитанная коньяком»,³³¹ но с грацией

³²⁹ Ripamonti I. Da molto tempo non si vedeva qualcosa del genere // *Avanti!* 1956. 11 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 01.10.2024).

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

добропорядочной женщины. Диапазон ее голоса поражал, он восходил от глухого баса до звонких высоких нот.

Одной из самых запоминающихся и красочных была сцена свадебного банкета Мэкки и Полли. Это был своего рода «сатирический сборник буржуазных ритуалов, благопристойности и хороших манер». Зрители воочию могли убедиться, что даже бандиты приглашают священника, чтобы получить его благословение. Подельники Мэкки, отъявленные головорезы, демонстрировали неловкую почтительность, неподдельное смущение при обращении к даме. Стрелер решил, что действие будет происходить не в конюшне, как это было у Брехта, а в гараже. Пышно украшенный краденными предметами роскоши: диванами, картинами, люстрами, букетами цветов, ширмами, столовыми сервизами и подсвечниками, он представал во всем своем абсурдном и гротескном великолепии. Старый фورد служил молодоженам свадебной кроватью. Стрелер придумал, что Мэкки и Полли лежат в автомобиле среди кружев, бархата, а мелодия их песни доносится из трубы старого граммофона.

Кульминацией свадебной сцены являлась песня, исполняемая Мэкки и его старым армейским товарищем, а ныне шефом лондонской полиции Брауном: «*Soldati e bombe / cannoni e trombe*» / «Солдаты и бомбы, пушки и трубы». По мере исполнения они переходили от простой животной радости друзей по оружию к ясной и отупляющей воинственности, тоске по былым, «запойным» временам, сожалению о потерянной молодости, в которой ничего не было хорошего. Все это превращалось в итоге в фашистский, агрессивный, колонизаторский марш, в который включались и остальные участники. Сначала как бы украдкой, а потом все более явно. Это был «напористый взрыв убийственной ярости, замирающей в чувстве сожаления».

Кэкко Риссоне создал комичный и подчеркнуто пародийный образ шефа лондонской полиции Тайгера Брауна.³³² Распевая песню про пушки в дуэте с Мэкки он с грозным видом выдвигался к краю сцены марширующим шагом. Как только они заканчивали петь, следовали долгие, продолжительные аплодисменты.

Каждая сцена спектакля создавалась с определенной резкостью, но при этом не была лишена поэзии. Тщательно изучалась сценография первой постановки «Трехгрошовой оперы» в театре на Шиффбауэрдамм.

Стрелер интересовался у Брехта и по поводу костюмов, какими они должны быть. На что драматург отвечал, что и у них они не были викторианскими, а представляли собой костюмы разных эпох и стилей.

У итальянского режиссера за костюмы отвечал Эцио Фриджеро. Художник сделал их реалистичными, и в то же время театральными. Кривые, деформированные, выцветшие, не по размеру, слишком большие, слишком маленькие, с причудливыми аксессуарами, невероятными шляпами для мужчин, нелепыми чепчиками с перьями, лентами, кружевами для женщин, рваная одежда для «нищих», нижнее белье, наряды с блестками для проституток, подтяжки, канотье, старые фраки для бандитов, ведь они идут на свадьбу к шефу.

Брехт подтверждает мысль Стрелера: занавес поднимается, мы видим публичный дом, но это вполне буржуазный публичный дом. И проститутки тут не демонические, а вполне буржуазные проститутки.

Ошеломительным открытием стала певица Милли в роли проститутки Дженни. Она пришла в драматический театр из оперетты, из довоенного кабаре. Песни «Пиратка Дженни» в ее исполнении, «Баллада сутенера» в дуэте с Тино Карраро были незабываемыми. Они затем вошли в программу ее

³³² De Monticelli R. Una alta lezione di teatro // La Patria. 1956. 11 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 01.10.2024).

сольных концертов. Маленькая, худая, подвижная, с мягким, томным, очень музыкальным голосом, со старомодным шармом, которому не сможет подражать ни одна танцовщица, Милли стала настоящей звездой вечера. А чего стоили концовки песен со всей компанией, состоящей из проституток, бандитов, попрошайек. Но превыше всего и всех было грандиозное торжество режиссерского воображения Стрелера.³³³ Марина Бонфильи – Полли и Романа Ригетти – Люси играли и пели с «пикантной живостью».

Джорджо Стрелер тонко чувствовал немецкий театр 1920-х годов, достаточно вспомнить его постановку пьесы Эрнста Толлера «Гоп-ля, мы живем» (1952). Там ощущалась атмосфера немецкого кино тех лет: «Голубого ангела» (1930) с Марлен Дитрих и немого каммершпиле-фильма «Варьете» (1925).

Долго не приходило решение финальной сцены. В пьесе фигурирует виселица, на которой должны казнить Мэкки. Но какой в ней смысл, думал Стрелер, в наши времена, когда придуманы более изощренные средства уничтожения людей. И тогда возникла идея электрического стула, похожего на кресло парикмахера. В результате решили, что виселицей для Мэкки станет большой бронзовый конь на высоком постаменте. К уху коня будет прикреплена веревка с петлей на конце. Палач тянет, веревка поднимается, Мэкки задыхается. Но тут происходило чудо. Появлялся гонец и сообщал о помиловании обвиняемого. И далее следовала массовая сцена в лучших традициях итальянской оперы. Как пошутил один театральный обозреватель после премьеры: «Ведь Ла Скала в двух шагах». Брехт придавал этой сцене особое значение. Здесь необходимо было показать буржуазный театр, артикулировать пошлую театральную условность оперного жанра, то есть виртуозно воссоздать театральную иллюзию, чтобы потом ее безжалостно

³³³ Malcovati F. 10 febbraio 1956: L'opera da tre soldi, incontrare Brecht a quindici anni // Hystrio. 2021. sett. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).

разоблачить. И в «Пикколо театро» это произошло. Стрелер реализовал брехтовский замысел. Как писал Бернارد Дорт: «Театр умер, да здравствует театр! Другой театр. Эта постановка обещает нам будущее эпического театра».³³⁴

На первом представлении «Трехгрошовой оперы» в «Пикколо» 10 февраля 1956 года присутствовал сам Бертольт Брехт. Так совпало, что это был день рождения немецкого драматурга. Год, когда ему исполнилось 58 лет. В Милане шел снег, публика в предвкушении долгожданного спектакля к 9 вечера стекалась на виа Ровелло. Когда в зал вошел Брехт, его практически никто не узнал. Сгорбившийся, напряженный, в сером пиджаке, он продвигался между рядов с извиняющимся видом. По окончании каждого акта, казалось, что он боится света прожектора, который выхватит его из толпы. Но ему пришлось выйти в финале на сцену вместе с исполнителями и режиссером. Покраснев, он неловко поклонился и едва заметно улыбнулся.³³⁵ Было уже около двух часов ночи, когда спектакль закончился. Публика не хотела расходиться, шквал аплодисментов не прекращался. Стрелер, который также не любил этих торжественных выходов на поклоны и предпочитал в день премьеры не появляться в театре, наконец уговорил возбужденных зрителей.

После премьеры «Трехгрошовой оперы» состоялась пресс-конференция с участием Бертольта Брехта. А затем узкий круг миланских интеллектуалов он принял в отеле «Манин», где всегда останавливался. Речь шла о его эпическом методе. Говорили в том числе о взаимосвязи эпического театра и кино. Брехт обратил внимание, что эпические приемы использует Чарли Чаплин, Эйзенштейн, Витторио де Сика в фильмах «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», братья Васильевы в «Чапаеве».

³³⁴ Dort B. Uno spettacolo sempre rigorosamente fedele // Théâtre Populaire. 1959 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).

³³⁵ Ghirelli G. Il primo sorriso di Brecht nel giorno del suo compleanno // La Stampa. 1956. 11 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).

Противоположностью эпического кино являются, например, гангстерские фильмы, где зрители чувствуют себя бандитами наряду с героями.³³⁶

Невероятный успех итальянской постановки «Трехгрошовой оперы» заключался в ее заразительной театральности. Здесь отсутствовали схематизм, интеллектуальная сухость, которые имели место быть в берлинском спектакле 1928 года. Брехт был впечатлен высочайшим театральным мастерством Стрелера и доверил режиссеру художественное руководство постановками его пьес в Италии и Европе – «везде, отныне и всегда».³³⁷

Игра актеров выстраивалась в осторожном ритме. Более взволнованная и судорожная манера дала бы оттенки экспрессионизма, что технически близко, но идеологически чуждо Брехту. В спектакле сочетались элементы разных жанров.

Стрелер подчеркивал, что в «Опере» все фальшиво. Поддельная нищета, имитация страдания, ложные чувства, парадная бандитская романтика. Это произведение – кривое зеркало, предлагаемое зрителю для того, чтобы, в конце концов, среди множества искаженных образов человек узнал и понял, что в роли Мэкки, бизнесмена-бандита, или Пичема, бизнесмена-пройдохи – он, буржуа, которого показывают на сцене.

Отсюда и рождался нетипичный реализм стрелеровской постановки. На сцене мебель, реквизит – все настоящее. Но достаточно приглушить театральный свет, направить на героев холодный бело-голубой прожектор, привести в движение в глубине сцены колеса с зажженными по окружности лампами, как весь натурализм утрачивал свою реальность. Актер начинал петь и таким образом раскрывалась вся правда о его персонаже. Нигде Дженни не соединялась настолько с собой, как в тот момент, когда она пела песню о

³³⁶ Riva V. Arrivederci Brecht // Avanti. 1956. 12 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4942&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 01.10.2024).

³³⁷ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга. 1984. С.84

«Пиратке» (у Брехта в пьесе эту песню поет Полли на своей свадьбе). Дженни сообщает зрителям свою поэтическую правду, которая более логична и реальна, чем представленная иллюзорная театральная реальность.

Стрелеру удалось извлечь из «Трехгрошовой оперы» больше искусства, чем было спрятано внутри. Его постановка настолько была революционна, что выходила за рамки самого произведения и раскрывала его по-новому средствами современного театра.³³⁸

В 1958 году Стрелер воссоздает на сцене «Трехгрошовую оперу», которая имела еще больший успех, чем первая редакция. На роль Пичема режиссер вводит Тино Буацелли, «актера могучего темперамента, наполнившего этот образ яростной иронией и внутренней силой».³³⁹

В 1960 году «Трехгрошовая опера» Стрелера отправляется на гастроли во Францию. С ошеломляющим успехом в течение двадцати дней шли представления в театре Шайо в Париже. Огромный зал на 2600 мест, и все билеты были проданы заранее. Тут были заядлые театралы, которые не пропускали ни одного спектакля Национального народного театра, рабочие и служащие завода «Рено», студенты и учащиеся из лицея «Янсон», сотрудники галереи «Лафайет».³⁴⁰ Некоторые пожилые французы еще помнили, как в «Театре Монпарнас» Гастон Бати в 1929 году поставил свою «Трехгрошовую оперу», придав всему спектаклю мистический колорит.

Стрелер по мере погружения в эпический стиль игры, исследуя разножанровые элементы брехтовской драматургии: от дидактических пьес до оперы и кабаре, учитывая особенности развития «итальянского пути» реалистического сценического искусства, в 1972 году заявил о необходимости

³³⁸ Roos H-D. Ci vorrà molto coraggio per inscenare ancora L'opera da tre soldi // Süddeutsche Zeitung. 1959. 22 gen. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).

³³⁹ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С.205.

³⁴⁰ Sampieri G.V. La famiglia del Piccolo Teatro: immensa ma sempre unita // Il Resto del Carlino. 1960. 11 april. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).

вернуться к «Трехгрошовой опере». Однако теперь его интересует не эпический метод как таковой, а поиск внутреннего ритма текста, возникающего в результате смешения разных жанров и стилей, путь к истокам театрального искусства, «анатомия» театра.

Действие новой редакции спектакля режиссер переносит в Америку конца 1920-х годов. А если быть точнее, его интересует 1928 год, период гангстерских разборок, время приближения чудовищных экономических и политических потрясений: финансового краха на Уолл-стрит, прихода Гитлера к власти.

На сцене Эцио Фриджеро строит стену из красного кирпича, вызывающую ассоциации одновременно с заводской и расстрельной стеной. Она в то же время отсылала и к ночлежке для бедных из горьковского «На дне».³⁴¹ На фоне стены по-прежнему, как это было в первой редакции 1956-го года, вращались два колеса. Но теперь они стали еще больше, будто две гигантские велосипедные шины со стальными спицами. «Эти два огромных колеса вбирают в себя всё, – говорил Стрелер, – мир, который движется по кругу, парк развлечений, где начинается действие пьесы, человека в поисках себя: между жесткой сатирой Отто Дикса и отчаянием Марка Шагала».³⁴²

За исключением нескольких режиссерских правок текст сохранялся, но стал более грубым и жестким, буквально выдолбленным в акцентах и ритме. Даже оркестровка, осуществленная Фьоренцо Карпи, отличалась определенной резкостью, и в целом доминировал гротескный стиль исполнения.

Стрелер признавался, что возобновлять работу над «Трехгрошовой оперой», спустя шестнадцать лет, утомительно и больно. «Нет смысла возвращаться к уже поставленному спектаклю, но необходим критический

³⁴¹ Стрелер вновь поставил пьесу Горького «На дне» с группой «Театр и действие» в 1970 году.

³⁴² URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1973>. (Дата обращения 14.09.2024).

взгляд, анализ того, что было сделано, поиск ошибок, чтобы не повторять их, измерение пройденного пути, а также маршрута, который еще предстоит одолеть».³⁴³

Режиссер полагал, что буржуазная публика мало что поняла в постановке 1956 года. Перед ней разворачивалось безобидное зрелище, в котором она не участвовала, придуманная история про бандитов и «нищих». Лишь временами, в песнях, отдельных репликах зритель мог соприкоснуться с «подрывным зарядом» пьесы. Развивая мысль, Стрелер приводит наглядный пример – солдатская песня Мэкки и Брауна. В первой редакции она уже звучала одновременно весело и зловеще. В новой версии спектакля все смыслы заостряются.

Вот Мэкки и Браун начинают петь. Они пьют виски и вспоминают те «славные времена». Песня ритмичная, с героическим настроем: звучат трубы в унисон, военный барабан. Но в то же время и джазово-захватывающая, мелодично-певучая. Из песни зрители узнают о других товарищах Мэкки и Брауна: Джонни, Джордже, которые погибли. В ходе исполнения все отчетливее проявляется картина: это была колониальная война, жили они как собаки, впроголодь, их использовали как пушечное мясо. А теперь они с братским волнением вспоминают те «счастливые годы». Прошлое отчуждается, превращается в сладостный миф. Трубы резко взлетают, цимбалы озорно резонируют. Ритм марша, веселая ярость Мэкки и Брауна заразительны. Члены банды Мэкки-ножа, священник Кимбл с увлечением слушают. Сначала они стучат вилками по столу, отбивают такт ногами, улыбаются, подтанцовывают. В конце концов, вскакивают с мест, начинают все вместе маршировать, подхватывают последний припев. Стихийно, не

³⁴³ Appunti di regia, pubblicati nel programma di sala dell'opera da tre soldi, regia di Giorgio Strehler, stagione 1972–73 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1973>. (Дата обращения 14.09.2024).

задумываясь, резкими и точными движениями достают из карманов оружие, у каждого свое: бритву, цепь, нож, пистолеты. Даже у Кимбла есть пистолет для защиты. На последнем аккорде раздаются выстрелы. Дым. Голубой свет прожектора гаснет. Музыка затихает. Словно очнувшись ото сна, бандиты рассовывают по карманам свое оружие, свадебное застолье продолжается.

На этом моменте зал взрывался аплодисментами. Стрелер объяснял, что в этой сцене – плотное переплетение мистифицирующих и демистифицирующих мотивов. С одной стороны, зрители стали свидетелями пластически и музыкально выразительного драматического действия. Момент создания театральной иллюзии. С другой стороны, они стали участниками процесса демистификации мифа о войне посредством отчуждающей игры актеров. Джанни Агус в роли шефа полиции Тайгера Брауна блестяще демонстрировал амбивалентность мира преступности и буржуазного общества.

Рассуждая о пьесе, изначально присущей ей двойственности, неоднозначности, когда прекрасное и ужасное, веселое и агрессивное, трагическое и комическое соседствуют рядом, Стрелер выделял два метода, с помощью которых можно работать с текстом. Начинать с выстраивания театральными, музыкально-пластическими средствами красивого, приятного развлекательного зрелища и постепенно брызгами вливать в него «кислоту». Как это было в первой редакции «Оперы». Или же пойти от обратного. Начать с неприятного, отталкивающего, тревожного, а затем постепенно добавлять и что-то приятное, захватывающее, загадочное. И Стрелер выбирает второй способ постановки, объясняя это тем, что и публика стала другой, и культурно-исторический контекст изменился.³⁴⁴

³⁴⁴ Appunti di regia, pubblicati nel programma di sala dell'opera da tre soldi, regia di Giorgio Strehler, stagione 1972–73 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1973>. (Дата обращения 14.09.2024).

Музыка в «Трехгрошовой опере» безусловно является важным «критически-зрелищным» элементом. Для зрителей нужно было особым образом выделить, что исполнитель сейчас будет петь. Поэтому Брехт просил, чтобы «падали фонари» или «загорался орган» в тот момент, когда актеры начинали петь. В первой редакции «Оперы» брехтовская музыкальная концепция не была реализована в полной мере. Хотя исполнение музыкальных номеров сопровождалось световыми вспышками: на заднем плане загорались в темноте два ярмарочных колеса. В зависимости от музыкального темпа, они вращались быстрее или медленнее. Свет становился ярким, так что можно было разглядеть исполнителей и дирижера.

На этот раз Стрелер хотел особым образом подчеркнуть, что у «Трехгрошовой Оперы» два автора: Бертольт Брехт и Курт Вайль. И сюда следует добавить «музыкальное сотворчество» двух композиторов Фьоренцо Карпи и Джино Негри, которые для новой редакции «Оперы» переработали «историческую» партитуру Вайля, приглушили проникновенные тембры, заставляя оркестр под управлением Рауля Черони как бы «раскачиваться» между концертным исполнением и ночным кабаре, от саркастичного звучания в моменты пафосного нарастания действия к нежному, лиричному в сценах произнесения жестких и резких слов.

Стрелер пожелал, чтобы музыканты, одетые в черные смокинги, были на виду у зрителей. Чтобы это был а-ля немецкий оркестр 1930-х годов, исполняющий популярный в то время новоорлеанский джаз. Поэтому среди инструментов – труба, тромбон, саксофоны, фортепиано, барабаны с тарелками, деревянные духовые инструменты, банджо, бас-труба и, конечно же, кларнет. Огромная басовая труба своим звучанием как бы намекала публике, что здесь ее ждет агрессивная и едкая сатира американского кабаре. А лица актеров, «искаженные» ярким гримом, отсылали бы к эпохе немого кино 1920-

1930-х годов и заставляли бы вспомнить блистательных Клару Боу, Мэри Пикфорд и других американских кинозвезд того времени.

Перед опущенным старым занавесом «*all'italiana*», какие бывают обычно в провинциальных оперных театрах, в оркестровой яме с едва освещенными пюпитрами, музыканты, настраивающие инструменты, ждали своего вступления. Внезапно оркестр озарился ярким светом. Начинало искриться золото медных инструментов, сверкать серебро саксофона, блестеть дерево черного рояля.

После увертюры занавес поднимался. Под звуки фисгармонии слышался голос, постепенно он нарастал. Перед зрителями представал рассказчик, персонаж кабаре. Затем медленно открывался второй «брехтовский» занавес, на котором все также присутствовала надпись «Трехгрошовая опера».³⁴⁵ Действие разворачивалось в парке развлечений. На сцене – бандиты, полицейские, проститутки, горожане. Зрители в этот момент понимали, что это была увертюра не из «буржуазной оперы», а из оперы про бедных и павших людей. Из «Трехгрошовой оперы» Брехта.

Стрелер для каждого движения актеров на сцене осуществлял поиск причины. Стремился найти и внутренне реконструировать смысл события как простого, но очень выразительного жеста.

Может ли, к примеру, проституция быть показана как символ всеобщей продажности рабочей силы в капиталистическом обществе? Занавес открывался, и зрители оказывались будто бы не в борделе, а в по-мещански обставленной гостиной. Звук ложек, помешивающих кофе в чашках, приятные мелодии, исполняемые на фортепиано, чтение газет. Предметы в своей совокупности составляли мелкобуржуазный натюрморт. Цветовое решение явно отсылало к полотнам Отто Дикса. Женщины, обительницы борделя,

³⁴⁵ После некоторых колебаний и попыток сделать занавес более абстрактным Стрелер все же оставил вариант первой редакции.

расслабленно зевали, медленно прохаживались по сцене. Безмятежная, тихая атмосфера. И поэтому Мэкки чувствовал себя здесь в безопасности, у него возникало сладостное ощущение дома.

А в гардеробной Пичема, напротив, предметы источали усталость, тяжелую борьбу за существование. Изможденные лица, запах третьесортного виски, возможно, разлившегося на полу. Повторяющиеся ритуальные жесты и шутки «старого театра». Пьянство миссис Пичем показывалось как болезнь бедняков. Шел довольно агрессивный свет, подобный зимнему ослепляющему рассвету после долгой темной ночи.

Стрелер по-прежнему видит эту пару персонажей, вызывающих полное отвращение. После Марио Каротенуто и Тино Буацелли в роли Пичема – Джанрико Тедески. Выглядевший как бродяга, с невымытыми кудрями, торчащими из-под вылинявшего котелка, с небритыми щеками, обвисшими брюками, запекшейся грязью, он, торговец милостыней, жадный и злобный «генерал армии», отчасти являлся неким символом спектакля, с которым итальянскому театру 1970-х годов приходилось иметь дело еще долгое время. Адриана Инноченти в роли миссис Пичем – шумная пьяница, которая могла бы быть частью кружка «Безумной из Шайо». Ее решимость, состоящая из бунта и страсти прорывались в «Песне о сексуальном рабстве»: *«Ma vien la sera e anche l'uomo retto vuole qualcuno che gli scaldi il letto»* / «Но приходит вечер, и даже честный человек хочет, чтобы кто-то согрел его постель».

Кульминацией спектакля стал, безусловно, марш нищих. Это был не просто хорошо сделанный режиссерский «трюк», а точно найденное художественно выразительное решение ключевого момента действия.

Полутемная сцена. Прерывистая музыка, похожая на марш. Затем постепенно появлялась череда «нищих» с гротескно утрированными выражениями ужаса, словно их лица покрывали театральные маски. Эти «театральные» ужасы одномоментно были очень реалистично показаны,

физиологически правдоподобны, что вызывало отвращение у зрителей, но в то же время эстетическое восприятие «художественности момента».

Сохранилась видеозапись репетиций «Оперы», на которой видно, как Стрелер с присущей ему дотошностью оттачивает каждый жест, выстраивает общий ритм марширующих, с невероятной артистичностью показывает, как должен шагать каждый «нищий»: первый идет «нормально», другой «без ноги» отстукивает костылем, третий семенит, четвертый грузно передвигается и так далее. Неприкрытая ненависть слепых, хромых, увечных «нищих» к обществу, которое его использует и держит на задворках, страдания и гнев – всё это передается в почти пронзительном, но невыраженном, сдержанном, молчаливом крике.

На роль проститутки Дженни Стрелер в этот раз позвал эстрадную певицу Мильву. Ему нужен был другой голос, новая фактура. В черном платье «Чарльстон», усыпанном блестками, в прозрачных черных чулках, черном парике каре она была похожа и на американскую танцовщицу, легенду немого кино Луизу Брукс, и, конечно, на Лайзу Минелли из «Кабаре». Фильм Боба Фосса только что вышел в 1972 году, и Стрелер не мог не вдохновляться им.

Нежная, агрессивная, страстная, Мильва – пиратка Дженни вместо того, чтобы петь, ревела «металлическим» голосом, расставив ноги и уперев руки в бедра.

Непосредственный эффект остранения достигался за счет перепада тонов между предваряющими пение словами: «*E cantava sempre così*» / «И он всегда так пел» и стремительным вступлением «*O signori voi che mi vedete*» / «О, синьоры, вы, видящие меня». Здесь широко использовался заданный Брехтом голосовой диапазон: между «разговорным» и «поющим». Как только Мильва начинала петь, казалось, что вот он, морской порт, туман, гудки кораблей в ночи. Освященная арка, красный свет софита. Звонящая тишина. Молодая, но уже увядшая женщина. Ее внутренний мир: то дремлющий ад, то

ясный, за пределами гнева мир, щедрый на любовь. Тяжелое несчастное прошлое, но теперь кажется волшебным и таинственным в свете воспоминаний.

В последний момент Стрелер был вынужден заменить тяжело заболевшего Джанни Сантуччо и позвать на роль Мэкки Мессера известного эстрадного певца Доменико Модуньо. С его присутствием спектакль стал еще больше тяготеть к жанру музыкального кабаре. Модуньо с его очень яркими лирическими модуляциями голоса предстояло в рекордно короткие сроки освоить сухую, остранированную манеру исполнения брехтовских баллад. И как отмечали многие критики, он с «гримом бледной хищной птицы из берлинского кабаре», похожий на американского киноактера Джорджа Рафта, известного прежде всего своими ролями гангстеров, справился с этим достойно. Вокруг его точной, дисциплинированной и очень умной игры царила атмосфера Коза Ностры. Хотя его элегантность местами несколько превосходила иронию, а слишком явно показанная «мирская» жизнь преобладала над меланхолической стороной персонажа. Безупречным было танго сутенера, когда Мильва и Доменико Модуньо в дуэте пели *«O giorni belli, che passammo là»* / «О, прекрасные дни, которые мы провели там...». Оно стало своего рода эмблемой «Трехгрошовой оперы» 1973 года.

Сложно и многослойно была выстроена сцена тюрьмы. Очужденное отчаяние Мэкки перед казнью. Визит Полли, полный человечности, болезненной грусти, но в то же время и сатиры. В беседе Полли и Мэкки подчеркивалась намеренная банальность многих предсмертных разговоров, какие обычно бывают между матерью и сыном или женой и мужем в американских фильмах.

Веревка, на которой должны были повесить Мэкки, внезапно спускалась на сцену. Стрелер всегда уделял пристальное внимание деталям. Спуск петли пробовали много раз, чтобы добиться технически и художественно верного

решения. Режиссеру хотелось, чтобы она как пощечина ударила по лицу Мэкки. В это время начинала звучать таинственная и мрачная музыка.

И, наконец, финальная сцена. Прибытие гонца. Здесь снова недвусмысленно прочитывалась пародия на итальянскую оперу: участники хора в заговорщицких позициях, симметрия и синхронность движений исполнителей. Солисты, которые делали вид, что поют, а на самом деле берегли себя, чтобы взять высокую ноту в конце. Гонец приезжает. Страх и радость охватывают героев, как и в опере, где зачастую преобладают крайние выражения чувств: ненависть и любовь, радость и боль.

В новой версии стрелеровского спектакля в жанре музыкального кабаре с блесками, фраками 1920-х годов, джазовым оркестром, огромными светящимися колесами парка аттракционов режиссер обнажает себя, свою приверженность лирическому, плачущему Брехту. Критическая резкость и трагикомические нелепости классовых противоречий отходят на второй план. Человечество объективно смешно и чудовищно, но заслуживает сострадания. Хотя Стрелер намеренно через мрачные паузы, сбивки ритма, антилирические итерации после ласкающей слух музыки Курта Вайля подводит зрителей под «холодный душ». Режиссер любит соединять разножанровые элементы, приправлять тончайшими сценическими «уловками», где веселье в духе игры американского актера Мака Сеннета с эксцентричностью, цирковой клоунадой никогда не является просто комедией, бегством от реальности, это критика современности, компромисс и остранение одновременно.

Джулия Ладзарини в роли Полли Пичем демонстрировала режиссерские завоевания Стрелера в области эпического театра. С помощью музыкальных вставок, выстроенных композиций голоса и жестов актриса сумела дистанцироваться от своего персонажа даже больше, чем мог бы предположить сам Брехт.

Великолепны были и Джанкарло Деттори в роли рассказчика, а также поддельника Мэкки Маттиаса и королевского вестника, Лаура Амбези-Люси, похожая на американскую кинозвезду 1930-х годов Джин Харлоу, Ферруччо Солери в роли Филча. Мильва (Дженни), Доменико Модуньо (Мэкки), Джанрико Тедески (Пичем), Адриана Инноченти (миссис Пичем), Джанни Агус (Тайгер Браун) мастерски исполнили роли актеров ревю. Успех был оглушительный.

В год 30-й годовщины со дня смерти Бертольта Брехта Стрелер вновь возвращается к «Трехгрошовой опере». В новой редакции 1986 года, созданной для огромного зала парижского музыкального театра «Шатле»,³⁴⁶ в сотрудничестве с Театром Европы, режиссер решает перенести действие в Бруклин начала XX века. В сценографии Эцио Фриджерио на фоне зданий из красноватого кирпича, сараев, дворовых лестниц, залитых мертвенно-бледным светом, вращались все те же два больших колеса. Поскольку действие происходило теперь севернее Нью-Йорка перед Первой мировой войной, а к тому же по причине значительно изменившихся размеров сцены, Эцио Фриджерио пересматривает художественное решение спектакля. По выражению самого художника, он здесь вновь «подмигивает эпохе постэкспрессионистов во главе с Отто Диксом, но прежде всего старается создать музыкальную атмосферу».

Из металлических листов вдоль сцены был выстроен забор с центральными, поднимающимися вверх воротами из гофрированных алюминиевых деталей, которыми обычно покрывают крыши домов. «Железный занавес», грязный, с пятнами ржавчины и неразборчивыми надписями, кроме одной коричневатого-желтого цвета: «*L'opéra de quat'sous*», одновременно служил и декорацией для парка развлечений, созданной будто бы по проекту Джакометти.

³⁴⁶ Для сравнения: сцена миланского театра «Пикколо» – 6 метров в глубину и 5,5 метра в ширину, а сцена театра «Шатле» – 24 на 35 метров.

В этом Бруклине-Гоморре, между двумя высокими кирпичными небоскребами – красно-лиловый гараж Мэкки Мессера и «красно-фарфоровый» бордель. Зрители оказывались в Америке ушедших времен, но судя по отзывам, возникало ощущение и воображаемого мира завтрашнего дня. В этом была магия театра, его ирония. Как говорил почтенный Жуве, которого Стрелер считал своим учителем: «Театр – это искусство заставить людей поверить в то, чего нет, искусство видимости, реальность двойственности».

Спектакль получился с постэкспрессионистской атмосферой, штрихами сатирической карикатуры Георга Гросса, плакатной графики Тулуз-Лотрека, отсылками к эпохе немого кино 1920-30-х годов, миру мюзиклов и пародией на условности итальянской мелодрамы. Пришло время, как заявлял Стрелер, передать глубокое послание Брехта «через улыбки и смех».

«Шедевр Брехта, делился в интервью Джорджо Стрелер, – я ставлю уже в третий раз после двух итальянских редакций 1956 и 1973 годов. Но впервые я ставлю его в таком огромном театре, как “Шатле“, на французском языке, с международной труппой актеров, музыкантов, технических специалистов».³⁴⁷

Шесть главных ролей были распределены следующим образом: три француза, два немца и одна итальянка. Знаменитый комедийный киноактер, выходец из кабаре Ив Роббер в роли Джонатана Джереми Пичема уже не имел той «елейной двуличности», как его предшественники Марио Каротенуто и Тино Буацелли. Он быстрый, резкий, решительный «маркетолог» с очень четкими представлениями о своей «области расширения». Дениз Жанс, одна из старейших актрис Комеди Франсез, в роли миссис Пичем. Она представляла весьма остроумной «матерью-шутом», имеющей алкогольную зависимость и авторитарные наклонности.

³⁴⁷ Il mio Brecht europeo, intervista di Guido Davico Bonino // La Stampa. 1986. 24 set. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения: 14.11.2024).

Жан Бенгуигуи, популярный характерный французский актер алжирского происхождения в роли Тайгера Брауна. Как актер он начинал работать в 1964 году с Патрисом Шеро, а затем играл в спектаклях, в которых прочитывалось в той или иной мере влияние режиссерских приемов Стрелера. Маленький, толстый, ворчливый, с гитлеровскими усиками, он в образе начальника полиции был ярко выраженной карикатурой на лишенную властных полномочий власть.

Роль бандита Мэкки предлагалась Марчелло Мастоияни, Иву Монтану, Джонни Холлидею, Дирку Богарду. Один не мог, другой не хотел, третий плохо знал французский язык. В результате Стрелер пригласил немецкого актера Микаэля Хелтау.

Австриец по своему происхождению Микаэль Хельтау, высокий, элегантный, с красивой наружностью, тонкий, хорошо владеющий приемами эпической игры, разворачивал перед зрителями целую панораму современных типов преступников: от изворотливого, скользкого «менеджера» до роскошного денди с «мушкетерским» налетом, который никогда не теряет самообладания.

Роль Полли Пичем отдал известной немецкой кинозвезде Барбаре Суковой, которая ради этого пожертвовала съемками в фильме Фолкера Шлёрндорфа. Стрелер изначально думал о Настасье Кински в роли Полли, но молодая актриса после нескольких репетиций отказалась.

Барбара Сукова, очаровательная, стройная блондинка, «пышущая жизнью», придала своему персонажу притворный любовный интерес. Ее Полли походила на беспокойную, наивную субретку, нелепую в минуты сентиментальных откровений. Вместе со своим партнером Хельтау она исполняла несколько песен наиболее пародийно-патетичных и мелодраматических на немецком языке, а затем актеры внезапно переходили с одного языка на другой, и таким образом достигался еще больший эффект остранения.

Единственная итальянская актриса в постановке 1986 года, которая играла в предыдущей редакции – Мильва. Ее Дженни с ярко-рыжими волосами превратилась в меланхоличное, страдающее существо с картин Тулуз-Лотрека, в том числе благодаря великолепным костюмам Франки Скуарчапино.

Стрелер и в этот раз пригласил Мильву на роль проститутки Дженни не только из уважения, дружбы, привычки работать вместе. Кроме того, он, вероятно учитывал и тот факт, что во Франции, как и в Германии, итальянскую эстрадную певицу знали и любили. Для режиссера было ценным, что после встречи с ним, с брехтовской «Оперой» Мильва состоялась и как драматическая актриса. Ее сильный, глубокий, теплый, «землистый как устье реки» голос с неидеальным исполнением на французском языке вызывал волнение и дрожь.

Если роль Рассказчика в 1956-м году исполнял Оттавио Фанфани, а в 1972-м – Джанкарло Деттори, то здесь в новой редакции «Оперы» Стрелер отдал ее непосредственно Брехту. Баллада о Мэкки-Ноже в прологе доносилась со старой пластинки из стоящего на полу граммофона «кислым», «кудахтающим», слегка истеричным голосом автора.

Режиссеру хотелось особым образом акцентировать непреходящее поэтическое очарование брехтовской пьесы, обратить внимание французской публики на присущее «Трехгрошовой опере» театральное веселье. «Нет Брехта, – подчеркивал Стрелер, – с поднятым пальцем и «палеосоциалистической» хмуростью. Есть только один великий Брехт – человек театра. Вот почему я стремлюсь к гротескному, сухому и жесткому тону, по этой причине я разворачиваю историю в мифическом Нью-Йорке перед Первой Мировой войной, ставлю в духе немого фильма «Нью-Йорк», в стиле Чарли Чаплина, Мака Сеннета, Лиллиан Гиш».³⁴⁸

³⁴⁸ Il mio Brecht europeo, intervista di Guido Davico Bonino // La Stampa. 1986. 24 set. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения: 14.11.2024).

И действительно, в определенных сценах присутствовала «чаплиновская игра». Это, прежде всего, моменты входа и выхода Мэкки из тюремной камеры посреди «балета полицейских».

Во время первого сбора труппы Стрелер говорил шесть часов. Он дал все интерпретационные ключи к брехтовской пьесе. Запертый на два месяца в старом, величественном театре «Шатле», он как лев метался в клетке, время от времени вспрыгивая на сцену. Каждая репетиция была его моноспектаклем. Режиссер отдавал приказания по-французски, объяснялся с актерами по-немецки, пел по-итальянски, показывал на универсальном языке жестов нетерпимость взятого под стражу Мэкки, невинное изумление Полли Пичем. «Achtung, тишина, готово...» – слышался его львиный рык из зала.

Стрелер очень требователен был к актерам. Он ничего не навязывал, никогда не говорил заранее, как надо делать. Он провоцировал актера искать свою манеру исполнения внутри себя, пробовать разные подходы к роли. Режиссер наблюдал, стимулировал работу, иногда подсказывал.³⁴⁹

Он терпеть не мог актеров, стоящих по стойке смирно. Стрелера не интересовали люди, которые заявляли самодовольно: «Я знаю, как надо играть». Но если актер демонстрировал режиссеру свои открытия, если ему это нравилось, он охотно соглашался ввести «актерские удачи» в спектакль.

В фокусе внимания Стрелера оставался, безусловно, актер, но и тончайший оттенок серого или синего в проекторе, малейший звук были для него чрезвычайно важны.³⁵⁰ Он лично следил за светом и приезжал в театр

³⁴⁹ L'opéra de quat'sous. Milva chante Brecht, intervista di Irène Sadowska-Guillon // Acteurs. 1986 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).

³⁵⁰ Scali M. Le trois quat'sous de Strehler // Libération. 1986. 31 ottobre // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).

«Шатле» в четыре часа дня. Детали занимали его больше, чем целое, потому что первое влияло на второе.

«Шить, шить, шить!». Это должен быть не разрез, а тонкая ножевая рана, как на картинах Лучо Фонтаны», – кричал режиссер. Актеры одеты и гримируются практически с первого дня, потому что «именно так они создают персонажей». Впервые на сцену выходит молодая французская актриса Анник Чизарук. Она играет Люси. Стрелер заставляет всех окаменеть, ругаясь, что она плохо накрашена. «Вы бесчеловечны, посылая девушку, которая впервые оказывается передо мной, в таком виде. Макияж должен придавать уверенности, помогать». Вбегают дрожащие гримеры, даже шляпу актрисе тут же меняют на ходу.

Дениз Жанс-Селия Пичем, зрелая комедийная актриса, в черном платье в рваных кружевах, в двадцатый раз смиренно репетирует свою песню, а Стрелер, постоянно перебивая ее, не без удовольствия демонстрирует, как это должно быть исполнено. Появляется Мильва. Исполняет «Песню о царе Соломоне». Стрелер подходит к ней. «Хорошо. Нет, уже не совсем», – останавливает, просит начать заново. «Здесь должно быть больше иронии. А тут – больше издевательства, далее – трагичнее. [...] Боже, что за песня! Мудрый царь Соломон, погибший из-за своей мудрости, прекрасная Клеопатра, превратившаяся в прах, Цезарь и Брут, старый Брехт, раздавленный властью за свое любопытство [...] Мудрость, отвага и любопытство губят человека. Только подумайте, какое это прекрасное общество! Зверский пессимизм истории [...] Achtung, тишина, продолжаем».

Шли последние дни репетиций «Трехгрошовой оперы». Рядом с взволнованным Стрелером – его жена, актриса Андреа Йонассон с белым пуделем на руках, а также его помощница Элизабет, время от времени подносящая мастеру чай или бульон. Изможденные актеры передвигались по сцене, как в окопах. Ив Роббер без сил падал в кресло, Микаэль Хельтау в унынии, у Барбары Суковой возникали вспышки сдержанного бунта.

Художник-постановщик Эцио Фриджеро шептал своей жене, художнику по костюмам Франке Скуарчапино: «Я в ключья». Она улыбалась и отвечала: «Как только репетиции закончатся, мы убежим в Африку, где никто не сможет до нас добраться». Только Мильва в длинном элегантном платье, с собранными в пучок рыжими волосами была спокойна. Она призывала всех быть терпеливее и мудрее.

31 октября 1986 года на улице у театра, несмотря на дождь, собралась толпа. Парижане все еще надеялись получить билет в последнюю минуту. Внутри, в своем красно-золотом бархатном великолепии Шатле был похож на миланский «Пикколо театро» в вечер премьеры «Трехгрошовой оперы» 31 марта 1973 года с Мильвой и Доменико Модуньо в главных ролях. Но и здесь в Париже спектакль Стрелера ждал триумфальный успех. Публика по своему количеству десятикратно превосходила миланскую, аплодисменты и крики «Браво» длились более 10 минут.

Париж, который в конечном итоге никогда особо не любил Брехта, заново открыл для себя немецкого драматурга благодаря Стрелеру. Режиссеру удалось оживить историю о финансовом взлете бандита Мэкки, надавливая на педали юмора, иронии и сатиры, используя приемы немого кино, приведя брехтовский эпико-социальный дискурс к его сущностной природе. Получилась, как выразился один театральный критик, «Трехгрошвая опера» восьмидесятых».

Ритм постановки 1986 года стал стремительнее, а заложенные Брехтом смыслы теперь подавались более закодировано, намеками. Чего стоила, например, впечатляющая сцена свадьбы Мэкки и Полли. Появлялись шесть уродливых бандитов, среди которых были карлик и долговязый, толстый и шепелявый, они обставляли пространство гаража предметами роскоши. И в этих буржуазных замашках улавливалось что-то пронзительно-вечное. Или сцена нелепого уныния «нищих» в гардеробной Пичема. Облик несправедливого и жестокого общества высвечивался «вспышками»,

переходящими порой в «экспрессионистские» взрывы. Оркестр под управлением Питера Фишера намеренно сдерживал некоторую «сладость» партитуры Курта Вайля, делая ее жестче. Пронзительные зонги исполнялись более остранинно. Сцена в публичном доме с Дженни и еще девятью образцовыми проститутками, разными и одновременно одинаковыми, выступала пророческим видением разрастающейся в своих масштабах коррупции. Демонстрационный парад восьми нищих на «механических» конечностях имел разорванный темп ужасного сна о будущем, которое когда-то уже было. Ощущение надвигающегося кошмара в третьей редакции «Оперы» значительно усиливалось. При этом, в первой редакции устрашающий марш «нищих» был более натуралистичен, здесь же более стилизован: у каждого персонажа в соответствии с определенной музыкальной нотой имелся свой точно зафиксированный жест.

В эпилоге сохранялась от редакции 1973 года пародия на итальянскую оперу: актеры были одеты как статисты из «Аиды» и «Нормы», пели, как и полагалось в соответствии с жанром, ликуя, радуясь посланнику президента и «счастливному» концу.

Стрелер, с одной стороны, сделал более интенсивными краски социальной сатиры, меняющиеся в своих оттенках на протяжении всей постановки. Но, с другой стороны, для режиссера образцом подлинной театральной игры являлся первоисточник брехтовский пьесы – «Опера нищего» Джона Гэя. К углубленному изучению этого театрального текста XVIII века режиссер также обращался и оттуда черпал идеи, нащупывал подходящие постановочные приемы.

На вопрос: «Полезно ли сегодня ставить «Трёхгрошовую оперу»? – режиссер отвечал так: «Вечность произведения искусства заключается в том, что оно сквозь время всегда заново открывается в своих структурах и глубинах». Но сценические средства, формы представления должны быть, по мнению мастера другими. Необходимо заново вскрывать текст,

интерпретировать его, невзирая на предыдущую сценическую историю и на теоретические утверждения самого автора, который на практике сам от них зачастую отходил. Режиссер особенно подчеркивал, как важно заново открывать для себя великого драматурга в эпоху взрыва самых разнообразных внетеатральных художественных средств, и когда сама жизнь становится театром.³⁵¹

В третьей постановке «Оперы», после, можно сказать, канонических редакций 1956 и 1973 годов, Стрелер не скрывал свое разочарование и уныние перед лицом современного общества и новейшей истории. Он извлек на этот раз из брехтовской драмы «зрелище погребальной красоты»: «буйную, но синеющую, почти ледяную сарабанду несчастного и свирепого человечества, прекрасно знающего, что «дни божественного гнева уже не наступят». И этот свой радикальный пессимизм режиссер выразил через превознесение красоты. Зная, что порядок в мире навести невозможно, Стрелер, как и другие его «маги-постановщики»: Алькандр из «Комической иллюзии» Корнеля, Котроне из «Горных великанов» Пиранделло, Просперо, из «Бури» Шекспира, — оставил за собой право режиссерскими средствами организовать хотя бы сценический хаос.

Таким образом, брехтовские постановки знаменуют собой фундаментальный рубеж в режиссерском маршруте Стрелера. Именно с «Трехгрошовой оперы» Брехта 1956 года «Пикколо театро» вступает на свой новый путь. Эпическая система немецкого драматурга открыла Стрелеру новый способ одновременного построения и раскрытия театральной иллюзии. Если у Гольдони и Шекспира сохраняется еще в той или иной степени единство противоположностей, то у Брехта — это невозможно. Отсюда то чувство

³⁵¹Quelques réflexions à propos d'une nouvelle édition de L'opéra de quat'sous // Théâtre en Europe. 1986 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/opera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).

диалектической открытости, которое возникает в его работах, где реальность истории и реальность театра разворачиваются на двух параллельных уровнях: создание сценической иллюзии и прямое обращение к зрителю.

В действительности, основа построения персонажа в эпическом театре, как предполагал сам Брехт, целиком «станиславская», но доведенная до повествовательного измерения, собственно, эпического, что придает персонажу диалектическую структуру, где психологический и диалектический уровни интегрируются как необходимые полюса единой театральной системы.

Фактически Стрелер является первым итальянским режиссером, который еще в годы освоения системы Станиславского, сценического реализма начал вставлять в реплики актеров длинные паузы, слова и песни, которые актеры напевали себе под нос. Такие «остановки дыхания» давали возможность актеру отделиться от своего персонажа, пребывать с ним в диалектическом противостоянии, и по этой причине оказываться на какое-то время в центре внимания зрителей. Между тем, предполагалось, что и зритель будет заполнять эти «полосы молчания» своим восприятием увиденного.

Отдавая дань уважения великому немецкому драматургу Бертольту Брехту, признавая колоссальное влияние эпической театральной системы на свое постановочное искусство, Стрелер, однако, всегда оставался верным себе в поиске ядра, сущности этого стиля и воплощал на сцене свое авторское режиссерское видение. Режиссер черпал из эпического театра критическое напряжение, начинал более тяготеть к пустому сценическому пространству и активно использовать метатеатральные приемы.

После встречи с Брехтом режиссер не только в постановках по пьесам немецкого драматурга, но и у Гольдони, Шекспира и, безусловно, Чехова стал устанавливать нечто вроде диафрагмы между реальной и воспроизводимой на сцене жизнью. Такая «перегородка», не деформируя черты, но словно

размывая, придавала ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение.

Глава 6. «Вишневый сад» А.П. Чехова. Теория трех китайских шкатулок

Одной из «несущих» опор театра Стрелера стал, безусловно, русский театр, его художественные искания на рубеже XIX–XX веков, режиссура К.С. Станиславского, драматургия М. Горького и А.П. Чехова.

14 мая 1947 года «Пикколо» открылся постановкой по пьесе Максима Горького «На дне».³⁵² При поддержке мэра-социалиста Антонио Грелли, драматурга и страстного поклонника театрального искусства, «Пикколо» создавался как постоянно действующая организация, финансируемая из городского бюджета, и, следовательно, не должна была зависеть исключительно от доходов и могла влиять на культурную политику, заменив «салонные увеселения» для богатых и праздных зрителей серьезным театром, решившим сказать свое веское художественное слово. Выбору произведений для постановки на сцене нового театра Джорджо Стрелер придавал особое значение. Они должны были стать в какой-то степени «символом и основой всей будущей деятельности театра»³⁵³. Поэтому открывать зал на улице Ровелло должен был Горький, один из знаковых авторов Станиславского и самых первых сезонов Художественного театра.

«Сегодня перебирая старые фотографии, вспоминал Стрелер, – мы видим в них берущее за душу стилистическое единство нашей “Ночлежки” с постановкой Станиславского, столь очевидное духовное единство, что можно подумать, будто мы разглядывали эти фотографии до того, как приступили к нашей постановке, а не после, как было в действительности».³⁵⁴

В постановке «На дне» молодого режиссера был «мощный жизнеутверждающий дух, лежащий в основе итальянского

³⁵² Спектакль Джорджо Стрелера по пьесе Максима Горького имел название «Ночлежка» (L'albergo dei poveri).

³⁵³ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo // Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 31.

³⁵⁴ Ibid. P.31.

кинематографического неореализма, который прорвался и на театральные подмостки».³⁵⁵ Слова Сатина (актер Тино Бьянки) о человеческом достоинстве прозвучали так, будто Сатин родился в Италии и сейчас вместе с итальянцами переживал время мощного общественного подъёма.

И хотя, как мы видим по фотографиям, была тщательно воссоздана бытовая среда обитателей «дна жизни», тем не менее сильны еще были приемы итальянского театра довоенной эпохи. Стоит обратить внимание, в частности, на густой грим актеров и некоторые нарочито театральные «позы. Стрелера мы здесь видим в улыбающемся персонаже – сапожнике Алеше, не слишком правдоподобном, несмотря на усилия, затраченные на создание реалистичного образа.³⁵⁶

У итальянских режиссеров и актеров на тот момент были достаточно смутные представления о Станиславском и его системе. Как признавался сам Стрелер, представление, основанное на скудных свидетельствах, нескольких анекдотах и фотографиях. Но постигать основы русского психологического театра они нередко предпочитали на произведениях русской литературы.

В насыщенном репертуаре первого сезона «Пикколо» фигурировали: «Гроза» Островского,³⁵⁷ сокращенный вариант «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского.

Через год в сезоне 1948–49 гг. Стрелер представил итальянской публике чеховскую «Чайку». «Для Стрелера, – как отмечает Фаусто Мальковатти, – критически важно было не только сравнение с работой Станиславского пятидесятилетней давности, но и более общее сравнение двух культур (русской начала века и итальянской конца 1940-х), а также пересмотр

³⁵⁵ Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 183.

³⁵⁶ Strehler G. Autobiografia per immagini / a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi. Pisa, 2009. P.19.

³⁵⁷ К Островскому Стрелер больше никогда не вернется.

реализма, его новое сценическое осмысление, полный и окончательный отход от натурализма, лишь намеченный в «Ночлежке».³⁵⁸

Решив ставить «Чайку», – писал Этторе Гайпа, первый биограф Стрелера, на протяжении долгих лет работавший с ним в «Пикколо», – режиссер хотел понять, насколько и до какой степени «ценности традиции Станиславского могли соответствовать спектаклю, созданному для сегодняшнего зрителя».

Примечательно, что Стрелер выбирает у Чехова, как и у Гольдони, одну из первых пьес, заявляя о своем намерении методически продолжать свои филологические и сценические штудии. Режиссер последовательно углублялся как в драматургию Карло Гольдони, идя от «Арлекина» к «Дачной трилогии», «Кьоджинским перепалкам», «Кампьелло», так и в чеховские произведения, начав с «Чайки», он продолжил скрупулезное изучение: в сезоне 1954–55 гг. поставил «Вишневый сад» (I редакция), в 1958–59 гг. – «Платонова и других», наконец, в 1973–74 гг. вершиной поисков станет «Вишневый сад» (II редакция).

Чеховская драматургия окажет существенное влияние на формирование индивидуального режиссерского почерка Джорджо Стрелера. Благодаря его «чеховедческим» сценическим опытам итальянский театр и зрители увидят, наконец, другого Чехова, полюбят его.

В начале XX века Чехова как драматурга в Италии практически не знали. Русская интеллигенция, которая была вынуждена эмигрировать из России после революции 1905-го года, во многом поспособствовала появлению переводов произведений русских писателей на итальянский язык, в том числе пьес Чехова.³⁵⁹

³⁵⁸ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo // Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 32.

³⁵⁹ В 1906 году Чезаре Кастелли издал первый итальянский перевод «Вишневого сада». Второй перевод «Трех сестер» появился в 1913 году (первый перевод пьесы был выполнен Ольгой Паджес и Доменико Кьямпольи еще в 1901 году), Одоардо Кампа, специалист по русской литературе, перевел «Чайку» в 1914 году, в 1919 году профессор русской литературы Римского университета La Sapienza Этторе Ло Гатто вместе с женой Зоей Воронковой перевели «Дядю Ваню» для неаполитанского издательства.

Блѣклыми оказались первые попытки воплощения пьес Чехова на итальянской сцене. В 1922 году театральная компания Пальмарини–Кампа–Каподальо представила публике «Дядю Ваню» в самом первом и единственном переводе, где дядя Ваня назывался еще дядей Джованни. В 1924 году в Милане в театре Мандзони труппой Каподальо–Кало–Оливьери–Кампа под художественным руководством Вирджилио Талли³⁶⁰ была сыграна «Чайка» с Мартой Абба в роли Нины. Месяц спустя, в мае того же года на миланской сцене был представлен «Вишневый сад» в исполнении труппы Марии Мелато³⁶¹.

Анализируя сценические опыты постановок пьес Чехова, итальянские критики обвиняли актеров, а порой и самого автора, в бездарности, в отсутствии убедительности и единства стиля. «Замедленное действие, – писал после миланской премьеры «Дяди Вани» театальный критик и драматург Ренато Симони, – череда чрезвычайно монотонных подробностей, неблагоприятно вынесенных на сцену, зависает в воздухе и создает серую атмосферу, в которой персонажи дрожат как больные тени».³⁶² Известный драматург и театальный критик Марко Прага в связи с первым представлением «Чайки» заявил: «Поэзия? Быть может. Но не крылатая. Поэзия, с позволения сказать, не чайки, летящей высоко и далеко, а домашнего голубя; поэзия невысокого полета, которая нас не трогает, не пробуждает в нас мысли и мечты».³⁶³ Романист, комедиограф и театальный критик Лучо Д'Амбра высказал типичное для того времени замечание о том, что «главный недостаток «Вишневого сада» – нехватка действия, где полная, где частичная, это – главная особенность того театра, который стремится передать мир драмы, насыщая лирическую атмосферу, а не рассказывая о реальных фактах».³⁶⁴

³⁶⁰ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 398.

³⁶¹ Там же. С. 399.

³⁶² Там же. С. 397.

³⁶³ Там же. С. 399.

³⁶⁴ Там же. С. 400.

Еще Владимир Жаботинский в начале XX века очень точно сказал: «Чтобы полностью понять искусство Чехова, нужно увидеть его драматические произведения. Не думаю, что им повезет, например, в Италии. Итальянский театр требует сюжета, хотя бы простого, законченного и хорошо поставленного, то есть единства действия; Чехов дает только единство строя, единство той главной ноты, на которой строятся все мелодии его драм. Чехов старается максимально приблизиться к иллюзии жизни, а жизнь не имеет сюжетов от начала до конца. [...] Герои говорят, зевают, мычат не для развития сюжета, а так, как говорят и зевают в жизни, наобум, без всякой видимой зависимости от момента, в который происходит действие. Есть сцены и диалоги, которые кажутся совершенно оторванными от основной части произведения, но все, каждое слово, каждый жест служат накоплению впечатления и совершенствованию строя».³⁶⁵

Серджо Леоне в своем обзоре первых постановок Чехова в Италии, суммируя суждения авторитетных критиков Ренато Симони, Сильвио Д'Амико, Этторе Альбино, подчас поспешные и неуверенные, иногда прозорливые и глубокие, – особенно в рецензии Д'Амико, подчеркивает, что все они сходятся на мысли, что это «сложный», «трудный» театр, предложенный технически и культурно отсталой труппой неподготовленной публике.³⁶⁶

Эту же мысль выскажет итальянский писатель, театральный и кинокритик Рауль Радиче в своем докладе по поводу «Вишневого сада» 1924-го года на Итало-Советской конференции в 1976-м году, посвященной Гольдони и Чехову: «Что же помешало Марии Мелато, Эрнесто Саббатини, Маргерите Баньи и Ренцо Риччи (тогда еще очень молодым) – что помешало этим первым исполнителям «Вишневого сада» в ансамбле войти в дух

³⁶⁵ Giabotinski V. Anton Cechhof e Massimo Gorki. L'impressionismo nella letteratura russa // Nuova Antologia. №. 180. 1901. 16 dec. P.726.

³⁶⁶ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 397.

комедии? [...] Правда в том, что появлению Чехова на итальянской сцене мешала отсталость и несовершенство театральной системы с капокомико во главе».³⁶⁷

Еще одна причина непопулярности Чехова в то время, как отмечает театральный критик Тестори, связана с тем, что распространение в Италии театра Ибсена происходило благодаря прославленным актерам первой половины XX века, затем произошел слом ибсеновской театральной эстетики, который осуществил Луиджи Пиранделло. Этим и объясняется недоверие театральной публики к последователям так называемого «театра атмосферы», начавшегося с Чехова.³⁶⁸

В начале 1930-х годов спектакли по пьесам Чехова на итальянской сцене возымеют наконец успех у публики, но это будут постановки русских режиссеров-эмигрантов: в 1929-м году состоится премьера «Трех сестер» Жоржа Питоева, в 1932-м году «Дядю Ваню» поставит режиссер Петр Шаров с театральной компанией Кики Пальмер и Татьяны Павловой, через два года он представит «Чайку» в римском театре *Eliseo*, в 1933-м «Вишневый сад» выпустит в репертуарном театре Татьяны Павловой Владимир Иванович Немирович-Данченко.³⁶⁹ Его «Вишневый сад» познакомит итальянский театр с методом актерской игры, принятом в МХТ, хотя, работая с Павловой, итальянцы уже были знакомы с приемами актерской игры, разработанной

³⁶⁷ Radice R. Come i nostri registi e attori hanno presentato in Italia l'opera di Cechov in Goldoni in teatro russo / Cechov in teatro italiano. Roma: Accademia nazionale dei lincei, 1976. P.155.

³⁶⁸ Testori G. Il Gabbiano di Cecov // La Via. 1949. 29 jan. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3985&imm=1&contatore=11&real=0> (дата обращения: 03.02.2016).

³⁶⁹ Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к секретарю О.С. Бокшанской: «Актеры искренне и по-хорошему увлечены «Вишневым садом» и очень быстро схватывают тон простоты и лиризма. Павлова отличная актриса, с обаянием, красивым темпераментом, лучшая актриса Италии, немного подпорченная итальянщиной и тем, что играет 300 дней в году [...] Здесь ведь нет постоянных театров. Здесь есть труппы, переезжающие из города в город. Компания Павловой считается лучшей труппой в Италии. Художником в «Вишневом саду» будет Бенуа-сын». 29 декабря 1932 год, Милан. — Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2: 1910–1943 / Сост. В. Я. Виленкин, комм. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейдкиной. 742 с.

русским режиссером Павлом Орленевым.³⁷⁰ О «русском методе» постановки Чехова будут рассуждать влиятельные театральные критики на фоне развернувшейся культурной программы Муссолини, придавая особое внимание социальной подоплеке произведений драматурга.

И только после Второй мировой войны глубинная сущность драматургии Чехова раскроется в Италии благодаря стремительному развитию режиссерского театра и таким знаковым фигурам как Лукино Висконти и Джорджо Стрелер. Ни тот, ни другой не были потомственными актерами, так называемыми «детьми искусства». Не были скованы вековой традицией итальянского кочевого театра.³⁷¹ В освоении пьес Чехова оба режиссера идут по пути критического реализма, но имея при этом разные эстетические подходы.³⁷²

Стремясь преодолеть отсталость итальянского театра, его «засиженность» старыми, удобоваримыми постановками, Стрелер с невероятной творческой силой между маем 1947 и октябрем 1948 наряду с русскими авторами ставит на сцене «Пикколо театро» Салакру, Кальдерона де ла Барка, Гольдони, Пиранделло, Шекспира.

«Ворон» Гоцци открыл сезон 1948–49 гг., идя на сцене с 21 октября по 21 ноября. Оставалось всего три дня для финальных репетиций «Чайки», премьера которой состоялась 24 ноября 1948 года. Лучшие актеры труппы, задействованные в пьесе Чехова, играли также и в сказке Гоцци.³⁷³ «Ворон» стал подлинным творческим прорывом Стрелера, вероятно, подготовленным обращением режиссера к сценическим экспериментам русского театра 1910–

³⁷⁰ В своих воспоминаниях Павлова писала, что метод Орленева основывался в большей степени на чувствах персонажей, чем на внешнем реализме: он стремился открыть в каждом актере самую суть характера, чтобы затем связать ее с тематикой пьесы. — Tatiana Pavlova. *Autobiografia: ricordo di Paolo Orlenev* / Tatiana Pavlova: *diva intelligente*, ed. Danilo Ruocco. Rome: Bulzoni, 2000. P.181–242.

³⁷¹ См. Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 41–42.

³⁷² См. Anna Sica. *Chekhov's poetic and social realism on the Italian stage. 1924–1965* // *New Theatre Quarterly*. 2008. Vol.24. Issue 4. P. 370–378.

³⁷³ Poesio P. *Itinerario cechoviano di Strehler* // *Giorgio Strehler o la passione teatrale*. Milano: Ubulibri, 1998. P. 80–84.

1920-х годов. Стрелер здесь смело перекраивает текст, «раздувая во всех направлениях»: сокращает и переписывает авторские реплики, включает уже опробованные в гольдониевском «Арлекине» шутки и лапсы комических персонажей, вводит озорные и соленые аллюзии из XX века, привносит современные формы массовой культуры, из журналов, из варьете, нащупывает связь между комиками далекого прошлого и артистами сцены XX века. Так служанка может подражать Анне Маньяни, «Траппола-Тарталья» (актер Паоло Стоппа) – Тото, солдат, бросивший принца Дженнаро в тюрьму, шагает в ритме «марша Гитлера», слышатся оскорбления: «Лжец!», «Депутат!», «Коммунист!». Между дзанни и служанкой разыгрывается диалог, где фигурируют, собственно, сами Гольдони и Гоцци.³⁷⁴

Техника игры актеров комедии дель арте и метод Станиславского были необходимы режиссеру как основа, на которую можно опереться в нелегком деле реформирования театра и дистанцирования от прошлой театральной рутины.

24 ноября 1948 года. Премьера «Чайки» в «Пикколо театро». Спектакля, который Стрелер «сильно любил и сильно ненавидел».³⁷⁵ Публика элегантна как никогда. Мужчины в темно-синих костюмах. Женщины в роскошных платьях. В фойе – выставка современного искусства. Представлены работы Карло Карры, Алиджи Сассу, Филиппо де Пизиса, Пио Семегини. Тут же, в другом фойе – фотовыставка с несколькими натюрмортами и обнаженной женской натурой, целомудренно представленной в туманной дымке.³⁷⁶

Год назад здесь зрителям показывали «русскую среду», лихорадочных, одетых в лохмотья людей из «Ночлежки», теперь же на сцене лихорадочные,

³⁷⁴ См. Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // Studi gozziani. Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.

³⁷⁵ Strehler G. La Nascita, L'Infanzia, L'Adolescenza // Il Lavoro teatrale – 40 anni di Piccolo Teatro. Milano, 1987. P.2.

³⁷⁶ Vergani O. Un gabbiano di 52 anni ha fatto il nido in via Rovello // Corriere d'informazione. Milano. 1948. 25 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3977&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

меланхолические интеллектуалы из «Чайки».³⁷⁷ В программке спектакля приводится фраза О.Л. Книппер-Чеховой: «Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное, надо любить человека, как любил его Чехов, со всеми его слабостями, недостатками»³⁷⁸. И тут же следом идет высказывание самого Чехова: «Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные».³⁷⁹ Стрелер попытался представить «Чайку» в этом ключе, вывести на сцену ее героев, у которых за плечами детство, юность, воспоминания, дорогие и близкие сердцу каждого из присутствующих в зале. Но сделать это тонко, за пределами натуралистического и веристского методов, без сентиментализма и всякого декадентского налета. Изложить как песню, негромкую, но наполненную отголосками.³⁸⁰

«И это был немалый труд, – подчеркивал Стрелер, – если вспомнить предыдущие постановки чеховских пьес, в которых образцы Московского художественного театра претерпели лишь мимолетные и незначительные изменения при наложении на латинский темперамент».³⁸¹

Дабы избежать декоративного воссоздания, не упустив при этом реальных, гуманистических ценностей, которые выводят персонажей «Чайки» далеко за пределы эпохи, костюма, национальности, проблему «воссоздания среды» режиссер во многом решил благодаря постоянному звучанию песенок, которые напевали персонажи. «Молчание, паузы, смятение, мысли действующих лиц составляют своего рода соединительную ткань с эпохой и с

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Il Gabbiano. Programma di sala.

³⁷⁹ Il Gabbiano. Programma di sala. Цит. по: А.П. Чехов о литературе. М., 1954. С. 280.

³⁸⁰ Il Gabbiano. Programma di sala.

³⁸¹ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo / Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 34.

историей, воссоздавая, при помощи нелепых обрывков мелодий, нравы того времени».³⁸²

Декорации Джанни Ратто из реалистической обстановки интерьера усадьбы плавно переносили в парк, метафорическое пространство. Среди голых стволов берез и вязов, плетущих ажурное кружево своими тонкими извилистыми ветвями, – открытая эстрада с купольным балдахином. Все это смотрелось со сцены как сказочный лес, изящный театр теней. При этом тщательно подобранные Эбе Колчаги костюмы конца XIX века с большим интересом разглядывались публикой, особенно зрительницами небольшого роста. Не было ни одной актрисы на сцене, которая в длинной юбке – колоколе не казалась бы на несколько сантиметров выше.³⁸³

Стрелер пытался проверить истинность слов Чехова: «ни натурализм и ни реализм». Психологическая напряженность, человеческая тоска, которые характеризуют, по словам театрального критика Артуро Лаццари, спектакль, делают из персонажей «Чайки» представителей жизненного опыта и конфликтов, которые выходят далеко за пределы эпохи, обычаев, народа.³⁸⁴

Первое «вторжение» Стрелера в мир Чехова, судя по отзывам в прессе, прошло успешно. Критики отметили удачный перевод пьесы, выполненный Энцо Феррьерри, его свободный и живой язык. Практически все без исключения заострили свое внимание на ритме постановки. Тита Роса в газете «Аванти», вышедшей утром следующего дня после премьеры, писал: «Джорджо Стрелер уловил тон, можно даже сказать, дыхание комедии, в которой происходит чередование неподвижного, остановившегося времени и времени скоротечного. Актеры шли от игры в замедленном темпе к оживленному исполнению, делающемуся под конец напряженным, почти

³⁸² Ibid. P. 34.

³⁸³ Vergani O. Un gabbiano di 52 anni ha fatto il nido in via Rovello // Corriere d'informazione. Milano. 1948. 25 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3977&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

³⁸⁴ Poesio P. Itinerario cechoviano di Strehler // Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano: Ubulibri, 1998. P. 80–84.

переходящим в крик тревоги».³⁸⁵ Морандо Морандини также отмечал, что поскольку наитончайшее искусство Чехова – это умение сотворить идеальное время, где персонажи, природа, среда существуют во времени, которое одновременно и наше время, время без осадка, без искусственного налета, режиссеру и актерам удалось воссоздать «чеховское» время, этот неторопливый, немногословный ритм.³⁸⁶ Хотя, по мнению Ренато Симони, некоторое преднамеренное отсутствие динамики в отдельных сценах было порой мучительно.³⁸⁷ Роберто Ребора как бы в защиту Стрелера подчеркивал, что режиссер не боится пауз, его актеры делают их, чтобы избежать излишней риторики.³⁸⁸ Любопытен выбивающейся из общей череды хвалебных очерков пассаж неизвестного автора в сатирическом журнале *Guerin Meschino*, в котором сообщается, что «в постановке Стрелера не было бы ничего выдающегося, если бы ему не удалось ввести в некоторые сцены изящный русский балет с персонажами в красных рубашках, меховых шапках, сапогах».³⁸⁹

Сильвио Джованинетти высказал важную мысль, что Чехов как поэтическая натура, художник, толкователь человеческой души устремил свой взгляд далеко за пределы господствовавшего в то время театра, чтобы оказаться в сказке, меняющей цвет жизни. Стрелер тонко уловил эти нюансы,

³⁸⁵ Titta Rosa G. Il Gabbiano di Cecov // *Avanti*. Milano. 1948. 25 nov. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3974&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

³⁸⁶ Morandini M. Un mondo di vinti // *L'ordine*. Como. 1948. 3 dec. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3987&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).

³⁸⁷ Simoni R. Il Gabbiano di Cecov al Piccolo Teatro // *Corriere della Sera*. Milano. 1948. 25 nov. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3976&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

³⁸⁸ Rebor R. Il Gabbiano // *Fiera Letteraria*. Roma. 1948. 5 dec. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3979&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

³⁸⁹ Senza titolo // *Guerin Meschino*. Milano. 1948. 28 nov. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3980&imm=1&contatore=6&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).

внутренние колебания, паузы, что позволило ему нащупать более глубокий смысл пьесы, скрытую мелодию и ритм.³⁹⁰

Однако, по мнению Джузеппе Ланца, «Чайка» не самое гениальное произведение великого Чехова. Писатель здесь обрел свой голос, но еще не совсем овладел им, и лучше бы Стрелер взялся за постановку «Трех сестер». Театральный критик подчеркивал, что «на фоне осязаемости действующих лиц в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», фигуры «Чайки» выглядят запутанными в абстрактных схемах, и если в «Вишневом саде» даже едва уловимые движения в основе своей легки и воздушны, то здесь все получилось немного вымученным».³⁹¹

Но почему же все-таки Стрелер взял «Чайку» для своей первой постановки Чехова в «Пикколо театро»? Существенная причина – это поиск театром своей собственной художественной темы, которая, как отмечает ряд исследователей, в том числе Паоло Эмилио Поэзио, была уже обозначена предыдущим выбором пьес, имеющих отсылки к миру театра: «Горные великаны» Пиранделло, «Буря» Шекспира, «Ворон» Гоцци.³⁹²

Дино Буццати, писатель, журналист, художник, в своей рецензии отметил, что итальянские актеры привыкли играть персонажей комедии, которые более или менее соответствуют традиционным комическим амплуа, а не обычным людям «как в жизни». Но хорошие актеры обладают видимостью естественности, той непринужденностью, которая типична для обычных, в лучшем смысле этого слова, людей. Тем не менее, давая на сцене подлинную человеческую жизнь в ее естественности, исполнители более убедительно себя чувствовали в тех драматических эпизодах, где разворачивалась ситуация

³⁹⁰ Giovaninetti S. Il gabbiano di A. Cecov // Il Popolo. Milano. 1948. 25 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3981&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).

³⁹¹ Lanza G. Teatro di Betti, di Eduardo, ma soprattutto di Cecov // L'illustrazione italiana. Milano. 1948. 5 dec. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3986&imm=1&contatore=12&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).

³⁹² Poesio E. L'itinerario cechoviano di Strehler // Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano: Ubulibri, 1998. P.83.

«театральная» (как и в реальной жизни такая ситуация иногда случается). Актеры сразу же находили для себя достоверные средства выражения, как, например, в сцене прощания Нины.³⁹³

Как скажет впоследствии Стрелер, «театральность Чехова заключается в его антитеатральности», что нужно уходить от всех очевидных театральных условностей вглубь души, там искать истину таинственного течения жизни.³⁹⁴ Несовершенство стиля исполнения Стрелер виртуозно восполняет расположением в пространстве, упорядочиванием действий, жестов, декораций, света, звука, пауз, воссоздавая знакомые сцены пьесы, которые кажутся картинами.

Незадолго до открытия «Пикколо театро», в ноябре 1946-го года Стрелер при содействии Паоло Грасси поставил на сцене взятого в аренду театра «Эксцельсиор» «Мещан» Горького, приурочив спектакль к 10-летию со дня смерти русского писателя. Именно «Мещане» и собрали вокруг Стрелера и Грасси актеров, которым «суждено было составить ядро труппы «Пикколо театро». Это были Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Сальво Рандоне, Антонио Баттистелла, Елена Дзарески, Марчелло Моретти, Марио Феличани, Фреско Паренти, Армандо Ансельмо».³⁹⁵

Два «ветерана» этого ядра вошли в актерский состав «Чайки»: Лилла Бриньоне (Аркадина)³⁹⁶ и Джанни Сантуччо (Тригорин), а также два практически дебютанта с большим талантом и будущим – Джорджо Де Лулло в роли Треплева и Анна Проклемер в роли Нины.

³⁹³ Buzzati D. Benissimo Il Gabbiano // Bis. Milano. 1948. 9 dec. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3975&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 30.08.2016).

³⁹⁴ Io Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986. P. 218.

³⁹⁵ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С 47.

³⁹⁶ Лила Бриньоне сыграла Василису в «Ночлежке», Катерину в «Грозе», Соню в «Преступлении и наказании».

Блистательный Джанни Сантуччо-Тригорин, яркий декламатор, «воплощение ауры буржуазной заурядности с человеческим лицом»,³⁹⁷ который, как отмечают многие критики, заметно вырос профессионально по сравнению с его предыдущими работами. Молодая актриса Анна Проклемер в роли Нины играла свежо, непринужденно и невероятно отчаянно, была волнующей и обольстительной, зрители во время спектакля встречали ее аплодисментами при появлении на сцене. Лилла Бриньоне-Аркадина, резкая и живая, нервная и изящная, нежная и эгоистичная,³⁹⁸ в необыкновенно элегантных нарядах была превосходна. Юношеская пылкость и романтичность Константина обнаружилась у Джорджо де Лулло, показавшего свои выдающиеся способности, хотя и с некоторым нарушением равновесия в исполнении, выпадением из общей «чеховской атмосферы».

Прекрасны были актеры первой величины в ролях второго плана – Джованна Галетти (Маша) с ее интонациями «красивой, покорившейся судьбе грусти» и Марио Феличани (Дорн). Заслужили похвалы и другие актеры: Антонио Баттистелла (Сорин), Сильвия Рей (Полина Андреевна), Марчелло Моретти (Шамраев), Альберто Бонуччи (Медведенко).

В 1954 году, спустя шесть лет после постановки «Чайки», к пятидесятилетию смерти Чехова, Джорджо Стрелер берется за «Вишневый сад». Сезон 1954–55 гг. был чрезвычайно интенсивным. За несколько месяцев режиссер поставил «Дачную трилогию» Карло Гольдони, «Дом Бернарды Альбы» Федерико Гарсиа Лорки, «Три четверти луны» Луиджи Скуарцины и, наконец, «Вишневый сад» Антона Павловича Чехова. Широкий диапазон: от Италии накануне Французской революции до феодальной Испании; от Италии на пороге другой, возможной «революции» – к чеховской России. Перед «Садом» Стрелер также работал над более поздней версией пьесы Джованни

³⁹⁷ Poesio P. Itinerario cecoviano di Strehler // Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano: Ubulibri, 1998. P. 82.

³⁹⁸ Titta Rosa G. Il Gabbiano di Cecov // Avanti. Milano. 1948. 25 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3974&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

Верги «От моего до твоего». Здесь Сицилия с ее крупными поместьями и классовыми противоречиями на рубеже XIX–XX веков разительно отличалось от той островной земли, какой ее изображал Гольдони в XVIII веке. И именно у Верги режиссер обнаружил внутреннюю связь между Италией и Чеховым. Это открытие повлияло на его дальнейший анализ европейского общества.³⁹⁹

Репетиции «Вишневого сада» начались в весьма абсурдных обстоятельствах. Поставленная Стрелером «Дачная трилогия» Гольдони шла в очень плотном графике, делая физически невозможным использование сцены для репетиций «Сада». Поэтому Чехова актеры вынуждены были осваивать в декорациях к гольдониевскому спектаклю. У актеров оставалось лишь несколько дней, чтобы вжиться в родные «вишневосадские» декорации Тани Моисеевич. И все потому, что Паоло Грасси был вынужден поставить несколько спектаклей «Дачной трилогии» дополнительно, чтобы иметь средства для 80 метров кружева Шантийи, необходимых для платьев Сары Феррати-Раневской и семи тысяч цветов для украшения вишневого сада.⁴⁰⁰

Впоследствии Стрелера будут упрекать в «чеховизме» гольдониевской «Дачной трилогии», а чеховский «Вишневый сад» – в следовании эстетике Гольдони.⁴⁰¹ На что Стрелер даст такое объяснение: «Мы поставили рядом этих далеких авторов, которые обладают разными формами интерпретации, но схожи в своем ощущении заканчивающегося мира, который находится на пороге перемен или даже революции».⁴⁰²

В «Дачной трилогии» режиссер решительно вступает на путь новой интерпретации театра Гольдони. Уловив след единого замысла автора, он объединил три текста драматурга в одном спектакле, обнажил тонкие

³⁹⁹ Strehler G. Opening talk at the International Chechov Colloquium. Milan. 1984. 27 nov., published in German / *Passione Teatrale. Giorgio Strehler und das Theater*, ed. Cordelia Dvorak. Berlin, 1994. P. 127.

⁴⁰⁰ Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // *senza titolo*. 1955. 21 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).

⁴⁰² Gregori M. *Le scatole cinesi (Cechov e il realismo russo)* / *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*. Milano, 1997. P. 115.

психологические и социальные характеристики персонажей, показав невероятную современность шедевра Гольдони.

В чеховском «Вишневом саде» Стрелер все еще внимательно и осторожно следует указаниям автора, осуществляет тщательную историческую реконструкцию декораций и костюмов, оглядываясь на постановку К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в МХТ.

Особое внимание уделяется цвету волос и прическам персонажей, бороде и усам.⁴⁰³ Специально для этой постановки директор театра Паоло Грасси пригласил «олондовевшую» русскую художницу Таню Моисеевич, которая переехала в Англию, чтобы оформлять на сцене Олд Вик спектакли Лоуренса Оливье, среди которых – знаменитый «Дядя Ваня». Она, узнав, что остается всего четыре недели до выхода спектакля, воскликнула: «в Италии все сумасшедшие».⁴⁰⁴ Тем не менее, мебель, предметы быта, костюмы были подобраны тщательным образом: напольные часы с маятником, птичья клетка, диван с полосатой обивкой, кресло с подлокотниками, печь, отделанная майоликой, на которой размещались подсвечники и светильники разной формы, «стоletний» шкаф со стеклянными дверьми. На сцене доминировало огромное окно-дверь, за которым можно было увидеть ветви вишневых деревьев, но не было возможности выйти в сад, мешали перила.

В последнем акте, детская представала оголенной: оставался лишь диван, покрытый полосатой тканью, под которой угадывались очертания человеческой фигуры, и столик с бокалами и шампанским. По-прежнему

⁴⁰³ В сценарии «Вишневого сада» 1955 года, сохраненном в архиве «Пикколо театро», читаем: Епиходов. Нет эскиза. Прическа как на фотографии Москвина, актера МХТ. Фирс. Волосы седые, цвета слоновой кости, тонкие, открывающие высокий лоб. Длинная, тонкая борода и усы. В центре подбородка нет бороды. Скорее монгольская внешность. Мадам Раневская. Стиль моды - 1904 год. Медовый цвет. Волнистые волосы. Аня. Молодой девичий стиль с бахромой. Некоторые цвета, как и у Раневской или немного темнее, подходящие к ее глазам. Варя. Каштановые волосы с косами. Гаев. Серебристо-серые, очень элегантно убранные волосы, собранные немного на одну сторону. Усы как у изящного кота. Прекрасная борода, имперский стиль, немного темнее в центре. Лопахин. Густые, выющиеся темно-каштановые волосы, с вкраплениями седых волос. Борода + усы менее темные.

⁴⁰⁴ Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

раскрытые тяжелые двойные шторы давали возможность видеть сад. Финальная сцена, как отмечает Лаура Коломбо, отпечаталась в восприятии зрителей поэтическим и пластическим образом: доски, которые прибивались на окна-двери снаружи, из цветущего вишневого сада, создавали темноту внутри, где в тишине сидел на диване старый лакей Фирс.⁴⁰⁵

Историческая реконструкция интерьеров и костюмов должна была, по замыслу режиссера, «быть контрапунктом к человеческой универсальности».⁴⁰⁶ Стрелер, конечно, не имел в виду полную универсализацию смысла драмы, он стремился освободиться от суживающих этот смысл рамок внешней среды. Для постановки «Вишневого сада» режиссер взял новый перевод, специально сделанный Пуечером и Перфильевым. Фьоренцо Карпи написал музыку. И критика оценила усилия Стрелера не впадать в чрезмерный «чеховизм», понимаемый как «местный колорит» и как «поэзия атмосферы».

«Во времена Талли “русская атмосфера“, возможно, была опробована с некоторым четко выраженным фольклористическим налетом, – писал после премьеры Орацио Вергани. – Вы это помните? Были времена, когда русского кафтана с пуговицами на плече и самовара режиссеру было достаточно, чтобы придать нужные оттенки. [...] Сегодня сражение отчасти выиграно. Утонченный режиссер Стрелер смог смягчить «колорит», уйдя от фольклора, принимая во внимание, что в знатных русских домах жили в то время в ностальгии по Парижу. Парижу Тургенева. “Боваризм“ не прошел незамеченным. Да, Стрелер помнил, что Любовь – русская женщина, но теперь она считается европейской: проблемы начала XX века, которые обнажает Чехов, могли быть также европейскими проблемами. Отказ от такого приема

⁴⁰⁵ Piccolo Teatro di Milano. 1947–1958 / ed. A. Lazzari. Milano: N. Moneta, 1958. P.52 . В другом месте мы читаем: «... восковой профиль Фирса, развалившегося на диване». – Ripamonti I. Cechov al Piccolo // Il Contemporaneo. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4010&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

⁴⁰⁶ Strehler G. / Il lavoro teatrale – 40 anni di Piccolo Teatro. 1947–1955. Milano: Vallardi & Associati Editori, 1955. P. – non numerate.

– только в финале мы видим двух “мужиков” - позволили режиссеру очень деликатно проникнуть в значение реплик, слов, намеков, и даже, я бы сказал, в затаившееся дыхание пьесы». ⁴⁰⁷

Стрелер отказывается от самовара, который, как мы знаем, присутствовал у К.С. Станиславского и Лукино Висконти, вместо него – изящный английский чайный сервиз из серебра. И сценография Тани Моисеевич отсылала не к России конца XIX века, а к буржуазной Европе, выявляла атмосферу, которая окружала Раневскую во время ее долгого пребывания за границей.

Об особом стрелеровском «чеховизме» говорит Лучано Лучиньяни: «Стрелер, однако, не стремился использовать устоявшиеся методы воздействия, отбросив их все. Он не допускал в “чеховизме” никаких проявлений природы. Все актеры исходят из роли, раскрываемой ими в диалоге, который, если мы приглядимся, имеет все один и тот же характер и меняется только благодаря эху, которое он сам же и порождает. Огромная сложность передавать смыслы диалога, который не выделен и который ищет в какой-то своей части равновесия между прошлым и будущим. Не знаю, объяснил ли я, но реализм Чехова стремится всегда быть заклинанием. Режиссура Стрелера искала и нашла эту ценность в сокровенной душе героев, за это он заслуживает высокой похвалы». ⁴⁰⁸

Роберто Ребора подчеркивает, что у Стрелера уже нет ничего от чеховизмов, «острых ощущений природы, приглушенных звуков, огней, если можно так сказать, «говорящих». ⁴⁰⁹ И в другой своей статье критик также отмечает: «Никакой внешней помощи голосов, звуков, молчания природы,

⁴⁰⁷ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁰⁸ Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁰⁹ Rebor R. Il Giardino dei ciliegi // Tutti. Torino. 1955. 23 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4027&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

всего того, что требовалось для создания опаснейшей поэтичности атмосферы». ⁴¹⁰

Ключ режиссерской работы, о чем пишет Лаура Коломбо, находится не в реконструкции внешних и вспомогательных подробностей, а в исследовании исторических и культурных предпосылок «Вишневого сада». ⁴¹¹ Об удивительной способности Стрелера глубоко проникать в суть текста говорит и Ичилио Рипамонти, рассуждая о характерной манере режиссера достигать эмоций через почти «филологический поиск исторических и культурных оснований литературного произведения» ⁴¹².

Что касается игры актеров, которую итальянские театральные критики, безусловно, анализируют очень изящно, образно, не скупясь на многочисленные эпитеты и неожиданные порой метафоры, тут важно отметить ряд интересных наблюдений и размышлений.

Во-первых, многие отметили приход в театр стабиле Луиджи Чимара, блистательного комического актера, который ни разу за все эти годы не уходил от своей труппы «ди джиро», даже в трудные времена. Кумир буржуазной публики, – как о нем отзывался сам Стрелер, – актер, который «лучше всех носил трусы на сцене, в дамских постелях, был великолепен, прост и велик». ⁴¹³ «Казалось, – как писал Франческо Каресса, – Джиджетто (как называли Луиджи Чимара) избегал “неподвижных” спектаклей, даже, когда летом ставились масштабные представления на открытом воздухе, трудно было найти его имя в списке исполнителей. Принадлежащий к традиции подобного

⁴¹⁰ Rebora R. Il Giardino dei ciliegi // La Fiera Letteraria. Roma. 1955. 6 feb. //

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4006&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).

⁴¹¹ Colombo L. Le due edizioni del Giardino dei ciliegi. Tappe di un'evoluzione // Giorgio Strehler e il suo teatro, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio // Quaderni di Gargnano. Roma: Bulzoni Editore, 1997. P. 144.

⁴¹² Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Avanti. 1955. 14 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3993&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).

⁴¹³ Strehler G. La Nascita, L'Infanzia, L'Adolescenza / Il Lavoro teatrale – 40 anni di Piccolo Teatro. Milano: Vallardi & Associati, 1987 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/anton-cechov/> (дата обращения: 13.10.2023).

жанра театрального искусства (он единственный, кто мог бы обеспечить преемственность на нашей сцене), он также как и многие другие актеры, отказался от нее. И он оказался у широко распахнутых дверей “Пикколо”». ⁴¹⁴ Его блистательное исполнение роли Гаева отметили практически все критики. Лучано Лучиньяни: «Луиджи Чимара, сыгравший незабываемого Леонида, настоящего, человеческого, душевного и сентиментального, полностью передал, даже по самым строгим оценкам, его манеру и стиль. Узнаваемые всплески красноречия этого бедного благородного игрока в карамболь были сыграны актером с раздирающей и вызывающей дрожь отдачей: без халтуры и крайне эффектно» ⁴¹⁵. Ичилио Рипамонти: «А что сказать о Луиджи Чимара в роли дяди Леонида? Состарившийся мальчик, который никогда никем не был и не будет, роль трудная, но акценты так расставлены, что кажутся непрерывной импровизацией». ⁴¹⁶ Орацио Вергани выделяет, прежде всего, острый горький юмор, который прослеживается в словах и действиях Гаева. ⁴¹⁷ Эудженио Джакобино также отмечает у брата Раневской странный юмор, «горький и красочный», что этот персонаж не приспособлен к состраданию, все его мастерство – быть великим актером. ⁴¹⁸ Что, собственно, и виртуозно делает Луиджи Чимара. Этот несравненный капокомико вызывает аплодисменты у зрителей при выходе на сцену. Лучано Рамо вспоминает, как актер сначала появлялся в глубине сцены. Он держался в стороне, затем выходил с

⁴¹⁴ Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // senza titolo. 1955. 21 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).

⁴¹⁵ Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴¹⁶ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴¹⁷ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴¹⁸ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

остальными. «Его личности не соответствует тень. Чем больше он удаляется, тем больше это нравится публике, которая пожирает его глазами».⁴¹⁹

Во-вторых, практически все критики написали о возвращении на сцену «седовласого главаря»⁴²⁰ итальянских комиков, 82-летнего Аристиде Багетти: «он вернулся на сцену, чтобы мы имели возможность насладиться его блистательным перевоплощением в старого лакея Фирса».⁴²¹ Он восхищал своей естественностью, мечтательной правдивостью, деликатностью,⁴²² срывал огромные аплодисменты не только в конце спектакля, но и во время действия».⁴²³ И Лучано Рамо в своей рецензии не обходит вниманием Багетти: «Выделяется в доме Любови Андреевны дряхлый Фирс, блистательно воплощенный Аристиде Багетти. В единстве великолепия и упадка – он весь. Блистательный Аристиде: он прибавляет к своим 80-ти еще 7 лет старого слуги со всей благоговейностью, какую только можно наблюдать у блистательных старых итальянских комиков: ни одно существительное, прилагательное, глагол или наречие, только что слетевшее с губ, не теряется, не проглатывается, громко ли это сказано, или приглушенно, или совсем еле-еле. Никто в зале не кричал ему: “Громче!” или “Сильнее!” как, к сожалению, происходило каждый раз, когда “играли Чехова”, “приглушение” голоса было неоспоримым правилом. Снимаю шляпу, друзья, перед предводителем итальянских комиков в роли слуги».⁴²⁴ В связи с этим, итальянский критик вспоминает другого не менее блистательного комика Оресте Фарабони,

⁴¹⁹ Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

⁴²⁰ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴²¹ Senior. Il giardino dei ciliegi di A. Cecov al Piccolo Teatro // 24 Ore. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=3992> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴²² Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // senza titolo. 1955. 21 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).

⁴²³ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴²⁴ Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

выдающегося представителя старого театрального Милана, «мира великого танца Пепиты и Чекетти», отмечая, что эта культура безвозвратно уходит, не оставляя за собой преемников.⁴²⁵

И конечно, нельзя не сказать о Саре Феррати в роли Любви Андреевны Раневской. До этого она уже не раз выходила на сцену в роли Раневской у режиссера Орацио Коста. По словам Ичилио Рипамонти, Сара Феррати воплотила в своей игре «тончайшую чувственность: ремарки Чехова и только лишь угадываемые замечания были даны актрисой с необычайным остроумием».⁴²⁶ Поссенти отмечает ее впечатляющее искреннее страдание и непостоянство чувств.⁴²⁷ «Чистой душой» называет Раневскую-Феррати Джакобино, «существом печальным, жертвующим, сожалеющим, с бесконечными переездами, с упадком силы и духа, израненным сердцем, но в то же время остающимся молодым, несмотря ни на что».⁴²⁸ И Орацио Вергани говорит, что Сара в роли Раневской – «нежная душа», она полна воспоминаний – и в то же время забывчивая: «красивому листку суждено завянуть на осеннем ветру».⁴²⁹ Лучано Рамо также указывает на непостоянство ее состояний души, колеблющихся между гениальностью и безрассудством. Критик отмечает, что Любовь Андреевна-Феррати предстает скорее не портретно, а скульптурно: «живая, разговаривающая, плачущая или мечтающая, растерянная или танцующая: она превосходна».⁴³⁰ Сильвио Джованинетти выделяет в игре Сары Феррати «прекрасные моменты нежности и сожаления, тоски и милой

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴²⁷ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴²⁸ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

⁴²⁹ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁰ Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

рассеянности».⁴³¹ Роберто Ребора утверждает, что Сара Феррати была блистательна в неподдающихся разумному объяснению эпизодах, где представала на пути от ответственности к безответственности: «Она всегда яркая, честная как Любовь, но немного актрисе не доставало меланхолии в этих коротких паузах остановки и осмысления».⁴³² Лучано Лучиньяни: «Сара Феррати удачно справилась с переменчивым характером своего персонажа, выразив его великолепным образом».⁴³³ Сеньор выделил в первую очередь «страстную и неподдающуюся анализу капризность» Любы, которая была воплощена Сарой Феррати так искусно, что устранялся барьер между поэтической правдой Чехова и сценической иллюзией.⁴³⁴

Тино Карраро в роли Ермолая Алексеевича Лопухина. Как отмечают многие критики, именно он придал невероятную «художественность» третьему акту, который является лучшим в спектакле. И это действительно, по мнению Ичилио Рипамонти, была «невероятная свобода, с которой Карраро выразил странный плебейский восторг героя, ставшего, как известно, владельцем «вишневого сада», где когда-то его предки были крепостными».⁴³⁵ И Роберто Ребора отмечает мастерски сыгранную Тино Карраро сцену, когда Лопухин возвращается с аукциона.⁴³⁶ Поссенти указывает на то, что, согласно режиссерскому плану Тино Карраро-Лопухин

⁴³¹ Giovaninetti S. Il Giardino dei ciliegi // Il Popolo Lombardo. Milano. 1955. 15 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4011&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³² Rebor R. Il Giardino dei ciliegi // La Fiera Letteraria. Roma. 1955. 6 feb. // <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4006&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).

⁴³³ Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁴ Senior. Il giardino dei ciliegi di A. Cechov al Piccolo Teatro // 24 Ore. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=3992> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁵ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁶ Rebor R. Il Giardino dei ciliegi // La Fiera Letteraria. Roma. 1955. 6 feb. // <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4006&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).

должен был пылкостью грубого мужика раскрыть происхождение героя.⁴³⁷ И актер успешно справляется с поставленной задачей. Орацио Вергани его таким и описывает: «массивный, грубый, почти «мускулистый».⁴³⁸ И Эудженио Джакобино: «Тино Карраро в одежде купца Лопихина сыграл своего персонажа с откровенной простотой и с полагающейся ему суровостью, но не излишне грубой».⁴³⁹ Лучано Рамо дает запоминающуюся характеристику Лопихину: «Выделяется Тино Карраро, купец. Он скоро станет хозяином, воротилой, “богом из машины гибельного сада“, где листья немного будто бы ненастоящие. Он воплотил одного из неудачнейших персонажей Чехова: он обольщает, предлагает, советует, извлекает выгоду из обстоятельств. Вы видите, что за его репликами, в молчании, в паузах, мимических сценах – огромная мощь красноречия: искусство истинных актеров – в умении слушать больше, чем говорить».⁴⁴⁰ Однако Сильвио Джованинетти считает, что Тино Карраро «плотно закрыл характер персонажа в некой конструкции, смягчив его иронической любезностью».⁴⁴¹ Ведь Лопихин – человек порядочный, как говорит сам Чехов.

Валентина Фортунато в роли Вари «была очень чувственна, в ее исполнении заметны черты, которыми еще долгое время можно будет восхищаться».⁴⁴² Актриса «до конца правдива в словах и в понимании своей

⁴³⁷ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁸ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴³⁹ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

⁴⁴⁰ Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).

⁴⁴¹ Giovaninetti S. Il Giardino dei ciliegi // Il Popolo Lombardo. Milano. 1955. 15 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4011&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁴² Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

роли».⁴⁴³ Орацио Вергани отметил для себя Валентину Фортунато еще в предыдущем спектакле по Гольдони, «она подтвердила наличие таланта», ярко там проявленного.⁴⁴⁴ Джакобино пишет, что Валентина Фортунатто и Пина Чеи в роли Шарлотты играли с «жаром и мягкостью»⁴⁴⁵. У Сильвио Джованинелли кроткая Валентина Фортунатто вызвала искреннюю симпатию.

Роберто Ребора также делится наблюдениями, что актриса с каждым разом становится «все большей умницей, что делает ее узнаваемой».⁴⁴⁶ Лучано Лучиньяни разделяет всеобщее мнение, что Валентина Фортунатто «в своей роли строго соответствовала чеховскому персонажу». И критик также отмечает, что Валентина на сцене становится все убедительней после прекрасной игры в «Дачной трилогии».⁴⁴⁷

Фульвия Мамми была великолепна в роли Ани, «понимающей свое предназначение быть куклой, надушенной и украшенной бантами».⁴⁴⁸ Поссенти в первую очередь выделяет в игре Фульвии Мамми ее «спонтанность в проявлении радости и печали».⁴⁴⁹ Интересное замечание делает Орацио Вергани: «Фульвия Мамми была загримирована таким образом, не знаю, были ли в курсе Стрелер, что она была похожа на прекраснейшее создание, каким являлась молодая художница Мария Башкирцева, чей дневник тронул

⁴⁴³ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁴⁴ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁴⁵ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

⁴⁴⁶ Rebor R. Il Giardino dei ciliegi // La Fiera Letteraria. Roma. 1955. 6 feb. // <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4006&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).

⁴⁴⁷ Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁴⁸ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁴⁹ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

полмира».⁴⁵⁰ Фульвия Мамми привнесла «мечтательные тона радости и боли» в роль семнадцатилетней Ани.⁴⁵¹ Актриса избегала повторов, «безукоризненно передала порывистость своего персонажа».⁴⁵²

Джанкарло Сбраджа с блеском и энергией исполнил роль студента Пети.⁴⁵³ «Оживленный и в меру интересный»⁴⁵⁴, «с пылким мессианством вечного студента».⁴⁵⁵

Несмотря на неудовлетворенность Стрелера «Вишневым садом», критики были единодушны в своем заключении, что спектакль является художественным достижением «Пикколо». Успех у зрителей был грандиозный. Публика вызывала актеров на сцену бесчисленное количество раз: после третьего и четвертого актов аплодисменты были даже прерваны режиссером. Аплодисменты обрушивались на актеров и во время игры. Как писал Франческо Каресса: «Миланский “Пикколо teatro” достиг к вечеру премьеры “Вишневого сада” весьма лестного рекорда: красный занавес на улице Ровелло поднимался уже 2269 раз. И это даже для стационарного театра - неоспоримое первенство».⁴⁵⁶ Точные статистические данные приводит в своей рецензии Эудженио Джакобино: «В вечер премьеры было зафиксировано 6 вызовов актеров после первого акта, 5 после второго, 9 после третьего, и 11 в финале. А также во время действия Феррати, Чимара, Карраро

⁴⁵⁰ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁵¹ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

⁴⁵² Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁵³ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁵⁴ Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁵⁵ Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁵⁶ Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // senza titolo. 1955. 21 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).

получили заслуженные аплодисменты. Со своими актерами после третьего и четвертого акта на сцене появился и режиссер Джорджо Стрелер».⁴⁵⁷

Критик также высказал общее мнение, что «Джорджо Стрелеру удалось представить свое прочтение чеховской поэзии: строгой, но и, в то же время, пылкой. В результате спектакль получился замечательный, яркий, неисчерпаемый по чувствам, волнующий, впечатляющий, убедительный по своей скромности и смирению».⁴⁵⁸ «Спектакль удался с первого раза, – подтверждает Сильвио Джованинетти, – богатый, прекрасный, интересный, волнующий, с красивыми декорациями и костюмами Тани Моисеевич и музыкой Карпи».⁴⁵⁹

Тем не менее, критики отметили и некоторые шероховатости постановки. Ичилио Рипамонти, подтвердив, что спектакль выстроен «в деликатной, едва уловимой манере, превосходно подходящей к произведению Чехова», затем добавляет, что в первых двух действиях постановка кажется «немного потухшей с точки зрения общего игрового ритма, который Стрелер обычно умело нащупывает».⁴⁶⁰ Но Рипамонти видит в этом оригинальное постановочное решение Стрелера: «неподвижность режиссуры – уникальный прием, с помощью которого можно перевести на сцену Чехова».⁴⁶¹ «Кажется, – высказывает свое сомнение и Поссенти, – постановка движется медленно в первых двух действиях, чтобы достичь более высокого тона “пафоса” в третьем и сохранить его приглушенные и печальные отзвуки в четвертом».⁴⁶² А вот Франческо Каресса более резко высказывается по этому поводу:

⁴⁵⁷ Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Giovaninetti S. Il Giardino dei ciliegi // Il Popolo Lombardo. Milano. 1955. 15 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4011&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁶⁰ Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

«Стрелер был обеспокоен только тем, чтобы придать, насколько это возможно, интимный тон исполнению актеров и всем сценическим элементам спектакля, как того требует атмосфера пьесы Чехова. В первом случае режиссер перегнул палку, сделав произношение Карраро, Феррати и других актеров очень тихим. Даже в крошечном зале в вечер премьеры зрители были возмущены: для них, расположившихся дальше 10 ряда, произведение Чехова осталось таким интимным, что даже не дошло до их ушей».⁴⁶³ Но Сильвио Джованинетти словно в защиту режиссера пишет: «Здесь идеи и впечатления, которым Джорджо Стрелер не позволяет выйти наружу, он только лишь поддерживает их тление, он в своей режиссуре через поэзию пытается отыскать скрытые пути. Никакого перенапряжения в символистском смысле, никакого утяжеления художественной полемики, но только забота о строгости интерпретации по линии человеческой правды: тонкость в определениях, атмосфера, которая сочетает в себе ясное с непрявленным. Нет недостатков, как вы понимаете, есть точки зрения, факты для интерпретации».⁴⁶⁴ И стоит резюмировать высказыванием Гвидо Альбани, который отмечает, что в стрелеровском «Вишневом саде», кроме «незначительной медлительности отдельных сцен или чрезмерной озабоченности режиссера не “изобретать” слишком много, чтобы ослабить все тона, можем сказать, что спектакль в очередной раз на высоте своих создателей».⁴⁶⁵

Некоторым критикам не понравилось, что Стрелер в последнем действии убрал стук топора, который должен был заглушать финальные реплики Фирса. «Полемика, а не поэзия», – прокомментировал такой режиссерский ход Сальваторе Квазимодо. Стрелеру же хотелось

⁴⁶³ Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // senza titolo. 1955. 21 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).

⁴⁶⁴ Giovaninetti S. Il Giardino dei ciliegi // Il Popolo Lombardo. Milano. 1955. 15 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4011&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

⁴⁶⁵ Albani G. Gente alla deriva nel Giardino dei ciliegi // Oggi. Milano. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4021&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).

сосредоточить внимание «на той паузе истории, что предшествует грохоту крушения и звуку первых подлинно человеческих голосов»⁴⁶⁶.

Примечательно, что программка «Вишневого сада» содержала обширные выдержки из «Моей жизни в искусстве» К.С. Станиславского, из главы, посвященной чеховской «Чайке», где Константин Сергеевич говорит о найденном МХТ новом подходе к Чехову, о работе над пьесами автора по линии интуиции и чувства.⁴⁶⁷ Для Стрелера – это основополагающие и существенные характеристики произведений Чехова. Режиссер понимал, что еще не докопался до их «золотоносной руды».⁴⁶⁸

«Я хорошо помню, – вспоминал Стрелер, – как кончился тот спектакль: обычные аплодисменты, пожалуй, как мне показалось, даже слишком пылкие, но внутри меня – чувство глубокой неудовлетворенности. Я вышел во двор, над которым кружились первые снежинки, и сбежал, чувствуя себя вором сильнее обычного (вообще-то, я всегда убегаю с моих премьер). Ощущение, что из-за усталости, неопытности, нехватки времени я едва-едва прикоснулся к самому верхнему слою “Сада“».⁴⁶⁹

Через пять лет, в 1959 году Стрелер вновь возвращается к Чехову, но не к «Вишневому саду», как было бы ожидаемо, а возьмется за его раннюю пьесу «Платонов», обнаруженную в архивах писателя в 1920 году.⁴⁷⁰

«Открытие» неизвестной чеховской пьесы вызвало определенный интерес не только в России, но и во всей Европе. В 1940 году американка

⁴⁶⁶ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 414.

⁴⁶⁷ Программка «Вишневого сада» помимо выдержек из главы, посвященной «Чайке», включала цитату из главы о «Вишневом саду»: «Спектакль налаживался трудно; и неудивительно: пьеса очень трудна. Ее прелесть в неуловимом, глубоко скрытом аромате. Чтобы почувствовать его, надо как бы вскрыть почку цветка и заставить распусться его лепестки. Но это должно произойти само собой, без насилия, иначе сомнешь нежный цветок, и он завянет». — Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Ком. И. Н. Соловьевой. С. 346.

⁴⁶⁸ Джордж Стрелер по возвращению в «Пикколо» в 1972 году перед репетициями «Короля Лира» заявил: «Копать, копать, копать в произведении искусства до тех пор, пока не найдете там суть [...] и не распознаете более глубокие цель и смысл, которые – как в случае с “Садом” – могут быть даже пророческими. В общем, найти “универсальное измерение” произведения искусства». – *Il tempo*. Roma, 1972.

⁴⁶⁹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 208–209.

⁴⁷⁰ Рукопись была опубликована в 1923 году под названием «Неизданная пьеса Чехова». В 1927 году вышла как «Комедия без названия» на итальянском языке в переводе Этторе Ло Гатто.

Элизабет Мак-Кормик в спектакле «Домашний фейерверк» переносит чеховскую ситуацию в атмосферу американского Юга. В 1946 году итальянское радио передает сокращенный вариант «Комедии без названия» в переводе Коррадо Паволини. Одна за одной следуют театральные радиопостановки. В 1954 году театральный режиссер и писатель Бэзил Эшмор создает английскую версию чеховского произведения под названием «Дон-Жуан на русский манер», в 1956-м французский режиссер Жан Вилар ставит спектакль «Этот безумец Платонов» на сцене Национального народного театра в Париже и затем представляет его на фестивале в Бордо. «Успех постановки Жана Вилара, – как отмечает Серджо Леоне, – пробудил в Италии интерес к драме Чехова до такой степени, что весь театральный сезон 1958/59 гг. прошел, можно сказать, в соревнованиях на лучшую переработку текста и лучшую его постановку».⁴⁷¹

В 1958 году режиссер Джанфранко Де Бозио представляет «Любовные истории Платонова» на сцене туринского «Пикколо театро». В январе 1959 года Марчелло Сартарелли в римском Театре дей Сатири ставит спектакль под тем же названием, что и у Вилара «Этот безумец Платонов». И, наконец, в апреле 1959 года Джорджо Стрелер выпускает в «Пикколо» в Милане свой вариант чеховской пьесы, озаглавленный «Платонов и другие».

Режиссер, заядлый читатель томов «Славии»,⁴⁷² берет за основу первоисточник – издание 1923 года в скрупулезно выполненном переводе Этторе Ло Гатто.⁴⁷³ Он работает с текстом, по выражению Франко Феррони,

⁴⁷¹ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 415.

⁴⁷² «Slavia» – итальянское издательство, в 20-х и 30-х гг. XX в. специализировавшееся исключительно на русской и славянской литературе. Благодаря этому издательскому дому на итальянском языке впервые увидели свет многочисленные произведения русских писателей. Это первое в Италии издательство, которое публиковало переводы, сделанные непосредственно с языка оригинала (т.е. русского), а не с французских переводов.

⁴⁷³ Когда в 1927 году Этторе Ло Гатто осуществил перевод всего текста по изданию Н.Ф. Бельчикова, он отметил сокращения, сделанные самим Чеховым и свидетельствующие о разных фазах его работы над текстом. Следуя образцу первого русского издателя, Ло Гатто воспользовался теми же символами: круглые скобки для сокращений, сделанных синим карандашом, квадратные скобки – сокращений, выполненных черным карандашом и кавычки для сокращений и исправлений, внесенных более бледными чернилами, чем те, которыми написана рукопись.

как хирург, стремящийся воссоздать «структурное равновесие разрозненного тела, не изменив его характерных черт и не сместив его нервные центры».⁴⁷⁴

Спектакль Стрелера с «горьковским привкусом» в названии стал своего рода чеховской антологией, сводом повторяющихся мотивов писателя. «Вот вам Чехов, – писал в своей рецензии Лучано Кодиньола, – “доисторический” или, по крайней мере, архаический, но в котором основные черты его зрелой поэзии уже каким-то образом присутствуют».⁴⁷⁵ Чтобы организовать сложный, местами рыхлый текст молодого автора, режиссер, следуя «характерам и чертам» взрослого Чехова, серьезно сократил и объединил разрозненные части по трем выбранным линиям: юмор, отчаяние и тотальное фиаско. Определив жанр драмы как «гротескный балет» с хороводом персонажей, окружающих Платонова и узнающих в его крахе свой собственный крах, Стрелер обнажил хоральный характер пьесы. Такая режиссерская «оркестровка» вызвала высокую оценку критиков.

Медленно поднимался занавес. Кто-то настраивал гитару. Посреди сцены сидела Анна Петровна в исполнении Сары Феррати, одетая по моде конца века, с сигарой во рту. Так начинался спектакль.⁴⁷⁶

Сандро Де Фео писал: «Необъяснимой ошибкой этой переделки пьесы и, полагаю, прочих – итальянских и не итальянских ее переделок, – было непонимание того, что Стрелер понял сразу: то, что может показаться лишним в тексте, на самом деле является его сутью. Изъять, как это сделали почти все и чего не сделал Стрелер, первую картину вечернего чая в усадьбе Анны Петровны, нескончаемого вечера в такой духоте и тоске, что хоть топор вешай, – это все равно, что изъять увертюру из оперы Вагнера или Россини. Стрелер же услышал и поставил вечер в саду, его скуку, отчаяние и сладость как

⁴⁷⁴ Ferroni F. Una appassionata riduzione di Strehler del «Platonov» di Anton Cecov // La Giustizia. 1959. 15 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6580&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 13.10.2016).

⁴⁷⁵ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 417.

⁴⁷⁶ Gregori. M. Le scatole cinesi (Cechov e il realism russo) // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano, 1997. P. 117.

увертюру. Буквально создавалось впечатление, что режиссер находится в оркестровой яме и, как дирижер дирижирует этим фрагментом, который с музыкальной и изобразительной точки зрения, быть может, является самым прекрасным творением нашего театра за последние годы».⁴⁷⁷

Стрелер начинает острее осознавать, какое важное значение имеет фигура режиссера в постановочном процессе, работа с актером над ролью. Он замедляет производственный ритм «Пикколо», вводит более длительные периоды репетиций. Так, репетиции «Платонова» шли в течение семидесяти дней «в герметической непроницаемости».⁴⁷⁸ В последние недели они заканчивались в 4-5 утра, и стали для актеров настоящим испытанием на выносливость.

Во время этих долгих, мучительных репетиций стали очевидными чрезмерная порывистость некоторых сцен и многозначность широкой гаммы символов и настроений, с трудом поддающихся контролю. Каждое слово живет своим перевертыванием, драматический тон таит в себе сатирический оттенок, комичность некоторых черт пропитана трагичностью. С самых первых сцен встала проблема исполнения. А драма ли это? Разве это скорее не «водевильный» гротеск с героями, которые от действия к действию теряют свою «законность», свое право разумно говорить, переходя на абсурдный план. И Стрелера здесь, как и в других чеховских произведениях, привлекает это сложное переплетение юмористических и трагических интонаций, как сказал бы Станиславский, способность «смешить серьезом». В театральной программке спектакля читаем: «Можно предположить, что замысел этой пьесы был чисто драматический, но по мере своего развития неожиданно оброс юмористическими обертонами, поставившими все с ног на голову. Хотя надо отметить, что инстинктивно возникающая ирония не ослабляет

⁴⁷⁷ De Feo S. Il filologo e Platonov // L'espresso. Roma. 1959. 7 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6586&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).

⁴⁷⁸ Vergani O. Platonov e altri di Anton Cecov // Corriere d'informazione. Milano. 1959. 28 apr. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6570&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 13.10.2016).

драматизма, не маскирует его, а напротив, обнажает, как при воздействии сильной кислотой, делая горечь еще более неподдельной, неизбежной.

Именно так можно объяснить парадоксальные указания, которыми Чехов снабжает свои драмы: их надо исполнять как водевили. Поскольку трагедия его времени разворачивалась в такой абсурдной цепной реакции причин и следствий и представляла с такой непринужденностью, с таким беспощадным гротеском, что лишь «под маской водевиля» можно одновременно почувствовать трагический смысл и однозначное юмористическое измерение». ⁴⁷⁹ В спектакле, как отмечают ряд критиков, гротеск принимал формы все более выпуклые – вплоть до совпадения вершины трагедии с апофеозом балагана: преданный муж изъясняется сверхвысоким голосом, вероломная жена ведет себя как героиня романа, соблазнитель ластится, бредит и умирает, всплеснув руками, как марионетка, у которой вдруг перерезали нити. ⁴⁸⁰

В начале 1950-х годов, как мы помним, произошла судьбоносная встреча Джорджо Стрелера с Бертольтом Брехтом. История и современность, социальные проблемы, столкновение идеологий проникают на сцену «Пикколо театро» через тексты немецкого драматурга. Поставив брехтовские «Трехгрошовую оперу» и «Доброго человека из Сезуана», Стрелер смотрит на чеховскую уходящую Россию уже под другим углом. Режиссер Орацио Коста даже делает смелое предположение, почему был выбран «Платонов»: «Важность и оригинальность постановки Стрелера заключается в том, что он нашел в непроизвольной, но неопровержимой незрелости драматического полотна, свойственного молодости, [...] предвосхищение одного из самых суровых и строгих эстетических положений современного театра – театра Брехта».

⁴⁷⁹ Platonov e altri. Programma di sala.

⁴⁸⁰ Cecov ha di nuovo vent'anni // Settimo giorno. Milano. 1959. 14 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6592&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).

Зритель чувствовал, что его не призывают участвовать в жизни интеллектуала-неудачника Платонова и влюбленных в него женщин, а провоцируют наблюдать и оценивать людей и события в процессе их разложения.⁴⁸¹ История теперь представляется на сцене в своей внутренней диалектике, в своей типичности, но при этом отделена от зрителя, который не должен отождествлять себя с этой историей, но судить, принимать к сведению, констатировать поведение, в котором отражаются эпоха, общество.⁴⁸²

Сам Стрелер позднее утверждал, что хотел представить «Платонова» как историю, наблюдаемую зрителями через оконные стекла. И это было именно то, как отмечает Паоло Эмилио Поэзио, что произошло в конце спектакля: с комическими перевертышами, гротесковыми вспышками и сатирическим остранимением.⁴⁸³

Эпический театр Брехта, к которому устремляется Стрелер, рождая при этом очень личное критическое прочтение, избавит режиссера от необходимости следовать по линии натурализма. Но пока в «Платонове» намечаются лишь штрихи будущего творческого метода Стрелера. По-прежнему сохраняется достоверность в передаче быта. Художник-постановщик Лучано Дамиани создает декорации и костюмы, опираясь на обширный иконографический материал, специально присланный из Советской России. Критик Феррони в своей рецензии обращает внимание на интересную деталь, что решение костюмов подсказала новая система, основанная на поиске «документального». Дамиани сфотографировал актеров в обычной одежде и, исходя из каждого реального облика, создал рисунок костюмов. «Таким образом, костюм рождается на актере, на его фигуре, как

⁴⁸¹ Poesio P. Itinerario cechoviano di Strehler // Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano: Ubulibri, 1998. P.83.

⁴⁸² Gregori M. Le scatole cinesi (Cechov e il realism russo) // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo, Milano, 1997. P. 116.

⁴⁸³ Ibid. P.116.

бы из его души подобно тому, как рождается в актере персонаж, обретая его очертания, становясь его плотью».⁴⁸⁴

Сценография Дамиани с тонко уловленным «чеховским вкусом» соответствовала гибким линиям режиссуры. Декорации в серо-серебристых тонах не только вызывали в памяти «русскую атмосферу», в которой разворачивалось действие, но и становились внешним проявлением «серого» душевного состояния персонажей,⁴⁸⁵ иногда, правда, разрушаемого неожиданной яркостью оттенков и живостью противоречий и споров.⁴⁸⁶ При ближайшем рассмотрении декорации также напоминали недавнюю постановку «Дяди Вани» Висконти.⁴⁸⁷

В составе исполнителей была «историческая» четверка: Тино Карраро (Платонов), Тино Буаццелли (Трилецкий), Сара Феррати (генеральша), Джулия Ладзарини (жена Платонова).

Выделялась из общего ряда исполнителей Сара Феррати, «пылкая, волевая», «чувственная и гордая, готовая отдаться и оттолкнуть», в полную силу проживала она каждую свою реплику и всякий раз придавала ей особый смысл. Актриса уловила «тонкости чеховского духа», как только она одна умеет, воплотив роль Анны Петровны с ослепительным богатством иронии. Большой вклад в замысел режиссера внес Тино Карраро, разносторонний и пластичный актер, «надменный и нервный», чуткий к романтизму, он смог передать всю глубину чувств и сложность душевных состояний Платонова, «смог удержать весь кошмар своей роли».

Критики отметили особый брехтовский стиль игры Феррати и Карраро, что позволило им не впасть в мелодраматизм: «Феррати была просто

⁴⁸⁴ Ferroni F. Una appassionata riduzione di Strehler del «Platonov» di Anton Cecov // La Giustizia. 1959. 15 mag. Цит. по: Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг. // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100, Кн. 2 / Рос. акад. наук. - М.: Наука, 2005. С. 417.

⁴⁸⁵ Bentoglio A. Invito al Teatro di Strehler. Milano: Mursia. 2002. P.103–105.

⁴⁸⁶ Possenti E. Platonov e altri // Corriere della sera. Milano. 1959. 28 apr. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6568&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).

⁴⁸⁷ Dalla Valle T. Molte commedie italiane e un dramma giovanile di Cecov // Il resto del Carlino. Bologna. 1959. 13 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6577&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).

изумительна, непрерывно демонстрируя ум и иронию, которые и составляют ядро ее персонажа Анны Петровны, таким образом, чтобы помешать зрителю сентиментально растрогаться ее униженным положением, как это произошло бы в случае героини романтической драмы [...] Карраро порою заходил в своей игре слишком далеко, и ему не первый раз случалось прибегать к сухим и жестким интонациям для выражения большей отчужденности».

Тино Буацелли в роли Трилецкого, врача-кутилы, погрязшего в долгах, завораживал своими физическими данными, жестами, взглядами, песнями. Он сыграл душевно и обворожительно. «Это великолепный артист, его хочется слушать каждое мгновение, в нем пульсирует непрерывный заряд». Буацелли придал грубоватую правдивость образу, раскрыл русскую душу, достойную героя Достоевского, показал слабость и разочарование Трилецкого с драматической прозорливостью, превратив его почти в альтер его Платонова.

В «Платонове» впервые на сцену «Пикколо» вышла Валентина Кортезе в роли Софьи Егоровны. Как мы увидим позднее, встреча с Джорджо Стрелером и «Пикколо театро» станет важным событием в ее биографии. За плечами актрисы – работа в римском кинематографе, театрах Бродвея и Лондона, работа с режиссерами Орацио Коста, Этторе Джаннини, Элиа Казан. Она снялась более, чем в пятидесяти фильмах, поэтому в ее игре на сцене прослеживается «кинематографичный след». На репетициях она кажется погруженной внутрь себя, но тем не менее крайне внимательной и готовой ухватить каждый нюанс. Возникает ощущение, что актриса еще опасается собственных порывов и пока предпочитает подчиняться дисциплине жеста, реплики, движения. После премьеры критики, в целом, были довольны игрой Валентины, отметили ее «театрально чарующий физический облик», бурное и живое, рассеянное и страстное исполнение, что ей удалось наделить «слабость героини жизненной силой настоящих переживаний», хотя не преминули подчеркнуть, что «чувствуется ее долгое отсутствие на сцене, она играет умно, умело меняет интонации, но очертания ее героини размыты и неопределенны

– она может лучше»,⁴⁸⁸ а в отдельных сценах «как будто бы слишком простая, запуталась в романтических складках персонажа Софьи».

Нежнейшая Джулия Ладзарини оказалась абсолютно восхитительна в облике Саши, «превратившейся за время действия спектакля из человека в тень». Августо Мастрантони мастерски изобразил старого Глагольева с его «ржавой хандрой». Идеальную пару ему составил Энцо Тарашио, который забавнейшим образом исполнил роль непутевого сына Глагольева. Варнер Бентивенья с его тонкой аристократической внешностью придал предельной убедительности Сергею Войницеву. Впервые к труппе театра присоединился Олинто Кристина. Его живая карикатура сатирической роли полковника снискала заслуженные аплодисменты даже во время спектакля. Габриелла Джакоббе в роли Грековой, Армандо Анцельмо в роли богатого еврея Венгеровича, Чезаре Полакко, Оттавио Фанфани, Андреа Маттеуцци, Деттори, Консонни, Маури д'Ардженцио – все сумели ярко и подробно живописать своих персонажей. Среди второстепенных партий заслуживает внимания краткая роль Гастона Москина: «он создал впечатляющий образ дикаря Осипа, за тупой угрюмой физиономией которого скрывалось лицо простодушного романтического бродяги».

Зрители выходили из театра в момент, когда часы башни Филарета отбивали два часа ночи.⁴⁸⁹ Спектакль длился четыре часа и пятьдесят минут. Но недовольных, судя по финальным овациям, не было.

В конце 1960-х годов Джорджо Стрелер вступает в конфликтные отношения с миром театра, у него наступает тяжелый экзистенциальный кризис. В 1968-м году на волне студенческих движений режиссер в сопровождении актеров Валентины Кортезе, Франко Грациози, Мариса Фабри, Джанфранко Маури уходит из «Пикколо», возглавляет независимую

⁴⁸⁸ Platonov e altri di Anton Cechov al Piccolo Teatro di Milano. Testo di Enzo Ferrieri per il programma radiofonico Novita di Teatro / RAI. 1959. 30 apr.

⁴⁸⁹ Башня Филарете – центральная башня миланской крепости Сфорца, спроектированная Антонио Филарете. «Пикколо» расположен недалеко от замка.

молодежную труппу «Театр и действие» и даже пробует писать киносценарии. В 1972 году он возвращается в родной театр и становится единоличным его руководителем.⁴⁹⁰

После своего возвращения в «Пикколо», в момент, по признанию Стрелера, чрезвычайно трудный для театра, он ставит «Короля Лира» Шекспира, возобновляет в новой редакции «Трехгрошовую оперу» Брехта и вновь берется за чеховский «Вишневый Сад», где раскрывается вся режиссерская эстетика последних десяти лет. Это были годы, когда русский драматург не присутствовал в репертуаре театра, уступив место Гольдони и Брехту. Но идея восстановить «Сад» созрела примерно в середине 1960-х, когда режиссер ставил «Кьоджинские перепалки» Гольдони в театре Лирико. «Я должен переделать “Сад“, – сказал он однажды. «С “Садом“ мы все ошиблись. Это произведение загадочное, несомненно, самое сложное у Чехова».⁴⁹¹ И теперь настал момент, когда Шекспир и Чехов, эти «амбивалентные поля», по определению Питера Брука, понадобились Стрелеру для нового высказывания.

Прошло ровно семьдесят лет после премьеры «Вишневого сада» на сцене Московского Художественного театра (17 января 1904), пятьдесят лет с момента первой итальянской постановки (16 мая 1924), девятнадцать лет после первой редакции «Сада» Стрелера в «Пикколо театро» (13 мая 1955), девять лет после того, как в 1965 году Лукино Висконти возобновил спектакль⁴⁹², и вот на сцену «Пикколо» возвращается стрелеровский «Вишневый сад» в своей второй редакции.

В подготовительных заметках режиссер поясняет свой выбор: «Но почему все-таки из всей мировой драматургии в 1974 году именно этот “Сад“?

⁴⁹⁰ Паоло Грасси в это время возглавил театр «Ла Скала».

⁴⁹¹ De Monticelli. La Cortese in clinica, fermo il 'Giardino // Corriere della sera. Milano. 1974. 20 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4082&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).

⁴⁹² Постановкой «Вишневый сад» Лукино Висконти торжественно открывался Teatro stabile в Риме.

И я еще раз отвечаю: потому что он прекрасен, потому что я его люблю, потому что я чувствую, что он мне нужен. И если я хороший интерпретатор, то ведь должен же я быть и тем зеркалом времени, о котором говорит Шекспир, правда?»⁴⁹³ Размышляя о соприкосновении классического текста с современным миром, он высказывает соображения, приближающие чеховский «Вишневый сад» и шекспировский «Король Лир» к середине 1970-х годов, к судьбе «Пикколо» и биографии самого режиссера. Те импульсы и пристрастия при выборе пьесы, как подчеркивал Стрелер, должны быть подкреплены и «чувством истории», и его собственным «театральным чутьем». И следуя своей интуиции, он видит «Сад», близкий к «Лиру».⁴⁹⁴

Стрелер чувствовал внутреннее ограничение первой редакции «Сада», имеющей преимущественно измерение «реальное»: «... мы только что вышли из периода лживой среды и испытывали голод по реальности, голод по столу, стулу, голод по конкретным вещам. Это была не причуда или любовь к эстетизму, когда Лукино Висконти хотел, чтобы на сцене были подлинные часы, аутентичная мебель, платья, выкроенные портным того времени. Реализм, завоевание реальности, почувствовать ее на кончиках пальцев, было абсолютной потребностью, внезапной необходимостью».⁴⁹⁵

Нащупанные Стрелером метатеатральные приемы в постановке «Арлекина» Гольдони, «Горных великанов» Пиранделло, обогащенные работой с брехтовскими пьесами, выводят режиссера за пределы «натуралистической матрицы». Помня об уроках Станиславского, которые все еще служат для него отправной точкой, хотя уже и «от противного», он с целью проникнуть в новое театральное измерение «Сада» формулирует так называемую теорию «трех шкатулок». Чехова, как пишет Стрелер, теперь надо попытаться «представить более универсальным, более символическим, более

⁴⁹³ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 208.

⁴⁹⁴ Там же. С. 208.

⁴⁹⁵ Manzini G. Strehler nella scatola di Cechov // Paese Sera. 1974. 8 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4072&imm=1&contatore=10&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).

открытым фантазии, хотя и подвергая себя при этом ужасной опасности впасть в отвлеченность, лишит всякого значения пластическую реальность Чехова, то есть комнаты, столы, стулья, окна и, следовательно, историю».⁴⁹⁶ Чтобы не впадать в крайности, Стрелеру и нужны «китайские шкатулки», которые тесно вкладываются одна в другую по принципу русской матрешки. Суть этой теории заключается в том, что есть три уровня прочтения текста. Первая шкатулка содержит точную и правдивую «историю про людей – семейство Гаевых, Любы и всех прочих. Это реалистическое видение пьесы. То, что Станиславский называл «произвольным»⁴⁹⁷. По выражению Стрелера, «что-то вроде той кропотливой реконструкции происшедшего, которой занимаются в фильмах “с атмосферой”».⁴⁹⁸ «Во второй шкатулке герои и события рассматриваются как часть движения Истории, общественных сил, в диалектике отношений между ними. В фокусе внимания – помещики, капиталисты, переход собственности из одних рук в другие. Безусловно, История присутствует и в первой шкатулке, но звучит в ней подтекстом. Третья шкатулка – это хранилище человеческой Жизни, «на протяжении которой человек рождается, растет, живет, любит, не любит, побеждает, терпит поражения, понимает, не понимает, стареет, умирает»⁴⁹⁹. Это вечная парабола. Парадигма существования человека и всего человечества. Некое «символическое, аллюзивное, метафизическое измерение». Стрелер пытается здесь подобрать более точное слово. И сложность сценического воспроизведения чеховской пьесы состоит в том, что «Сад» должен стать всеми тремя шкатулками сразу. Одна в другой. Потому что «большой поэт своего времени движется в трех планах одновременно»⁵⁰⁰.

Стрелер предупреждает, что у каждой шкатулки есть своя опасность. В первой – дотошная мелочность и реставраторство (режиссер имеет в виду

⁴⁹⁶ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 210.

⁴⁹⁷ Там же. С. 210.

⁴⁹⁸ Там же. С. 212.

⁴⁹⁹ Там же. С. 213.

⁵⁰⁰ Там же. С. 214.

Висконти), а также опасность представить жизнь как случай, подсмотренный в замочную скважину.⁵⁰¹ Этот метод, как говорилось ранее, Стрелер применяет в «Платонове»: история, увиденная из зрительного зала словно через оконное стекло. Во второй – опасность превратить людей в ходячие тезисы какой-нибудь исторической концепции, увлечься исторической символикой. У третьей шкатулки – опасность стать чистой абстракцией. Тут режиссер вспоминает Жоржа Питоева и Йозефа Свободу. Сцена, однотонный задник, почти нет никаких аксессуаров. Время в костюмах героев едва обозначено.⁵⁰²

В своей второй редакции «Сада» Стрелер создает мизансцены таким образом, что одновременно присутствуют все три уровня прочтения текста. Разные, но дополняющие друг друга, «шкатулочные пространства» возрастают на сцене от частного к общему.

Чтобы произвести такую тщательную интерпретацию чеховской пьесы необходим был новый перевод, который осуществил Луиджи Лунари, следуя четким режиссерским инструкциям. Важно было критически переработать и перевести текст в соответствии с вышеизложенной теорией «трех шкатулок». Как отмечает Лаура Коломбо, перевод окончательно оформился только в процессе репетиций, когда актеры находили словам более подходящие значения. Редакция перевода «Вишневого сада» 1974 года сопровождалась указанием основных сокращений и толкований режиссера.⁵⁰³ Если сравнивать со сценарием 1955 года, то здесь появляются более интересные лексические варианты, которые направлены на то, чтобы сделать реплики менее искусственными и приблизить к живому итальянскому языку.

⁵⁰¹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 213.

⁵⁰² Там же. С. 214.

⁵⁰³ Тщательный анализ реплик показывает в некоторых случаях существенные изменения по сравнению с текстом-сценарием, например, в 3 акте диалог Любы и Трофимова: «Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу... Пойдемте танцевать» ... (А.П. Чехов. Вишневый сад). В сценической версии усиливается следующим образом: Люба. Петя, чистая душа, иди сюда, к твоей Любке, любовь моя, иди, не будь посмешищем, подойти! О дорогой, дорогой, дорогой, прости меня, прости меня, это все моя вина... вот носовой платок. Это все моя вина, да? Вуаля, ну, мы хотим танцевать с ним этот вальс? Трофимов. Нет! Люба. Но иди, иди, с твоей Любой».

Происходит постепенное «истощение» окружающей обстановки. Физическое восприятие стен исчезает, а также устраняется в определенном смысле граница внутреннего-внешнего: где были явные признаки окон и дверей, остался только нейтральный фон с некоторым количеством мебели, реквизита.

Программка «Вишневого сада» 1974 года содержала эссе Луиджи Лунари и режиссерские заметки Стрелера.

Лунари в свойственной ему ироничной манере якобы отвечает на письмо, отправленное ему Антоном Павловичем из мира иного, где русский писатель интересуется, «кто сей Джорджо Стрелер, что затеял в Милане постановку “Вишневого сада” [...] и какое отношение имеют Любовь Андреевна и Гаев к “Королю Лиру“, Мэки-Мессеру и “Арлекино“». Чехов встревожен слухами, газетными статьями, на страницах которых итальянский режиссер предстает как крайний приверженец Брехта, строгий материалист, увлеченный рассуждениями о классовой борьбе. Желая успокоить писателя, Лунари пишет о ярлыках, пленником которых стал Стрелер. И что Антону Павловичу это должно быть хорошо знакомо, так как и он находится в тисках однобоких интерпретаций «чеховской атмосферы», «чеховского пессимизма», «чеховского сюжета». Вот поэтому, – поясняет Лунари глубокоуважаемому Антону Павловичу, – Стрелер и пытается открыть «три шкатулки», как этого требует сама пьеса. В то время, как «чеховианцы» не заглядывают дальше содержимого первой. «Брехтовианцы» не видят ничего, кроме второй. Интеллектуалы вроде Бенедетто Кроче и Орацио Коста озабочены лишь третьей.⁵⁰⁴

Как справедливо отмечает Серджо Леоне, «одна «шкатулка» принципиально не исключает остальных, и нельзя сказать, что натуралистическое прочтение “Вишневого сада” не позволит нам

⁵⁰⁴ Programma di sala.

почувствовать и горестную поэзию текста в его общечеловеческом значении, и историческую драму чеховских персонажей, олицетворяющих душевные терзания русского общества начала века».⁵⁰⁵

Безусловно, интерпретация пьесы, предложенная Стрелером, одна из возможных, не единственная и не окончательная⁵⁰⁶. Но примененный в рамках теории «трех шкатулок» метод, при помощи которого режиссер вскрывает различные семантические уровни текста, открывает перспективы подлинного новаторства, по сравнению с традиционными подходами.⁵⁰⁷ Стрелер сосредотачивает свое внимание на пяти ключевых моментах: проблеме сада, детской и теме детства, бильярде и жизни как игре, звуке лопнувшей струны, проблеме времени и уходящих лет.

Сад – узловая проблема, сердцевина всей истории, размышляя о его символическом и пластическом образе, Стрелер, собственно, и формулирует теорию «трех шкатулок». Не одно поколение режиссеров мучилось, показывать или не показывать сад на сцене. Станиславский украшал его цветами, у Висконти были высажены настоящие вишневые деревья, у Стрелера в первой редакции 1955-го года несколько стволов деревьев виднелось в глубине сцены, за стеклами окон⁵⁰⁸. «Не показывать его, – пишет он, – просто подразумевать – это ошибка. Показать, дать почувствовать – другая ошибка. Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить (порой я про себя думаю – в шутку! – даже о запахе, просто один запах, и все), но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу. Потому что в нем концентрируется всё».⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг. // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 395.

⁵⁰⁶ Там же. С. 422.

⁵⁰⁷ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo // Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 44.

⁵⁰⁸ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг. // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 422.

⁵⁰⁹ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С.220.

Решение сада приходит не сразу. Поначалу, он представляется режиссеру как некий фильтр, прозрачный экран, сквозь который просматривается все происходящее на сцене. Подобный занавес, что-то вроде четвертой стены, видимой и одновременно невидимой, Стрелер уже использовал в «Короле Лире» (сценография Эцио Фриджерио). Здесь же режиссер понимал, что первого плана мало, это слишком грубое прочтение. В ходе репетиций образ был найден. Сценограф Лучано Дамиани, который возобновил свое сотрудничество с «Пикколо», прерванное девять лет назад во время «Кьоджинских перепалок», предложил «что-нибудь наверху», что накрывало бы сцену и зрительный зал. Что-то вроде современной интерпретации барочных облаков.⁵¹⁰ Таким образом, режиссерская идея объединить реальное и символическое пространства воплотилась в легком «куполе» из ткани⁵¹¹, «не кисейной, а какой-то другой, – пульсирующей, сквозной, накрывающей партер сверху своим сиянием, трепетом, цветом».⁵¹²

«Светлый, прозрачный тент, как описывает его Серджо Леоне, – плавно поднимается со сцены к потолку зала, дрожит и ходит волнами над головами зрителей, как купол света, чуть оттененный нежными бумажными лепестками, которые порой падают, порхая с капризной медлительностью».⁵¹³

Художественная интуиция Дамиани, улавливание важности «света» сада, его белизны резонировала с идеей «всепоглощающей белизны», которую Стрелер почерпнул из письма Чехова Станиславскому.⁵¹⁴ Чеховская вне времен года ослепляющая «вспышка» белизны разворачивается во всех четырех актах спектакля как «симфония белого» – белый прямоугольник

⁵¹⁰ Colombo L. Le due edizioni del Giardino dei ciliegi. Tappe di un'evoluzione // Giorgio Strehler e il suo teatro, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio // Quaderni di Gargnano. Roma: Bulzoni Editore, 1997. P. 146.

⁵¹¹ Для воплощения удивительной в своей простоте и обаянии идеи Дамиани использовались 210 метров тюля, 210 метров марли, 220 ткани, 100 метров бархата, 85 шелка, исключительно белого.

⁵¹² Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 221.

⁵¹³ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 - начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 422.

⁵¹⁴ Письмо А.П. Чехова – К.С. Станиславскому из Ялты от 5 февраля 1903 года, где писатель пишет о замысле «Вишневого сада», указывая, что «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». И через несколько строк, говоря о погоде в Ялте, замечает: «Идет снег». (Чехов А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т.11. М.: Наука. 1982. С. 142).

пола, белый задник, белый покров-сад, зачехленная белой тканью мебель, костюмы персонажей различных оттенков белого: светлый, свежий и молодой белый цвет у Ани, бледный и легкий белый цвет Раневской, «прожитый» белый цвет Гаева, безликий и необработанный белый цвет Вари, и тяжелый и неровный белый цвет Пищика. Все эти светлые летние цвета, широкие легкие пальто – подлинные костюмы той эпохи, которые, по словам помощника режиссера Карло Баттистони, удалось найти в одной мастерской.⁵¹⁵ Только у Трофимова в четвертом акте по требованию Стрелера появляется костюм темно-зеленого цвета.⁵¹⁶ С белыми одеждами контрастируют черные костюмы прислуги – черный фрак Фирса и темные платья Дуняши. Также во втором акте, лишенном чрезмерной символичности чеховских ремарок⁵¹⁷ доминирует белый цвет: на покато́м склоне, устланном листьями, герои отдыхают в мягком всепроникающем свете, как персонажи «завтрака на траве».⁵¹⁸

Как отмечает Жорж Баню, «Вишневый сад» является самой красивой театральной зарисовкой на тему белого цвета, воспринятого Стрелером как «лейтмотив», как источник связующей атмосферы всего происходящего в чеховской пьесе.⁵¹⁹ Французский исследователь театра употребляет японский термин «моно-но аварэ»⁵²⁰, подчеркивая онтологическую связь, которая возникает на сцене между живыми актерами, одетыми в белое, и предметами, окрашенными в белый цвет или покрытыми белой тканью. Режиссеру удалось добиться эффекта «передержанной фотографии», обесцвечивающего выгорания, где люди и вещи сливаются воедино.⁵²¹ Подобно супрематизму

⁵¹⁵ Le spectacle de Giorgio Strehler. A partir d'un entretien Josette Casalino-Vasori avec son assistant Carlo Battistoni // G. Strehler, P. Brook. *La Cerisaie Anton Tchekhov*. Hatier Janvier, 1985. P.92.

⁵¹⁶ Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov. *Il Giardino dei ciliegi*, a cura di L. Lunari, Milano, 1974. P. 162–190.

⁵¹⁷ Описание: Поле. Солнце начинает садиться». Никакой ссылки на церковь, могильные камни, скамейку. Также Стрелер выводит на сцену Яшу, Дуняшу, Епиходова и Шарлотту с собачкой. Одежда Шарлотты потеряла какой-либо намек на охоту.

⁵¹⁸ Ripellino A. Il ciliegio mio e piu bianco // L'Espresso. 1976. 8 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4116&imm=1&contatore=11&real=0> (дата обращения: 23.12.2016).

⁵¹⁹ Banu G. *La Cerisaie* // *Les voies de la creation theatrale* – Strehler. Paris, 1989. P. 257.

⁵²⁰ В русской традиции переводится как «печальное очарование вещей».

⁵²¹ Определение Элен Марини.

позднего Малевича, продолжает Баню, с его белым квадратом на белом фоне, Стрелер через тотальное поглощение «белого на белом», как бы упраздняя «трехмерность», стремится уйти от литературного психологизма к автономии театра.⁵²² Массимо Галлерани⁵²³ высказал предположение, что возможно не только чеховский образ дам, одетых в белое, в белом вишневом саду повлиял на Джорджо Стрелера, но и вышедший в то время на экраны фильм Ингмара Бергмана «Шепоты и крики», где белый и красный цвета становятся сюжетным ядром драмы. Как признавался сам Бергман, идею фильма ему подсказало навязчивое видение: «Красная комната и женщины в белых одеждах. Они двигались, перешептывались, вели себя в крайней степени таинственно. Раз за разом я отбрасывал это видение, но оно не уходило, и я нехотя его растолковал: три женщины ждут смерти четвертой. Они дежурят по очереди». Если у Бергмана красный – цвет души, ее жизненных порывов, чувственности, а белый и черный – индикаторы ее состояний, движений от чистоты и невинности к потере веры и к смерти, то у Стрелера перманентный белый цвет является проводником между прошлым и настоящим, сном и явью, реальным и ирреальным. При этом, белый цвет у итальянского режиссера не означает, как подчеркивает Пиа Клебер, идеальную гармонию между сценической реальностью и чеховским миром. За внешним единообразием «белизны» скрывается множество противопоставленных друг другу образов.⁵²⁴ Стрелер, конечно, не мог не учитывать символическое прочтение «белого» в итальянской культурной традиции. Это символ чистоты, безгрешности, мира, но одновременно и «*la lupara bianca*» («белый дробовик») у итальянской мафии⁵²⁵. Кроме того, для итальянцев белый цвет связан с

⁵²² Banu G. *La Cerisaie // Les voies de la creation theatrale* – Strehler. Paris. 1989. P. 258.

⁵²³ Массимо Галлерани в течение ряда лет работал в «Пикколо театро» в качестве ассистента Стрелера по литературной части и документации спектаклей.

⁵²⁴ Kleber P. *The Whole of Italy Is Our Orchard: Strehler's Cherry Orchard / Graduate Centre for Study of Drama, 1999 // URL: <https://www.researchgate.net/profile/Pia-Kleber> (дата обращения: 12.04.2023).*

⁵²⁵ *La lupara bianca* – журналистский термин, обозначающий убийство мафии, совершенное таким образом, что тело жертвы так и не было найдено.

самым резким контрастом в жизни: между покоем и бурей.⁵²⁶ Поэтому, не случайно преобладание белого во второй редакции шекспировской «Бури» Стрелера.

Следует коснуться еще одного важного элемента чеховской поэтики – проблемы времени,⁵²⁷ олицетворением которого, его незримой текучести, в первую очередь, в спектакле является трепещущий покров-сад. «А жизнь меж тем идет, – пишет Стрелер, – как лодки на воде у Монтале».⁵²⁸ Раневская всем говорит, что они постарели, при этом не видит, что и «её» время идет тоже. Себя она сознает только в своем бегстве в прошлое.⁵²⁹ Тоску по ушедшему детству и потерянной невинности Любы и Гаева режиссер мастерски раскрывает через чеховскую ремарку «комната, которая до сих пор называется детскою». Он, в отличие от предыдущих постановок дает здесь пластическое ощущение детства через ряд вещей, мебель, оставшуюся нетронутой: крошечные белые парты, тут брат и сестра делали уроки, лакированный столик, детские стульчики, игрушечные кофейный и чайный сервизы, маленькие медные весы для игры в магазин. И не случайно, как отмечает Стрелер, присутствие здесь столетнего шкафа. Этот предмет – символ «продлевает время этой комнаты», этой «кладовой воспоминаний». Шкаф отсылает во времена еще более отдаленные, чем детство состарившихся детей, времена, отдаленные даже для Фирса. Дневниковая запись, сделанная Массимо Галлерани 11 апреля 1974 года, зафиксировала медленный ход репетиций первого акта. Сцену, где Гаев произносит свою тираду шкафу, потом ударяет по дверце, и оттуда вываливаются самые разные вещи и предметы из прошлой жизни, детские игрушки, коляски Гриши, проходят много раз, чтобы

⁵²⁶ Kleber P. The Whole of Italy Is Our Orchard: Strehler's Cherry Orchard / Graduate Centre for Study of Drama, 1999 // URL: <https://www.researchgate.net/profile/Pia-Kleber> (дата обращения: 12.04.2023).

⁵²⁷ Стрелер вспоминает спор Чехова со Станиславским. «Чехов, – говорит он, – непосредственно хотел, чтобы последний акт длился 12 минут, в то время как режиссер растянул его на 40. «Станиславский, – писал Чехов в письме, – испортил мне произведение, но Бог простит его». Одна вещь, которую я обнаружил, читая и перечитывая сценарий, что время спектакля, действие соответствует реальному времени».

⁵²⁸ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. С. 223.

⁵²⁹ Там же. С. 222

добиться «абсолютной текучести».⁵³⁰ Бесчисленное количество раз репетируется момент, когда Раневская и Гаев выходят на авансцену со своими детскими стульчиками. Стрелер хочет получить, если пользоваться кинематографическими терминами, эффект съемки движения с наплывом: «пока Раневская и Гаев идут вперед, Варя между ними должна отходить назад, это должно быть противоположное и синхронное встречное движение.

Реальность настоящего словно бы отступает назад, в переоценке измерения детства. Но оба момента не распадаются на отдельные части – персонажи продолжают вести свой разговор».⁵³¹ То есть, втискиваясь в школьные парты, играя с предметами из детства, Люба и Гаев переключаются из регистра «взрослого» в регистр «ребенка» и обратно. Но они не могут через взаимодействие с вещами из прошлого обрести, почувствовать себя настоящими.

Чехов через предметы вскрывает суть персонажей, достаточно вспомнить Гаева и его «бильярдную» лексику, часы Лопехина, сапоги Епиходова.⁵³² Стрелер развивает этот принцип. Так, например, зонтик у Раневской. Взаимодействие предмета и актера, как подчеркивает Баню, выстраивается в очень точном рисунке, как будто эта символическая деталь является частью тела и отвечает на все его импульсы. Во втором действии, когда Люба говорит Лопехину, что деньги тратит «как-то бессмысленно», она кидает монеты в раскрытый перевернутый зонтик, крутит его как колесо рулетки.⁵³³ Каясь в своих грехах, прячется за раскрытый купол зонта. Как отмечает Галлерани, этот монолог у рампы в исполнении Валентины Кортезе

⁵³⁰ Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov. Il Giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, 1974. P.165.

⁵³¹ Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov. Il Giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, 1974. P. 165.

⁵³² На репетиции Стрелер сердился, потому что сапоги Епиходова не скрипели. «Это не пустяк, – говорит он, – в тексте говорится об этом, и я специально заказывал такие. То, что я сказал до этого не противоречит тому, что я говорю сейчас. Необходимо принимать во внимание эти точные, конкретные указания, чтобы не выпасть в стратосферу абстрактного. Эти персонажи «правдоподобные», реальные люди, которые смеются, плачут, едят, любят... Епиходов, завтра ты должен скрипеть, понятно?»

⁵³³ Раневская говорит: «Ставки сделаны». Точное указание Стрелера. Этих слов нет в пьесе.

поразителен, все сыграно между «внутри» и «снаружи», в сочетании налета безумия и ясности ума.⁵³⁴

Присутствие пустых стульев в третьем акте, остранинного элемента, никогда не означающего только «сидеть», отсылает не только к Брехту, но и, безусловно, к Ионеско. Изолированность персонажей, неспособность говорить и слышать друг друга выражается и в танцах персонажей с партнерами-стульями,⁵³⁵ и в расстановке стульев перед представлением Шарлотты, и в опрокидывании стула Лопахиным перед уходом.

Двойственность реальности, наложение сценического и исторического времени усиливается во втором акте, в интермедии на открытом воздухе. Здесь раздается знаменитый стрелеровский молчаливый «звук лопнувшей струны». Режиссер в поисках средств «озвучки» этого «вздрагивания истории» перепробовал много вариантов. Все они казались ему банальными. Даже, на его взгляд, Станиславский и Немирович-Данченко не преуспели в этом вопросе. Не найдя того исключительного звука, который бы привлек внимание всех, он выбрал тишину: звук-символ слышат только герои, а не зрители, которые по оборачивающимся и теряющим дар речи персонажам, пульсации белого покрова, являющегося одновременно садом и небом, могли лишь предположить, что это был за звук.

Но в отличии от первой редакции «Сада», где в финале не было звука топоров, здесь вступают звуки пилы, песни тех, кто пилит и рубит сад становятся все громче. Кроме того, слышится и звук городской трубы. Деревья срубили, чтобы построить заводы.

В первом акте Гаев за веревочку катает игрушечный поезд. Здесь проезд поезда дается в двойной перспективе. Слышны далекие гудки и шум: он

⁵³⁴ Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov. Il Giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, 1974. P.170.

⁵³⁵ Пищик и Трофимов появляются в ритме вальса. Пищик в исполнении Тарашио входит с бокалом шампанского в руке, в духе «старого бонвивана». Маури, которого это не убеждает, предлагает, чтобы Пищик танцевал со стулом, его предложение услышано, и Массимо Галлерани оно кажется удачным: оно прекрасно передает то, насколько жалок этот персонаж.

появляется из правой кулисы, следует в глубине вдоль рампы, кажется реальным и настоящим, а затем появляется на переднем плане. Игрушечный поезд проходит перед глазами героев, которые смотрят на него. Но в действительности, на него никто не смотрит. В этот момент на сцене абсолютная неподвижность, абсолютная потерянности. Поезд словно проезжает в памяти героев как образ детства⁵³⁶. «И в этом, – подчеркивает Стрелер, – будет ирреальная реальность подлинной жизни, и детской игры, и игры театральной».

И, наконец, кульминационный момент второго акта – появление прохожего. «На сцене, – объясняет Стрелер, – возникает бродяга, который спрашивает, где станция, затем читает стихи и наконец просит тридцать копеек. Любовь дает ему золотой, и он исчезает, загадочный персонаж, который можно сказать, не имеет никакого отношения к происходящему, непонятно, зачем Чехов его включил, откуда он появился, куда направляется». Поэтому вместо того, чтобы сделать из него обычного пьяного, режиссер пригласил русского актера Владимира Николаева, который в одежде рабочего, как будто современника тех рабочих, участников Октябрьской революции, произносил свои реплики по-русски.⁵³⁷ Таким образом, подчеркивалось присутствие «инородного тела», отсутствие даже лингвистического контакта между представителями разных миров. Стрелер усиливает здесь брехтовский «эффект очуждения», создавая «зазоры» между персонажами в исполнении итальянских актеров, русским актером в роли прохожего и итальянской публикой.

Особое внимание, как и во всем своих спектаклях, Стрелер уделяет свету. По своему обыкновению режиссер высвечивает глубину сцены и погружает авансцену в полумрак. Действие первого акта начинается в ночной

⁵³⁶ Le spectacle de Giorgio Strehler. A partir d'un entretien Josette Casalino-Vasori avec son assistant Carlo Battistoni // G. Strehler, P. Brook. La Cerisaie Anton Tchekhov. Hatier Janvier, 1985. P.92.

⁵³⁷ Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг.) // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. С. 422.

таинственной атмосфере: в глубине, на белом заднике мерцает свеча. Входят Дуняша и Лопехин, ведут между собой разговор. Постепенно свет очень медленно набирается. Во втором действии на открытом воздухе дневной свет меркнет в момент движения поезда, усиливая ощущение нереальности происходящего. Во время длинной тирады Трофимова свет приглушается, становится мягким, теплым, каким бывает сумеречный свет летним вечером.

И, наконец, в финале четвертого акта, когда все выходят из детской, слышен отъезд коляски. Свет гаснет, на сцене почти темно. В комнату входит Фирс, выкапывает себе «погребальную нишу», медленно ложится и, бормоча свои последние слова, засыпает. Слышно только его замедленное и глубокое дыхание, почти хрип. Вступают звуки пилы, они нарастают. Если деревья, как подчеркивает Этторе Мо, были «изъяты», чтобы усилить символическое значение сада, осязаемость чеховского мира заставила Стрелера услышать, по крайней мере, скрежет пил, срезающих стволы вишен. Рабочие сцены по указанию режиссера начинали за кулисами пилить бревна. Четыре пилы работали по очереди, согласно четко установленному ритму.⁵³⁸

В это время в почти полной темноте опускалась ткань-покрывало, накрывала портал, мебель. Выходила Аня, чтобы поприветствовать и поблагодарить зрителей. Она топтала опавший покрывало-сад-небо и по нему словно по ступеням лестницы возносилась. Затем поднималась вертикальная часть, и появлялся другой сад. Одновременно нарастал свет и становился почти ослепляющим. В глубине сцены слышались песни и шум рубщиков вишневого сада. Эта заключительная сцена репетировалась бесконечное количество раз: Стрелер хотел воссоединить звуки и свет в единый образ, так чтобы жизнь продолжалась в этом ослепляющем свете.

«В этой редакции “Сада“, – повторяет Стрелер во время репетиций, переходящих далеко за полночь, – я особенно выделил комическую часть,

⁵³⁸ Мо. Е. In cerca di Ania fra trecento ragazze // Corriere della sera. Milano. 1974. 14 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4034&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 12.12.2016).

веселую. Я знаю, что страдание всегда присутствует, но я бы хотел придать живой, обнадеживающий смысл комедии. Я не верю, что Чехов был только поэтом отчаяния, пустоты “жизни, которая закончена“». ⁵³⁹

Поэтому в третьем акте Стрелер максимально концентрируется на комедийности Чехова, которая тяготеет здесь к водевилю. Тут присутствуют и все черты итальянского карнавала – музыка, танцы, клоунада. В незамысловатом ритме вальса, что сочинил Карпи, «похожего на игристое вино за небольшие деньги, но вполне пригодного для того, чтобы от него стать одурманенным в ожидании страшного события», проявляется абсурдная радость и невротическая возбужденность персонажей. Внезапно разыгрывается смешная сценка с элементами комедии дель арте. Пищик вальсирует со стулом, Петя Трофимов предлагает ему бокал шампанского. Затем Пищик засыпает, Петя хочет забрать у него бокал, но Пищик тут же просыпается и хватается за кошелек, проверить, на месте ли деньги. Деньги не нашупываются, Пищик проводит рукой по сюртуку до самого подола. Движения тщательно продуманы, точно и быстро исполнены, выглядят очень комично. Монолог Лопухина после возвращения с торгов, когда он встает на два стула и произносит «Я купил», сопровождается несуразными акробатическими прыжками. Шарлотта, одетая в черный клоунский костюм в безразмерных башмаках и цилиндре олицетворяет собой итальянскую традицию уличных представлений в мире цирка. Она появляется с маленькой черной собачкой – хорошо выдрессированным французским пуделем, который ассоциируется с цирком. ⁵⁴⁰ Епиходов показан смешным итальянским «дурачком» по прозвищу «двадцать два несчастья». И Стрелер все эти несчастья показывает. Он выглядит клоуном, жесты и мимика у него типично

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ «Вдруг, как и написано в сценарии, на сцене появляется пудель. Это исключительная собака. Кажется, она умеет курить, изображать смерть и лаять что-то похожее на «папа». Стрелера испускает крик как в греческой трагедии и пускается к сцене: «Ты великолепен, ты – светило, хочешь конфетку?» Сантуччо обращается к Риччи: «Он преуспел в приручении даже собаки!» Риччи обращается к Сантуччо: «У нас сильные конкуренты. Начинаю чувствовать опасность». – Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov. Il Giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, 1974. P. 173.

комедийные. В роли Епиходова – актер Джанфранко Маури, виртуозно владеющий комедийной техникой, он исполнял роль Бригеллы в гольдониевском «Арлекине».

За плечами у тринадцати актеров два месяца изнурительных репетиций, по 8-9 часов в день. Стрелер по своему обыкновению сначала сам читал все роли, затем, прояснив все критические точки и дав характеристику каждому персонажу, предоставлял чтение актерам. Он не навязывал интонацию реплики, но умел быть убедительным.⁵⁴¹ Во время репетиций режиссер часто поднимался и спускался со сцены, ходил из стороны в сторону. Джорджо Манцини, присутствовавший на репетициях, ярко и выразительно описывает этот момент: «То он апатичный и безропотный Гаев, восторженный и наивный Трофимов, животноеподобный и недалекий Яша, мягкосердечная и терзаемая Люба, аферист Лопахин».⁵⁴²

Успех постановки был ошеломляющим. В вечер премьеры финальные аплодисменты длились четверть часа.⁵⁴³

Валентина Кортезе в роли Любы, «вибрирующая, чувствительная и пластичная». Подчеркивая детскую беспечность своего персонажа, потребность в постоянной поддержке, любви других, она обеспокоена тем, как другие воспринимают ее состояние. Эти другие являются для нее зеркалом, отражением ее образа.⁵⁴⁴ Кортезе превосходна в своей виртуозной способности задавать высокую частоту чувствительности. Она играет так, словно постоянно находится на авансцене. Критики отмечают ее манерность, чрезмерную театральность, искусственность, понимая, что она намеренно

⁵⁴¹ Le spectacle de Giorgio Strehler. A partir d'un entretien Josette Casolino–Vasori avec son assistant Carlo Battistoni // G. Strehler, P. Brook. La Cerisaie Anton Tchekhov. Hatier Janvier, 1985. P.92.

⁵⁴² Manzini G. Strehler nella scatola di Cechov // Paese Sera. 1974. 8 maggio. URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=28#a> (дата обращения 15.02.2023).

⁵⁴³ De Monticelli. La Cortese in clinica, fermo il 'Giardino // Corriere della sera. Milano. 1974. 20 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4082&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).

⁵⁴⁴ Le spectacle de Giorgio Strehler. A partir d'un entretien Josette Casolino–Vasori avec son assistant Carlo Battistoni // G. Strehler, P. Brook. La Cerisaie Anton Tchekhov. Hatier Janvier, 1985. P.92.

привносит эти краски в свою игру. Валентина Кортеше в роли Раневской олицетворяет одержимое присутствие «театра». Если в «Горных великанах» Пиранделло Ильзе (во второй редакции ее играла Валентина Кортеше), убеждена, что театр и поэзия должны существовать в реальной действительности, а не ограничиваться иллюзиями, то чеховской Любе уютно и хорошо в этом воображаемом мире мага Котроне, где игра – это и есть реальность.⁵⁴⁵ При этом, Раневская-Кортеше невероятно убедительна, плачет навзрыд с такой искренностью, с такой болью своего израненного сердца, что Стрелер говорит: «Валентина необыкновенная. Я не верю, что сейчас в Европе есть актриса, которая смогла бы сыграть Любу так как она: и не только благодаря физическим данным».⁵⁴⁶ Режиссер дает актрисе возможность эмоционально вжиться в образ героини, а зрителям – вовлечься в сценическое действие, но при этом использует типичный брехтовский прием: оставляет возможность взглянуть на происходящее со стороны. «Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!» – в полном отчаянии произносит она. Потом каменеет, словно посмотрела на себя со стороны и поняла, насколько несуразно выглядит. В конце монолога сидящая на краю сцены Раневская резко наклоняется вперед, и ее вытянутые руки свисают со сцены в зал, призывая зрителей быть ее судьями.⁵⁴⁷

Снова приступил к работе в «Пикколо» Джанни Сантуччо. Из-за проблем со здоровьем, которое подвело его окончательно в «Трехгрошовой опере», где он играл главную роль Мэкки Мессера, Стрелер был вынужден заменить его на Модуньо. В чеховской постановке режиссер предложил ему сыграть Гаева. «Не обученный никакому делу, человек приторно сладкий и ужасно пассивный» – он был великолепен на сцене в этой роли. «Прирожденный стринбергианец», которому, быть может, позавидовал бы сам Бергман, он

⁵⁴⁵ Kleber P. The Whole of Italy Is Our Orchard: Strehler's Cherry Orchard / Graduate Centre for Study of Drama, 1999 // URL: <https://www.researchgate.net/profile/Pia-Kleber> (дата обращения: 12.04.2023).

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ Ibid.

представал заостеневший в своей инертности, укрывающийся в пустынном убежище. Актер старался передать в своем персонаже его чувство ничтожности, легкую смену надежд, которыми он обманывается, моральную слабость и доброту.

Франко Грациози, кроткий и сильно взволнованный одновременно, превосходно раскрыл двойственность натуры Лопехина, мастерски раскрыл присущие ему «театральные», шутовские черты. В первой редакции «Сада» Грациози играл Яшу. Лощеный, резкий Трофимов – Пьеро Самматаро. Такой «вибрирующий и напряженный». Восхитительная и музыкальнейшая Джулия Ладзарини в роли Вари. Ее персонаж выписан «с ловкостью гравюрного искусства». Но при этом, были мнения, что исполнительский талант, определенная утонченность актрисы не вызвала к убедительности образа Вари, чья «практическая полезность и чья поломанная судьба кажутся тусклыми в этом пафосе стародевичества». Блистателен и комичен Энцо Тарашио, сыгравший в обеих редакциях «Сада» Симеонова-Пищика. Очаровательна и «довольна эксцентрична» Клаудиа Лоуренс в роли Шарлотты, ее мимически-вокальную «гибкость», а также Марисы Минелли (Дуняша), Чипа Барчеллини (Яша), русского актера Владимира Николаева (прохожий) отметили многие критики. Превосходный Джанфранко Маури в роли Епиходова.

Аню играла 17-летняя студентка из Рима Моника Гуэрриторе, которую Стрелер выбрал из четырехсот претенденток. И хотя режиссер признавался, что не верит актерам, взятым с улицы, здесь он делает исключение из правил, ссылаясь на описание Ани из письма Чехова Немировичу-Данченко.⁵⁴⁸ «Этот персонаж, – поясняет Стрелер, – требует свежести, ухода от штампов, не должен обладать театральным мастерством, что привело меня к вынесению

⁵⁴⁸ В письме, написанном Чеховым Немировичу-Данченко 2 ноября 1903 года по случаю первого прочтения «Сада» в театре: «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода, и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом». — Чехов А. П. Письмо Немировичу-Данченко Вл. И., 2 ноября 1903 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903. М.: Наука, 1982. С. 293—294.

поисков за рамки “традиционного питомника”». ⁵⁴⁹ Изящная, стройная, похожая на любимую актрису режиссера Ингрид Бергман в молодые годы, с каштановыми волосами, зеленовато-кариими глазами, она происходила из очень состоятельной семьи врача, университетского профессора. Училась в Швейцарии. Вернувшись в Рим, посещала в течение года театральную Академию Алессандро Ферсена. Снялась в маленьких ролях у Витторио де Сика в «Коротком отпуске» и у Сальваторе Сампери – «Грех, достойный прощения». «Будь последовательной, – говорил ей Стрелер на репетициях, – ты практически не ошибаешься в движениях, но ошибаешься в голосе. Доверься движению, жесту [...] ты должна начинать “выходить” за пределы себя».

Ей, «гармоничной и благоухающей» ⁵⁵⁰ удалось на сцене перевести свою «незрелость актрисы в свежесть и непосредственность чувств». ⁵⁵¹

В последний момент на роль старого лакея Фирса был приглашен 74-летний Ренцо Риччи. Легендарный актер, игравший у Стрелера в «Калигуле», «Ричарде III», он выходил на сцену в первой итальянской постановке «Вишневого сада» в 1924 году, выпущенной театральной компанией Марии Мелато в роли Пети Трофимова. Фирс в исполнении Ренцо Риччи как «извлеченный на свет герой, твердый как камень, переживший тех, кто умирает естественной смертью, герой эпохи». ⁵⁵² «Призрак верности и угрюмой податливости» присутствовали в его голосе. Смирненное безразличие

⁵⁴⁹ Mo. E. In cerca di Ania fra trecento ragazze // Corriere della sera. Milano. 1974. 14 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4034&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 12.12.2016).

⁵⁵⁰ Bertani O. Nella stanza dei bambini // Avvenire. Milano. 1974. 23 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4031&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 13.12.2016).

⁵⁵¹ De Monticelli R. Alla ricerca del Giardino perduto – Quindici minuti d'applausi // Corriere della sera. Milano. 1974. 23 mag. // <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4038> (дата обращения: 13.12.2016).

⁵⁵² Bertani O. Nella stanza dei bambini // Avvenire. Milano. 1974. 23 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4031&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 13.12.2016).

вечного. Зал долго аплодировал Ренцо Риччи в конце, приветствуя заново раскрывшегося неординарного актера.

И здесь в эпизодической роли гостя Гвидо Вердиани, который также играл в первой итальянской версии «Вишневого сада» 1924 года.

Таким образом, и по чеховской линии Стрелера можно проследить эволюцию его «метатеатрального» режиссерского метода. Выбранная в качестве отправной точки «Чайка» не только давала возможность опробовать на итальянской сцене «натуралистическую» технику Станиславского, но, поскольку пьеса имплицитно уже содержала в себе отсылки к миру театра, она вводила двойное измерение театрально-жизненной дихотомии, исследование которой продолжилось и углубилось основателем «Пикколо театро» в последующих спектаклях. Театр как иллюзия, как метафора самого театра, как игра, как магия, как сон, природа театра, его границы, соотношение правды и вымысла – все эти вопросы волновали Стрелера. Как старательный «рудокоп» он постепенно раскалывает чеховские драмы, обнаруживая за «реалистическими» слоями их иную реальность. Он интуитивно чувствовал, что особая чеховская театральность заключена в трагикомичности, выраженной поэтическим размером. От «гротескного балета» «Платонова и других» Стрелер приходит к разреженной «симфонии белого» «Вишневого сада». Во второй редакции «Вишневого сада», в период, когда европейскими режиссерами была уже преодолена определенная традиция прочтения чеховский произведений, идущая от МХТ и Станиславского, Стрелер предоставляет актерам новое игровое пространство за пределами не только системы Станиславского, но брехтовских правил. С помощью «трех китайских шкатулок», трех уровней интерпретации чеховского текста, режиссер множит реальности, в которых актеры существуют одновременно. Вжившись в роли, они должны играть не натуралистично, а реально, и в то же время «ирреально». Размываются границы реального и театрального пространства. Сад-покров

проходит через всю сцену в зал, так что зрители находятся в «вишневом саду» на протяжении всего спектакля. Партер используется актерами как часть игровой реальности: они спускаются и поднимаются, убегают и прибегают оттуда. Трансформирующаяся платформа на сцене – «театр в театре», который Стрелер будет создавать даже в тех пьесах, где нет прямых авторских отсылок к театру как месту действия. И, наконец, новая «метатеатральная» реальность, которую Стрелер добавляет здесь – это мир детства. Гаев и Раневская – «взрослые дети», игрушечный поезд симультанно пребывает в реальном, театральном, детско-игровом пространствах. Режиссер синхронизирует художественные плоскости, находя между прошлым и настоящим, сном и явью, игрой актера между внутри и снаружи, реальным и театральным, драмой и фарсом подлинное равновесие, поэзию театра.

Заключение

В процессе решения задач диссертационного исследования автор последовательно рассматривал концепцию метатеатра: ее формирование в теории драмы и осмысление в искусстве режиссуры. В диссертации было предложено обозначать как «метатеатр» определенную художественную систему и практику, позволяющую театру осознавать и демонстрировать свою двойственную природу: раскрытие в сценическом действии творческого и технического аспектов, в актерском образе – аспектов жизни героя и исполнения роли, а также осмысление в двойственном плане других элементов театральной системы (пьесы, режиссерской композиции, сценографии и т.д.).

В ходе исследования стало ясно, что для художественной системы, обозначаемой как «метатеатр», характерны следующие элементы: театр в театре (пьеса в пьесе, сочинение пьесы внутри спектакля, исполнение спектакля внутри спектакля, репетиция внутри спектакля и т.д.); нарушение «четвертой стены» через прямое обращение актеров к публике или комментарии персонажей «в сторону»; игра с границами между реальностью и вымыслом, между сценой и жизнью (создание и разоблачение сценической иллюзии на глазах у зрителей посредством обнажения театральных механизмов, открытой смены декораций, временных выходов актеров из роли, саморефлексии театральных персонажей и т.д.); ощущение уместности в любой точке спектакля иронии, пародии, интертекстуального взаимодействия, открытости для многих способов интерпретации.

Одним из итогов исследования стало выявление способов реализации концепции метатеатра, или модусов метатеатра, в режиссерском искусстве Джорджо Стрелера. Основным материалом для выводов, касающихся методов Стрелера, послужили спектакли режиссера, которые можно назвать репрезентативными для его творчества. Это постановки, к которым он обращался многократно в течение жизни, существующие в нескольких

редакциях, и потому ясно отражающие эволюцию его творческих приемов и характер взаимодействия с ключевыми для него драматургами («Арлекин – слуга двух господ» по Гольдони, «Горные великаны» по Пиранделло, «Буря» по Шекспиру, «Трехгрошовая опера» по Брехту, «Вишневый сад» по Чехову).

Обращение Стрелера к изучению приемов и техник комедии дель арте, а также анализ реформы комедии, предпринятой венецианским драматургом XVIII века Карло Гольдони, позволили Стрелеру нащупать точки соприкосновения современного театра с давно забытым ремеслом бродячих комиков и углубиться в исследование театральности как таковой. Комедия дель арте способствовала усилению восприятия театра как места игры, условности и саморефлексии. Изначально присущий ей импровизационный характер, наличие масок, дух пародии и самоиронии повлияли на развитие метатеатральных приемов Стрелера, связанных с осознанием актером своей роли, с проявлением своего театрального мастерства и с процессом создания спектакля.

В спектакле «Арлекин – слуга двух господ» новаторским решением Стрелера было использование масок комедии дель арте, которые явились для режиссера тем изначальным «фильтром», «зеркалом», придавшим воспроизводимым на сцене ситуациям и персонажам метатеатральное измерение.

Более того, приемы комедии дель арте, стали для Стрелера основным способом соединения комедийных элементов шекспировских, брехтовских, чеховских пьес с богатым итальянским комедийным ресурсом. Они явились своего рода «театральным громоотводом», который режиссер мог использовать при адаптации произведений европейских драматургов к восприятию итальянской публикой.

Драматургия Луиджи Пиранделло, которая сама по себе является ядром теории метатеатра XX века, поставила перед Стрелером проблему исследования границ между реальностью и сценической иллюзией.

Пиранделло высказал сомнение в возможности познания «истинной» действительности. В его пьесах персонажи существуют одновременно в нескольких планах: как вымышленные фигуры, как актеры и как люди, пытающиеся разобраться, кто они. Это приводит к тому, что зритель постоянно сомневается, кого он в тот или иной момент видит на сцене. «Реальность» персонажей оказывается конструкцией, создаваемой их собственным сознанием и средствами театра. С другой стороны, драматург показывает, что «истинная» реальность – это не более, чем набор социальных масок и ролей, которые люди играют друг перед другом. И театр, в свою очередь, является отражением этой условности жизни.

В «Горных великанах» Пиранделло тема театра раскрывается иначе: «чудо искусства» – это не сам спектакль, а фантазия, которая его создает».⁵⁵³ Здесь Стрелер наряду с уже узнаваемыми приемами «театра в театре» внедряет новые метатеатральные элементы: визуализация на сцене фантазий и снов посредством разыгрывания театрального представления, создание одномоментно реального и театрального пространств как в спектакле «Арлекин – слуга двух господ», но со зрителями как бы по ту сторону сцены. В «Великанах» Стрелер для усиления метатеатрального восприятия использует теневой театр, искусство пантомимы.

Произведения Шекспира также способствовали эволюции сценического языка Стрелера, поскольку в них уже содержатся элементы, которые можно рассматривать как предвосхищение метатеатральных техник режиссерского театра XX века. Это, безусловно, такие приемы, как театр в театре, прямое обращение к зрителю, осознание персонажами своей театральности, метафора «весь мир – театр», игра с театральной условностью, театральная саморефлексия.

⁵⁵³ Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Capelli Editore, 1959. P.27.

Поставленная Стрелером в 1978 году «Буря» Шекспира (вторая редакция) станет вершиной освоения режиссером метатеатрального сценического языка, подведением итогов его собственной театральной карьеры. Режиссер увидел остров Просперо как сцену, а Просперо – как театрального режиссера. Для английского драматурга театральная сцена была не просто метафорой Мира, она была Миром. И для Стрелера театр становится единственным способом экзистенциального исследования Жизни и Истории, поиска сущности Человека, познания истины в создаваемых разрывах между реальностью и иллюзией.

Эпический театр Брехта явился одной из «несущих конструкций» метатеатральной системы Стрелера. Немецкий драматург сознательно разрушал традиционный театр, чтобы создать на его месте новый, который бы не просто развлекал, но и заставлял зрителя критически мыслить. Итальянский режиссер освоил основные принципы брехтовской эпической теории: «эффект отчуждения», который достигался за счет прямого обращения актера к зрителю, исполнения зонгов, демонстрации технических приемов (зрители видели, как меняются декорации, как работает свет, звук, как актеры готовятся к выходу на сцену и т.п.), использование резких переходов между сценами, разоблачение условности театрального представления, подчеркивание роли актера как исполнителя, а не как «воплощения» персонажа, критическое мышление, «историзация» событий.

Фундаментальное исследование шекспировской драмы позволило Стрелеру ухватить глубинную суть театральности Брехта, поскольку очевидна связь его драматургии с ренессансной театральной системой. До Брехта новую драматическую структуру с двойственностью характеров персонажей разрабатывал Пиранделло, сценические эксперименты с произведениями которого также помогли основателю Пикколо театра усвоить уроки эпико-диалектического театра Брехта.

С момента постановки Стрелером «Трехгрошовой оперы» Брехта в 1956 году режиссер не только в постановках по пьесам немецкого драматурга, но и у Гольдони, Шекспира, Чехова стал устанавливать нечто вроде диафрагмы между реальной и воспроизводимой на сцене жизнью. Такая «перегородка», не деформируя черты, но словно размывая, придавала ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение. Достаточно вспомнить прозрачную черную вуаль-занавес в шекспировском «Короле Лире», который разрывался на части «королевского наследства» и делился между сестрами Гонерильей и Реганой, или белый, воздушный, обволакивающий сцену и зрительный зал покров-саван из чеховского «Вишневого сада».

И, наконец, пятый модус метатеатральности открыл Стрелеру Чехов. Русский драматург исследует природу человеческого существования, где маски, роли и самообман играют важную роль. Здесь также присутствует разоблачение иллюзий, но только не театральных, а жизненных. Театр Чехова показывает несоответствие между этими иллюзиями и истинной реальностью, раскрывая трагикомизм человеческого существования. Автор отказывается от традиционных драматических приемов, его пьесы кажутся «несценичными», состоящими из повседневных разговоров, бытовых сцен и незначительных событий. Этот «бытовизм» позволяет создать Чехову эффект «подлинности», как будто зритель подсматривает за реальной жизнью. Однако именно эта подлинность оказывается обманчивой, здесь не менее остро ощущается игра. Подтекст становится главным средством выражения авторской мысли. Этот прием требует от зрителя активного участия в создании смысла спектакля, заставляет размышлять его о том, что скрывается за словами и действиями. А режиссера неопределенность и многозначность чеховского текста побуждает к множественности интерпретаций.

Не случайно Стрелер при постановке «Вишневого сада» в 1974 году (вторая редакция), когда уже преодолена определенная традиция прочтения

пьес, идущая от МХТ и Станиславского формулирует так называемую теорию трех китайских шкатулок, раскрывающую три уровня интерпретации чеховского текста (конкретная человеческая история, История, Жизнь), режиссер множит реальности, в которых актеры существуют одновременно. Новая «метатеатральная» реальность, которую Стрелер добавляет в чеховском «Вишневом саде» – это мир детства. Гаев и Раневская – «взрослые дети», симультанно пребывающие в реальном, театральном, детско-игровом пространствах. Вжившись в роли, они должны играть не натуралистично, а реально, и в то же время «ирреально».

Кроме того, анализ спектаклей показал, что Джорджо Стрелер по мере усложнения используемых им метатеатральных приемов, все более и более настойчиво и заметно для зрителя разворачивает концепцию метатеатра в пространстве сценической иллюзии – через игру с границами театрального пространства, использование необычного реквизита, непривычную световую партитуру спектакля (высвечивание глубины сцены, затемнение авансцены, активное использование контрового света).

Таким образом, концепция метатеатра составила основу методологии анализа режиссерского метода Стрелера и позволила свести многообразие используемых им художественных приемов, принадлежащих к разным театральным системам, к некому общему знаменателю. Переосмысливая вековые традиции итальянского национального драматического искусства, погружаясь в изучение психологического, эпического театра, устанавливая равновесие между противоположными манерами актерской игры, увлекаясь идеями театра пантомимы, разнообразными сценическими опытами европейского театра начала XX века, современными экспериментами в поэзии, Джорджо Стрелер создавал свой «театр для людей», расширял спектр выразительных средств, осуществлял синтез используемых творческих методов, укрупняя свою авторскую систему, которую уместно обозначать, с нашей точки зрения, как «метатеатр».

Мы полагаем, что данное диссертационное исследование позволит не только расширить знания о режиссерском методе Стрелера, но и углубить понимание возможностей метатеатра как важного аспекта современного театрального искусства.

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны со сравнительным анализом используемых Стрелером метатеатральных приемов и постановочных подходов других режиссеров, а также с изучением метатеатральных приемов в спектаклях XXI века, в том числе – новых технологий для создания метатеатральных эффектов. Раскрывается также обширное поле для сравнительного анализа метатеатральных приемов в театре и кинематографе второй половины XX – начале XXI века, а также в целом влияние языка киноискусства на театральные постановки этого времени, осуществленные Стрелером и другими режиссерами. Все это может составить предмет дальнейших исследований.

Список литературы

1. Акимов Н. Пикколо-театро ди Милано // Театр. 1960. №12. С. 175–177.
2. Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. №3–4. С. 180–202.
3. Балдина Ю. «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С. 98–124.
4. Бартошевич А.В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 79–90.
5. Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 264 с.
6. Бачелис Т.И. Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Вып.1: Станиславский и Мейерхольд. М.: ГПИБ. 2001. С. 446–489.
7. Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера: сб. науч. тр. / под ред. В. В. Гульченко. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – 399 с.
8. Бобылёва А. Л. Хозяин спектакля. М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 168 с.
9. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1981. С. 38–50.
10. Брехт Б. О реализме / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: V-A-C Press, 2024. – 128 с.
11. Брехт Б. Трехгрошовая опера. Перевод С. Апта / Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 1. М., Искусство, 1963. – 511 с.
12. Бушуева С. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. – 176 с.
13. Бушуева С. Полвека итальянского театра: 1880–1930. Л.: Искусство, 1978. – 191 с.
14. Введение в театроведение / Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. – 368 с.

15. Володина И. П. «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // Пиранделло Л. Избранные произведения. М.: Панорама, 1994. С. 555–573.
16. Воротынцев П.И. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 112 с.
17. Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. П., 1923. – 102 с.
18. Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра. В кн.: из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 120–160.
19. Гольдони К. Дачная трилогия / пер. с итал. Н.Н. Соколовой и Р. Раскиной. М.: Институт перевода: Центр книги Рудомино, 2022. – 192 с.
20. Гольдони К. Душа общества / пер. с итал. и послесловие Г. Киселева. М.: Лингвистика, 2014. – 224 с.
21. Гольдони К. Слуга двух господ / пер. М. Гальперина, вступ. статья А. К. Дживелегова. М.: Театропечать, 1930. – 172 с.
22. Гольдони К. Комедии / Карло Гольдони. Комедии. Карло Гоцци. Сказки для театра. Витторио Альфьери. Трагедии. М.: Художественная литература, 1971. – 799 с.
23. Грасси П. Мой театр: Беседы, записанные Эмилио Поцци. / пер. с итал. Ю. Добровольской, состав. прил. С. Бушуева. М.: Искусство, 1982. – 310 с.
24. Гэй Д. Опера нищих. Перевод П. В. Мелковой / Английская комедия XVII–XVIII веков. Антология / М., «Высшая школа», 1989. – 815 с.
25. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954. – 299 с.
26. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. – 391 с.
27. История западноевропейского театра. Т. 1. / Под ред. С.С. Мокульского. М., 1956. – 752 с.
28. История западноевропейского театра. Т. 8. / Под ред. С.С. Мокульского. М., 1956. – 431 с.

29. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года // учебник для театральных вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. М.: ГИТИС, 2013. – 526 с.
30. Ключев В. Бертольт Брехт – новатор театра. М.: Знание. 1961. – 47 с.
31. Кулиш А.П., Чепуров А.А. Источниковедение и реконструкция спектакля. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие / Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 237 с. Глава 4. С. 111–124.
32. Купцова О.Н. К проблеме метатеатра / Литературоведческий сборник: Вып. 53–54: Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015. С. 31–38.
33. Купцова О.Н., Созина Е.К. Пьесы Чехова как основа метатеатральных спектаклей 2010-х годов // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 280–297.
34. Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг. // Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100, Кн. 2 / Рос. акад. наук. М.: Наука, 2005. – 815 с.
35. Максимов В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб, 2014. – 304 с.
36. Максимов В.И. Театр XX–XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Изд-во: «Чистый лист», 2019. – 280 с.
37. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. С. 271–285.
38. Мейерхольд В.Э. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. Спб., 1998. – 246 с.
39. Мейерхольд. Наследие. Т. 1.: Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. Фельдман О. М.: ОГИ, 1998. – 744 с.
40. Метаморфозы творческого Я художника / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Памятники исторической мысли, 2005. – 374 с.
41. Миклашевский К.М. Театр итальянских комедиантов. Навона, 2017. – 336 с.
42. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. Вып. 1

- /Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. – 287 с.
43. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. – 639 с.
 44. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 9. /Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2024. – 432 с.
 45. Молодцова М. Карло Гольдони. Спб., 2009. – 206 с.
 46. Молодцова М.М. Комедия дель арте: история и современная судьба. Л.: Искусство, 1990. – 219 с.
 47. Молодцова М.М. Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019. – 616 с.
 48. Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. – 215 с.
 49. Монтале Э. Избранное / Сост. и пер. с итал. Е. Солоновича, предисловие М. Алигер, послесл. и примеч. Н. Котрелева. М. Алигер. М.: Прогресс, 1979. – 235 с.
 50. Монтень. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Том I. Пер. с фр. - М.: Голос, 1992. – 384 с.
 51. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т.2: 1910–1943 / Сост. В.Я. Виленкин, комм. Н.Р. Балатовой, С.А. Васильевой, В.Я. Виленкина, И.Н. Соловьевой, Л.М. Фрейдкиной. – 742 с.
 52. Овидий Назон Публий. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. С.В. Шервинского. М., Художественная литература, 1983. – 512 с.
 53. Орджоникидзе Г. Музыкальный театр. Шесть дней с La Scala // Советская музыка. 1975. №1 (434). С.39–42.
 54. Павис П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. С. 176–177.
 55. Песочинский Н.В. Методы театроведения и театроведческие школы. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие. Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. – 367 с.
 56. Пиманов В. Шекспир. Поэтика театральности. М.: Гитр, 2006. – 262 с.

57. Поюровский Б. Кому нужен этот фестиваль? // Вечерняя Москва. 1990. № 247. 26 окт.
58. Поюровский Б. Счастливая возможность // Вечерняя Москва. 1996. №151. 6 июля.
59. Реконструкция старинного спектакля / Под ред. Бартошевича А. В. М.: ГИТИС, 1991. – 322 с.
60. Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 95–109.
61. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. Учебное пособие для вузов. СПб: «Планета музыки». 2023. – 408 с.
62. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: «Галарт», 2010. – 928 с.
63. Семинар по театральной критике. Из опыта педагогов. Коллективная монография – методическое пособие // СПбГАТИ. 2013. – 324 с.
64. Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. – 352 с.
65. Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: дисс. на соиск. уч. степ. канд. исск.: специальность ВАК РФ 17.00.09 – теория и история искусства (искусствоведение) / Е.В. Соколова. – СПб., 2009. – 176 с.
66. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 324–339.
67. Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Ком. И. Н. Соловьевой. – 621 с.
68. Стрелер Дж. Слово к друзьям // Вечерняя Москва. 1996. № 150. 5 июля.
69. Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. – 310 с.
70. Тарабукин Н.М. – Н.М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред.- сост. и

ком. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. –110 с.

71. Топуридзе Е.И. Философская концепция Луиджи Пиранделло / Е.И. Топуридзе. Тбилиси, 1971. – 134 с.
72. Трубочкин Д. В. Итальянский театр XVIII века // Сцена. 2016. № 1, 2, 3, 4, 5, 6.
73. Трубочкин Д. Маска и трансформация // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 48–71.
74. Эфрос А. «Вишневый сад» – это карусель, на которой кружатся печальные люди [название дано составителями] / Чехов А.П. Вишневый сад. Il Giardino dei ciliegi / на рус. яз. с пер. на ит. яз., составитель Ю.Г. Фридштейн. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010. С. 65–96.
75. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Т. 11. Письма, июль – декабрь 1903. М.: Наука, 1982. С. 142–294.
76. Шекспир В. Буря // Полное собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1957–1960. Т. 8 / Послесловия А. Аникста и А. Смирнова. 1960. – 632 с.
77. Щербаков В. А. Наследие итальянской комедии масок в исканиях русской режиссуры 1910–1920-х гг.: Мейерхольд, Таиров, Вахтангов: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искк.: специальность ВАК РФ 17.00.01 – театральное искусство / В.А. Щербаков. – М., 1992. – 187 с.
78. Юрский С. Кто держит паузу. М., 1977. С. 91–95.
79. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963. – 164 p.
80. Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form. New York: Holmes & Meier, 2003. – 250 p.
81. Anderson, W. S. Barbarian play: Plautus's Roman comedy. Toronto: University of Toronto Press. 1993. – 194 p.
82. Banu G. La Cerisaie // Les voies de la creation theatrale – Strehler. Paris, 1989. P. 257.
83. Battistini F. Giorgio Strehler. Rome: Gremese, 1980. – 291 p.
84. Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. Milano: Mursia, 2002. – 204 p.

85. Bullough G. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol IV: Later English History Plays. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. – 534 p.
86. Calderwood J. L. Shakespearean metadrama. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1971. – 204 p.
87. Cechov in teatro italiano. Roma: Accademia nazionale dei lincei, 1976. – 176 p.
88. Cechov A. Il giardino dei ciliegi / a cura di L. Lunari. Pillole BUR, 2013. – 134 p.
89. Citro C. I mémoires di Giorgio Strehler. Sinestesie, 2018. – 288 p.
90. Colle A. Arlecchino in viaggio. Con quelli dell'Arlecchino. Civici Musei Storia ed Arte, 1997. – 248 p.
91. D'Amico S. Epoche del teatro italiano. Dalle origini ai giorni nostri. Firenze, 1954. – 647 p.
92. D'Amico S. Palcoscenico del dopoguerra. Torino: ILTE, 1953. – 336 p.
93. Doglio E. Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo. Milano, 1990. P. 115–137.
94. Douël Dall'Agnola C. Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991). Bulzoni, 1992. – 196 p.
95. Douël Dall'Agnola C. Strehler e Brecht. L'anima buona di Sezuan. 1981, studio di regia. Bulzoni, 1994. – 134 p.
96. Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Marsilio, 2001. – 240 p.
97. Fitzhenry W. The n-town plays and the politics of metatheatre // Studies in Philology, 100(1). 2003. P. 23–27.
98. Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli Editore, 1959. – 163 p.
99. Gallagher D. Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010. – 164 p.
100. Gallerani M. Il regista-autore nella deriva della messa in scena dei classici // Paragone. 2022. №162–163–164. P. 152–159.
101. Gallerani M. Giorgio Strehler maestro involontario // Paragone. 2017. №132–133–134. P. 26–48.

102. Gallerani. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo – 18 maggio 1974) // Anton Cechov, *Il Giardino dei ciliegi*, a cura di L. Lunari, Milano, 1974.
103. Gallerani M. Un diario di prove in teatro // *Tempi moderni*. 1974. № 18. P. 85–90.
104. Gentili B. *Theatrical performance in the ancient world: Hellenistic and Roman theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 1979. – 117 p.
105. Giabotinski V. Anton Cekhof e Massimo Gorki. L'impressionismo nella letteratura russa // *Nuova Antologia*. №. 180. 1901. 16 dec. P.726.
106. Giorgio Strehler. *Atti del Convegno di studi sul Giorgio Strehler e il teatro pubblico (Roma, 21 gennaio 2008)* / a cura di E. Testoni. Rubbettino, 2009. – 222 p.
107. Giorgio Strehler e il suo teatro / a cura di A. Bentoglio, F. Mazzocchi. Bulzoni, 1997. – 403 p.
108. Giorgio Strehler e il suo teatro. Vol. 2: *Contributi critici*. Bulzoni, 1998. – 128 p.
109. Giorgio Strehler o la passione teatrale. *L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al 3° Premio Europa per il teatro* / a cura di R. Tian, A. Martinez, F. Quadri. Ubulibri, 1998. – 192 p.
110. Goldoni C. *Il servitore di due padroni*. Bologna: Ledizioni, 2011. – 86 p.
111. Grassi P. Una città italiana ha il «suo» teatro // *Sipario*. 1947. № 14. P. 11–12.
112. Grassi P. Un momento di difficile sviluppo // *Sipario*. 1966. № 241. P. 71–73.
113. Guazzotti G. *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano*. Bologna, Cappelli, 1961. – 177 p.
114. Guazzotti G. *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano*. Torino: Einaudi, 1965. – 209 p.
115. Guazzotti G. *Rapporto sul teatro italiano*. Milano: Silva, 1966. – 186 p.
116. Giudice G. *Luigi Pirandello*. Torino: UTET, 1963. P. 29–32.
117. Hirst D. *Giorgio Strehler*. Cambridge University Press, 1993. – 137 p.
118. Hirst D. *Notes on the Tempest*. Shakespeare workshop, 1969.
119. Horowitz A. *Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler – Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest*. University of Delaware, 2004. – 227 p.
120. Hornby R. *Drama, Metadrama, and Perception*. London & Toronto: Associated

- University Presses, 1986. – 189 p.
121. Il metodo Strehler. Diari di prova della «Tempesta» scritti da Ettore Gaipa / a cura di S. Casiraghi. Skira, 2012. – 176 p.
122. Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano: Leonardo Arte, 1997. – 239 p.
123. Il Piccolo Teatro di Milano / a cura di L. Cavaglieri. Roma: Bulzoni Editore, 2002. – 477 p.
124. Io, Strehler // Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986. – 341 p.
125. Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's *The Tempest* // *The Tempest*. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. – 600 p.
126. Kott J. Shakespeare our contemporary. Doubleday, 1964. – 241 p.
127. Kowzan T. Théâtre miroir: métathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle. Editions L'Harmattan. 2006. – 344 p.
128. Lamont R.C. Shakespeare with a touch of commedia dell'arte. // *New York Times*. 1984. 22 july.
129. La Tempesta di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler, Milano, 1984. – 156 p.
130. Lea K. M. Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 / with Special Reference to the English Stage. Oxford, 1962. – 697 p.
131. Lombardo A. Il Testo e la sua «performance», ovvero, Per una critica imperfetta. Roma, 1986. – 75 p.
132. Lombardo A. Strehler e Shakespeare. Bulzoni, 1992. – 68 p.
133. Lunari L. Il maestro e gli altri. Milano: La vita felice, 2016. – 135 p.
134. Malia S. Giorgio Strehler directs Carlo Goldoni. UK: Lexington books, 2014. – 125 p.
135. Max Reinhardt 1873–1973. Edited by George E. Wellwarth and Alfred G. Brooks., Max Reinhardt Archive / New York, 1973. – 132 p.
136. Mazzaro J. Pirandello's ' «I Giganti della montagna» and the myth of art. / *Essays in Literature*. 1995. 22 sept.

137. Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // Studi gozziani, Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.
138. Meldolesi C. Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984. P.301–359.
139. Monticelli R. L'attore / Monticelli R., Bertani O. / a cura di Odoardo Bertani. Milano: Garzanti, 1988. – 478 p.
140. Moscati I. Strehler. Vita e opera di un regista europeo. Camunia, 1985. P. 104.
141. Orgel S. Illusion of Power. University of California Press, 1992. – 100 p.
142. Orgel S., Strong R. Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court. Berkeley, 1973. – 868 p.
143. Pandolfi V. La Commedia dell'arte: In 6 v. / A cura di V. Pandolfi. Bologna, 1957. – 266 p.
144. Piccolo Teatro di Milano. 1947–1958 / ed. A. Lazzari. Milano: N. Moneta, 1958. – 271 p.
145. Pini F. Il tempo di una vita. Conversazione con Giorgio Strehler. De Ferrari, 2021. – 143 p.
146. Pirandello L. Quando si è qualcuno. La favola del figlio cambiato. I giganti della montagna. Milano: Mondadori, 1969. – 204 p.
147. Richards K., Richards L. The commedia Dell'arte: A documentary history. B. Blackwell, 1990. – 346 p.
148. Ringer M. Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1998. – 253 p.
149. Rosenmeyer T. G. Metatheatre: An essay on overload // Journal of Humanities and the Classics, Third Series, 10(2). 2001. P. 87–119.
150. Schmeling M. Métathéâtre et intertexte /Aspects du théâtre dans le théâtre. Paris. 1982. – 107 p.
151. Shakespeare W. La Tempesta / a cura di A. Lombardo. Feltrinelli, 2014. – 256 p.
152. Shakespeare: The Tempest. A selection of critical Essays. Edited by D.J. Palmer, 1968. – 272 p.

153. Sica A. Chekhov's poetic and social realism on the Italian stage. 1924–1965 // New Theatre Quarterly. 2008. Vol. 24. Issue 4. P. 370–378.
154. Smith R.L. Metatheatre in Aeschylus' Oresteia // Athens Journal of Philology. V. 2. 2015. P. 9–20.
155. Sparacino D. Caliban. Unpublished Ph.D. dissertation, New York University, 1973. P. 59
156. Squarzina L. Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte. Pisa: Pacini, 2005. – 554 p.
157. Stampalia G. Strehler dirige. Marsilio, 1997. – 284 p.
158. Strehler G. Autobiografia per immagini / a cura di P. Bosisio e G. Soresi. Pisa, 2009. – 294 p.
159. Strehler e i suoi scenografi. / ediz. italiana e inglese. Grafiche Step, 2019. – 230 p.
160. Strehler e oltre: Il «Galileo» di Brecht e la «Tempesta» di Shakespeare // a cura di G. Restivo, R.S. Crivelli, A. Anzi. Bologna, 2010. – 448 p.
161. Strehler G. Due volte sola. Tre soggetti cinematografici. Torino: Aragno, 2000. – 111 p.
162. Strehler G. Fermare l'attimo. 50 fotografie di Luigi Ciminaghi. Milano. Piccolo Teatro di Milano, 1997.
163. Strehler G. Intervista a me stesso. De Piante Editore, 2021. – 50 p.
164. Strehler. Il gigante del Piccolo / a cura di S. Chiappori. Mimesis, 2022. – 168 p.
165. Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di più. A cura di Foradini F., Vasta E. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2008. – 111 p.
166. Strehler G. Inscenare Shakespeare. Bulzoni, 1992. – 131 p.
167. Strehler G. Lettere sul teatro / a cura di Stella Casiraghi. Milano: Archinto, 2008. – 200 p.
168. Strehler G. La Nascita, L'Infanzia, L'Adolescenza, in Il Lavoro teatrale. – 40 anni di Piccolo Teatro. Milano, 1987. – 115 p.
169. Squarzina L. Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte. Pisa, 2005 – 554 p.

170. Taplin O. Fifth-century tragedy and comedy: a «synkrisis» // Journal of Hellenic Studies. 1986. P. 164–170.
171. Tatiana Pavlova: diva intelligente / ed. Danilo Ruocco. Rome: Bulzoni, 2000. – 275 p.
172. Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits / edited by E. Paillard and S. Milanezi. Berlin / Boston: De Gruyter, 2021. – 308 p.
173. Yates F.A. Shakespeare's Last Plays: A New Approach. London, 1975. – 152 p.

Электронные ресурсы:

174. Официальный сайт «Пикколо театро». Мультимедийный архив // URL: https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tab=1&sub_tab=2&title=Archivi+-+archivio+multimediale (дата обращения: 13.12.2023).
175. Официальный сайт, созданный к 100-летию Джорджо Стрелера // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/> (дата обращения: 10.11.2023).
176. Официальный сайт Городского театрального музея Карла Шмидля в Триесте // <https://www.museoschmidl.it/fondo-giorgio-strehler/> (дата обращения: 08.11.2023).
177. Балдина Ю.А. Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера // Художественная культура. 2024. № 4. С. 164–195. // URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195> (дата обращения: 27.12.2024).
178. Бартошевич А.В. Прощальные карнавалы Джорджо Стрелера // Экран и сцена, №19. 2021 // URL: <https://screenstage.ru/?p=15736> (дата обращения: 12.04.2023).
179. Песочинский Н.В. О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. №35. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/> (дата обращения 15.01.2024).

180. Albani G. Gente alla deriva nel Giardino dei ciliegi // Oggi. Milano. 1955. 27 gen.
// URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4021&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).
181. Appunti di regia Arlecchino tournée 1954 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=59&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 14.03.2021).
182. Appunti su Arlecchino del 1963 a Villa Litta di Affori (Milano) // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=45&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 14.03.2021).
183. Appunti di regia Arlecchino 1984 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=64&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 15.03.2021).
184. Appunti di regia Arlecchino 1987 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=62&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 15.03.2021).
185. Appunti di regia Arlecchino 1990 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=63&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 16.03.2021).
186. Appunti di regia Arlecchino 1997 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=60&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения: 16.03.2021).
187. Appunti di regia I giganti della montagna 1947 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=9&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 24.05.2013).
188. Appunti di regia I giganti della montagna 1966 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 24.05.2013).

189. Appunti di regia I giganti della montagna 1994 // URL:
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 01.08.2013).
190. Appunti di regia sull'Opera da tre soldi 1972 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=134&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения 14.07.2024).
191. Appunti di regia dell'Opera da tre soldi del 1973 II edizione // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=46&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 14.07.2024).
192. Appunti di regia Il giardino dei ciliegi 1974 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=19&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 20.02.2023).
193. Appunti di regia della Tempesta del 1978 (seconda edizione) // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=37&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 18.04.2015).
194. Appunti di regia della Tempesta - edizione 1983 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=38&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 03.06.2015).
195. Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino, a cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997 // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения: 03.12.2023).
196. Bertani O. Nella stanza dei bambini // Avvenire. Milano. 1974. 23 mag. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4031&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 13.12.2016).
197. Bonelli L. La Tempesta di Shakespeare al Giardino di Boboli, in Firenze // Cronache nuove. Roma. 1948. 20 jun. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5534&imm=1&contatore=6&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).

198. Brecht B. L'opera da tre soldi / a cura di E. Castellani. Torino: Einaudi, 1971. 118 p.
199. Buzzati D. Benissimo Il Gabbiano // Bis. Milano. 1948. 9 dec. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3975&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 30.08.2016).
200. Caressa F. Settemila fiori di ciliegio per l'«intimo» Cecov di Strehler // senza titolo. 1955. 21 gen. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4002> (дата обращения 03.09.2016).
201. Cecov ha di nuovo vent'anni // Settimo giorno. Milano. 1959. 14 mag. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6592&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).
202. Colloqui con Arturo Lazzari (1974–75), trascrizione dattiloscritta. Archivio Piccolo Teatro di Milano // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/bertolazzi/el-nost-milan-1955-prima-edizione/> (дата обращения: 15.11.2024).
203. Comello T. I giganti della montagna sulle rive della Manica // La Fiera letteraria. Roma. 1949. 28 agosto // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3135&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения 01.08.2013).
204. Comello T. Il Piccolo Teatro di Milano ai bagni sulla Manica // L'Umbria. Perugia. 1949. 13 agosto // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=3#a> (дата обращения: 01.08.2013).
205. Dalla Valle T. Molte commedie italiane e un dramma giovanile di Cecov // Il resto del Carlino. Bologna. 1959. 13 mag. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6577&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).

206. De Feo S. Il filologo e Platonov // L'espresso. Roma. 1959. 7 jun. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6586&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).
207. De Monticelli R. Strehler: il teatro e una Tempesta // Corriere della Sera. Milano. 1978. 27 jun. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?provenienza=9#a> (дата обращения 05.05.2016).
208. De Monticelli R. Una alta lezione di teatro // La Patria. 1956. 11 feb. // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 01.10.2024).
209. De Monticelli. La Cortese in clinica, fermo il Giardino // Corriere della sera. Milano. 1974. 20 mag. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4082&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 15.11.2016).
210. De Monticelli R. Alla ricerca del Giardino perduto – Quindici minuti d'applausi // Corriere della sera. Milano. 1974. 23 mag. //
<https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4038> (дата обращения: 13.12.2016).
211. Dort B. Uno spettacolo sempre rigorosamente fedele // Théâtre Populaire. 1959 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).
212. Ferrone S. Le Memorie di Strehler. 2005 // URL:
<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=2695> (дата обращения: 13.09.2022).
213. Ferroni F. Una appassionata riduzione di Strehler del «Platonov» di Anton Cecov // La Giustizia. 1959. 15 mag. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6580&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 13.10.2016).
214. Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia // programma di sala di

- Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17 // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 11.12.2023).
215. Ghirotti G. Il primo sorriso di Brecht nel giorno del suo compleanno // La Stampa. 1956. 11 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).
216. Giacobino E. I ciliegi sfioriti // Festival. Milano. 1955. 29 gen. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4005&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).
217. Giovaninetti S. Il gabbiano di A. Cecov // Il Popolo. Milano. 1948. 25 nov. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3981&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).
218. Giovaninetti S. Il Giardino dei ciliegi // Il Popolo Lombardo. Milano. 1955. 15 gen. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4011&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).
219. Gray H.D. The Sources of the Tempest. // URL: <https://archive.org/details/jstor-2914632> (дата обращения 20.03.2016).
220. Guazzotti G. Analisi storica e invenzione teatrale nella regia di Giorgio Strehler // L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano. Bologna: Cappelli, 1961 // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 09.06.2024).
221. Il mio Brecht europeo, intervista di Guido Davico Bonino // La Stampa. 1986. 24 set. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения: 14.11.2024).
222. Kezich T. Ritratto d'attore / Marcello Moretti. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения: 03.12.2023).

223. Kezich T. Una rivoluzione in palcoscenico per L'opera da tre soldi // Settimo giorno. 1956. 7 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 16.10.2024).
224. Kleber P. The Whole of Italy Is Our Orchard: Strehler's Cherry Orchard / Graduate Centre for Study of Drama, 1999 // URL: <https://www.researchgate.net/profile/Pia-Kleber> (дата обращения: 12.04.2023).
225. Lanza G. Teatro. Il servo di due patroni // L'illustrazione italiana. Milano. 1947. 3 ag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=13> (дата обращения: 22.12.2022).
226. Lanza G. Teatro di Betti, di Eduardo, ma soprattutto di Cecov // L'illustrazione italiana. Milano. 1948. 5 dec. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3986&imm=1&contatore=12&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).
227. Lari C. Fuochi a mezzodi // Corriere della sera. Milano. 1947. 31 lug. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 21.12.2012).
228. Le giornate dell'arte a Knokke. Rappresentazione de «I giganti della montagna». Het Laatste nieuw, Bruxelles, 1948–49 // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3134&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 07.08.2013).
229. Lettera di Giorgio Strehler indirizzata ad Andrea Jonasson. 1992 // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=95&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения 05.08.2013).
230. Lettera di Giorgio Strehler indirizzata alla compagnia della Tempesta del 1984 // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=109&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения 03.06.2016).
231. Lettera di Giorgio Strehler indirizzata a Fabrizio Clerici. 1953 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (дата обращения 10.11.2023).

232. Lettera di Giorgio Strehler indirizzata a Giulia Lazzarini. 1973 // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=99&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 07.06.2024).
233. Lettera di Giorgio Strehler indirizzata a Louis Jouvet, pubblicata all'interno del programma di sala di Elvira, o la passione teatrale, stagione 1985/86. URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/louis-jouvet> (дата обращения 15.06.2024).
234. L.M.Volato a Mosca un angolo di Venezia // Momento sera. 1977. 6 april. URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3831&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения 04.05.2023).
235. Lombardo A. Strehler e Shakespeare // Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro / a cura di Renzo Tian in collaborazione con Alessandro Martinez. Milano: Ubulibri, 1998. 189 p. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/> (дата обращения 13.10.2022).
236. L'opéra de quat'sous. Milva chante Brecht, intervista di Irène Sadowska-Guillon // Acteurs. 1986 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).
237. Lucignani L. Il giardino dei ciliegi // Vie nuove. Roma. 1955. 13 feb. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4028&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).
238. Lunari L. Brecht e Strehler: un colloquio sull'Opera da tre soldi // Filmcritica. 1962 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (Дата обращения: 03.11.2024).
239. Malcovati F. 10 febbraio 1956: L'opera da tre soldi, incontrare Brecht a quindici anni // Hystrio. 2021. sett. // <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).
240. Manzini G. Strehler nella scatola di Cechov // Paese Sera. 1974. 8 maggio. URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=28#a> (дата обращения 15.02.2023).

241. Mauri G. Controllare il personaggio? Una faticaccia / Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo, a cura di Maria Grazia Gregori. Milano, Leonardo Arte, 1997 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1973/> (дата обращения 10.09.2024).
242. Mo. E. In cerca di Ania fra trecento ragazze // Corriere della sera. Milano. 1974. 14 mag. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4034&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 12.12.2016).
243. Morandini M. Un mondo di vinti // L'ordine. Como. 1948. 3 dec. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3987&imm=1&contatore=13&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).
244. Notre travail sur L'opéra de quat'sous, intervista di Bernard Dort // Théâtre Populaire. 1959 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956> (дата обращения 09.06.2024).
245. Otto T. Die Arbeit mit Giorgio Strehler // Neue Zürcher Zeitung. 1963. 26 mag. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956>. (Дата обращения 17.11.2024).
246. Palmieri E. // Il Tempo di Milano. 1951. 10 nov. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (дата обращения: 13.06.2024).
247. Palmieri E. / La Notte. 1965. 11 luglio // <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).
248. Pavolini C. Chiusa del Maggio Fiorentino // La Fiera Letteraria. Roma. 1948. 13 jun. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5536&imm=1&contatore=8&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).
249. Pepe N. Pantalone va in tournée / programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).

250. Petriccione F. Tempesta a Boboli // Tempo (Milan). 1948. 1 jun. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5562&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 12.09.2017).
251. Pini F. Il tempo di una vita. Conversazione con Giorgio Strehler. Genova: De Ferrari, 2005. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 15.06.2024).
252. Pirandello L. L'Umoreismo. URL:
http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_01.htm (дата обращения: 23.10.2013).
253. Possenti E. Il giardino dei ciliegi // Corriere della sera. Milano. 1955. 14 gen. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3996&imm=1&contatore=4&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).
254. Possenti E. Platonov e altri // Corriere della sera. Milano. 1959. 28 apr. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6568&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения: 13.11.2016).
255. Pozzi E. Per quaranta giorni attori e regista come in clausura // Il Giorno. Milano. 1966. 23 nov. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3191&imm=1&contatore=13&real=0> (01.08.2013).
256. Quasimodo S. Tempesta in una vasca // Bis. Milano. 1948. 15 jun. // URL:
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5530&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 23.03.2016).
257. Quelques réflexions à propos d'une nouvelle édition de L'opéra de quat'sous // Théâtre en Europe. 1986 // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).
258. Raboni G // Corriere della Sera. 1990. 30 ottobre // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (дата обращения: 05.11.2023).

259. Ramo L. Ciliegi e ciliegie fuori stagione // Film d'oggi. Roma. 1955. 27 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4007&imm=1&contatore=15&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).
260. Rebora R. Il Gabbiano // Fiera Letteraria. Roma. 1948. 5 dec. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3979&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).
261. Rebora R. Il Giardino dei ciliegi // Tutti. Torino. 1955. 23 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4027&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 10.09.2016).
262. Rebora R. Il Giardino dei ciliegi // La Fiera Letteraria. Roma. 1955. 6 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4006&imm=1&contatore=14&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).
263. Ripamonti I. Da molto tempo non si vedeva qualcosa del genere // Avanti! 1956. 11 feb. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 01.10.2024).
264. Ripamonti I. Cechov al Piccolo // Il Contemporaneo. 1955. 29 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4010&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 03.09.2016).
265. Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Avanti. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3993&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 12.09.2016).
266. Ripamonti I. Il giardino dei ciliegi // Teatro d'oggi. Roma. 1954. 1 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4025&imm=1&contatore=1&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).
267. Ripellino A. Il ciliegio mio e piu bianco // L'Espresso. 1976. 8 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4116&imm=1&contatore=11&real=0> (дата обращения: 23.12.2016).
268. Riva V. Arrivederci Brecht // Avanti. 1956. 12 feb. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4942&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 01.10.2024).

269. Roos H-D. Ci vorrà molto coraggio per inscenare ancora L'opera da tre soldi // Süddeutsche Zeitung. 1959. 22 gen. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).
270. Sampieri G.V. La famiglia del Piccolo Teatro: immensa ma sempre unita // Il Resto del Carlino. 1960. 11 april. // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1956/> (дата обращения: 10.11.2024).
271. Sartori A. Ricordi intorno a una maschera // Quaderni del Piccolo Teatro, 4. Milano: Tecnografica Milanese, 1962 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения: 05.11.2023).
272. Scali M. Le trois quat'sous de Strehler // Libération. 1986. 31 ottobre // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lopera-da-tre-soldi-1986/> (дата обращения 15.11.2024).
273. Senior. Il giardino dei ciliegi di A. Cechov al Piccolo Teatro // 24 Ore. Milano. 1955. 14 gen. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=3992> (дата обращения: 05.09.2016).
274. Senza titolo // Guerin Meschino. Milano. 1948. 28 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3980&imm=1&contatore=6&real=0> (дата обращения: 27.08.2016).
275. Simoni R. Il Gabbiano di Cecov al Piccolo Teatro // Corriere della Sera. Milano. 1948. 25 nov. // URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3976&imm=1&contatore=2&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).
276. Soleri F. Intervista di Luciana Fusi, Annabella. 1977. 23 novembre // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/> (дата обращения: 09.02.2022).
277. Strehler G. Il «mestiere» della poesia // Alberto Marcia. La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori. Firenze: La Casa Usher, 1980 // URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения: 05.11.2023).

278. Strehler G. Il perché dell' «Arlecchino» e la riscoperta di Goldoni / Testimonianza di una vita in teatro, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения: 13.06.2022).

279. Testori G. Il Gabbiano di Cecov // La Via. 1949. 29 jan. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3985&imm=1&contatore=11&real=0> (дата обращения: 03.02.2016).

280. Tian E. // Il Messaggero. 1987. 15 maggio // URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения: 14.12.2022).

281. Titta Rosa G. Il Gabbiano di Cecov // Avanti. Milano. 1948. 25 nov. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3974&imm=1&contatore=0&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

282. Tre premi ai «Giganti» di Strehler // Alto Adige, Bolzano. 1968. 15 marzo // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDstagione=22#a> (дата обращения: 05.07.2015).

283. Vergani O. Un gabbiano di 52 anni ha fatto il nido in via Rovello // Corriere d'informazione. Milano. 1948. 25 nov. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3977&imm=1&contatore=3&real=0> (дата обращения: 25.08.2016).

284. Vergani O. Applausi alla regia dei fiati sospesi // Corriere d'informazione. Milano. 1955. 14 gen. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3999&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 05.09.2016).

285. Vergani O. Platonov e altri di Anton Cecov // Corriere d'informazione. Milano. 1959. 28 apr. // URL:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=6570&imm=1&contatore=7&real=0> (дата обращения: 13.10.2016).

Видеоресурсы:

286. Видеозапись спектакля «Арлекин – слуга двух господ» (вторая редакция).
Первая трансляция по телевидению с вводными комментариями Джорджо Стрелера о постановке.
Arlecchino, servitore di due padroni. RAI, 1955, язык итальянский // URL:
https://vk.com/video-3460822_79910996 (дата обращения 12.07.2012).
287. Видеозапись спектакля «Арлекин – слуга двух господ» (пятая редакция, «с повозками»)
Arlecchino, servitore di due padroni. Villa Litta. RAI, 1973, язык итальянский // URL: <https://rutube.ru/video/dbb60c08bd99140301627d77c9a9577d/?r=wd> (дата обращения: 06.10.2024).
288. Фрагмент видеозаписи спектакля «Арлекин – слуга двух господ» (шестая редакция «dell'Odéon»), на котором запечатлен момент ускользания Арлекина на облаке. Запись сделана во время гастролей «Пикколо театро» в Токио в марте 1979 года // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (дата обращения: 02.03.2023).
289. Видеозапись спектакля «Арлекин – слуга двух господ» (седьмая редакция, «Dell'Addio»)
Arlecchino, servitore di due padroni. RAI 2 – RAISAT // URL:
<https://rutube.ru/video/b1c19d3c46fb83c06c96750ba856c81b/?r=wd> (дата обращения: 05.03.2023).
290. Фрагмент видеозаписи спектакля «Арлекин – слуга двух господ» с Андреа Йонассон (Беатриче), Ферруччо Солери (Арлекино), Франко Грациози (Флориндо). RAI, 1992 // URL:
<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения: 02.03.2023).

291. Видеозапись интервью с исполнителем роли Арлекина Ферруччо Солери, где он рассказывает о работе со Стрелером и молодыми выпускниками школы «Пикколо», занятыми в спектакле «Арлекин – слуга двух господ». LA SEPT/ARTE. 1993 // URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1993/> (дата обращения: 02.03.2023).
292. Видеозапись интервью с актрисами Джулией Ладзарини, Нарчизой Бонати, игравшими в спектакле «Арлекин – слуга двух господ», а также театральным критиком Маурицио Порро. 3D Produzioni, 2013 / URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-nel-mondo/> (дата обращения: 03.03.2023).
293. Телевизионный фильм Гильберто Тофано, посвященный Джорджо Стрелеру. Giorgio Strehler. Il mestiere del teatro / «Incontri», a cura di Pio De Berti Gambini. RAI, 1966 / URL: <https://ok.ru/video/7297912539674> (дата обращения: 07.07.2024).
294. Видеозапись спектакля Джорджо Стрелера «Король Лир». RAI, 1972 // URL: <https://youtu.be/FxNvCd691Ck> (дата обращения: 15.09.2023).
295. Телевизионный фильм, демонстрирующий процесс постановки Джорджо Стрелером «Трехгрошовой оперы» Брехта. RAI, 1972 // URL: <https://youtu.be/R2TQ0PxBVtY> (дата обращения: 11.02.2023).
296. Видеозапись спектакля Джорджо Стрелера «Вишневый сад» (вторая редакция). Часть I. RAI, 1974 // URL: https://youtu.be/Li3_tx48AeY (дата обращения: 19.03.2022).
297. Видеозапись спектакля Джорджо Стрелера «Вишневый сад» (вторая редакция). Часть II. RAI, 1974 // URL: <https://youtu.be/NE6WnHBNkfY> (дата обращения: 19.03.2022).
298. Видеозапись спектакля Джорджо Стрелера «Буря» (вторая редакция). RAI, 1980 // URL: <https://youtu.be/062jcNfDPnA> (дата обращения: 02.06.2022).
299. Фрагмент видеозаписи спектакля Джорджо Стрелера «Буря» (вторая редакция). Сцена с гарпией-Ариэлем. RAI. 1978 // URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/>
(дата обращения: 13.12.2024).

300. Фрагмент видеозаписи, где говорится о триумфальном успехе «Бури» Дж.

Стрелера на сцене театра Европы в Париже. RAI. 1987 // URL:

<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/>
(дата обращения: 13.12.2024).

301. Видеозапись спектакля Джорджо Стрелера «Горные великаны». RAI, 1995 //

URL: <https://youtu.be/TK4233CXpvg> (дата обращения: 12.11.2021).

302. Телевизионный фильм, посвященный оперным постановкам Джорджо

Стрелера. La regia nell'opera lirica: Giorgio Strehler. RAI, 2014 // URL:

<https://youtu.be/i4rI51PR4Ns> (дата обращения: 16.08.2024).

303. Презентация книги *Strehler. Il gigante del piccolo*, где собраны интервью

выдающихся деятелей искусства, публиковавшиеся к 100-летию со дня

рождения Джорджо Стрелера на страницах миланской газеты «*la Repubblica*».

Piccolo Teatro, 2022 // URL: <https://youtu.be/yMLhJXcgjFY> (дата обращения: 10.08.2024).

Приложение



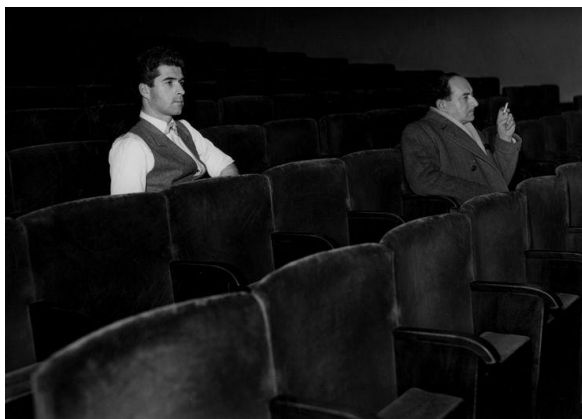
1.



2.

1. Рождение «Пикколо театро». 14 мая 1947. Архив «Пикколо театро»

2. Джорджо Стрелер подписывает дневное расписание театра. 1947. Архив «Пикколо театро»



1.



2.

1. Джорджо Стрелер и Сальваторе Квазимодо. Начало 1950-х. Архив «Пикколо театро»

2. Гастроли «Пикколо театро». 1954. Архив «Пикколо театро»



1.



2.

1. Джорджо Стрелер и Паоло Грасси. 1955. Архив «Пикколо театро»
 2. Джорджо Стрелер с Кекко Риссоне и Тино Карраро на репетиции «Трехгрошовой оперы». 1955. Архив «Пикколо театро»



1.



2.

1. Бертольт Брехт на сцене «Пикколо театро» в декорациях к «Трехгрошовой опере». 1956. Архив «Пикколо театро»
 2. Паоло Грасси с Бертольтом Брехтом и Ниной Винки во время визита драматурга в Милан. 1956. Архив «Пикколо театро»



1.



2.

1. Джорджо Стрелер и Фьоренцо Карпи. 1957. Архив «Пикколо teatro»
2. Джорджо Стрелер с Марчелло Моретти. 1957. Архив «Пикколо teatro»



1.

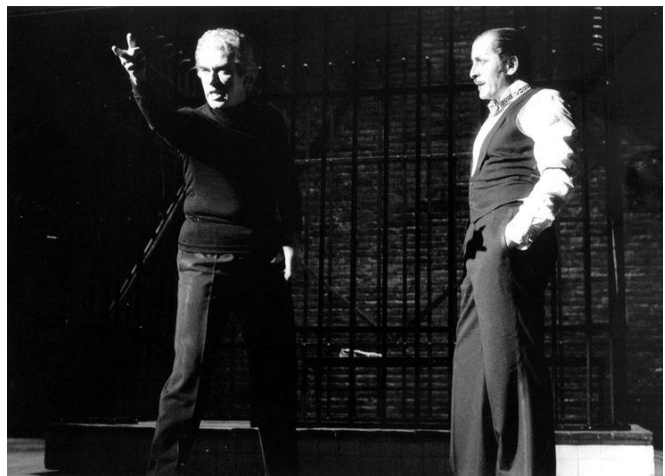


2.

1. «Арлекин – слуга двух господ». Последние репетиции перед гастроллями в США. 1960. Архив «Пикколо teatro»
2. Гастроли «Пикколо teatro» в США. Архив «Пикколо teatro»



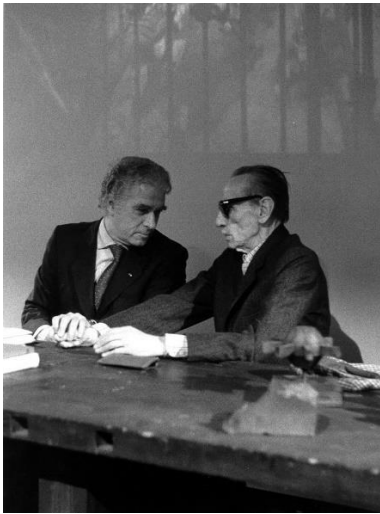
1.



2.

1. Джорджо Стрелер с Мильвой во время репетиции «Трехгрошовой оперы». 1973. Архив «Пикколо teatro»

2. Джорджо Стрелер с Доменико Модуньо во время репетиции «Трехгрошовой оперы». 1973. Архив «Пикколо театр»



1.



2.

1. Джорджо Стрелер и Эдуардо де Филиппо. 1984. Архив «Пикколо театр».

2. Джорджо Стрелер во время празднования 40-летнего юбилея «Пикколо театр». 1987. Архив «Пикколо театр»



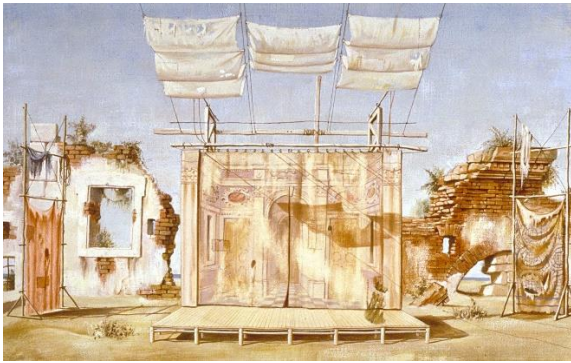
1.



2.

1. Джанни Ратто. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ». 1947. Акварель, картон. Архив «Пикколо театр».

2. Джанни Ратто. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ». 1952. Акварель, картон. Архив «Пикколо театр».



1.



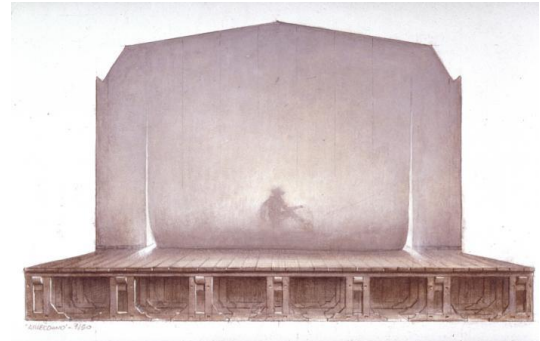
2.

1. Эцио Фриджеро. Сцена с руинами. Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». 1956. Эскиз. Смешанная техника. Архив «Пикколо театро».

2. Эцио Фриджеро. Вид Венеции. Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». 1972. Эскиз. Смешанная техника. Архив «Пикколо театро».



1.



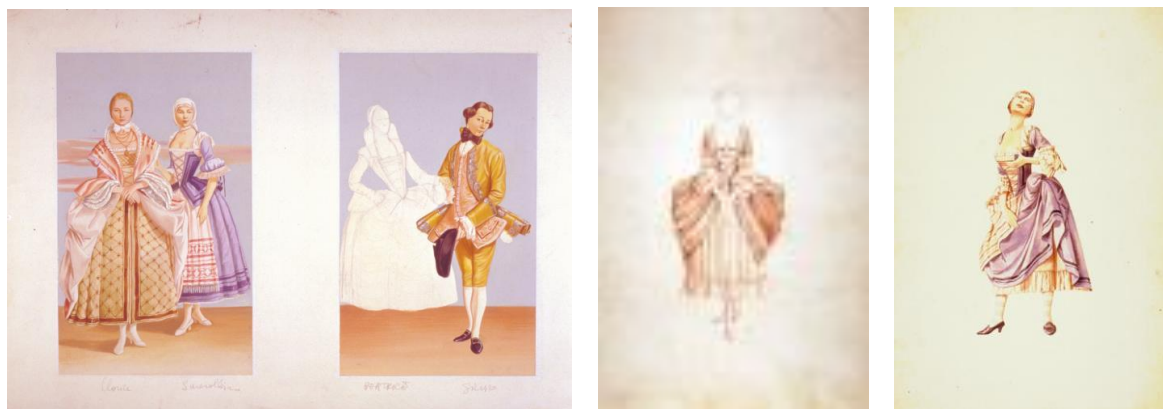
2.

1. Эцио Фриджеро. Сцена из спектакля «Арлекин – слуга двух господ». Шестая редакция. 1977. Эскиз. Смешанная техника. Архив «Пикколо театро».

2. Эцио Фриджеро. «Арлекин – слуга двух господ». 1986. Эскиз. Темпера, картон. Архив «Пикколо театро».



Эбе Колчаги. Эскизы костюмов Баланцоне, Панталоне, Бригеллы, Смеральдины. Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». 1952. Архив «Пикколо театр»



Эцио Фриджеро. Эскизы костюмов Клариче, Смеральдины, Беатриче, Сильвио. Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». 1956. Архив «Пикколо театр



Марчелло Моретти в роли Арлекина и Франко Паренти в роли Бригеллы. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Пикколо театр. Милан. 1947. Фото.



Марчелло Моретти в роли Арлекина и Антонио Баттистелла в роли Бригеллы. Спектакль Дж. Стрелера «Ворон». Театр «Ла Фениче». Венеция. 1948. Фото.



Марчелло Моретти в роли Арлекина, Джулио Босетти – первый капрал. Спектакль Дж. Стрелера «Влюбленный солдат». Пикколо театр. Милан. 1951.



Марчелло Моретти в роли Сганареля. Спектакль Дж. Стрелера «Летающий лекарь». Пикколо театр. Милан. 1951. Фото.



Марчелло Моретти – Арлекин, Лаура Адани – Розаура, Чезарина Геральди – Марионетта. Спектакль Дж. Стрелера «Хитрая Вдова». Театр «Ла Финиче». Венеция. 1953.



1.



2.

1. Бонати Н. в роли Смеральдины, Тедески Дж. в роли Панталоне, Ладзарини Дж. в роли Клариче, Деттори Дж. в роли Сильвио. Спектакль «Арлекин - слуга двух господ». Сцена из спектакля. Москва, Малый театр. 1960. Архив ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

2. Моретти М. в роли Арлекина. Спектакль «Арлекин - слуга двух господ». Сцена из спектакля. Москва, Малый театр. 1960. Архив ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.



1.

2.

1. Гастроли «Пикколо театро ди Милано» во дворце культуры имени I пятилетки. Сцена из спектакля «Арлекин - слуга двух господ». Арлекин - Марчелло Моретти, Смеральдина - Нарчиза Бонатти. Архив Государственного музея истории Санкт-Петербурга.
2. Буклет к спектаклю «Арлекин - слуга двух господ» К.Гольдони. Спектакль: «Арлекин-слуга двух господ». Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.



«Арлекин – слуга двух господ». Американское турне. 1960. Архив «Пикколо театро»



Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Четвертая редакция. Вилла Литта ди Аффори. 1963. Архив «Пикколо театро»



1.

2.

1. «Арлекин – слуга двух господ». Вилла Литта ди Аффори. 1963. Архив «Пикколо театро»

2. Арлекин – Ферруччо Солери. 1963. Архив «Пикколо театро»



Ферруччо Солери в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Театр Одеон. Париж. 1977. Фото. Архив «Пикколо театро»



1.



2.

1. Проект ТQ (театральный квартал). Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». 1969. Архив «Пикколо театро»

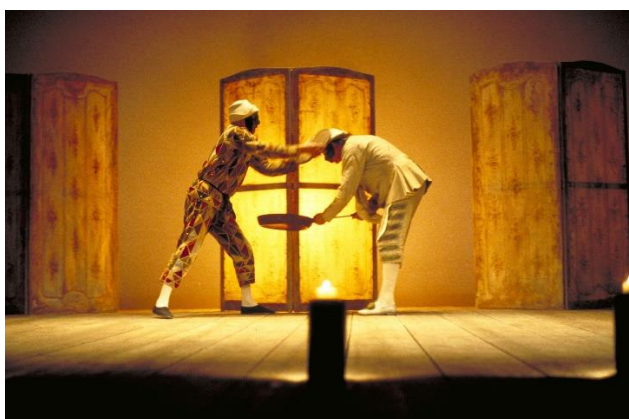
2. Ферруччо Солери и Рудольф Нуреев. После спектакля «Арлекин – слуга двух господ». Проект ТQ. 1969. Архив «Пикколо театро»



Ферруччо Солери в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Пикколо театр. Милан. 1987. Фото. Архив «Пикколо театро»



Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Восьмая редакция. Пикколо театр. Милан. 1990. Архив «Пикколо театро»



Ферруччо Солери в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Пикколо театр. Милан. 1997. Архив «Пикколо театро»



Спектакль «Арлекин – слуга двух господ». Одиннадцатая редакция. Восстановлен Ф. Солери и С. Де Лука. Пикколо театр. Милан. 2003. В роли Арлекина – Феруччо Солери и Энрико Бонавера. Архив «Пикколо театр»



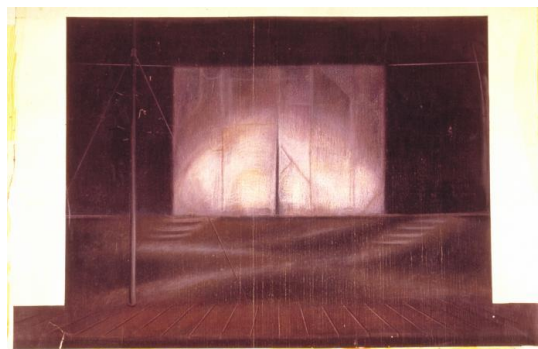
Джанни Ратто. Спектакль «Горные великаны». 1947. Эскиз. Акварель, картон. Архив «Пикколо театр»



Эцио Фриджеро. Спектакль «Горные великаны». 1966. Эскизы. Восковой карандаш, бумага.



1.



2.

1. Эцио Фриджерио. Спектакль «Горные великаны». 1966. Арсенал явлений. Эскиз. Восковой карандаш, бумага.

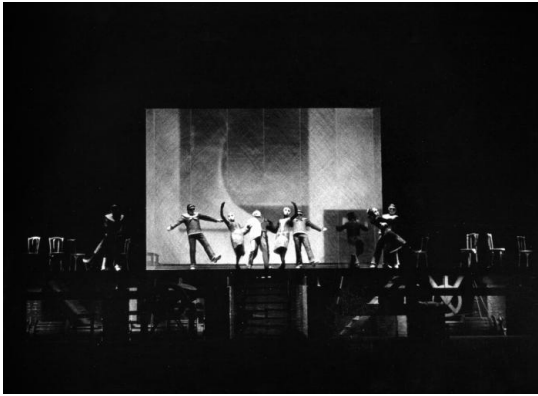
2. Эцио Фриджерио. Спектакль «Горные великаны». 1966. Сцена, I акт. Эскиз. Восковой карандаш, бумага.



Спектакль «Горные великаны». 1947. Камилло Пилотто, Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо. Архив «Пикколо театро»



Спектакль «Горные великаны». 1947. Арсенал явлений. Фото. Архив «Пикколо театро»

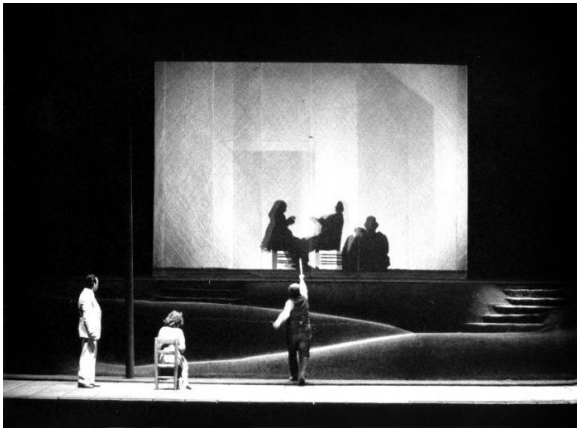


Спектакль «Горные великаны». 1966. Арсенал явлений. Фото. Архив «Пикколо театро»



Спектакль «Горные великаны». 1994. Арсенал явлений. Фото. Архив «Пикколо театро»





Сцены из спектакля «Горные великаны». 1966. Фото. Архив «Пикколо театр»





Сцены из спектакля «Горные великаны». 1994. Фото. Архив «Пикколо театро»



Джанни Ратто. Сценография к спектаклю «Буря». Эскизы костюмов – Эбе Колчаги. 1947. Архив «Пикколо театро»



Спектакль «Буря». Сады Боболи. Флоренция. 1947. Фото. Архив «Пикколо театро»



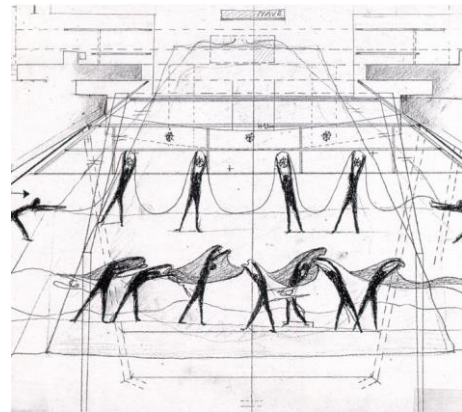
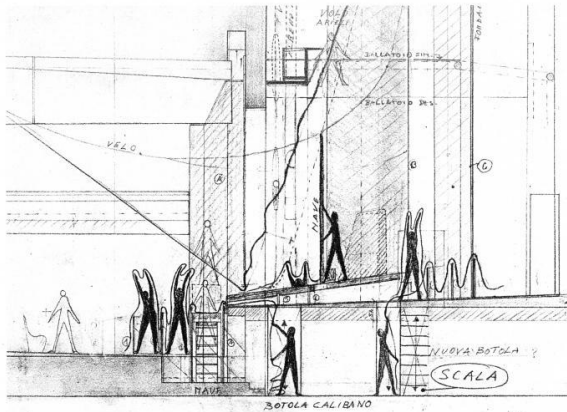
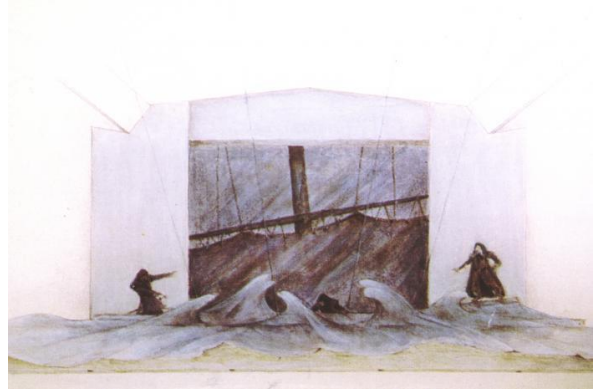
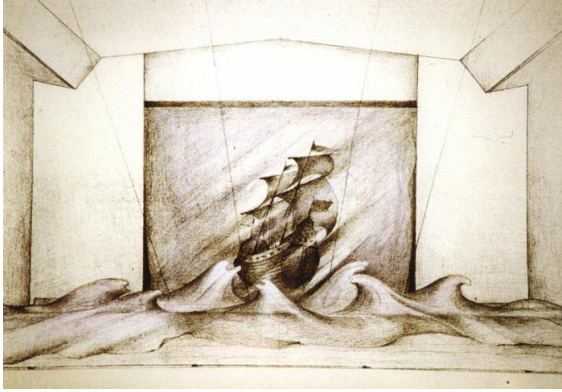
Спектакль «Буря». Сады Боболи. Флоренция. 1947. Калибан – Марчелло Моретти, Ариэль – Лилла Бриньоне.



Спектакль «Буря». Сады Боболи. Флоренция. 1947. Просперо – Камилло Пилотто, Фердинандо – Джорджо Де Лулло, Калибан – Марчелло Моретти.



Спектакль «Буря». Сады Боболи. Флоренция. 1947. Просперо – Камилло Пилотто, Фердинандо – Джорджо Де Лулло, Миранда – Луиза Росси, Стефано – Антонио Баттистелла.



Лучано Дамиани. Сценография к спектаклю «Буря». 1978. Театр «Лирико». Архив «Пикколо teatro»





Лучано Дамиани. Эскизы костюмов к спектаклю «Буря». 1978. Театр «Лирико». Архив «Пикколо teatro»





Сцены из спектакля «Буря». 1978. Фото. Архив «Пикколо театро»

99

A T T O Q U I N T O
completo

SCENA PRIMA
(Davanti alla grotta di PROSPERO)

Entrano PROSPERO, coi suoi abiti di mago, e ARIEL

PROSPERO { Ora il mio progetto *capitolo* *L'opera mia* *sono intente -*
Volge alla conclusione: *scoppieno* *pu -*
scoppieno *scoppieno* *scoppieno*
I miei incantesimi non falliscono, - *scoppieno*
(I miei) spiriti eseguono *(obbligato)* *scoppieno*
E il tempo cammina eretto *e teste alte*
Portando un carico lieve.
Che ore sono? *L'ora?*
La sesta. *Le sei* *E il momento*
di chiudere
Quella in cui dicevi, mio signore,
Che il nostro lavoro *l'ho in cui*
Sarebbe finito. *come hai detto?*
in un attimo?

PROSPERO Io dissi
Quando sollevasti la tempesta.
Mio spirito,
Dove sono *e* il Re e la sua corte? *bunde*

ARIEL Confinati insieme
Come avevi ordinato, e proprio *e* *sono stati?*
Come *tu* *hai* lasciati.
(Tutti) Prigionieri, signore,
Nel boschetto di tigli
Che difende dal maltempo
La tua grotta.
(Se non li liberi tu,
Non possono muoversi.
Il Re, suo fratello e il tuo
Sono in preda alla pazzia
E gli altri piangono per loro, *stanno* *stanno* *(brim full)*
Pieni di dolore e di paura: *stanno*
Ma specialmente quello

scoppieno

Машинописный текст перевода «Бури», выполненный А. Ломбардо с режиссерскими правками Дж. Стрелера. 1978. Архив «Пикколо teatro»

ETA' TEMPESTA

PROSPERO $36 + 12 = (48)$? (secondo forse del 12) 3×12
 $48 + 12 = (60)$ (circa ol. 12) 4×12

Miranda - $2\frac{1}{2} \times 3 + 12 = (14\frac{1}{2}) (15)$

Celibeo - $\times \text{men} + 12 + 12 = (24) + \times \text{men} -$

{ Alimbo ne Napoli = $(48) - (60)$ come Prospero
 Sebastianus suo fratello $(36) - (48)$

{ Prospero - $(48) - (60)$ (uoi ol. di anni meno?)
 Antonio $(36) - 48$

Gonzelo (60) { come Prospero o più vecchio
 il più vecchio -
 o ol. più? è costoso -

Celibeo =
 $12 +$
 12
 $\hline 24 +$

Prospero
 $12 +$
 $12 +$
 $12 +$
 $\hline 12$
 $48 + \leftarrow$
 12
 $\hline 60$

$2\frac{1}{2} +$
 12
 $\hline 14\frac{1}{2}$ Miranda

{ Sebastianus 36
 Antonio 36

Gonzelo 60

Лист с расчетом возраста персонажей «Бури», выполненный Дж. Стрелером. 1978. Архив «Пикколо театро»

telefono:
803464 - 8690631/2/3/4

Prot.

Data 26 settembre 1983

**Piccolo
Teatro
di Milano**



ELENCO STRUMENTI MUSICALI SPETTACOLO " LA TEMPESTA "

- n. 9 Grancasse (2 con piatti)
- n. 3 Tamburi legno con cavalletto
- n. 1 Gong con cavalletto
- n. 1 Piastra sol e la
- n. 1 Tabla
- n. 1 Rullante con cavalletto
- n. 1 Bongo verde
- n. 1 Tamburo muto con cavalletto
- n. 1 Sansa ad ance
- n. 2 Piatti
- n. 3 Baschi (1 con corde)
- n. 1 Campana
- n. 1 Campana tubolare la
- n. 1 Flexiton
- n. 1 Fischietto
- n. 3 Chitarre
- n. 1 Salterio
- n. 1 Ribecca
- n. 1 Violoncello
- n. 1 Ottavino
- n. 2 Flauti
- n. 2 Tumbe
- n. 1 Bonghetto legno
- n. 5 Cavalletti Grancasse
- n. 6 Battenti Grancasse e Gong

Список музыкальных инструментов, используемых в спектакле «Буря». 1983. Архив «Пикколо театр»

telefoni:
803464 - 8690631/2/3/4

Prot.

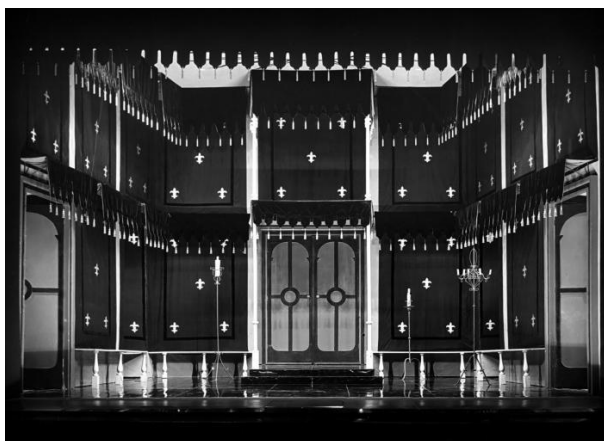
Data 23 settembre 1983

**Piccolo
Teatro
di Milano**



ELENCO MATERIALE DI ATTREZZERIA SPETTACOLO "LA TEMPESTA"

- 5 Corone dorate.
- 15 Spade complete di fodero.
- 14 Cinture per dette.
- 5 Lanterne.
- 22 Tamburelli per comici.
- 4 Torce in ferro con manico in legno.
- 3 Bastoni rituali con conchiglie e palline.
- 1 Scacchiera con scacchi incollati.
- 6 Fiaschi impagliati.
- 2 Bastoni per gnomone.
- 2 Sfere armillari in fondino di ferro.
- 2 Coltellacci.
- 4 Conchiglie di scena.
- 1 Sestante in ferro.
- 4 Cimbali in acciaio.
- Alcune conchiglie piccole.
- 4 Bracciali di conchiglie.
- 1 Tromba in ottone.
- 1 Cordicella argentata.
- 4 Collari misti in ottone con pietre finte.
- 1 Botte in legno.
- 4 Sgabelli per rivette dietro.
- 1 Scaletta a due pedane.
- 1 Pedanina.
- 2 Sgabelli per rivette.
- 2 " " pedana.
- 8 " " orchestra.
- 4 Bandoni con maniglie.
- 4 Lamiera 200x100 di scorta.
- 3 Bandoni in ottone per pioggia.



Спектакль «Ричард II». 1949. Ренцо Риччи в роли Ричарда II. 1949.
Архив «Пикколо театро»



Сцены из спектакля Генрих IV. 1950. Архив «Пикколо театро»



Сцены из спектакля «Макбет». 1951. Архив «Пикколо театро»



1.



2.



3.

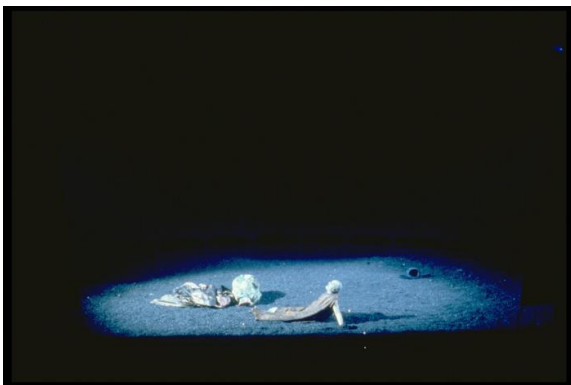
1. Джорджо Стрелер на репетиции спектакля «Юлий Цезарь». 1953. Архив «Пикколо театро»

2. Карло Ратти, Джорджо де Лулло. Спектакль «Юлий Цезарь». 1953. Архив «Пикколо театро»

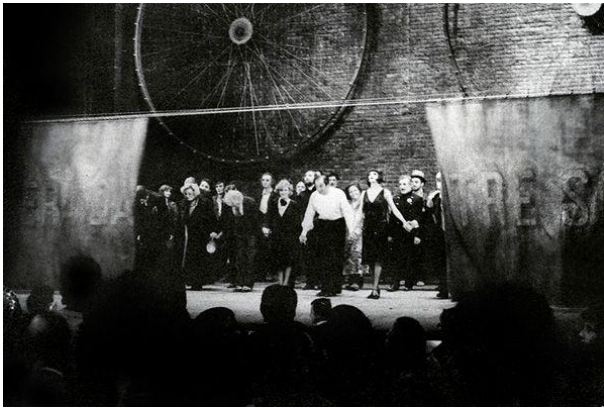
3. Джорджо Стрелер на репетиции спектакля «Кориолан». 1954. Архив «Пикколо театро»



Сцены из спектакля «Игра власть имущих». 1964. Архив «Пикколо театро»

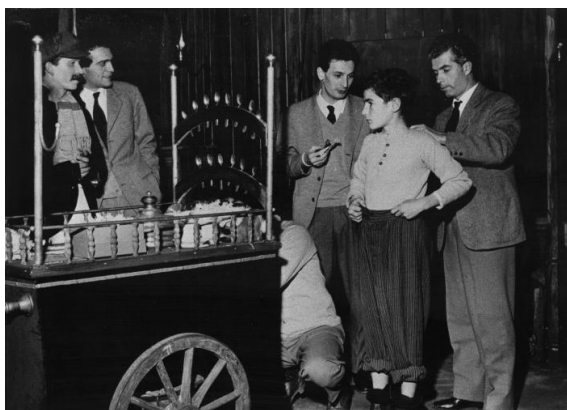


Сцены из спектакля «Король Лир». 1972. Архив «Пикколо театро»

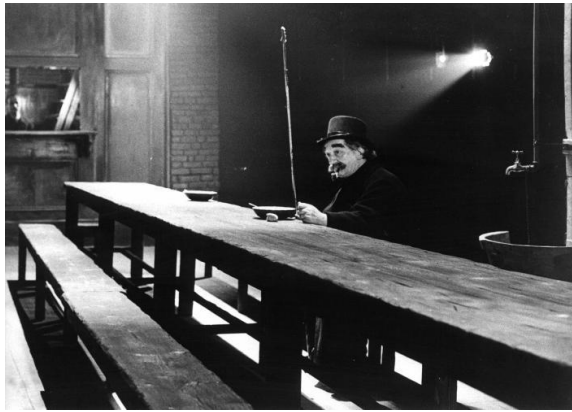




Сцены из спектакля «Трехгрошовая опера». 1956. Архив «Пикколо театро»



Джорджо Стрелер во время репетиции спектакля «Наш Милан». 1955. Архив «Пикколо театро»



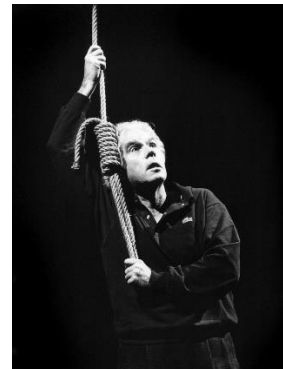
Сцены из спектакля «Наш Милан». 1956. Архив «Пикколо театр»





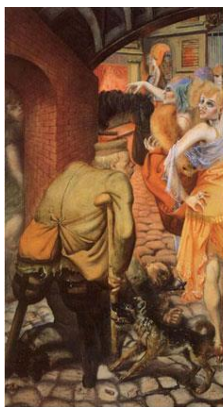
Сцены из спектакля «Трехгрошовая опера». 1973. Архив «Пикколо teatro»







1.



2.

1. Афиша «Трехгрошовой оперы». Театр Шатле. Париж. 1986.

2. Отто Дикс. Метрополис. Триптих. 1927–1928.



1.



2.

1. Джанни Ратто. Эскиз декорации к спектаклю «Чайка». 1949

2. Сцена из спектакля «Чайка». 1949



Сцены из спектакля «Чайка». 1949



Таня Моисеевич. Сценография к спектаклю «Вишневый сад». 1955.





Сцены из спектакля «Вишневый сад». 1955. Архив «Пикколо театро»

WIGS.

Mme Ranevsky. Fashionable style 1904
 Colour of honey.
 Very softly waved hair.

Ania. Young girl style, with fringe.
 Same colour as Mme Ranevsky,
 OR a little darker, to suit her eyes.

Varia. Dark brown hair, with plaits.

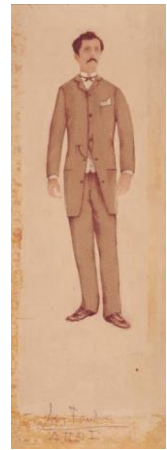
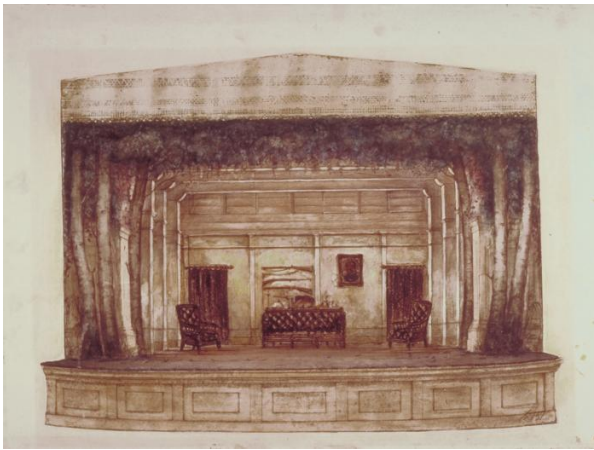
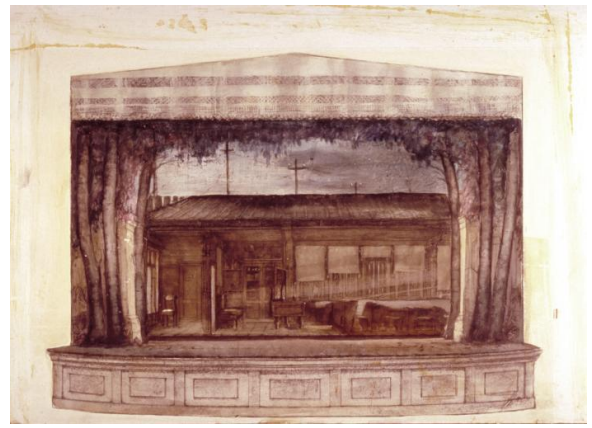
Carlotta. Medium brown, not light not dark,
 rather frizzy hair, little hard
 curls on forehead. Bun on top.

Duniascia. Dark brown hair with coquettish
 curly fringe, bun on top of head.
 Centre parting.

GAIEV Silver-grey very elegantly
 dressed hair. Parting a little
 to one side.

Moustache like an elegant cat.
 Fine beard, imperial style, a
 little darker in centre.

LOPACHIN Strong vigorous dark brown
 hair, flecked at the temples
 with a few grey hairs.
 Beard + moustache a little less
 dark.

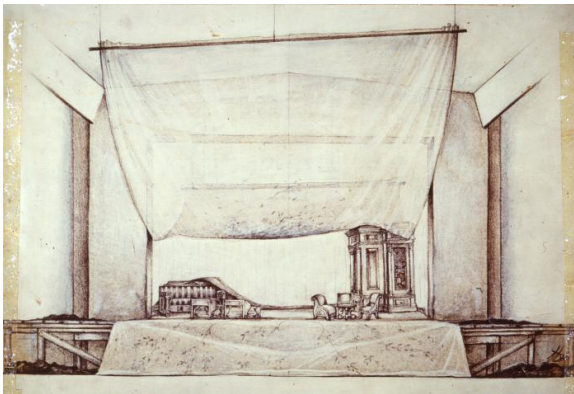


Лучано Дамиани. Сценография и эскизы костюмов к спектаклю «Платонов и другие». Архив «Пикколо театр»



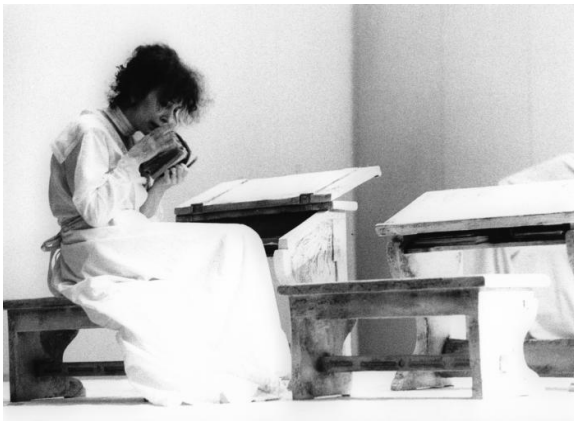


Сцены из спектакля «Платонов и другие». 1959. Архив «Пикколо театро»



Лучано Дамиани. Сценография и эскизы костюмов к спектаклю «Вишневый сад». 1974. Архив «Пикколо театро»





Сцены из спектакля «Вишневый сад». 1974. Архив «Пикколо театро»



Сцена из спектакля «Дачная трилогия». 1954. Архив «Пикколо театро»