

Мария СКОРНЯКОВА

## СРЕДИЗЕМНОМОРСКАЯ ДОРОГА К ЭПИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ...

СТРЕЛЕР И БРЕХТ

*Эпический театр – это волшебный театр,  
театр фантазии, свободы, легкости.*

**Джорджо Стрелер**

«Нас часто упрекали, что мы много ставили Брехта. Но скорее следует упрекнуть нас в обратном – в том, что мы слишком мало его ставили»<sup>1</sup>, – сказал Стрелер в дни брехтовского фестиваля, который в 1995 году в связи с сорокалетием со дня смерти драматурга проводил Пикколо Театро. Стрелер был убежден, что наследие Брехта, как и наследие Станиславского, имеет непреходящее значение, поэтому его необходимо изучать долго и тщательно, а между тем современным театром оно освоено не только недостаточно, но и весьма поверхностно, и Брехт очень мало понят и мало оценен. «Немногие актеры что-то знают о театре Брехта, еще меньше могут на практике применить его технику, а если им и приходится играть его пьесу, то их все время бросает от сентиментальности ложного остранения к холодной идентификации по Станиславскому. При этом техника *Verfremdung*, так называемый эффект остранения, игнорируется почти полностью»<sup>2</sup>.

Стрелер нередко сравнивал Брехта с другими реформаторами прошлого и чаще всего с Карло Гольдони. «Брехт и Гольдони – это две основные точки моих театральных исканий. Их объединяет

характер взаимоотношений с обществом, чувство театра и круг проблем, которые ставило их время... Это два революционера в истории театра...»<sup>3</sup>. Стрелер полагал, что смысл реформы, которую совершили – каждый в свое время – Гольдони и Брехт, состоит в «мучительном утверждении обновленного реализма и реставрации понятия “типического”. Этообретение осуществляется в результате диалектического процесса, который берет начало в предшествующей ситуации в искусстве»<sup>4</sup>.

Стрелер всегда считал Брехта одним из своих учителей. Среди других он называл Жуве и Копо. И, конечно, Станиславского. «Станиславский – первый учитель для нас всех. Без Станиславского сегодня невозможно работать в театре. Но останавливаться на Станиславском нельзя»<sup>5</sup>. «Я убежден, что сегодня театр должен объединить эти две позиции – Станиславского и Брехта... страстность истины с отстраненной позицией критика...» Свою роль в сценическом искусстве современности Стрелер считал посреднической и объединительной: «Мое призвание – искать мосты... между двумя великими театральными методологиями: учением Станиславского (без которого совершенно нельзя

<sup>1</sup> Giorgio Strehler. *Shakespear. Goldoni. Brecht. Milano. 2006, P. 115.*

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 116.

<sup>3</sup> *Ibid.*, P. 97.

<sup>4</sup> Стрелер Дж. *Театр для людей.* М., 1984, С. 78.

<sup>5</sup> Giorgio Strehler *o la passione teatrale.* Milano. 1998. P. 163.



Д. Стрелер

обойтись) и учением Брехта (без которого, как кажется, можно обойтись очень просто)»<sup>6</sup>.

Когда речь заходит о влиянии Брехта на Стрелера, то обычно выделяют два аспекта – эстетический и идеологический. Итальянские исследователи театра прежде всего обращают внимание на проблемы, связанные с идеологией.

И действительно, после встречи с Бертольтом Брехтом Стрелер иначе стал воспринимать мир. Взгляды на буржуазное общество, социальные проблемы народа, его история, прошлое, настоящее, будущее... – все было подвергнуто пересмотру и переосмыслению. Убеждения Стрелера, как представителя итальянской

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 159–163.

## Мастер-класс

интеллигенции и человека близкого к Сопротивлению, и раньше отличались достаточной левизной. После знакомства с Брехтом его политическая позиция оказалась не только более твердой, но и значительно более левой. Марксизм отныне и навсегда стал неотъемлемой составляющей мировоззрения итальянского режиссера.

Утопизм – характерная черта художников прошлого столетия: многим из них были свойственны отношение к своему творчеству как к строительству новой жизни, мечта о лучшем жизнеустройстве и святая вера в действенную силу искусства. «Мы всегда стремились творить такой театр, который мог бы изменить мир». Это слова Джорджо Стрелера, и в них он весь со всей своей страстной верой в человека, в жизнь и искусство.

Проблему новой театральности в искусстве итальянского режиссера также связывают с именем Брехта. Однако, как справедливо замечает исследователь творчества Стрелера М. Грегори, сближение с Брехтом не было бы возможным без внутренней готовности режиссера к переменам, что уже проявилось в некоторых его спектаклях, поставленных ранее. Эстетика эпического театра была принята Стрелером тем более легко, что он не просто чувствовал необходимость перемен, но и сам постепенно пытался выйти на ту самую дорогу, которую прокладывал в театральном искусстве Бертольт Брехт. Спектакли Стрелера «Чайка» (1948) и «Вишневый сад» (1954) уже несли в себе зерна нового театра. Речь идет об остановке действия по Брехту, или то что крупнейший театральный критик Италии второй половины XX века Роберто Де

Монтичелли назвал тогда «остановкой дыхания».

Речь идет о некоторых словах или песенках, произносившихся или пропеваемых персонажами как бы про себя, о некоторых слишком долгих паузах, вроде бы оторванных от основного действия и поэтому казавшихся немотивированными, что сопровождалось – и это особенно важно – «схематическими по форме (геометрическими) назидательными жестами»<sup>7</sup>. Такие своеобразные задержки основного действия позволяли «выделять особо важные, наиболее содержательные моменты спектакля, ключевые слова и выражения, подчеркивали их, как бы поднимая на невидимые пьедесталы»<sup>8</sup>. Эти «остановки дыхания» между фразами, отдельными словами или даже двумя разными слогами неожиданно открывали новое, некую «зону свободы». Зрителю предоставлялась возможность перевести дух и задуматься над тем, что происходит на сцене, и вынести об этом свое суждение. На рубеже 1950-х мало кто понимал, что такой вот «эффект остранения» имел целью «отделить актера от его персонажа, показать их различие, их взаимодействие в некоем диалектическом противостоянии»<sup>9</sup>. В те краткие мгновения «остранений» в ранних чеховских спектаклях в театре Стрелера актер мог ощущать себя и восприниматься не только как исполнитель определенного персонажа, но одновременно и как лицо, стоящее вместе со зрителями по другую сторону рамп. В такие игровые моменты он должен был не только занять позицию по отношению к своему герою, но и выразить ее в исполнении. Это явление итальянские

<sup>7</sup> Il Piccolo Teatro di Milano.

*Cinquant'anni di cultura e spettacolo.*

*A cura di Gregori M.G. Milano, 1997, P. 129.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, P. 128.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 129.

## Pro настоящее

критики назвали «парадоксом об актере 50-х».

Интересно, что первые шаги к новому театру были сделаны Стрелером на материале драмы рубежа XIX–XX веков, в пьесах ее реформатора А.П.Чехова. Ведь долгие паузы и слова, как бы оторванные от основного действия, и то, что называлось «подтекстом» есть неотъемлемая часть театра Чехова в его русской мхатовской версии. В сущности, эти первые ростки нового в спектаклях Стрелера возникли на старой почве психологического театра, связанного с параллельным действием или подтекстом. Таким образом, если рассуждать логически, то эпизация по Брехту могла бы считаться неким следующим этапом, развитием подтекстового слоя драматического действия. Чеховский подтекст и брехтовский прием очуждения в сущности имеют родственную природу, основанную на схожем принципе: чеховский персонаж «выпадает» из действия, у Брехта актер «выпадает» из образа. И тут и там происходит временный разрыв с основной, магистральной сюжетной линией произведения. И тут и там задача – активизировать зрителя, задать ему вопрос, заставить размышлять. Но в случае с традиционным подтекстом, когда общение с публикой исключено – этот принцип пассивен, а у Брехта – активен, с прямым, непосредственным обращением в зал.

Брехт как личность и его теория эпического театра оказали на Стрелера всеобъемлющее влияние, стали для него, по его собственным словам, школой нравственности, ответственности и выбора. А также «игрой, развлечением, поиском и обретением нового театра, нового метода актерской игры,

способом построения и в то же время разрушения театральной иллюзии»<sup>10</sup>. Именно после встречи с Бертольтом Брехтом, после овладения итальянским режиссером основ эпического театра его искусство получило новое качество, а сам он постепенно обрел и свой уникальный художественный язык и свой метод, став тем Стрелером, которого знают все. А сами брехтовские спектакли режиссера среди многочисленных постановок пьес этого драматурга выделялись настолько, что стали особым явлением в европейском театре второй половины XX века.

Постигая основы учения Бертольта Брехта, Стрелер был последователен и нетороплив. Он и сам постепенно входил в эстетику эпического театра и, подобно своему дорогому Гольдони, осторожно и постепенно приучал своих актеров (а заодно и зрителей) к новой для них театральной технике. Начал он с «Трехгрошовой оперы» – и не случайно. Именно в этом произведении, по убеждению режиссера, было удобнее всего сделать первый шаг к эпическому театру. В музыкальных сценах спектакля драматические актеры попадали в хорошо знакомый им мир варьете, основополагающее условие которого – непосредственный контакт с публикой, что и было необходимо для исполнения зонгов. Таким образом, Стрелер вел своих актеров от привычного для них перевоплощения (или, как любят говорить в Италии, идентификационной манеры игры) к эпическому театру с помощью эстетики варьете – театрального жанра, популярного в Италии и до войны, и после нее, где нередко работали или подрабатывали актеры драматических театров.

<sup>10</sup> Ibid., p. 129.

## Мастер-класс

«Трехгрошовую оперу» – сатирическую комедию о бандите Мэкки-Мессере, Дон Жуане лондонского дна, предводителе «нищих», предпринимателе Пичеме и их подельниках – Стрелер поставил как яркое и захватывающее действие. «Это был сверкающий спектакль, иронический с нравоучительным подтекстом рассказ о проститутках и индустрии, построенной на бедности, бандитах и продажной полиции»<sup>11</sup>. Действие пьесы было перенесено из викторианской эпохи в Лондон кануна первой мировой войны. Но по сути это был спектакль о современной Европе, об Италии эпохи экономического чуда, о скрытых механизмах капиталистического мира. Как сказал Стрелер: «“Трехгрошовая опера” показывает функционирование буржуазной системы изнутри...», именно поэтому «... в условиях капиталистического общества она будет актуальна всегда»<sup>12</sup>.

Сценическое пространство вмещало несколько мест действия: заведение Пичема, гараж со старым фордом, где игралась свадьба Мэкки и Полли, бордель, улицу, тюрьму. Когда стихали напористые, маршевые звуки увертюры, поднимался красный занавес, открывая другой – серый, холщевый (до половины высоты сцены). На нем появлялось название спектакля, затем уличный певец с шарманкой исполнял на авансцене первую песню – иронический гимн во славу ловкости бандита Мэкки-Мессера, и возникала следующая надпись: «Пролог к 1914 году». Серый занавес уходил вверх и зрителям открывался луна-парк с каруселями в день ежегодной ярмарки квартала Сохо. Пантомимическая сцена шла под музыку пролога. В глубине

виднелся театр марионеток. Чинно прохаживались почтенные буржуа, люди иных сословий, заметны были и воры, и проститутки... Вдруг раздавался пронзительный крик дамы в перьях: «А ведь это... Мэкки-Нож». И на сцене возникла вальяжная фигура провинциального франта с тростью, в полосатом пиджаке, бежевых брюках, белых перчатках и клетчатой шляпе, надетой набекрень. Знаменитый бандит спокойно и не спеша прогуливался среди горожан. Сразу за этим на вновь опустившемся малом занавесе возникал текст с кратким содержанием первой картины и тут же глазам зрителей открывались апартаменты Пичема, короля «нищих», так называемая «гардеробная», где через всю сцену был протянут канат, на котором висела униформа его команды – костыли, протезы, рваная одежда и другое живописное тряпье... Повсюду лежали и висели заготовленные плакаты типа: «Последние станут первыми» или «Давать значительно приятнее, чем получать».

Двойственная природа пьесы, предстающая неким двуликим Янусом, по убеждению Стрелера, таила немало опасностей для постановщика. Поэтому очень важной задачей режиссер считал установление равновесия, при котором «очарование среды, обманчивое обаяние персонажей, мелодическая приятность музыки, брутальный анахронизм словесных формул не становились бы самоцелью»<sup>13</sup>. Столкновения противоположностей определяли эстетику спектакля, в котором все имело свою обратную сторону, второй план. «В этом поразительном, полном выдумки спектакле все было одновременно и ужасно и прекрасно,

<sup>11</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano A cura di Gregori M.G. P. 127.*

<sup>12</sup> *Дж. Стрелер. Театр для людей. С. 238, 242.*

<sup>13</sup> *Стрелер Дж. Театр для людей. С. 236.*

## Pro настоящее



грубо, непристойно и вместе с тем рафинированно и изысканно»<sup>14</sup>. Очарование здесь оборачивалось пустотой, привлекательность – агрессивностью. Двойственность пронизывала каждую сцену, каждый образ. Смешение стилей и жанров (оперетты, вальсы, драматического театра, оперы) помогало выявить и подчеркнуть неоднозначность. И даже музыка, прекрасная музыка Курта Вайля несла в себе эту двойственность. «Здесь возникает необычная музыкальная панорама, – говорил на репетиции Стрелер, – с одной стороны, леденящая душу, с другой, в высшей степени нежная...»<sup>15</sup>.

Как-то раз Брехт сказал Стрелеру, что с первыми звуками оркестра сверху должны падать фонари. Это замечание режиссер воспринял вполне серьезно, но предложил свое решение. Фонари на сцену в стрелеровской «Трехгрошовой» не падали, но в глубине сцены, фронтально к зрительному залу появились два колеса с зажженными по окружности фонарями. Лишь только начиналась песня – вся сцена погружалась во тьму, и перекрестный свет голубых прожекторов выхватывал из темноты поющую группу (или одного актера), огромные светящиеся колеса начинали в такт с музыкой вращаться. Так зрителю давался знак – наступает важный момент, начинается эпическое очуждение. Актер, обращаясь напрямую к залу, уже выступал не от лица персонажа, а от своего собственного. В зонгах звучали основные мысли автора пьесы. Прорезающий темноту сцены голубой луч и движение сияющих огнями колес создавали особую атмосферу – тревожную,

напряженную и вместе с тем радостную, полную таинственности и меланхолии.

И хотя в исполняемой истории все было ненастоящим – и нищета, и любовь, и романтика, сам спектакль был полон энергии, полон жизни – подлинной «взрывной витальности»<sup>16</sup>, что и делало его столь заразительным. «Высвобождение витальной энергии» в «Опере»<sup>17</sup> предопределило многое в будущих спектаклях Стрелера по Брехту, стало началом его выхода на ту самую «средиземноморскую дорогу к эпическому театру», о чем спустя годы писала пресса<sup>17</sup>.

Гротескная резкость красок, контрастность освещения, захватывающий мелодизм песен создавали атмосферу, характерную для экспрессионистического кабаре начала века. Хотя в спектакле этом, по свидетельству современников, прежде всего поражала и «восхищала не сила сарказма, не мощь пародии на чудовищность общества, а сами персонажи..., которые, казалось, пришли из ада или кошмарного сна, персонажи чуждые, но вместе с тем и необычайно живые»<sup>18</sup>. Хитрец Пичем (Марио Каротенуто), со вставленным в глаз монокуляром, тяжелый и широкий в поношенной тройке и котелке; изящная, привлекательная, очень живая Полли (Марина Бонфильи); похожая на Марлен Дитрих красавица Дженни (Милли). По отзывам прессы, все актеры играли и пели очень хорошо – «с чувством, свободно, радостно и точно по интонациям»<sup>19</sup>. Но лучше всех был Тино Карраро.

Мэки-Карраро и в самом деле был хорош – красив, элегантен, дерзок. В его полуулыбке, слегка насмешливом тоне голоса, во всей

<sup>14</sup> *Avanti!*, 04.05.1956.

<sup>15</sup> *Zanussi penitenziu.*

<sup>16</sup> *Стрелер Дж. С. 236.*

<sup>17</sup> *Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler. N 1. 1999. P. 6.*

<sup>18</sup> *Il Piccolo Reatro di Milano. P. 131.*

<sup>19</sup> *Corriere di Sicilia. 04.03.1956.*

## Мастер-класс

его повадке было столько свободы, легкости и такая мужская привлекательность, что не поддаться его обаянию было невозможно. Когда они с Дженни танцевали танго, то у зрителей перехватывало дыхание. Танец-воспоминание о счастливых днях и былой любви:

*O giorni belli che passamo là  
A far l'amor in piena libertà...*

(«Прекрасные дни мы проводили там, мы любили и были свободны...»).

Звучала томная, сладостная мелодия песни, которую в полумраке у кулисы начинала Дженни. Затем ее подхватывал Мэкки, стоящий напротив. Они медленно двигались по направлению друг к другу и встречались в центре авансены. И начиналось «танго, полное страсти и меланхолии». Выхваченные голубым лучом прожектора, прижавшись друг к другу они, медленно и легко скользили по поверхности сцены. В их законченных, точных движениях было столько эротизма, соблазна, порока и, вместе с тем, столько красоты и обаяния. «Незабываемое танго!» – скажет спустя почти полвека Франко Куадри<sup>20</sup>. Лирическое начало, неожиданно прорывавшееся в этом достаточно жестком и совсем не поэтическом спектакле, стало откровением и для автора.

В те годы в Италии еще мало знали о Бертольте Брехте, ни актеры, ни публика, ни критика не были готовы принять брехтовскую манеру исполнения. И хотя в прессе проблема эпического очуждения обсуждалась достаточно горячо (не было статьи, в которой критика не попыталась бы дать этому новому явлению свое толкование), «Трехгрошевую» Стрелера

ожидали с определенной настороженностью. Однако, после премьеры, напряжение, связанное с ожиданием революционных перемен в сценическом искусстве, спало. В «Трехгрошевой опере» актеры выходили из образа лишь в зонах и все исполнители справились с непривычной задачей вполне. Весьма примечательно выразился об игре актеров в своей рецензии на этот спектакль Р. Де Монтичелли: «Исполнение было, к счастью, традиционным»<sup>21</sup>. И это было похоже на вздох облегчения.

Специально для спектакля был сделан новый и очень удачный перевод пьесы (Этторе Гаипа при участии Джино Негри и Джорджо Стрелера). По общему мнению, слово Брехта обрело особую силу на итальянском языке. Экспрессия и мощь брехтовского текста, воплощенного в иной языковой стихии, получили неожиданный импульс. Брехт открывался по-новому, постигался, если так можно выразиться, и фонетически. В музыке нового языка – в нежной напевности его гласных и ритмичной дробности согласных, в самой пластике итальянской речи – Брехт звучал ярко и проникновенно.

Спектакль имел невероятный успех. Джорджо Стрелер, повинувшись своей итальянской природе – мягкой и теплой, чувственной и чувствительной, а также более открытой и непосредственной в выражении эмоций, – смягчал и брехтовскую жесткость, и брехтовскую прямолинейность. Он создал спектакль многогранный, полный жизни, спектакль широкого диапазона. Присутствовавший на премьерке в Милане автор был счастлив и поражен. «Лед и пламень, легкость и точность отличают этот спектакль

<sup>20</sup> *Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler. P. 6.*

<sup>21</sup> *Illustrazione italiana. 01.03.1956.*



*Pro настоящее*

от множества других, которые мне приходилось видеть», – сказал он<sup>22</sup>. «Трехгрошовая опера» в постановке Стрелера, по словам Брехта, превзошла все ранее виденные им спектакли по этой пьесе, включая и его собственный в театре Шифбауэрдамм.

Вторично «Трехгрошовую оперу» Стрелер ставит уже в другую эпоху, в годы контестации – в «свинцовые 70-е», время массовых выступлений молодежи и кровавого террора. Став объектом нападков со стороны протестующей театральной молодежи, Стрелер был вынужден уйти из Пикколо. К опере Брехта он вновь обращается вскоре после своего возвращения в родной театр. (Сначала он поставил «Короля Лира», один из самых жестоких и мрачных своих спектаклей, премьера которого состоялась за три месяца до «Оперы»). Новая «Трехгрошовая» оказалась строгой и суровой, исполненной невероятной внутренней силы. «Это было жесткое экспрессионистическое произведение, почти что мюзикл отрезвления»<sup>23</sup>. Суровость времени не могла не оставить свой след. На этот раз действие пьесы было перенесено в Америку гангстерских разборок 1928 года – года создания пьесы, в канун великого кризиса. Ритмы 20-х годов, стиль 20-х, мода 20-х определили стилистику спектакля. Художником на этот раз был Эцио Фриджеро. И несмотря на то, что после первой премьеры прошло не так уж много лет, Стрелер не взял в новый спектакль никого из актеров первого состава. На этот раз были заняты известная эстрадная певица Мильва (Дженни), Джанрико Тедески (Пичем), Джулия Ладзарини (Полли), роль Мэки исполнил Доменико Модуно.

В спектакле 1973 года на занавесе уже нет названия спектакля, нет и надписей с кратким содержанием каждой сцены, предваряющих ее исполнение. Эти «точки опоры», как называл их Стрелер, в работе с брехтовским материалом ему больше не нужны. Но остались два громадных колеса, которые так же вращались во время зонгов. Мерцаая огнями на фоне черного задника, они казались еще больше, ярче, загадочнее.

Огромные сказочные колеса выполняли несколько функций, по существу являясь одной многозначной метафорой, соединяющей зрелище в единое целое. Крутящиеся и светящиеся они были аттракционами луна-парка, куда в поисках отдыха и развлечения приходят люди. Казались гигантским старинным велосипедом с крутящимися спицами, который напоминал об эпохе, в которую перенесено действие пьесы. Они стремительно вертелись, соответствуя спешке жизни в никуда и, вместе с тем были движением вперед, символом вечной изменчивости, неустойчивости жизни, природы и человека. (Тема, особенно важная как для Стрелера, так и для Брехта). «И еще это образ человека в поисках самого себя, – скажет Стрелер в интервью, по случаю новой постановки «Оперы», – и еще многое, многое другое, связанное то с гротесками в духе Гросса, то с отчаянием в стиле Шагала»<sup>24</sup>. Живопись Георга Гросса и Марка Шагала во многом способствовали созданию общей атмосферы спектакля – что проявлялось и в красках, и в ритмах, и в его общем настроении.

Пролог теперь исполнялся не традиционным кантасторием, а актером кабаре в черном концертном

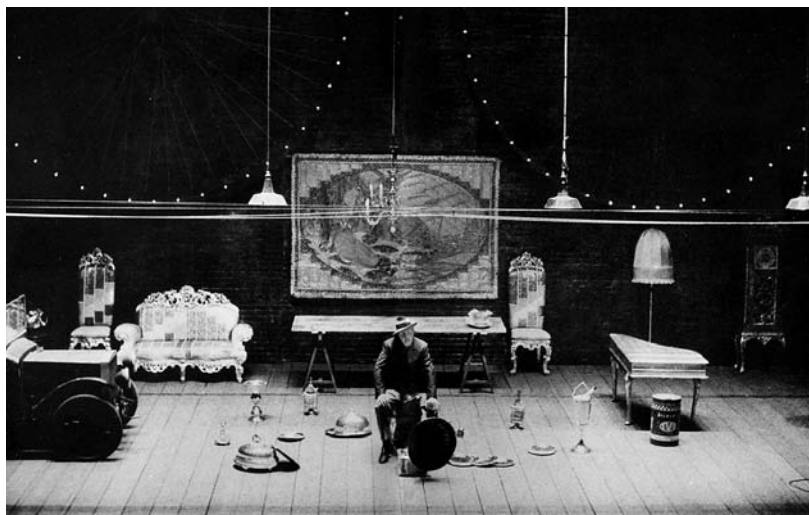
<sup>22</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano. 1998. P. 70.

<sup>23</sup> Il Piccolo teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 132.

<sup>24</sup> Il Tempo. 27.12.1972.



## Мастер-класс



Сцена из спектакля  
«Трехгрошовая опера»,  
1973

костюме и ярком гриме в луче голубого прожектора на фоне занавеса. Мэкки-Нож, инспектор Браун, воры, бандиты и полицейские выглядели вполне респектабельно и все очень походили друг на друга в одинаковых элегантных черных смокингах и с аккуратными, с пробором, прическами. Дженни-Мильва – в черном, мерцающем блестками, платье, с короткими черными волосами по моде 20-х годов, красивая, пластичная, воплощение обольстительности и порока – напоминала Лайзу Минелли из «Кабаре».

Осталась видеозапись репетиций этой постановки «Трехгрошовой оперы», во время которых Стрелер отработывал с актерами исполнение некоторых зонгов. Уже по этим фрагментам можно судить, какой редкой силы и заразительности был этот спектакль. На репетициях Стрелер подробно объяснял, что стоит за каждой репликой, интонацией, углубляясь не только в психологию, но и в историю человеческих взаимоотношений и в историю человечества. Во время



Репетиция сцены  
«Солдатская песня»  
из спектакля  
«Трехгрошовая опера».  
Д. Агус (слева)  
и Д. Стрелер

работы с Мильвой-Дженни над «Песней о царе Соломоне», в которой шла речь о великих завоевателях прошлого, Стрелер хотел, что

## Pro настоящее

бы вся песня звучала иронически, но несколько слов последнего куплета прозвучали в иной, особенной интонации и другом ритме.

*Laudacia del gran Cesare negare non si può;  
egli era potentissimo,  
Eppure brutto l'assasinò...*

(«Храбрость великого Цезаря оспаривать нельзя, он был самым могущественным и все же скверным убийцей»)

Три слова «negare non si può» (оспаривать нельзя) надо было не столько петь, сколько произносить, делая маленькие паузы между словами, произносить спокойно, как констатацию факта, и главное, без всякого восхищения личностью Цезаря. Свою просьбу, сопровождая ее аргументами и показами, Стрелер повторил несколько раз, но у актрисы не получалось то, что ему было нужно. И тогда Стрелер разразился обличительной речью в адрес известных всему миру завоевателей – от Цезаря до Наполеона... При этом его оценки поразили, озадачили жесткостью и однозначностью: «Все, все они повинны в массовых убийствах, все мерзавцы до одного... Я сам в определенном смысле тоже готов признать храбрость Цезаря. Но что это была за храбрость!? Для Брехта Цезарь вовсе не пример доблести и храбрости. Это яркий пример того, как при помощи политических интриг можно прийти к диктатуре. Цицерон – тот был паяц. А Цезарь – один из самых больших негодяев Древнего Рима, которые когда-либо существовали... Все зависит от точки зрения на историю...»<sup>25</sup>

Ситуация парадоксальная. Прием очевидно грубый и агрессивный. Однако эти прямолинейные оценки и не терпящие возражений



«Трехгрошовая опера».  
Мильва –Дженни, 1973

аргументы дали неожиданный результат: своим страстным монологом Стрелер сумел внушить актрисе чувство, благодаря которому она смогла, наконец, взять нужную интонацию, и в крошечном кусочке фразы появились те самые легкие, едва уловимые нюансы, которые были необходимы для выстраивания сцены в целом. Режиссер сделал ювелирную работу, выточил маленькую деталь с помощью тяжелого инструмента. Как ему это удалось? На что он делал расчет? Быть может, на детскость и наивность самой природы актера? Прием не универсальный, хотя Стрелер пользовался им

<sup>25</sup> *Запись репетиции*

## Мастер-класс

достаточно часто. Скорее всего результативным он может быть тогда, когда режиссер хорошо чувствует и знает своих актеров.

На репетициях «Оперы» Стрелер был и режиссером, и дирижером, и певцом. Он дирижировал оркестром, дирижировал как хормейстер пением актеров, пел вместе с ними, давал нужную интонацию, необходимый ритм... Он очень музыкален, у него приятный голос, достаточно сильный для того, чтобы петь в «Опере». Блистательно была исполнена им сцена «Песнь пушек» (Солдатская песня). В сущности это был не режиссерский показ, не фрагмент, а полностью сыгранная им довольно большая сцена, сыгранная страстно и с видимым наслаждением. Двуликую природу «Оперы» в этом эпизоде можно было почувствовать особенно остро.

В дуэте Мэкки и главы лондонской полиции Брауна, Стрелер играл за Мэкки. И сколько было в его движениях и интонациях лихости, легкости, изящества и какого-то особого простодушия! Он был само обаяние – этакий свой парень в доску. Весело поет, весело разливает виски, весело делает вид, будто стреляет из бутылки как из автомата, приговаривая «тра-та-та-та-та-та»... Все делает весело и легко. Это настолько заражает, увлекает, что все остальные персонажи, в конце концов, присоединяются к нему и поют финальный припев хором:

*Soldati e bombe  
Cannoni e trombe...*

(«Солдаты и бомбы, пушки и трубы...»)

Словно в угаре, с восторженными лицами вся группа клином

двигается к авансцене. И вдруг, из-под руки Мэкки один из участников, выхватив пистолет, стреляет в публику.

Этот внезапный выстрел перемещал все – с плюса на минус. Очарование песни и ее исполнителей мгновенно исчезало. Легкая, веселая, зажигательная сцена кончалась убийством (возможным) зрителя! Сцена-обманка была в высшей степени характерна для спектакля. Похожие метаморфозы в «Опере» случались неоднократно. Среди них и знаменитый парад нищих.

На репетиции Стрелер отработывал ритм марша «калек» по авансцене. Вначале он сам показал варианты прохода – звук по-разному топчущих ног, стучащих костылей, протезов, палок, стульев... В каждом случае – свой темп, своя мелодия. Актеры должны были выбрать что-то для себя или придумать сами – все зависело от их фантазии. Им давалась полная свобода. А затем весь этот разнородный, разноречивый стук был оркестрован в своеобразный общий музыкальный грохот. Но когда сцена (одна из самых ярких в спектакле, и в первой, и во второй редакции) была исполнена в окончательном варианте, она неожиданно вызвала противоречивые чувства – смех, иронию и вместе с тем сострадание. Ненастоящие нищие, которые должны были бы восприниматься совершенно отстраненно, вдруг показались истинно отверженными – неким образом обездоленного человечества. Марш нищих своим неистовством и резкой жестикуляцией напомнил карнавал из «Галилея», поставленного задолго до второй «Оперы» и ставшего поворотным спектаклем



«Трехгрошовая опера». Танго. Репетиция. Д. Сантугго – Мэкки Мильва – Джени, 1973

*Pro настоящее*

как для Стрелера, так и для итальянского театра. В «Опере» 1973 года некоторым критикам сцена показалась даже авторской цитатой из «Галилея».

Спектакль «Жизнь Галилея» (в двух частях и тринадцати картинах) Стрелер показал в 1963 году. Спектакль шел пять с половиной часов, и выпущен он был после более чем годичной подготовки и четырех месяцев репетиций. Факт исключительный для итальянского театра того времени. Впервые перед Пикколо стояла столь сложная и масштабная во всех отношениях задача. Для реализации спектакля потребовались усилия огромного числа людей и технических служб. В нем приняли участие сорок пять актеров, тринадцать мимов (миманс), детский хор, три акробата и один карлик (в сцене карнавала). После премьеры «Галилей» прошел с аншлагом более сорока раз и был возобновлен с началом нового сезона. Театральная критика сразу же поставила «Жизнь Галилея» Стрелера в ряд важнейших культурных событий послевоенной Европы, рядом с такими спектаклями как «Фауст» Густава Грюндгенса. «Это самый зрелый плод на поле театральной культуры, выращенный поколением, рожденным в Сопровителении», – таков был вывод, сделанный через год после премьеры<sup>26</sup>.

Пьеса Брехта посвящена самым драматическим страницам жизни великого ученого – взаимоотношениям с обществом и властью, противостоянию с инквизицией и кульминационному моменту в его судьбе – отречению от своих убеждений. Как и пьеса Брехта, «Жизнь Галилея» Стрелера – спектакль не исторический, хотя здесь

и идет речь о событиях XVII века. Это спектакль прежде всего о современном ученом и его миссии в мире. А также о неизбежности компромисса как условия сохранения жизни. Смысл и значение спектакля Франко Куадри «прочитал» более конкретно, найдя в нем «отражение истории целого поколения и, прежде всего, драмы личной ответственности интеллигента»<sup>27</sup>.

Стрелер взял к постановке третью и последнюю версию пьесы Брехта о Галилее, из которой исключил две картины – пятую и пятнадцатую. Стрелер стремился следовать принципу пропорций в духе Леонардо да Винчи, взяв за образец его рисунок «Канон пропорций» – символ гармонии, соразмерности и красоты. Этот рисунок был изображен на одной из афиш к спектаклю. Основой сцениграфического решения (Лучано Дамиани) стала неподвижная конструкция из мощных деревянных балок, служившая фоном и средой для различных сцен этого спектакля. Она представляла собой каркас верхней части здания в форме равнобедренного треугольника над авансценой и устремляющихся к заднику пяти параллельных балок. Эта массивная и одновременно легкая нависающая над сценой конструкция, оставляла свободным все пространство внизу, где и разворачивалось действие. По замыслу это был каркас ренессансного итальянского театра. Зрителю открывалась и внутренняя, закулисная ее сторона, с театральной машиной XVII века.

«Жизнь Галилея» – проекция этих слов возникла на белоснежном занавесе в то время как свет направлялся в зрительный зал, что сразу как бы объединяло события пьесы

<sup>26</sup> *Piccolo Teatro della città di Milano. Vita di Galileo. 1963–1964. Programma di sala.*

<sup>27</sup> *Etiinforma. Speciale Strehler. P. 6.*

## Мастер-класс

и современность. Затем на занавесе появлялся текст содержания первой сцены: «Галилео Галилей, доцент математики в Падуе, проводит опыты по проверке теории Коперника о строении вселенной». Под звуки детского хора, исполнявшего куплеты о Галилее на мотив детской песенки-считалочки («В 1609 году ярко вспыхнул свет науки...»), занавес поднимался, открывая рабочую комнату Галилея. Так именно, с проекций текстов авторских ремарок и детского хора начинались все тринадцать картин этого спектакля. На сцене попеременно возникали просторная комната Галилея с астрономическими приборами в Падуе или Флоренции, интерьер кардинальского дворца, дома на городской площади, собор Святого Петра в Ватикане... Все было очень строго и лаконично до предела – место действия лишь обозначалось. Только мебель и некоторые детали обстановки, как и астрономические приборы XVII века, соответствовали эпохе. Условно историческими были и костюмы. У представителей власти – богато украшенными и тяжелыми, у ветреных и легкомысленных придворных – из невесомого шелка. А группы простолюдинов в грубых, рваных, поношенных одеждах казались сошедшими с картин Питера Брейгеля. Костюм самого Галилея возник почти случайно – из огромной объемной хламиды, которую актер для удобства надевал на репетициях.

Все в спектакле было выдержано в одной черно-белой гамме. Никаких иных красок – ни в декорациях, ни в костюмах. В каком-то смысле контраст цветов воспринимался, как отражение главного конфликта, как знак непримиримости

двух точек зрения, двух взглядов на мир, как истина и ложь, научное знание и религиозная догма, верность идее и предательство... Серые стены, черные и серые предметы обстановки, черно-серо-белые костюмы персонажей были освещены ровным нейтральным светом неоновых ламп – отдаляющим и отстраняющим. «Это был свет вне времени, в котором персонажи становились архетипами, как если бы они существовали в вечности...»<sup>28</sup>.

«Главная отличительная черта этой постановки “Галилея”, – писал режиссер, – это равновесие, которого так трудно достичь. Равновесие пределов возможного – ритмического, интонационного, пластического. Малейшее нарушение, и испорчено все. Достаточно небольшого смещения акцентов, убыстрения или замедления темпа, и все опорные точки рушатся»<sup>29</sup>. Казалось, что создатели спектакля стремились к абсолютному равновесию. Даже вес центральной балки верхней части конструкции должен был быть такой же, как у боковой, если бы она на самом деле держала свод здания. «Мне нужна была тишина, – говорил Дамиани, – а чтобы получить ее, все верхние балки стропил должны были уравновешивать друг друга»<sup>30</sup>.

И действительно, ощущение устойчивости возникало при первом взгляде на сцену. Симметричный каркас крыши темного дерева, симметричные относительно друг друга, «летающие» в глубь сцены балки... Особо важную роль в композиции каждой сцены играл ее центр. В середине обычно помещался массивный и устойчивый предмет – большой или маленький, он становился той «точкой»,

<sup>28</sup> Radio Germania. 15.05 1953.

<sup>29</sup> Bentoglio A. Strehler. Milano. 2002. P. 88.

<sup>30</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori. P. 48.





«Жизнь Галилея».  
Сцена облачения Папы

с которой соотносилось и все остальное – фрагменты декораций, реквизит, мизансцены... Таким предметом могли быть лавка, стол, шкаф, телескоп, подвешенный под центральной балкой шар – модель земли и, конечно, человек. Так в одной из сцен спектакля строго по центру под верхней балкой и фронтально к зрительному залу располагалась одна длинная тяжелая лавка. На ней – посередине и в полном одиночестве – сидел пленник инквизиции Галилей, поглощенный своими нелегкими думами о судьбах науки и превратностях жизни. В другой картине – церемонии облачения папы, одной из наиболее значимых и зрелищных в спектакле, о которой писали все газеты, кардинал Барберини находился в центре на фоне небольшого купола церкви в разрезе, а два других кардинала в одинаковых одеждах стояли у стен на равном от него расстоянии. Проходившая строго в соответствии с католическим ритуалом XVII века сцена одевания казалась вполне реалистической,

однако именно она стала в спектакле, по выражению критика, одним из «великих моментов театрального остранения»<sup>31</sup>. Трое монахов надевали на папу одно за другим обязательные предметы его облачения, и постепенно он утрачивал признаки человека, становясь неким пугающим «сакральным и таинственным символом» – власти, подавления воли, чувства, мысли. Именно здесь папа принимал решение подвергнуть Галилея суду инквизиции. Эта сцена и возвышала папу над людьми, и отделяла их от него. В финале ярко белая, одинокая фигура папы безмолвно застывала в середине совершенно пустой сцены.

Но даже и тогда, когда центр бывал пуст, то сама эта пустота становилась средоточием мизансцены. Среди них уже упоминавшаяся сцена карнавала – страстная, мистическая, с громадными масками, пением, плясками и шутовскими клерикальными шествиями, – в которой идеи Галилея о строении вселенной подавались

<sup>31</sup> Piccolo Teatro di Milano. Brecht/ Strehler. Bimesmale. Ottobre. 1979 P. 41.

## Мастер-класс

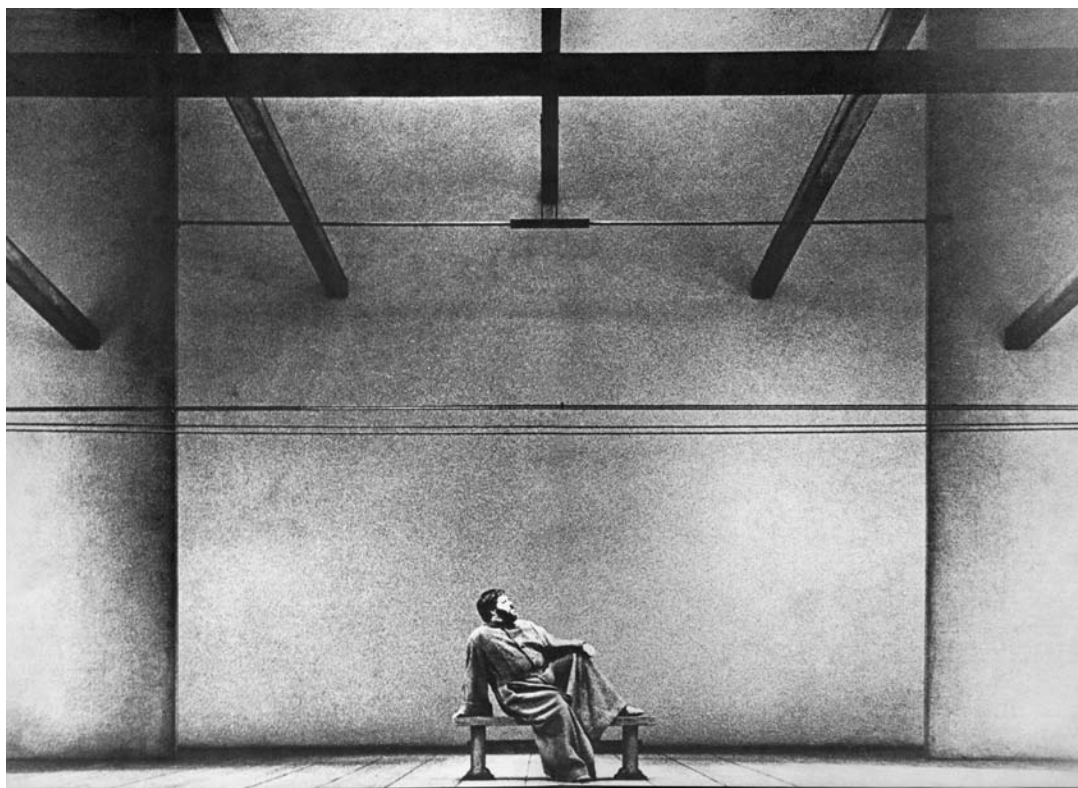
через карнавальное их осмеяние. Здесь все двигалось по кругу. Начиналась она с пантомимического представления «Вращение земли вокруг солнца»: женщина-солнце стояла в центре, а мальчик с тыквой на голове бегал и плясал вокруг нее, изображая землю. Когда же карнавал в неистовстве начал кружить вокруг образовавшейся в центре сцены пустоты, становилось почти страшно. Грандиозное балаганное действие казалось балетом, гротескным и грозным.

Соразмерность всех частей сценического пространства в «Галилее», его устойчивость и стремление строить действие вокруг центра вызвали ассоциации с главным предметом дискуссии этой пьесы – солнечной

системы. Системы, в которой действует точная система сдержек и противовесов, где все уравновешено и гармонично, и которая живет по своим нерушимым и независимым от человека законам. Никаких прямых указаний на такую связь в спектакле не было, однако даже поверхностный анализ фотографического материала приводит именно к такому выводу. Так в «Галилее» сценическое пространство становилось художественным образом или, говоря иными словами, «эпическим пространством», которое могло рассказать не только о конкретном месте действия, но и о мире, человеке, о многом другом.

Галилей в исполнении Тино Буацелли стал главной актерской удачей спектакля. Именно

«Жизнь Галилея».  
Т. Буацелли – Галилей





*Pro настоящее*

благодаря Буацелли (и прежде всего благодаря ему) спектакль получил то высокое, человеческое, гуманистическое содержание, о котором после премьеры писала вся пресса. Большой, грузный, широколицый, очень будничной и земной, Галилей-Буацелли казался таким уязвимым перед любой угрозой своему благополучию и покою, а значит и готовым к каким угодно компромиссам. Ученый, способный совершать великие открытия, одинокий гений, познавший тайны природы, и просто человек, крепко привязанный ко всему земному – к добротной и обильной пище, ко всем радостями и удовольствиями жизни. Во всем его облике было что-то ренессансное, избыточное – раблезианское. Он был чем-то похож на Фальстафа, который стоял перед немислимым для себя выбором: жить, по-прежнему наслаждаясь и радуясь жизни, или умереть за идею на костре инквизиции. Поэтому и отречение Галилея от своих убеждений здесь, в этом спектакле, воспринималось как почти неизбежное для человека, столь ценящего блага земли, столь привязанного к ее материальности, а значит и неспособного расстаться с ними во имя какой бы то ни было – пусть даже и самой для него дорогой – идеи.

Драму отречения Галилея Стрелер решал беспощадно для героя – на снижении его образа, в гротескном, балаганном ключе. После своего отречения Галилей тихо выходил из кулисы и медленно шел, отвернувшись к стене, как бы пряча от всех свое лицо. И вдруг в какой-то момент он резко поворачивал голову. В зал теперь смотрело уже не лицо человека, а маска, совершенно белая, набеленная

мукой или краской, как в карнавале, – «ослепительный, презренный и жалкий знак хитрости и позора. Лицо огромного клоуна... Это было горько и в то же время поучительно и воспринималось как остранение»<sup>32</sup>.

Центральный, узловый и вместе с тем самый тонкий и сложный аспект учения Брехта – так называемый эффект остранения. «Эпическое отчуждение – вещь загадочная», – уверяет Стрелер<sup>33</sup>. И не согласиться с ним трудно. Для итальянского режиссера эпическое очуждение – это поэтический прием, с помощью которого он и создавал свои спектакли, благодаря чему в них и было так много воздуха, легкости и вместе с тем мощи. «Быть легкими в тяжелом и простыми в сложном» – эти слова Брехта Стрелер повторял себе и своим актерам на протяжении многих лет. В значительной мере благодаря виртуозному владению приемом эпического отчуждения «тяжесть и сложность» больших идей в спектаклях Стрелера, не теряя своей значимости, превращались в ясность, легкость и театральность. Поэтому для него эпический театр всегда был театром больших возможностей, «волшебным театром, театром фантазии, свободы, легкости»<sup>34</sup>.

Стрелер был захвачен идеей овладения брехтовской методологией, стремился научить своих актеров как «с помощью тона, жеста или того и другого вместе... – способов и приемов великое множество... – отделять себя от изображаемого, занимать позицию вне его и таким образом что-то выделять и подчеркивать, замедляя в это мгновение, ускоряя или останавливая время», а значит тем самым

<sup>32</sup> De Monticelli. R. L'Attore. Milano. 1988. P. 321.

<sup>33</sup> Стрелер Дж. С. 90.

<sup>34</sup> Там же. С. 95.

## Мастер-класс

делая «очевидным неизвестное, непонятое или понятое неправильно, раскрывая его подлинную сущность»<sup>35</sup>. Однако и для Стрелера применение на практике метода Бертольта Брехта, рассчитанного прежде всего на актера рационального склада, оказалось задачей архисложной. В 60-е годы в Италии Брехта стремились ставить, как тогда считалось, «правильно», следуя букве теории, ни на шаг от нее не отклоняясь. Спектакли получались нередко сухие, холодные, бесстрастные, да и просто скучные. Однако лучшие спектакли по произведениям немецкого драматурга, поставленные в разных странах мира, включая спектакли самого Брехта в Берлинском Ансамбле, эмоций не исключали. В понимании Стрелера эпическое отчуждение не имеет ничего общего с холодностью и вовсе не обособлено от реальности. Но поскольку рациональное начало все же ставилось во главу угла, это создавало проблему. «Мы, итальянцы, – люди темпераментные, и нам трудно понять, что играть надо головой, а не сердцем»<sup>36</sup>, – говорил много работавший со Стрелером Джанфранко Маури. Приживление немецкой модели к итальянской актерской природе, которая противилась и восставала, давалось с трудом.

В период подготовки спектакля «Жизнь Галилея» режиссер, быть может, впервые так последовательно и так тщательно работал с актерами своего театра над освоением самой сути брехтовского метода – эпического очуждения. Стрелер считал, что «Галилей» должен был исполняться в особой манере: «в своем стиле – то есть неторопливо и даже замедленно, как если бы это был просто рассказ. Это может

нравиться или не нравиться, но это единственно возможное решение»<sup>37</sup>. Такое исполнение предполагает сдержанный ритм и ясную, отчетливую манеру произнесения текста. Здесь возникает «необходимость холодности звучащего слова, отрыва одного слова от другого, а также пауз и таких жестов, сопровождающих эти слова, которые должны нести нравучительную нагрузку»<sup>38</sup>.

Вся разработка роли, ее так сказать базовая конструкция основывалась на учении Станиславского (о чем, в сущности, и говорил сам Брехт), но затем роль должна была получать и иной масштаб – эпический. Так долго и мучительно репетиции «Галилея» шли не случайно: актеры учились повествовательной манере исполнения. Актеры, воспитанные в иных правилах, во многом на системе Станиславского, должны были играть иначе.

Для того чтобы актер мог внутренне отрываться от персонажа, он должен был в соответствии с рекомендациями Брехта перед каждой репликой или монологом тихо, как бы про себя, сказать что-то о своем персонаже в третьем лице. Например, в начале сказать «Галилей говорит», а дальше непосредственно произнести реплику героя. Прием этот давал первый толчок к отрыву исполнителя от исполняемого образа, побуждая актеров играть роль в третьем лице. Однако радикально это проблему не решало. Для полного вхождения в повествовательный стиль исполнения этого было явно недостаточно. Поэтому в течение репетиций Стрелер из своего кресла в партере не просто внимательно следил за действиями актеров, делая в перерывах нужные замечания и

<sup>35</sup> Там же. С. 90.

<sup>36</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 128.*

<sup>37</sup> *Bentoglio A. P. 88.*

<sup>38</sup> *Ibid., P. 89.*

## Pro настоящее

наставления, а каждую минуту сам участвовал в действии, тем или иным способом помогая исполнителям. Каждому прозвучавшему слову, каждому жесту он стремился дать обоснование, подкрепляя это своими словами или действиями и тем самым, внушая актерам необходимость определенного стиля исполнения, вводя их в нужное психофизическое состояние.

Одновременно с исполнителями режиссер произносил их текст, что само по себе некоторым образом очуждало слова персонажа. При этом с началом каждой реплики Стрелер обязательно добавлял: «Это сказал Папа» или «Это ответил Галилей» или «Это реплика фра Фулдженцио»... Чтобы глубже погрузить актеров в сущность проблем и атмосферу пьесы, Стрелер стремился расширять поле, на котором могли произрастать те или иные идеи. Поэтому на репетициях во время исполнения актерами какой-либо сцены, он тут же на ходу придумывал новый текст персонажа, развивая его мысль и приводя дополнительные аргументы в пользу той или иной точки зрения, и тут же параллельно с актером произносил этот новый текст. Чтобы заставить актера мыслить более широко, максимально стимулируя его способность к анализу и выработывая в нем умение самостоятельно устанавливать связи между событиями прошлого и настоящего, иными словами, чтобы заставить его *присутствовать* (Д.С.), режиссер провоцировал дискуссию, стремился вызвать реакцию актеров, давая острые и порой весьма неоднозначные оценки.

Сидя на своем месте в партере или выйдя на сцену, Стрелер изображал собеседников, ком-

ментировал их высказывания, сопоставлял мысли людей, живших в XVII веке, с событиями XX столетия и умонастроениями своих современников. Он то и дело выходил на сцену, объясняя и показывая; постоянно прерывал репетицию, делая замечания и уточняя нюансы, добиваясь сильного и жесткого жеста или сухого и бесстрастного звучания слов. Он мог гонять одну и ту же сцену много раз или заставлял подолгу, порой бесконечно повторять одну и ту же фразу. Однажды он целых «пять часов потратил на то, чтобы скрип обычной тележки на сцене зазвучал, наконец, эпически»<sup>39</sup>. Репетиции тянулись очень долго, актеры порой расходились по домам лишь под утро.

Желая научить актеров эпической манере игры, Стрелер делал ставку на разум прежде всего, стараясь приглушать более естественное для них эмоциональное начало. Но все же, как бы старательно ни заглушались эмоции, живое человеческое чувство не могло не рваться наружу. И Стрелер понимал, что это неизбежно, более того, к этому он скорее всего и стремился. «Исполнение сочетало в себе эпическое начало и реалистическое, отстранение и лиризм, столь присущий природе этого режиссера», – пишет Франко Куадри<sup>40</sup>. В «Жизни Галилея» постепенно возник синтез эпического и психологического стилей исполнения. Здесь все взывало к разуму – четкий и жесткий стиль исполнения, когда каждый слог звучал отдельно в тишине пространства сцены... Эмоции становились следствием размышлений, плодом выводов и умозаключений «как смутное следствие ясности знания»<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Corriere Lombardo*. 09.04.1963.

<sup>40</sup> *Etiinforma. Speciale Strehler*. P. 6.

<sup>41</sup> «*Vita di Galileo*». *Piccolo teatro della città di Milano. Stagione 1963–1964. Programma di sala*.

## Мастер-класс

Была в спектакле сцена, в которой взаимопроникновение разных стилей исполнения было особенно очевидным и убедительным. На нее обратили внимание почти все итальянские критики. Это сцена встречи фра Фулдженцио (Ренато де Кармине) и Галилея, в которой монах, благоговейший перед гением великого ученого, рассказывает ему всю свою жизнь. Это была очень важная сцена, в которой речь шла о могуществе науки, о том, что истину необходимо нести людям, идя ради этого на жертвы, и о том, что мысль и стремление к познанию остановать нельзя. Стрелер решал эту сцену в неспешном музыкальном ритме: каждое слово, каждый слог звучали отчетливо, ясно, как бы отдельно один от другого. Возникла особая атмосфера – «некой абсолютной абстракции, казалось, действие происходит в совершенно нереальном месте, освещенном ясным и чистым светом. Такое исполнение соединялось и контрастировало с мягким, земным обликом Галилея, простотой и естественностью его поведения»<sup>42</sup>. Здесь, по выражению критиков, возникало «диалектическое взаимодействие чувства и разума». При этом именно в этой сцене, по свидетельству современников, резко повышалась роль зрителя, как третьей стороны диспута, который «становился тут полноправным действующим лицом»<sup>43</sup>.

Достижение равновесия между чувством и разумом, между психологическим и эпическим стилем исполнения, музыкальность, точность ритма, выверенность пауз... – все это делало «Галилея» гармоничным, завершенным и совершенным произведением, дающим одновременно ощущение легкости, силы

и «жесточкой нежности»<sup>44</sup>. «“Жизнь Галилея” – это реализм в деталях, очень живых и человеческих, и вместе с тем это воздушность, невероятная, фантастическая воздушность целого», – вторил ему другой театральный критик<sup>45</sup>. Так в спектакле «Жизнь Галилея» счастливым образом соединились высокая идея, новаторское исполнение и поразительная легкость формы. «В нашем спектакле есть зародыш театра завтрашнего дня», – уверенно и с определенной гордостью писал Стрелер в письме к актерам спектакля<sup>46</sup>.

Работая над спектаклем, Стрелер использовал все возможные пути общения актерами, чтобы донести до них главную задачу. Когда уже все другие средства были исчерпаны, режиссер обратился к актерам с письмом, где вновь говорил с ними о самом главном: «Существует заблуждение, что повествовательный (эпический) театр – это театр исключительно интонационный, театр каденций, модуляций, вопросительных интонаций, всех этих подразумеваемых “он сказал”, которыми во время работы над спектаклем мы пользуемся как незаметными точками опоры, но которые только точками опоры и должны оставаться. Помните, если ловушка реалистического театра – это ограничение, сужение поэтического смысла, избыток психофизического участия, неврастеничность, эмоциональная перегруженность, то ловушка театра эпического – это невыразительность, медленность ради медленности, синтаксически упрощенное словопроизношение..., умозрительность, бесплотность. Сколько раз я критиковал вас за то, что ваши интонации были только схематическими изображениями интонаций. Помните, что

<sup>42</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 141.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Epoca. 05.05.1963/*

<sup>45</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 139.*

<sup>46</sup> *Стрелер Дж. С. 141.*



«Жизнь Галилея».  
Сцена карнавала

эпический театр – это прежде всего способ мыслить, способ участвовать в жизни... Эпический театр... требует вашего полного, сознательного, продуманного присутствия. Если этого нет, эпического театра не существует. Вместо него – пустота. Подумайте об убожестве сцены, сыгранной только интонационно, в манере только по видимости эпической, когда актеры просто воспроизводят жест и звук, но не могут заставить себя действительно «присутствовать»<sup>47</sup>.

«Жизнь Галилея» в постановке Джорджо Стрелера – спектакль во многом экспериментальный: в нем произошла проверка нового театрального метода сценической практикой. В работе над Брехтом окончательно формируется и режиссерский почерк самого Стрелера. Это касалось работы с актером прежде всего, а также нового понимания сценического пространства, роли в нем света, цвета, звука, музыки... «Галилей»

стал рубежным спектаклем для Пикколо – после него в жизни театра наступил новый этап. Новый этап наступил и для всего сценического искусства Италии. После «Галилея» – это стало ясно очень скоро – в театре все надо было делать иначе. По другому ставить не только Брехта, но и Шекспира, и Гольдони, и Чехова... «Спектаклем «Жизнь Галилея» закончился тот период итальянского театра, который начался в 1945 году», – так спустя десятилетие была дана оценка значения этого спектакля для национальной сцены<sup>48</sup>.

Лучшую пьесу немецкого драматурга – «Добрый человек из Сезуана» – Стрелер ставил дважды. В конце 50-х, когда режиссер еще только начинал осваивать учение Брехта, он, как и другие итальянские режиссеры того времени, предельно точно стремился следовать теории эпического театра. И, возможно, в этом смысле он рассматривал «Доброго человека»

<sup>47</sup> Там же. С. 141–142.

<sup>48</sup> L'Espresso. 20.01.1974.

## Мастер-класс

1958 года как своего рода эксперимент. Версию эту иногда называют «китайской». С определенной точки зрения это был образцовый спектакль. Сценографию Лучано Дамиани хвалили все. На сцене была представлена декорация очень бедной китайской деревушки. Китай был условный, но это был именно Китай, где легкие домики напоминали пагоды, все на сцене, включая предметы и даже пол сцены, было сделано из бамбука, а актеры одеты как китайцы – в штанах, блузах и плоских соломенных шляпах. Загримированы они были тоже под китайцев.

Стрелер поставил задачу сделать спектакль строго в эпической манере, точно следуя всем указаниям драматурга. Техника исполнения должна была быть повествовательной, а эмоции исключались практически полностью. Даже освещение было установлено точно такое же, как и в спектаклях Берлинского

Ансамбля (с полным включением всех ламп). Пресса писала, что это был совершенный спектакль с точки зрения движений, звучания, декораций, но жизнь из него ушла. «Добрый человек из Сезуана» получился спектаклем редкого формального совершенства, но холодным и бесстрастным. Отказавшись от столь близкого итальянской природе эмоционального начала, Стрелер получил совсем не тот результат, на который рассчитывал. Откровенный и «жесткий дидактизм» спектакля зрители воспринимали без энтузиазма<sup>49</sup>. А театральная критика лишь с грустью вспоминала о триумфах «Трехгрошовой оперы».

Прошло почти двадцать лет. И вновь «драматическая парабола» Бертольта Брехта, как в подзаголовке пьесы указан ее жанр, потянула к себе режиссера. Стрелер поставил «Доброго человека из Сезуана» вначале в Гамбурге,

<sup>49</sup> Panorama. 04.05.1981.

«Жизнь Галилея».  
Сцена карнавала





## Pro настоящее

три года спустя в Пикколо. Итальянская премьера состоялась в апреле 1981 г. в Модене, а через месяц спектакль играли в Милане при полных аншлагах и с двадцатиминутными овациями в конце. Успех шел по нарастающей.

По сравнению с первой постановкой это был совсем другой спектакль. «Добрый человек из Сезуана» совершенно не похож на спектакль 1956 года, – писала «Паэзе Сера». – Более того, он совсем не похож и на все другие брехтовские спектакли Стрелера, которые мы до сих пор видели»<sup>50</sup>. К новому прочтению пьесы Стрелер приступает в пору своей творческой зрелости. Теперь его больше чем когда-либо волновали вопросы общего порядка, в центре которых Мир и Человек. В спектаклях Стрелера тех лет сцена все чаще становилась образом и моделью мира.

«Почему вновь “Сезуан”? – с таким вопросом обратился Стрелер к своим актерам, приступая к репетициям. – Потому что и сегодня это революционная пьеса с точки зрения понимания жизни и человеческих отношений в нашем несовершенном и дисгармоничном мире. Против его несовершенств мы можем бороться лишь средствами театра»<sup>51</sup>. «Добрый человек из Сезуана» – пьеса о добре и зле и о невозможности добра в современном мире, пьеса-притча, пьеса-парабола, грустная сказка о доброй женщине, вынужденной «раздвоиться» – стать злой и жестокой, чтобы выжить.

Действие спектакля происходило на площади, включавшей в себя собственно сцену, несколько балконов первого яруса и партер. Выводя таким образом действие в зрительный зал, Стрелер не

только расширял поле спектакля, он тем самым объединял зал и сцену, включая в него публику в качестве действующего лица. Причем сразу как бы делил ее на две части: на ярусах сидели боги и представители обеспеченных классов, по партеру проходили люди из низших слоев.

Полупрозрачный занавес от пола до середины высоты сцены поднимается, обнажая почти пустое открытое пространство, все – в серовато-голубоватой гамме. Слева на такого же цвета заднике светится мутноватый диск луны. Рассвет или начало сумерек. Когда наступает день, справа на заднике золотится диск солнца. В центре вращающийся круг. То тут, то там видна вода, вся сцена покрыта лужами, отражающими сбоку идущий свет. Через воду перекинута узкие мостики.

Появляется водонос. Трое богов в одинаковых белых одеяниях и шляпах, похожие на миссионеров, спускаются с небес на небольшом балконе-решетке. Проститутка Шен-те соглашается приютить их на ночь.

Легкие фигуры персонажей полусилуэтами передвигаются на фоне светлеющего задника; все здесь кажется почти невесомым, воздушным, прозрачным. По кругу движется тележка-велосипед водоноса Ванга. Вращающийся круг не только позволяет быстро менять место действия, это еще и дорога, по которой проходят персонажи пьесы. И это своего рода часы – движение круга дает понять, как течет время.

В центре сцены возникает нечто, напоминающее то ли сарай, то ли лавку, покосившуюся и просвечивающуюся насквозь. Это табачный киоск Шен-те, который она

<sup>50</sup> Paese Sera. 11.04.1981.

<sup>51</sup> Corriere di Sicilia. 16.01.1981.

«Добрый человек из Сезуана».  
А. Йонассон – Шен-те,  
1981





## Мастер-класс

приобрела на деньги, полученные от богов. Он похож на не очень умелый детский рисунок – сооружение немного корявое, но легкое, прозрачное, невесомое. Одинокое маленькое жилище, приютившееся здесь, в этом открытом всем ветрам пространстве. Скорее память о доме, о жилье, чем сам дом.

Роль сценического пространства в спектакле была огромна (художник Паоло Бренни). Пространство становилось многослойным, многозначным образом, всегда готовым обернуться новой метафорой, новым смыслом. Пространство большое, открытое, распахнутое и беззащитное в своей открытости и оголенности. В первые мгновения оно кажется то ли пустыней, то ли землей после катастрофы, живым обнаженным телом земли, нежным и хрупким... Но едва уловимое изменение освещения – и перед нами уже заброшенный, богом забытый уголок, где все еще могут жить люди. Это наш мир, наш дом под лунной или солнцем, хрупкая и неустроенная человеческая жизнь. Вода, местами покрывающая сцену, в какие-то моменты может показаться рисовым полем. Но когда по ней ходят, то и дело проваливаясь, персонажи пьесы, тогда эта почва, неустойчивая, ненадежная, зыбкая, похожая на болото, по которому так опасно передвигаться и где так легко сгинуть, вызывает смутное чувство тревоги. Однако стоит воде засверкать под лучами солнца или луны, как все преображается. Лишь только розово-голубой с жемчужным отливом свет заполняет сцену, мрак и тревога уступают место умиротворению и гармонии, и перед нами уже мир красоты, жизни, любви. Мир волшебства, где чудеса

и в самом деле происходят. Боги, желающие отблагодарить Шен-те – единственную добрую душу в этом городе – за то, что она дала им ночлег, делают ей подарок. По сигналу одного из богов с неба падает пачка денег и плюхается прямо в лужу с водой.

Лиризм и нежность пронизывают здесь все, отзываются в предметах, в каждом луче, в мизансценах, в звучании голосов. Только в таком пространстве, кажется, и может обитать та Шен-те, которая появляется в этом спектакле. Более того, само это пространство есть как бы ее продолжение, ее пластический образ – беззащитной человечности со всем ее внутренним светом и радостью, которую она дарит людям.

Высокая, стройная, красивая в простом голубовато-сером длинном платье и шапочке, похожей на берет, Шен-те – Йонассон порывиста и чуть угловата, но даже ее угловатость полна естественной грации и простоты. У нее тонкое лицо, выразительные глаза, низкий с приятной хрипотцой голос и удивительно располагающая к себе светоносная улыбка. Йонассон создает образ в высшей степени проникновенный, человечный, одухотворенный. Она так естественно добра, так умеет прийти каждому на помощь и каждому сострадать, что просто нуждается в появлении кого-то, кто может ее защитить.

Образ ее злого кузена Шуи-та (А. Йонассон) решен диаметрально противоположно, как, впрочем, и весь враждебный, агрессивный мир вокруг Шен-те (вдова Ванг, летчик, предприниматель, парикмахер, гости...). Вместе с ними в спектакль входит острота и жесткость экспрессионистических красок – вызывающий грим,



гротескность контрастного освещения, наступательный, давящий, оглушающий ритм. Шуи-та весь в черном – строгий костюм, шляпа, черные очки. Лицо в свинцовых белилах, резкий грим, резкий хриплый голос, жесткое освещение. Все краски в нем и вокруг него кричат. Шуи-та весь – тень и из тени. У него не человеческая, а шарнирная, кукольная, механическая пластика, как у неживого существа. Он падает как-то плечом вниз и вбок, то налево, то направо и трагически застывает в странной, болезненной позе. Долгая и мучительная пластическая пауза вырастает в символ боли и страдания. Так в спектакле рождается отстраняющий жест, отстраняющая пластика.

Здесь Шуи-та – не двойник Шен-те. Образ злого кузена, его страшная маска, его личина для нее здесь «не уловка, не способ выжить в этом чудовищно жестоком мире. Для Шен-те ее “брат” – это и есть она сама. В этом-то и состоит ее трагедия, как и трагедия человечества вообще»<sup>52</sup>.



*Non mi ama! Questa città è un inferno. Costa troppo oggi l'amore.*

(«Он меня не любит! Это не город, это ад. Слишком дорого стоит любовь сегодня»), – надрывно и хрипло кричит Шуи-та в зал, и в гротескной пластике его неживой фигуры вдруг прорывается живой трагический голос. Телом своим он управлять не может. Тело живет как бы отдельной от него жизнью. Болезненные порывы этого тела становятся метафорой его душевной боли. Как заметил один итальянский критик, Шен-те, находящаяся внутри Шуи-та, противится всем его действиям и поступкам, все время пытается его остановить<sup>53</sup>. Поэтому Шуи-та и двигается, как бы преодолевая сопротивление,

«Добрый человек из Сезуана».

А. Йонассон – Шуи-та, А. Йонассон – Шен-те, 1981

<sup>52</sup> Alonge R. Tessali R. *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena.* Milano. 1996. P. 70–72.

<sup>53</sup> *Ibid.*

## Мастер-класс

тратя огромные усилия, чтобы сделать каждый шаг или жест. Необходимость быть злой и жестокой, дабы выстоять и не погибнуть в этом жестоком мире, Шен-те воспринимает как свое несчастье, как боль, которая физически терзает ее, разрушая и почти убивая. Маска, которую ей приходится носить, для нее невыносима, и вместе с тем, маска есть часть ее самой. Поэтому с таким трудом, так тяжело она в финале освобождается от одежды своего кузена.

Шен-те и Шуй-та – в сущности две маски, добрая и злая. Одна – злая – играется в манере трагического гротеска, другая – лирическая и нежная – тоже несколько условна, хотя и исполняются на плетении тонких психологических нюансов. Шен-те – Йонассон здесь маска в том смысле, в каком маской является Джельсомина – Мазина в феллиниевской «Дороге». В обеих много общего и по сути, и по характеру исполнения, хотя персонаж Йонассон более женственный и утонченный (что объясняется фактурой самой актрисы).

Эпическое исполнение в спектакле включает целый ряд приемов, таких как долгие паузы, форсированные, неестественные интонации. В такие моменты меняется темп, ритм становится жестким как метроном, частично или полностью меняется жест, а взгляд делается сосредоточенным, несколько отрешенным – отстраненным, отстраняющим. В особо важных моментах меняется и освещение; выделяет фигуру говорящего или поющего, акцентирует его действия и слова. Два стиля исполнения – эпический и психологический – переплетаются настолько тесно, что их трудно отделить один от другого. Как

выразился после премьеры один из театральных критиков: «Разная исполнительская техника представит здесь в сплавлении полным и совершенным»<sup>54</sup>.

Ввод зонгов в «Добром человеке из Сезуана» значительно более мягкий, чем в других спектаклях Стрелера по пьесам Брехта. Когда начинается зонг, голубой свет падает на исполнителя, словно в варьете, оставляя сцену в тени. По окончании зонга нормальное освещение возвращается.

После своей свадьбы Янг Сунн (Массимо Раньери) вильно подпитии ходит по сцене и, выхваченный лучом синего прожектора, поет зонг «День святого Никогда». Он то обращается к залу, то забывает о нем, валяет дурака, ерничает, кричит петухом, падает, встает, хохочет... Но временами актер выходит из образа распоясавшегося пьяницы и дебошира, отстраняется от персонажа. Тогда, взгляд его трезвеет, делается почти трагическим. Он выпрямляется, сосредотачивается на какой-то мысли, пытается сформулировать ее словами, но потом хмель вновь тащит его за собой, кидает из стороны в сторону, отдавая во власть дурмана. А бедная Шен-те сидит тут же, в отчаянии обхватив голову руками.

Особый случай в спектакле – сцена общения Шен-те со своим будущим воображаемым ребенком. Она так поэтична, что похожа на лирическое стихотворение. В монологе, обращенном к публике, Шен-те делится своей радостью. Она ясно видит своего ребенка, показывает, как он растет, поправляет на нем рубашечку, играет с ним, садится перед ним на корточки, с нежностью с ним говорит, ведет за ручку, знакомит с миром. С одной

<sup>54</sup> Gazzetta di Modena. 12.05.1981.

*Pro настоящее*


«Добрый человек из  
Сезуана».  
Финал спектакля, 1981

стороны, актриса ведет монолог психологически оправданно, с другой, воспринимается сцена именно как зонг, хотя здесь нет ни музыки, ни пения. И голубой луч в какой-то момент (не сразу) появляется и заключает героиню в свой круг. «Крохотное человеческое

существо зародилось во мне. Его не видно, но оно существует. Мир, затаив дыхание, ждет его появления», – так начинает свой монолог Шен-те.

Замечено, что с темой материнства в спектакле связан и образ воды, являющийся здесь одной из

## Мастер-класс

метафор. Продавец воды Ванг исполняет роль рассказчика и комментатора событий. Вода разлита по сцене. Персонажи пьют воду, носят ее, расплескивая от быстрой ходьбы, играют с ней, наступают в лужи и брызги воды летят во все стороны... Вода – самое бесформенное и самое пластичное природное вещество, являет символ переменчивости жизни и человеческой природы. Она – первопричина жизни и ее источник. Вода – знак материнского лона, в котором зарождается, растет, готовится к появлению на свет младенец Шен-те.

Разговор с будущим ребенком – очень тонкая сцена. По сравнению с пьесой Брехта Стрелер усиливает тему материнства. Оно здесь представлено как чудо, как великое счастье и божий промысел. Не случайно один из итальянских критиков назвал эту сцену «светским благовещением». Представляя пьесу своим актерам на первой застольной репетиции, Джорджо Стрелер сказал, что она – о любви. И в самом деле, весь спектакль посвящен теме любви и материнства. Для Стрелера это главное. Социальные проблемы, несомненно, важные для режиссера, по сравнению с этой главной темой, кажутся приглушенными. Шен-те у него – прежде всего мать, в большей степени мать, и в значительно меньшей степени, чем это предполагается по пьесе, проститутка, или даже совсем не проститутка. Не случайно сцена-разговор с воображаемым ребенком воспринимается как центральная в этом спектакле. И идет она достаточно долго (более шести минут), хотя и не кажется затянутой.

Джорджо Стрелер вообще не спешит («Мы учились неторопливости...»<sup>55</sup>). Его спектакль «Добрый человек из Сезуана» вдвое длиннее,

чем известный спектакль Бенно Бессонна, поставленный приблизительно в те же годы. Стрелер не торопится, он обстоятелен и спокоен. В его работе нет никакой нервозности, торопливости в ритмах, но нет и длиннот. Спектакль смотрится и слушается как сложное музыкальное сочинение, в котором режиссер стремится дослушать каждое слово, каждый звук, каждую паузу...

Тон каждой сцены определяет ее настроение. Луч света, голос, интонация, жест, легкое движение теней, темнеющее или белеющее пятно... – любая деталь могла иметь решающее значение для создания атмосферы. Театральная критика отмечала это качество спектакля Стрелера. Для пьесы Брехта это было принципиально новым явлением. Когда читаешь статьи, посвященные спектаклю, то кажется, что речь идет не о жестком и грубом Брехте, а о пьесе Чехова.

«А что сказал бы Брехт?» – спросили Стрелера по окончании репетиций спектакля. «Думаю, он был бы доволен, – ответил режиссер. – Конечно, мир Брехта – это мир поэзии и мир идей. В этом мире есть место и чувству и развлечению. Но нет места скуке»<sup>56</sup>. Последний брехтовский спектакль Стрелера стал одним из лучших его созданий. В нем он достиг желаемого, соединив воедино мысль, чувство и поэзию. Обогащенный латинским мироощущением с его любовью к жизни и красоте, согретый теплом итальянского солнца, этот Брехт был воспринят как откровение. О нем стали говорить как об открытии и называть «гениальной итальянской версией эпического театра».



Б. Брехт

<sup>55</sup> *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano. 1986. P. 175.*

<sup>56</sup> «*Anima buona di Sezuan*» di B. Brecht. *Piccolo teatro di Milano. Stagione 1994/1995. Programma di sala.*