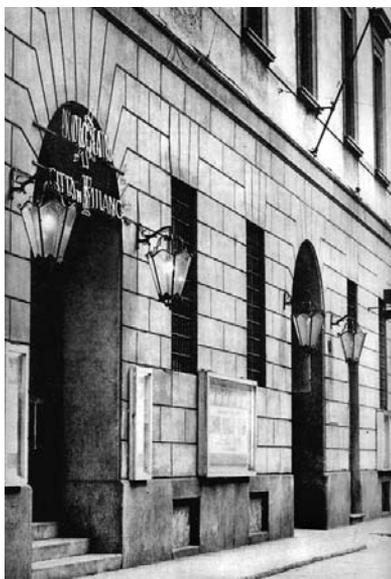


Мария СКОРНЯКОВА

## ПОД ЗНАКОМ ЛЬВА

*Мы всегда стремились творить такой театр,  
Который мог бы изменить мир.  
Дж. Стрелер*

В конце апреля 1945 г. ремонтные работы в палаццо Бролетто завершились, и новый театр готовился принять первых зрителей. Его назвали «Пикколо», что означает «Малый». Название говорило о размерах театра, который и в самом деле был очень небольшим (первые годы в нем было всего 500 мест). В имени нового театра скрывался и намек, понятный лишь посвященным: он был назван в честь одного из известных европейских театров – московского Малого. Вместе с тем, в названии театра заключался и еще один смысл. В годы, когда все только и говорили о массовом зрителе, о необходимости нести искусство в народ, к самым широким народным массам, миланский «Пикколо» названием своим заявлял, что количество зрителей не есть цель театра, во всяком случае, далеко не главная его цель: «После призывов создавать театры на десять тысяч зрителей <...> настало время поработать “в глубину”. Добрать в “ширину” можно будет и потом. Может быть группа наших зрителей в будущем станет ядром публики театральных залов»<sup>1</sup>. Некоторые итальянские исследователи полагают, что театр таким образом, заявлял о своем намерении ориентироваться на лабораторные задачи, на узкий круг только своих зрителей. Однако весь путь «Пикколо», вся его программа, каждый спектакль говорят



Эмблема театра  
«Пикколо»



Вход в здание театра  
«Пикколо» на улице  
Ровелло

Зал театра после  
реконструкции. 1952

совсем о другом: это всегда обращение к самому широкому зрителю, стремление быть понятным и понятным всем и везде. Поэтому говорить о задачах лабораторного характера в данном случае вряд ли уместно. Кроме того, не будем забывать, что маленький зал на улице Ровелло не был сознательным выбором Джорджо Стрелера и

<sup>1</sup> Стрелер Дж. Указ. соч. С. 24.



Паоло Грасси. Они получили то, что им могли тогда предложить, поэтому свою культурную политику вынуждены были строить исходя из сложившихся реалий.

К середине мая все было готово. На суд зрителей выносился новый спектакль, новый во всех отношениях, – пьеса, никогда ранее в итальянском театре не ставившаяся. Несмотря на серьезность и ответственность события – открытие первого в Италии муниципального общедоступного театра, – подготовкой спектакля пришлось заниматься в авральном режиме: на репетиции было отпущено всего 12 дней. Работали день и ночь, на пределе возможностей. И вот наступил торжественный день – 14 мая 1947 года.

В тот день весь театральный Милан устремился на улицу Ровелло. Дамы в драгоценностях

и норковых накидках, мужчины в смокингах. Все как всегда. Обычная буржуазная публика, которая в те времена имела обыкновение посещать спектакли драматических театров. Но никто из купивших билет и пришедших на премьеру даже не подозревал, что им предстояло увидеть на этой новой миланской сцене. На открытии перед публикой выступил Грасси, оркестр театра Ла Скала исполнил «Маленькую серенаду» Моцарта. И открылся занавес.

Темная сцена подвального помещения, тесного и душного, в котором не повернуться. Бедный люд, разношерстный, одетый в жалкое тряпье, выброшенный на самое дно жизни. Пьеса М. Горького «На дне» шла под названием «Ночлежка».

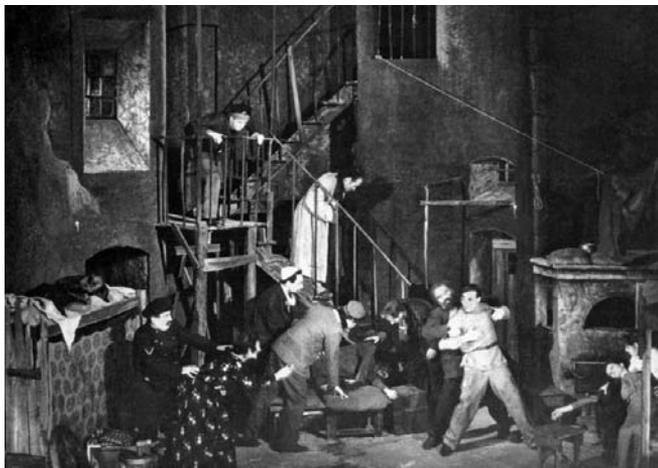
Первоначально руководители «Пикколо» предполагали открыть театр национальной

Труппа театра  
«Пикколо». 1947

классикой – комедией Макиавелли «Мандрагора». А Горький значился вторым. Однако спустя даже 300 лет после своего создания в демократической стране, которой к тому времени уже считалась Италия, Макиавелли все еще внушал недоверие и страх. Департамент цензуры, где были сильны позиции христианских демократов, наложил запрет на исполнение комедии, мотивировав отказ «богохульством ее содержания». И только после этого театр обратился к М. Горькому.

Выбор этот говорит о многом и, прежде всего, о преемственности – идейной, эстетической – с русской школой психологической игры, с Московским Художественным театром, одним из первых спектаклей которого и была горьковская пьеса «На дне» (1902). Выбор был продиктован и политической позицией руководителей театра, убежденных социалистов П. Грасси и Дж. Стрелера. Проблема униженных и оскорбленных, протест против социальной несправедливости, когда люди оказывались на самом дне жизни, – важнейшие темы спектакля. Это был горький спектакль о беспросветном существовании, о разбитых мечтах. Но вместе с тем он был полон веры в человека, в его лучшее будущее. Оптимистическая вера в будущее тогда была частью идеологии нового театра.

Сказать, что спектакль имел успех, – не сказать ничего. Он стал крупнейшим событием театрального сезона и событием для всей страны. В «Пикколо» он прошел с аншлагом 37 раз подряд. Почти сразу театр получил признание и на национальном уровне: 16 августа того же года труппа была приглашена в Венецию на



Международный театральный фестиваль «Биеннале», где спектакль «Ночлежка» с большим успехом был показан на одной из самых престижных сцен страны – в оперном Театре «Ла Фениче»<sup>2</sup>.

Следующему спектаклю «Пикколо» суждено было занять в истории театра и творческой судьбе режиссера особое место. «Арлекин, или Слуга двух господ» К. Гольдони, впервые сыгранный 24 июля 1947 года, вошел в репертуар театра и, многократно возобновляемый, прожил очень долгую жизнь – до конца XX века. Он стал эмблемой «Пикколо», его символом и символом театра вообще. Первый «Арлекин» «Пикколо», спектакль-праздник, с удивительной ясностью сумел передать незабываемую атмосферу счастья первых послевоенных лет, – полных надежд, любви к жизни и веры в будущее.

«Многие думают, что поставить эту комедию было просто, что все дала сама традиция, что сама природа наградила итальянского актера всеми знаниями о комедии дель арте, – говорил Стрелер. – Все обстояло как раз наоборот.

Сцена из спектакля «Ночлежка». 1947

<sup>2</sup> В Италии показателем значимости театра служит предоставление ему той или иной сценической площадки.

## Европа и Россия

Спектакль был чистым безумием, отчаянной авантюрой. Тогда не существовало (как не существует и теперь) традиции исполнения комедии дель арте. Мы ничего не знали – ни как носить маску, ни как импровизировать. Ведь не случайно комедия «Арлекин – слуга двух господ» до того не ставилась в Италии, по крайней мере, лет пятьдесят. Мы начали с нуля. И мне очень помогли все мои учителя, которых я знал и с которыми не мог быть знаком, учителя далекие и близкие: Станиславский, Мейерхольд, Таиров, а также Дюллен, Бати, Жуве, Брехт, а до него еще Fehling (Фехлинг), Kortner (Кертнер), Heinz Martin (Мартин Хейнц). Очень многие. Все те, кто создали свои театры, свои школы, каждый, кто выработал свою методологию и создал великие спектакли. И я горд, что могу отдать должное каждому из них»<sup>3</sup>.

В этом спектакле произошло, казалось бы, невозможное: была воссоздана сценическая жизнь комедии дель арте – ее особый условный язык, пластика масок с неповторимым для каждой из них тембром голоса, ритмом, интонациями, дефектами речи. Арлекин, Бригелла, Доктор, Панталоне, Влюбленные, Серветта... вновь обрели плоть и кровь, вновь заиграла, заплясала, запела *anima allegra*, веселая душа артиста. Был ли спектакль «Пикколо» точным повторением искусства исторической комедии масок? Наверное, нет. О чистоте стиля или его аутентичности в данном случае, скорее всего, говорить не приходится. Но чудо, тем не менее, произошло, новое рождение итальянской народной комедии состоялось. Традиция явилась

вновь, преображенная, прошедшая через испытание временем, но все же подлинная и живая.

Как это стало возможно? «Итальянская кровь», конечно, сыграла свою роль и, быть может, определяющую. Работа в архивах, изучение древних сценариев, иконографического материала, документов и свидетельств современников великого театра для всех создателей спектакля также имели большое значение, помогая понять, почувствовать и прочувствовать многое. Огромную роль сыграл и Амлето Сартори, великий мастер, сумевший разгадать секрет изготовления старинных кожаных масок, которые смогли носить актеры. Но без Жана Лекока, возможно, результат не был бы столь впечатляющим. Именно он обучал итальянских актеров тайнам искусства комедии дель арте, учил жесту, пластике, характерным реакциям каждого персонажа, умению общаться с маской. Вообще роль французского мима Лекока в итальянском послевоенном театре трудно переоценить. Ему обязаны очень многие – и весь первый состав «Арлекина», с каждым из которых он занимался отдельно, а также другие исполнители, среди которых и один из самых блистательных актеров послевоенной Италии, также работавший в технике комедии дель арте (хотя и иначе, чем актеры «Пикколо»), другой ее северный дзанни – Дарио Фо.

Итак, традиция вернулась. В сущности, произошло, быть может, не только возрождение театра масок, но и в чем-то возвращение театра после долгих странствий на историческую родину. Итальянская традиция, некогда «вывезенная» за пределы страны,

<sup>3</sup> Meridiani // «Milano». Nov. 1990.

во Францию, прошла там долгий путь (от *comédie-italienne* к ярмарочному театру, через искусство Дебюро к Ж. Копо, а от него к мимам Ж. Лекоку и Э. Декру). И вот круг замкнулся: после долгих «скитаний» на чужбине театр масок вернулся в Италию, туда, где родился и откуда вышел в свет. Так Франция отдала долг. И так завершился этот своеобразный круговорот традиции в европейской культуре нового – новейшего времен.

Впоследствии «Арлекин» стал основой для целой школы, которая систематизировала все наработанное, вновь обретенное, вернувшееся с генетической памятью, чтобы обучать молодых актеров навыкам исполнения в духе традиции комедии дель арте. В настоящее время актерская группа в составе Феруччо Солери, Стефано Де Лука и других актеров «Пикколо», исполнителей разных ролей в этом спектакле, проводит мастер-классы по всему миру, обучая начинающих актеров носить маску, двигаться, говорить, прыгать, танцевать – так, как это могли бы делать актеры далекого прошлого, исполнители многочисленных арлекинов, панталоне, докторов, коломбин, влюбленных...

Возможно, именно «Арлекин» стал яркой иллюстрацией главного тезиса программы «Пикколо»: художественный театр для всех. В специальной программе, подготовленной к открытию нового театра, была изложена позиция руководителей, и заявлены задачи, которые они ставили перед собой. Там, в частности, говорилось: «Мы не считаем театр частью светского обихода или отвлеченной данью культуре. Мы не хотим предлагать зрителю только развлечение или



праздное пассивное созерцание: мы любим отдых, а не праздность, праздник, а не времяпровождение <...> Театр остается таким, каким его намеревались сделать самые дальновидные создатели: местом, где сообщество людей познает себя; местом, где это сообщество внимает слову, которое оно может принять или отвергнуть<sup>4</sup>. «Пикколо» объявлял себя свободным и независимым от любого давления извне, как со стороны рынка, так и со стороны какой бы то ни было политической партии. Он ставил задачу продолжать в своем искусстве исторические традиции культуры Милана и региона Ломбардии. Современный театр самого высокого художественного уровня, способный преодолеть пропасть между культурой высокой и низкой, народной, способный объединить их, так виделся «Пикколо» в будущем. Театр намеревался открыть свои двери самому широкому зрителю и особенно тому, кто в силу возраста или условий своего развития был от театра

Сцена из спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ». 1947

<sup>4</sup>Стрелер Джо. Указ. соч. С. 25.

## Европа и Россия

далек. При этом цены на билеты должны были быть значительно ниже, чем в частных театрах, чтобы люди даже низкого достатка могли позволить себе роскошь прийти в театр. Введение абонементной системы и скидки на билеты в выходные дни должны были помочь привлечь новых зрителей. «Мы по мере возможности будем набирать своих зрителей из рабочих и молодежи, на заводах, в учреждениях, школах, предлагая им спектакли максимально высокого художественного уровня по оптимально низким ценам. Это будет не экспериментальный театр и тем более не театр для избранных, доступный узкому кругу посвященных. Это будет художественный театр для всех»<sup>5</sup>.

Реализована задача не была. Не осуществились и надежды привлечь в театр большие массы рабочего класса. Однако для своего времени эти слова стали программным лозунгом и весьма привлекательным. Пример Милана оказался заразительным. Муниципальные театры, тесно связанные с территорией, где находились, с городом, который должен был поддерживать их экономически, постепенно стали появляться и в других местах. В течение менее 10 лет – с 1947 г. по 1955 г. – на севере Италии, в так называемом индустриальном треугольнике, Милане, Генуе и Турине, возникли первые репертуарные театры (стабиле).

Система итальянских Стабиле формировалась на общих для всех трех принципах: во главе каждого стояли директор-организатор и художественный руководитель. В Милане это были Грасси и Стрелер, в Генуе – Иво Кьеза и Луиджи Скуарцина, в Турине – Нуччо Мессина и Джанфранко Де

Бозио. Первый из этой пары занимался организаторской работой и выстраиванием отношений с властями города; его политические взгляды можно было бы охарактеризовать, как умеренные, в отдельных случаях даже правые, он всегда старался поддерживать хорошие отношения с муниципалитетом. (В послевоенные десятилетия муниципалитеты состояли преимущественно из членов партии христианских демократов.) Второй – занимался непосредственно искусством, ставил спектакли и обычно придерживался более левых или даже марксистских взглядов.

Сложностей самого разного толка у итальянских Стабиле с первых дней существования было немало. И, прежде всего, проблема помещения, общая для всех государственных драматических театров. Лучшие сценические площадки в Италии всегда находились в частных руках. Стабиле обычно получали то, что осталось: маленькие, тесные, неудобные залы и сцены – такие, как миланский «Пикколо» или туринский «Гобетти».

И Грасси, и Стрелер первоначально ставили задачу создать театр с реально действующей постоянной труппой, настоящий Стабиле. Однако и эта важнейшая цель так и не была достигнута. Теперь уже трудно точно определить причины. По одной из версий, не получилось достичь необходимого соглашения с профсоюзами. Как бы то ни было, но итальянский театр Стабиле стал постоянным лишь частично – «finto stabile» (не-настоящий стабиле), как говорят об этом сейчас некоторые руководители «Пикколо». Постоянными стали здание, где можно было



Афиша спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ». 1947

<sup>5</sup> Там же. С. 24–25.

играть свои спектакли, репетировать, работая над новыми проектами. Постоянной стала и группа сотрудников, обеспечивающих деятельность театра: дирекция, технический персонал (рабочие сцены, портные и т.д.), работники архива, преподаватели школы при театре. Все они и всегда имели ежемесячную зарплату. (Когда-то этот аппарат был совсем небольшим, теперь же он разросся до огромных размеров.) Постоянной труппы как не было, так и по сей день нет. Конечно, у «Пикколо» всегда была группа своих актеров, из числа которой, главным образом, и набирались исполнители для каждого спектакля. Но все актеры всегда работали только по контрактам, которые заключались лишь на время конкретной постановки. Поэтому в перерывах между спектаклями они много работали в других театрах и с другими режиссерами. Хотя основным делом жизни большинства из них оставался «Пикколо». Тем не менее, то, что государственные драматические театры в Италии все-таки появились, несомненно, большой шаг вперед. Это можно считать почти чудом. Воодушевляющая атмосфера середины 1940-х, энтузиазм поколения, прошедшего войну, его неколебимая вера в справедливое будущее – основные причины этой удачи. «Мы были Дон Кихотами», – говорили они о себе. И, наверное, были правы. В своей книге «За человеческий театр», опубликованной в 1974 году, Джорджо Стрелер напишет: «...только благодаря нашей наивности, благодаря тому, что мы не понимали ситуации, мы создали «Пикколо» театро» <...> Если бы Паоло Грасси и я отличались холодной рассудительностью,



разве нашли бы мы в себе силы <...> подарить театр городу, который этого не хотел, у которого было столько неотложных нужд, помимо театра? <...> Нас увлек за собой вихрь 1945 г. <...> Мы <...> были утопистами»<sup>6</sup>.

Послевоенное время – это время больших надежд, когда все казалось возможным. Именно тогда вновь вернулась к жизни идея народного театра. Рожденная в освобожденной Европе, полнившаяся самыми невероятными планами (во многом не осуществившимися), она несла в себе мечты о новом справедливом мироустройстве и новом прекрасном

Д. Стрелер и П. Грасси.  
1955

<sup>6</sup> Там же. С. 16.

## Европа и Россия

искусстве, доступном каждому, искусстве, способном объединять людей и страны. Народный театр мыслился как театр единения людей, собирающий в своих стенах, как в античные времена, огромные массы зрителей. Спектакли должны были играть в очень больших залах. «Собирается сообщество людей, чтобы отметить праздник своего единения, торжественно разыграть свои мифы и трагедии, свою жизнь и смерть и обрести себя в этом “гражданском обряде”, происходящем под звуки “Марсельезы” или “Интернационала”, в этом едином порыве, который готов разрешиться коллективным танцем или общим пиром», – писал Стрелер<sup>7</sup>. Коллективный танец или общий пир. Финалы некоторых спектаклей режиссера значительно более позднего времени (как, впрочем, и фильмы его великого современника Ф. Феллини) несли в себе этот праздник единения людей, выражавшийся во всеобщем танце или карнавальной шествии. И звучало это порой, как память об одной из эстетических утопий XX в.

Идея народного театра увлекала в 1940-х и 1950-х годах в Европе многих, среди которых почти все начинающие режиссеры послевоенной Италии – Джорджо Стрелер, Луиджи Скуарцина, Джанфранко Де Бозио, Лукино Висконти... Само понятие «народный театр» – трудно определяемое, и такого определения, всеми признанного, не существует. Все, однако, и всегда сходились на том, что народный театр должен быть обращен к самым широким зрительским слоям, быть близок и понятен каждому. То есть это должен быть театр для всех. Огромные размеры дворца

Шайо Ж. Вилара, где и была впервые в новейшее время провозглашена эта идея, казался местом идеальным, близким по масштабам к античным амфитеатрам (в нем было около 3000 мест). Хотя количество зрителей, что стало ясно очень скоро, проблему не решало. С другой стороны (и это тоже ни у кого не вызывало сомнений), такой театр должен быть очень высокого художественного уровня. Известна формула, предложенная в свое время А. Витезом, быть может, наиболее удачная из тех, что существуют, с которой соглашались многие, в том числе и Д. Стрелер: «народный театр – это элитарный театр для всех».

Народный театр, как предполагалось, должен был ориентироваться особым образом на воспитанную публику. «Пикколо», как и театр Лукино Висконти, как «ТНР» Ж. Вилара, да и другие европейские театры послевоенной Европы, ставили задачу воспитания своей публики, открытой современным идеям, воспринимавшей и принимающей язык нового искусства. И, наверное, многое из поставленных задач на самом деле удалось достичь: своя публика, приверженная идеям нового театра, действительно, появилась и в Италии, и во Франции. Однако, как почти полвека спустя с определенным разочарованием признавался Стрелер, изменения, если они и произошли, оказались минимальными. «Наша публика мало изменилась со дня основания “Пикколо” Театро в 1947 году»<sup>8</sup>.

Сам проект народного театра (если так можно выразиться), как он задумывался – с привлечением огромных масс людей, необходимостью всегда выдерживать

<sup>7</sup> Там же. С. 14.

<sup>8</sup> Meridiani // «Milano». Nov. 1990.

## *Pro настоящее*



высокий художественный уровень спектаклей – осуществить не удалось. Много лет спустя, в 1973 году, Стрелер назвал мечты о народном театре «прекрасным сном». «Этот сон был прекрасен и необходим, и я счастлив, что мне довелось пережить его»<sup>9</sup>. Однако было бы несправедливо умолчать о некоторых спектаклях европейских режиссеров второй половины XX века, которые, пожалуй, и можно отнести к народному театру. Это единичные случаи, но количественный показатель в искусстве далеко не всегда может считаться критерием существования какой-либо тенденции, наличия стиля или его чистоты. Очень разные спектакли и самых разных режиссеров, но все они без труда соответствуют витезовской формуле «элитарный театр для всех». Назовем лишь некоторые из них: «Сид» П. Корнеля и «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера в постановке Ж. Вилара, «Рабле» Ж.-Л. Барро, «Мистерия буфф» Д. Фо, «Неистовый Роланд» Ариосто в постановке Л. Ронкони, «Золушка» и «Пьедигротта» Р. Де Симоне... И, конечно, в первую очередь, следует сказать об «Арлекине» Д. Стрелера. Тем более, что он был и по времени создания первым.

Репертуар самых первых лет жизни «Пикколо» был не только очень насыщенным, но и довольно пестрым. Главным образом, ставилась мировая и национальная классика, с редким включением современных пьес, как отечественных, так и иностранных. Это Гольдони, Горький, Кальдерон, Луиджи Пиранделло и Стефано Пиранделло, Мольер, Достоевский, Гоголь, Сартр, Шекспир, А.Н. Островский, Уго Бетти, Чехов, Ибсен,

Камю, Гоцци, Бюхнер, Элиот, Толлер, Будзати, Дзарди, Софокл, Луиджи Скуарцина, Моравиа, Верга, Альфред де Мюссе, Жироду, Ануй, Лорка, Бертолацци, Бонтемпелли, Торнтон Уайльдер, Салакру, Брехт... Здесь, кажется, есть почти все. Но определить предпочтения театра, особенности его художественной программы сложно. Не случайно Стрелера все хором упрекали в эклектизме. Да он и сам признавал это. Однако в тех исторических условиях такой набор авторов легко объясним: после войны «Пикколо» стремился показать своему зрителю все самое лучшее и самое интересное, что было создано мировым театром. Стрелер позднее вспоминал, что «первые послевоенные годы мы набросились на произведения, до того недоступные нам из-за политики, из-за войны, из-за границ... Мы делали свои открытия со страстью, мы жаждали вновь вписаться в ход истории, из которого были так долго исключены».

В те первые годы все спектакли в «Пикколо» ставились одним режиссером – Д. Стрелером. А всегда мечтавший о режиссуре П. Грасси был вынужден подавить в себе тягу к творчеству. Большим режиссером он стать не мог, это было ясно всем, и это понимал он сам. Не мог он стать и выдающимся театральным критиком, к голосу которого прислушивались бы остальные. Быть же посредственностью, средняком, одним из многих он не мог и не хотел. Грасси стал организатором театрального дела, «человеком театра», чрезвычайно успешным, высоко ценимым и уважаемым. Именно в этой сфере его талант развернулся во всю ширь, здесь он достиг выдающихся

<sup>9</sup> Ronfani U. Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano, 1986. P. 224.

## Европа и Россия

результатов – и на посту директора «Пикколо», и когда возглавил оперный театр Ла Скала, и как глава итальянского телевидения (RAI).

С самого начала жизни театра, уже весной 1947 года, в нем появился еще один персонаж, которому суждено было сыграть важную роль в истории миланского Стабиле, – Нина Винки, в течение нескольких десятилетий державшая в своих руках финансы театра, «третья несущая колонна «Пикколо». Как только ее еще не называли: «великая маленькая женщина», «душа «Пикколо», «служанка-госпожа «Пикколо», «рулевой «Пикколо», «мамаша Кураж «Пикколо» Театро»... Это лишь заголовки посвященных ей статей, публиковавшихся в разные годы. Уроженка Ломбардии, она казалась живым воплощением лучших качеств человека Милана – города, особенного во всех отношениях. А это, прежде всего, четкость позиции и конкретность действий, организованность, обязательность и чувство ответственности.

Нина Винки оставалась с театром на протяжении всей его истории, в самые трудные и драматичные времена, даже тогда, когда мужчины, его основатели, уходили из театра, она была с «Пикколо» всегда. Грасси и Стрелер познакомились с ней в клубе «Диоген», и сразу оценив ее редкие качества, пригласили на должность секретаря. И за короткое время она заняла в театре одно из главных мест. Ее профессионализм, умение вести дела, находить выход в самых трудных, порой безнадежных ситуациях неизменно вызвали уважение коллег. «Мы с Джорджо Стрелером, – говорил Грасси, – никогда не стали бы теми, кем

являемся сейчас, если бы рядом с нами, между нами, с самого начала не было бы этого незаменимого и в высшей степени бесценного человека – Нины Винки»<sup>10</sup>. Она не только всегда успешно вела дела театра, но и служила своеобразным буфером между двумя мощными и чрезвычайно сложными личностями основателей «Пикколо». Оба взрывные, упрямые, всегда уверенные в своей правоте, они ладили с трудом. Грасси – блестящий администратор, Стрелер – творец. Но договориться им было нелегко. Какую пьесу ставить? Сколько времени репетировать? Где? Когда? Стоимость декораций, величина оркестра, сроки премьеры, гастроли – все могло вызывать несогласие и бурные споры, порой переходившие в потасовки. Когда они в бешенстве кидались друг на друга, яростно работая ногами и руками, вцеплялись друг другу в волосы, Винки встревала между ними, стараясь разнять и успокоить. И покидала поле боя нередко в синяках. Во время одной из таких стычек Грасси сумел так порвать свои единственные ботинки, что пришлось взять пару туфель на прокат из гардеробной театра, чтобы добраться в тот день домой.

Отношения основоположников – также часть истории «Пикколо», его мифология, фольклор, вошедший в сюжеты рассказов и анекдотов (впрочем, всегда основанных на истине). Однажды Нина Винки, чье рабочее место находилось рядом с кабинетом Грасси, услышала оттуда неистовые вопли. Стрелер и Грасси в очередной раз ссорились. Распахнулась дверь, и из кабинета с криком «Я убью тебя!» выскочил Стрелер. На пороге тут же появился Грасси, очень

<sup>10</sup> Gran Milan, maggio-giugno, 1987.



Н. Винки

## *Pro настоящее*

встревоженный и возбужденный. «Быстро закрой дверь, – крикнул он – Джорджо пошел покупать пистолет!» «Какой пистолет! Успокойся. У него в кармане ни гроша», – невозмутимо отвечала Винки. Через некоторое время она нашла их вместе, весело и непринужденно беседующими, как если бы ничего не произошло. «Наши ссоры были похожи на грозы. Они вспыхивали, когда скапливалось слишком много энергии.... Но потом наступал мир. А Нина Винки всегда улаживала наши отношения»<sup>11</sup>. Впоследствии она стала женой П. Грасси, а после его смерти в 1981 году вплоть до своего выхода на пенсию работала в руководстве «Пикколо». В театре ее звали Ла Винки<sup>12</sup>.

Когда еще только шло обсуждение вопроса о создании стационарного театра, постоянно работающего в одном и том же месте, у многих итальянских актеров возникли сомнения. «А в самом ли деле это хорошо все время играть для одной и той же публики? А не рискуем ли мы закостенеть, утратить живое чувство театра? Ведь мы можем и надоесть. Публика перестанет ходить в наш театр, разлюбит нас»<sup>13</sup>. Страхом было очень много. Но жизнь показала их неосновательность. Создавая свой театр, Грасси и Стрелер думали не только о пользе искусства, но, будучи социалистами, стремились изменить условия жизни и работы итальянского актера, дать ему постоянный кров над головой, возможность посылать, как и все люди, детей в школу (в Италии актерские дети, как правило, почти не учились, поэтому и в середине XX века среди них было довольно много неграмотных). Стрелер на собственном опыте хорошо знал

о невзгодах и тяготах актерской жизни. По его глубокому убеждению, необходимо было изменить статус актера, вернуть ему чувство собственного достоинства, социальную уверенность и покой, дать нормальные стабильные условия существования и покончить с «бродяжничеством», когда вся подготовительная работа к спектаклю шла, в буквальном смысле слова, на колесах, а репетиции проходили, в лучшем случае, в гостиничных номерах.

Жизнь таких актеров, вечно кочующих и вечно нищих, весьма выразительно показана в некоторых комедиях Эдуардо Де Филиппо.

Теперь все должно было стать иначе. «Все вместе обсуждают готовящийся спектакль, участвуют в его постановке, репетируют. Мы ориентируем его на нашу публику, которая нас знает. Именно до нее мы хотим донести наши мысли и мечты. Это наша публика, а не какая-то масса людей, мужчин и женщин, о которых мы забудем завтра»<sup>14</sup>. И все же, несмотря на то, что постоянной труппы не было, жизнь актеров, принимавших участие в спектаклях (а это были, как правило, одни и те же люди), во многом переменялась. Особенно это было заметно в первые годы существования «Пикколо», когда театр вынужден был выпускать до 12 премьер в год. Тогда некоторые актеры получили возможности и преимущества, о которых раньше не могли и мечтать. «Я работаю актером, – с гордостью говорил один из ведущих актеров театра Тино Карраро, – моя жизнь почти такая же, как и у служащего. В определенный час я выхожу из дома, где живу вместе с семьей, иду по улицам моего города и прихожу в

<sup>11</sup> Ronfani U. *Op. cit.* P. 188.

<sup>12</sup> Нина Винки умерла летом 2009 г. на 98 году жизни, о чем в программе новостей сообщили все каналы итальянского телевидения.

<sup>13</sup> Ronfani U. *Op. cit.* P. 109.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 108

## Европа и Россия

«Пикколо». А вечером я возвращаюсь домой»<sup>15</sup>.

Однако далеко не все легко, сразу и без тени сомнений приняли новые правила жизни и работы. Не только страх потерять публику, которая могла бы заскучать, пресытившись одними и теми же лицами, беспокоила актеров. Постоянное пребывание на одном месте психологически давалось с трудом. Цыганская натура итальянского актера не давала покоя. Дорога манила, побуждала бросить все и двинуться в путь – сегодня здесь, завтра там, как это было всегда, 100 и 200 лет назад. Стремление к перемене мест было в крови, было сильнее их. Поэтому порой возникало беспокойство, перераставшее в раздражение. «Пора кончать с одной и той же публикой! – требовала первая звезда «Пикколо» Лилла Бриньоне – Мы друг другу надоели»<sup>16</sup>. Привязанность к месту казалась неволей. Хотелось свободы, а свобода – это дорога. Обрести свободу можно было только в движении, взяв баул и сев в повозку, двинуться в путь. «Неужели можно войти в искусство без баула Кавалотти?» – иронизировал Стрелер<sup>17</sup>. Кавалотти был знаменитым на всю Италию мастером по изготовлению чемоданов и баулов, без которых не мог обойтись ни один актер.

Расставание с прошлым оказалось долгим и трудным. Необходимость менять застарелые привычки многим давалась нелегко. Одной из самых острых проблем нового послевоенного итальянского театра явилась проблема суфлера. Первый, кто сделал решительный шаг в этом направлении, был Лукино Висконти: суфлера в своем театре он отменил

почти сразу. В «Пикколо» проблему решали постепенно, в течение нескольких лет. Поначалу играть спектакли без суфлера не мог никто из ведущих актеров театра – ни Лилла Бриньоне, ни Тино Карраро, ни Франко Паренти. Драмы порой случались страшные. Чезаре Фриджеро, первый легендарный суфлер «Пикколо», работал без устали. Ни один спектакль не мог состояться без самого деятельного его участия. Декорации строились так, чтобы надежно спрятать Фриджеро от глаз публики где-нибудь в самом центре сцены, но дать возможность каждому актеру хорошо слышать его голос. Лишь на пятый или шестой год жизни театра очень осторожно и постепенно стали пробовать отказываться от суфлера. Помогло телевидение. Однажды «Макбет» должен был транслироваться по телевидению в прямом эфире, и тогда актерам впервые пришлось выучить наизусть свои роли. Фриджеро в тот день пришлось умолкнуть – иначе его подсказки могла бы слышать вся страна. Это стало началом конца: актеры стали, наконец, учить и запоминать свои тексты.

Но суфлер, неотъемлемая часть жизни сцены, без которого в прошлом не мог состояться ни один спектакль итальянского театра, драматического или оперного, не спешил расставаться с театром. И не только потому, что репетиции без него по-прежнему были невозможны, где он всегда был на месте. Дух суфлера, подобно доброму домовому, охраняющему покой своего жилища, так и поселился в «Пикколо». Вскоре после того, как суфлер все же должен был покинуть его сцену, и спектакли уже шли без него, неожиданно

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 109

<sup>16</sup> *Drammaturgia* 1997, N. 4. P. 50–51

<sup>17</sup> *Strehler. G. Lettere sul teatro. A cura di Stella Casiraghi. Milano. 2000. P. 69*

*Pro настоящее*

он явился вновь, всеми uznанный, открыто выйдя на сцену в своем традиционном обличье. Суфлер стал персонажем в пьесе, где его никогда не было, в спектакле, без которого теперь нельзя представить не только «Пикколо», но и весь европейский театр второй половины XX века. На протяжении нескольких десятилетий он открывал главный спектакль театра «Арлекин». Кряхтя, охая, кашляя, жалуясь на боли в спине, старик-суфлер в очках и потертом кафтане не спеша выходил на сцену, с трудом шел вдоль авансцены, зажигал одну за другой огромные свечи рампы, стучал своей палкой, объявляя о начале спектакля. Почти постоянно находясь на сцене с текстом комедии в руках, он честно исполнял свою работу, подсказывая нерадивым актерам слова их роли, то приходя в восторг от их игры, а то и негодуя. Но порой, сморенный усталостью, он мог задремать. И тогда начиналась уморительная мимическая игра: актер делал знаки, бурно жестикулировал, таращил глаза, топал ногой, стараясь разбудить суфлера и узнать, наконец, что он там должен говорить. Все остальные также включались в игру до тех пор, пока перепуганный и пристыженный суфлер не просыпался. Роль эта, как память жанра, недавнего и все же такого милого прошлого, всегда игралась с особым чувством, полным теплоты и мягкой иронии. Суфлер с первых секунд спектакля располагал к себе зрителей, с легкостью устанавливал этот первый столь важный контакт с залом. А дальше спектакль уже шел по накатанной. Роль эта всегда вызывала живейшую реакцию публики, была очень

выразительна и весьма почетна для исполнителя.

Стрелера иногда упрекали, что он не любит актера, не щадит его, что театр его направлен против актера, что он требует от актера невозможного. Действительно, Стрелер боролся против премьерства в театре, стремился разрушить традиционную итальянскую систему *mattatoriato*. Но актера он любил. А театр свой строил, как дом – общий дом для всех своих актеров, всех своих детей. «Дети мои» – именно так он нередко обращался к актерам на репетициях. Своих детей у Стрелера не было, поэтому всю свою нерастрченную любовь он отдавал актерам. В определенном смысле он действительно был их отцом, хотя отцом, порой, и весьма суровым.

За несколько десятилетий существования «Пикколо» через него прошло множество актеров: 1000, 1500 или даже, возможно, больше. Многие формировались и делали свои первые шаги здесь, в театре Стрелера. А потом уходили. В свое плавание. До сих пор немало бывших актеров «Пикколо» успешно работают самостоятельно, ставят спектакли, играют в них, а некоторые смогли возглавить и свои театры. Джулио Бозетти, Лука Ронкони, Габриэле Лавиа, Джанкарло Кобелли, Марио Миссироли, Джорджо Де Лулло, Ромуло Валли, Марина Дольфин, Розелла Фальк, Акилле Милло, Анна Проклемер – вот наиболее громкие имена тех, кто начинал здесь. Школу Стрелера (в качестве помощника режиссера) прошли француз Патрис Шеро и немец Клаус-Микаэль Грюбер. «Стрелер – тот учитель, которого я себе выбрал. Это был театр во всей своей совокупности, это был

человек, который сознавал ответственность театра перед миром и обществом. Он был тем, кто научил меня всему: театральному пространству, работе над чувством, умению передать историю через поэзию театра, умению сопрягать легкость и основательность» (П. Шеро)<sup>18</sup>. «Ведь сегодня все лишь придумывают и никто никого ничему не учит. А я имел счастье начинать свою деятельность в театре, где еще можно было научиться профессиональному ремеслу» (К.М. Грюбер)<sup>19</sup>.

Однако по прошествии времени многие актеры нередко возвращались, вновь приходили в дом, где росли и выросли. И Стрелер всегда и всех принимал обратно. И тут тоже можно назвать немало очень известных имен итальянских актеров, особо любимых режиссером, с которыми ему в свое время было очень трудно расстаться. И, быть может, первыми, о ком стоит сказать, это Джанни Сантуччо, Франко Паренти, Памелла Виллорези... Они, как и многие другие, тоже уходили, бросали своего мастера. Стрелер кричал им в след, ругал последними словами, называл предателями. Но «Пикколо» оставался их домом, и они знали это. «Пикколо» всегда был домом, откуда уезжают и куда возвращаются. Трамплин для взлета и причал после долгих путешествий. И это – не могу отрицать – то, чем я могу гордиться»<sup>20</sup>.

И хотя сам Стрелер всегда стремился освободить актера от тягот кочевой жизни, дать ему стабильность и покой, образ именно странствующего комедианта неизменно притягивал его. Незримый, он всегда шел рядом с режиссером. Парадоксально, но театр, с которым



он боролся, от которого хотел уйти и недостатки которого хорошо знал, так до конца и не отпускал его. Эта тайная привязанность, возможно, и безотчетно, рождала образы некоторых его спектаклей, подобных незабываемому суфлеру из «Арлекина». В них время от времени появлялись то персонаж – бродячий актер, то повозка со странствующими комедиантами, у которых нет, никогда не было и не может быть дома.

Тема комедианства влекла людей искусства и в далеком прошлом, и в наш беспокойный век. Стала она и одним из лейтмотивов

К. Пилотто,  
Л. Бриньоне,  
Дж. Сантуччо  
в спектакле «Горные  
великаны». 1947

<sup>18</sup> Strehler, G. *Gli spettacoli che ho amato di piu.* Milano, 2008. P. 6

<sup>19</sup> Griber K.M. *Un teatro in cui vivere con gli altri // Il Piccolo teatro di Milano.* 1997. P. 34.

<sup>20</sup> Ronfani U. *Op. cit.* P. 51.

творчества Стрелера. Для него странствующий актер – существо загадочное, способное рассказать о мире и человеке больше, чем кто-либо еще. Символ искусства и символ жизни, находящийся на своеобразном пограничье между реальностью и фантазией (иллюзией), для режиссера он становился обобщенным образом человека со всей бесконечной гаммой его мыслей и чувств. Подобно циркачам с полотен Пикассо, бродячие комедианты в спектаклях Стрелера вызывали противоречивые чувства: притягивали, очаровывали, вызывая то улыбку, то сострадание. В их легких фигурах всегда ощущалось что-то бесприютное и неприкаянное и, несмотря ни на что, свойственное лишь им жизнелюбие: торжество жизни, но и вызов ей, презрение к невзгодам, чувство победы над судьбой и все же смирение перед ней. Все они, эти обреченные на скитания дети искусства, несли в себе радость и печаль бытия, и всегда брели куда-то, никогда и нигде не зная покоя.

Несмотря на то, что Стрелер, как режиссер, всегда творил свой спектакль, исходя из единства всех его составляющих, разработки партитуры, в которой были равно важны пространственные, световые, звуковые решения, центром его исканий оставался актер. С моделирования сценического пространства обычно начиналось рождение каждого спектакля, однако работа с актером над ролью являлась ядром художественной практики режиссера. Не зря про Стрелера всегда говорили, что он – создатель актеров, а не режиссеров. Ему обязаны очень многие итальянские актеры разных поколений, начинавшие у него в



театре и воспринявшие от него основы мастерства. Быть может, поэтому он всегда мыслил свой театр вместе со студией, где бы начинающие актеры могли обучаться своей профессии. Стрелер всю свою жизнь чувствовал призвание к педагогике. Его работа с актером в театре, во время репетиции есть наиболее яркое, конкретное и плодотворное выражение этих его устремлений. Уже через четыре года после основания театра, в 1951 году, Стрелер открывает свою первую студию – Миланскую школу Драматического искусства при «Пикколо» Театро. Здесь в течение нескольких лет он вел курс по актерскому мастерству. Вместе с ним здесь преподавали французские мимы Ж. Лекок и Э. Декру, позже среди педагогов студии появится Мариза Флаш, которая будет рядом со Стрелером до конца 1990-х и ставить сценическое движение практически в каждом его спектакле. Школа просуществует под крылом «Пикколо» несколько лет, а потом отойдет от него. Сейчас она носит имя одного из основателей миланского Стабиле – Паоло

П. Грасси, Б. Брехт,  
Дж. Стрелер

## Европа и Россия

Грасси и по-прежнему является городской муниципальной театральной школой. Позже Стрелер откроет при своем театре еще одну школу, которая успешно работает и поныне.

Лучшие спектакли «Пикколо» 1940-х и начала 1950-х годов поставили его в ряд первых театров Европы. Такие спектакли, как «Арлекин, или Слуга двух господ», «Дачная трилогия» (1954) К. Гольдони, «Вишневый сад» А.П. Чехова (1955), «Наш Милан» К. Бертолацци (1955), «Трехгрошевая опера» Б. Брехта (1956), стали крупнейшими событиями послевоенной итальянской (и не только итальянской) сцены. А всего за эти годы были поставлены десятки спектаклей. Театр уже хорошо был известен за пределами Италии, много выезжал на гастроли за границу, принимал участие в международных фестивалях. Мечта Стрелера и Грасси – поднять итальянский театр до уровня лучших сцен Европы и мира – была достигнута.

В начале 1950-х произошло событие, во многом определившее дальнейший творческий путь Стрелера и линию развития «Пикколо» на долгие годы вперед. Встреча с Б. Брехтом стала судьбоносной. Стрелер был захвачен искусством немецкого драматурга и режиссера, неоднократно приезжал в ГДР, присутствовал на репетициях, изучал его метод. И только спустя несколько лет Стрелер решился поставить его первую пьесу. Театр Брехта оказал на итальянского режиссера огромное влияние. И теперь все свои спектакли Стрелер будет ставить иначе. Эстетика брехтовского театра войдет в плоть и кровь искусства

Стрелера: его спектакли наполнятся новым содержанием, приобретут эпический масштаб, станут менее приземленными, более поэтичными, хотя в них останется и даже усилится их острая социальная направленность, но театральная форма при внешней простоте и легкости, наполнившись множеством смыслов, «научится» мерцать. Скажется это на всех постановках мастера как драматического театра, так и оперного.

Брехт вошел в репертуар «Пикколо» надолго. Театр начал ставить Брехта тогда, когда в Италии о нем почти ничего не знали. «Мы были первопроходцами», – спустя годы с гордостью скажет Грасси<sup>21</sup>. Однако «Пикколо» пришлось преодолеть немало трудностей, в том числе и политического характера: выбор такой драматургии не только не приветствовался церковью, которая в те годы была еще очень сильна, но и властями страны, и воспринимался как провокация. Из-за Брехта театр несколько раз оказывался на грани закрытия. «Пикколо» рисковал быть уничтоженным полностью»<sup>22</sup>. Грасси приходилось прилагать невероятные усилия, чтобы в очередной раз уладить до крайности обострившуюся ситуацию.

Кроме Брехта, из современных авторов на афише театра значились имена Салакру, Т. Уильямса, Ж. Жироду, Ф. Дюрренматта, Адамова и некоторых других современных зарубежных авторов. Но до тех пор, пока в «Пикколо» работал Грасси, имена Э. Ионеско и С. Беккета здесь не появлялись. Поговаривали, что Грасси их недолюбливал, а его слово при выборе репертуара значило очень много, а он нередко занимал весьма

<sup>21</sup> Грасси П. *Мой театр. Беседы, Записанные Эмилио Поцци. М., 1982. С. 224.*

<sup>22</sup> *Meridiani. Nov. 1990. P. 46.*

жесткую позицию. Грасси вообще был мало расположен к современной драматургии, его больше привлекала классика. Однако имена современных итальянских авторов все первое десятилетие жизни «Пикколо» появлялись на его афишах достаточно часто. Государственный муниципальный театр, каким являлся «Пикколо», в то время был обязан ставить пьесы победителей конкурса современной итальянской драматургии (IDI), который проводился регулярно. Но, как правило, театральными событиями такие спектакли не становились. Исключением (хотя в несколько ином, не эстетическом смысле), пожалуй, стала трагикомедия А. Моравиа «Маскарад». Об этом спектакле даже говорили, что его постановка в «Пикколо» стала вехой, знаком примирения между итальянскими писателями и итальянской сценой, отношения между которыми почти всю вторую половину столетия оставались достаточно напряженными.

Как бы то ни было, но факт остается фактом: кроме Э. Де Филиппо<sup>23</sup>, послевоенная Италия не смогла предложить миру большую драматургию, сопоставимую с современной драматургией французской или английской. И хотя пьес было написано немало, большинство из них кануло в Лету, не выдержав даже небольшого испытания временем. Стрелер видел в таком «снижении творческого потенциала» или просто молчания кризис драматургии, порожденный условиями общественной жизни в стране. Он был убежден, что положение современной итальянской драматургии (малоинтересные пьесы или их отсутствие) отражает общую ситуацию в стране,



является следствием «постоянных поражений и разочарований», пришедших вслед за подъемом, высокими идеалами и энтузиазмом первых послевоенных лет – времени великих ожиданий и больших надежд<sup>24</sup>. И хотя современная итальянская пьеса занимала в репертуаре театра весьма скромное место, именно «Пикколо» был лучше других готов к тому, чтобы принять новую драматургию и работать над ней. «Театр, который не говорит о проблемах современности своим современникам, рискует впасть в формализм и эстетизм, – утверждал Стрелер. – Но также верно, что можно прекрасно говорить о нашем времени словами и образами прошлого. Поэзия и правда не имеют времени»<sup>25</sup>. Конечно, Стрелер мечтал о близком ему современном итальянском драматурге, всегда надеялся, что он все-таки появится. Хотел строить свой театр не только на национальной классике, на лучших произведениях зарубежных драматургов прошлого и настоящего, но и найти своего драматурга, такого, какого

Э. Де Филиппо и  
П. Грасси

<sup>23</sup> Пьесы Эдуардо Де Филиппо в 1950-х и 1960-х годах широко ставились за границей и особенно много в Советском Союзе, но по давно заведенной традиции все первые послевоенные десятилетия в Италии их мог ставить только сам автор.

<sup>24</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 190.

<sup>25</sup> Ibid. P. 187.

встретил когда-то Станиславский. Как говорил Стрелер, – «своего Чехова». Но этого не случилось. Своего Чехова миланскому «Пикколо» так и не суждено было обрести. Поэтому основу репертуара театра составила классика. На драматургическом материале классики и были сделаны главные открытия театра. Как и у любого режиссера, у Стрелера были свои особенно любимые драматурги, к которым он обращался постоянно. «Несущие колонны репертуара театра, – спустя много лет подведет итог деятельности «Пикколо» Д. Стрелер, – это Шекспир, Гольдони, Брехт, Пиранделло, Чехов»<sup>26</sup>.

Что же касается художественных особенностей спектаклей первых сезонов нового театра, то, как позже скажет Стрелер, то было время открытия натурализма. В большинстве постановок с максимальной точностью воспроизводились приметы исторических реалий, приметы времени и места, а социальные проблемы выносились на первый план. И, подчиняясь ветрам времени, Стрелер настойчиво искал подходы к народному театру, ставя национальную классику, главным образом, пьесы К. Гольдони и Л. Пиранделло. Правдиво рассказать о жизни своего народа, показать истинные его характеры, его настоящий язык – задача, которую режиссер ставил перед собой. Диалектальные комедии в значительной мере позволяли воплощать идею в жизнь. Уточним, диалектальные венецианские комедии и ломбардские, поскольку именно этот драматургический материал Стрелеру был ближе всего. Как-то рассуждая о своих склонностях и пристрастиях на

лингвистически многообразной карте Италии, Стрелер уточнил: «Я считаю себя одновременно и венецианцем и ломбардцем (букв. – “венециано-ломбардцем”)<sup>27</sup>.

Тема Милана – города, в котором он прожил почти всю свою жизнь, занимала в творчестве Д. Стрелера все же особое место. Поэтому в программу уже первого театрального сезона «Пикколо» 1947–1948 г.г. была включена драма Карло Бертолацци «Наш Милан» (1893). «Гольдони миланских каналов» (Goldoni dei Navigli) – так Грасси и Стрелер называли автора этой пьесы<sup>28</sup>.

По разным причинам спектакль тогда не мог состояться. Прошли годы, и только после того как Стрелер поставил вначале «Лулу» Бертолацци, а потом его же «Эгоиста», он вернулся к производству, с которого когда-то хотел начать, к признанному шедевру драматурга – диптиху «Бедный люд» и «Наш Милан». Первые репетиции начались уже летом 1955 года и с перерывами продолжались около двух месяцев. Премьера состоялась лишь к концу года, в холодные и туманные дни декабря – времени, когда и происходят события этой народной драмы.

Мысль поставить пьесу К. Бертолацци сразу после войны возникла все же не случайно. Когда смолкли пушки и наступила тишина, миланцы взглянули на свой лежащий в руинах город и ужаснулись. Их глазам открылись невероятные бездны – и не только обычных разрушений. Казалось, возвратилось их прошлое. Бомбардировки обнажили до того скрытые от глаз страшные углы старого Милана, который, как думалось, уже давно исчез, забыт и похоронен. Жуткие подвалы,

<sup>26</sup> Meridiani. nov. 1990.

<sup>27</sup> Запись автора с репетиции спектакля «Великая магия» Э. Де Филиппо.

<sup>28</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 198.

## Pro настоящее

чердаки, покрытые железными сетками тайные ходы, черные лестницы... Это был Милан, знакомый по картинам художников конца прошлого века и описанный некогда в драмах Бертолацци<sup>29</sup>.

К. Бертолацци – самый крупный драматург Ломбардии, живший в Милане на рубеже веков, сформировавшийся под влиянием веризма и писавший как на итальянском языке, так и на менегино (meneghino), миланском диалекте. К середине XX века об этом авторе почти забыли и забыли несправедливо. Произведения К. Бертолацци, полные жестокой жизненной правды и вместе с тем горькой и суровой поэзии, открыли дорогу «Пикколо», по словам Стрелера, к «самому беспощадному реалистическому анализу» и к национальному народному театру<sup>30</sup>.

«Художник нищеты» – так его называли. Как и других итальянских писателей его эпохи, сицилийцев, неаполитанцев и тосканцев<sup>31</sup>, Бертолацци интересовал «сам голый и жестокий факт выживаемости людей, находящихся <...> между жизнью и смертью, на грани материальной и моральной гибели <...> Он обращает свои взоры к самым низшим слоям обществ, нищим, лишенным всего <...> стоящим у самой пропасти, за которой нищенство, воровство, проституция...»<sup>32</sup>. Спектакль «Наш Милан (Бедный люд)» сам режиссер ценил особенно, поэтому и включил его в составленный им список самых любимых и дорогих своих творений<sup>33</sup>.

«Весь старый Милан на улице Ровелло», «Люди миланского дна», «На дне Милана»... – таковы были заголовки первых статей, посвященных новому спектаклю. Лучано Дамиани создавал декорации,

вдохновляясь произведениями миланских художников, бытописателей и пейзажистов, и, прежде всего, Анджело Морбелли, с фотографической точностью живописавшего на своих полотнах Милан рубежа веков – серый, нищий, бесприютный и отчуждающий. Милан начала индустриальной революции северной Италии конца позапрошлого века, когда в город хлынули обедневшие крестьяне из провинции, без средств, без жилья и почти без надежды на будущее. В первые годы после второй мировой войны ситуация повторилась: в город вновь потянулись люди из провинции, бежавшие от голода и нищеты, по большей части южане, неимущие, безработные, отчаянно борющиеся за выживание. Вскоре после спектакля Стрелера о таких новых миланцах расскажет Л. Висконти в одном из самых трагических своих фильмов «Рокко и его братья».

«Наш Милан» прозвучал отчаянным «криком с самого дна миланской жизни – из чрева городского люмпен-пролетариата»<sup>34</sup>. Спектакль был воспринят, как продолжение театром горьковской темы: жизнь низов, но не далекой Москвы, а промышленной столицы Италии – Милана. Позже Стрелер скажет, что решение взять пьесу К. Бертолацци его побуждали разные мотивы, среди которых интерес к истории города, к культуре региона Ломбардии, к народному театру. Но были в их числе и причины политические: «Найти корни нашего социализма – вот политическая задача, которая стояла передо мной и Грасси»<sup>35</sup>. Стрелеру пришлось собрать для спектакля всех лучших актеров миланского диалектального театра того времени.

<sup>29</sup> Карло Бертолацци (1870–1915).

*В Милане диалектальный театр выдвинул драматурга, близкого веризму, писавшему как на диалекте, так и на литературном языке. В его пьесах даны широкие картины жизни Милана конца XIX в.: ночлежки, доходные дома, лавочки. Им написаны такие пьесы как «Наш Милан», «Джибиджана», «Эгоист» и др.*

<sup>30</sup> Стрелер Дж. Указ. соч. С. 33.

<sup>31</sup> Джованни Верга (роман «Свобода»), Матильда Серао («Чрево Неаполя»), Марио Пратези («Наследство»).

<sup>32</sup> *El nost Milan. La povera gent. Carlo Bertolazzi. Stagione 1979/80. Programma di sala. P. 36.*

<sup>33</sup> *В драме Бертолацци четыре действия; Стрелер, сохранив все основные мотивы и сюжетные линии, произвел некоторые изменения: соединил второй и третий акты, что придало пьесе большую стройность и завершенность.*

<sup>34</sup> *Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di piu. P. 12.*

<sup>35</sup> *Ronfani U. Op. cit. P. 197–198.*

«Наш Милан» был исполнен частично актерами диалектальной сцены, среди которых первое место принадлежит Эмилио Ринальди, самой яркой звезде Ломбардии середины века, сыгравшего одну из главных ролей, Эль Пеппона, а также актерами «Пикколо», по происхождению миланцами, свободно говорившими на менегино, Тино Карраро (Тогаццо), Валентиной Фортунато (Нина) и некоторыми другими.

История, рассказанная в спектакле, проста и почти банальна. Да и не в ней дело. В двух словах фабула пьесы сводится к следующему: дочь уличного актера, глотателя огня Эль Пеппона, красавицу Нину, соблазняет местный щеголь и бандит Тогаццо, порабощает ее, жестоко издеваясь и отбирая деньги. Оскорбленный отец убивает Тогаццо. Но Нина не принимает эту жертву, она не хочет возвращаться к прежней жизни в нищете и уходит в мир богатых – на содержание.

Обычная криминальная мелодрама из жизни нищих или, как сказал один из критиков, «грошовая мелодрама»<sup>36</sup>. Так кажется на первый взгляд. В пересказе, впрочем, исчезает главный смысл пьесы. Сюжет здесь второстепенен. Все дело – в деталях и общей атмосфере драмы К. Бертолацци, «того мира, который еще остался в глубине нашей коллективной памяти»<sup>37</sup>, Милана в облаках дыма первых индустриальных труб, зимний город в тумане, с бледным газовым освещением на его узких улицах, по которым снуют темные фигуры в широкополых фетровых шляпах, да бредет уныло конка, первый городской общественный транспорт. Атмосферу почти забытого, исчезнувшего города, каким был



когда-то Милан, режиссер воссоздал достоверно, реалистично и вместе с тем пронзительно поэтично. Стрелер показал себя здесь мастером атмосферы, которая в его спектакле возникала как бы из ничего, из мельчайших, порой неуловимых деталей и нюансов – игры приглушенных красок, плывущего дыма, неожиданных контрастов света и теней, особенным образом расположенных и порой едва заметных предметов, силуэтов движущихся фигур, перепадов ритма, гудящих сирен, музыкальных фраз, оборванных и недоговоренных... Жизнь большого города присутствовала здесь незримо, она чувствовалась и ощущалась во всем, «жизнь города с его холодным туманом, усталостью и звуками заводских гудков»<sup>38</sup>.

...Спектакль начинался со сцены в Тиволи, миланском лунапарке, некогда расположенном вблизи древней арены и исчезнувшем еще в конце XIX века<sup>39</sup>. Поздняя осень. Вечер. Городской парк развлечений для бедных. Зажженные газовые фонари, тонущие и исчезающие в тумане. Холодно. Павильоны, балаганы,

Э. Ринальди, Дж. Стрелер, В. Фортунато на репетиции спектакля «Наш Милан»

<sup>36</sup> Ibid. P. 199.

<sup>37</sup> Ibid. P. 100.

<sup>38</sup> La patria. Milano. 04.12.1955.

<sup>39</sup> По странному совпадению парк Тиволи находился приблизительно в том месте, где сейчас расположены две сцены «Пикколо» – новое здание и театр Студио.

## Pro настоящее

тир для стрельбы из пистолета, в глубине сцены – подмостки театра варьете... Каждый из павильонов подсвечен изнутри мягким розоватым светом. Всюду люди – веселые, мрачные, смешные, нелепые, обычные и постоянные посетители, пришедшие отдохнуть и развлечься. Кого здесь только нет: женщины в простеньких шляпках эпохи и теплых накидках, мужчины в черных пальто и больших шляпах, актеры, хироманты, полицейские, берсальеры, трубачи, акробаты, владельцы развлекательных заведений, бродячие продавцы мелких товаров, сторожа, воры, проститутки... «Населенность» спектакля поражала, только в первом действии участвовало более сорока исполнителей.

Слева, на переднем плане, – ствол высоко поднимающего свою крону дерева, под одной из низко висящих веток колеблется связка воздушных шаров. Правее – небольшое возвышение, широкая лавка или наскоро сооруженный помост. На нем – двое акробатов (мужчина и женщина) в обтягивающем трико, пытаются привлечь скучающую публику, исполняют акробатические номера. На помост поднимается молодой циркач в костюме Пьеро с грустным набеленным лицом. Обращаясь к нескольким прохожим, он что-то декламирует. В своем огромном белом балахоне с большими черными пуговицами он медленно поднимает и опускает руки, и кажется то странной птицей, то легким облаком, и как будто даже парит в дымном осеннем тумане. Звучит негромкая музыка. Циркача любит Нина, она смотрит на него влюбленными, восторженными, встревоженными глазами. Во всей

этой необычайно красивой картине в коричневато-серовато-белых и черных тонах, среди тусклых огней, легких теней и тумана есть что-то невыразимо печальное, обещающее беду. И действительно, любовь Нины и Пьеро не увенчается счастливым концом, он скоро умрет от чахотки, а она попадет в лапы Тогаццо. Поразительной была подлинность всей атмосферы луна-парка, вызывающая столько противоречивых чувств и ассоциаций, атмосфера завораживающая, романтическая, поэтическая, пронизанная грустью и «типично ломбардской меланхолией»<sup>40</sup>. «Настоящий портрет эпохи»<sup>41</sup>.

Второй акт, по мнению итальянских критиков, лучший из трех начинался при закрытом занавесе: в зрительном зале отчетливо слышался звон посуды, громкие звуки ударов ложек о тарелки. Столовая для бедных – характерная примета той эпохи. Высокие серые стены, подсвеченные слабым дневным светом. Длинный узкий стол почти на всю ширину сцены, длинные лавки, на которых понуро сидят женщины и мужчины, каждый над своей похлебкой. Справа – стойка для выдачи пищи, чувствуется запах овощного супа. В свое время этот запах поразил зрителей и критиков, особенно во время гастролей в Париже. Во всем – в каждом движении, в каждом слове – здесь ощущались такая подлинность и правда, которые не могли оставить равнодушным. Но это не был примитивный натурализм. Здесь было нечто большее – эпически неспешное повествование о жизни беднейших из беднейших, трагическая история из народной жизни. О хоровом начале в исполнении спектакля писали многие.



Афиша спектакля «Наш Милан»

<sup>40</sup> Festival. Milano. 24.12.1955

<sup>41</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 197.

## Европа и Россия

На стене за столами – огромными буквами надписи (их легко было прочесть из зала), правила поведения в столовой: что можно здесь делать, а что нельзя, суровые и унижительные предписания для тех, у кого нет прав. Это напоминало о Брехте. Скрытое напряжение, которое чувствовалось с самого начала второго акта, разрешалось в его финале – звоном сверкающих ножей, яростной сценой борьбы и убийством Тогаццо. Эль Пеппон, в ужасе от содеянного им, в отчаянии убежал со сцены.

Спектакль завершался невероятно грустной сценой раннего утра в женской ночлежке – приюте Нины. Последняя встреча отца с дочерью, их последний разговор. Хмурое утро, высокие серые голые стены. Холод. Состояние некоей оцепенелости, замедленности в движениях и речах персонажей – то ли от холода, то ли от отчаяния и безнадежности. Паузы становятся длиннее, напряженнее, драматичнее... Торопиться некуда: отца впереди ждет тюрьма, дочь – жизнь на содержании. Они прощаются друг с другом навсегда.

Весь спектакль исполнялся в несколько замедленном темпе. На это обстоятельство обращали внимание почти все, писавшие о нем. Однако по утверждению знатоков ломбардского наречия, в каком-то смысле это было неизбежно, поскольку миланский диалект с его длинными гласными предполагает определенную неторопливость в произношении слов и фраз. Только так и можно было донести до зрительного зала неповторимую музыку диалектальной миланской речи.

«Фреска магического реализма» – было сказано о «Нашем

Милане». Театр, который создал и продолжал по всему миру играть солнечного, полного веселья, безмятежности и света «Арлекина», представил как бы обратную сторону своего северного дзанни. «Это был взгляд откуда-то снизу, из-за Арлекина», – писал один из критиков. Иная – теневая – сторона мира того самого бедного люда, из которого и вышел когда-то неунывающий бедняк Арлекин Баттоккьо. А праздничная театральность спектакля Гольдони обернулась «магическим реализмом», полным меланхолии, внутреннего драматизма, поэзии и глубокой печали.

В рецензиях театральные критики нередко вспоминали о Чехове. И, действительно, в спектакле живо чувствовалось чеховское начало – и в характере исполнения, но, главным образом, в общей его атмосфере, в особой интонации, в паузах, в зонах тишины. Молчание здесь было полно значения, его слушали так, как если бы это были монологи. В них открывалась глубоко скрытая духовная жизнь персонажа; внешнее действие, событийный ряд отодвигались в тень, а внутреннее действие выходило на первый план. Но тишина эта не успокаивала, не умиротворяла. Напряженные, таящие угрозу паузы несли в себе предощущение взрыва, обещание грядущих бурь. Не смирение, не пассивность, не покорность, а готовность к действию и бунту. Так, без громких слов и деклараций, простым театральным приемом – сценической паузой – передавалось это пугающее ощущение от возникающего и постепенно нарастающего народного гнева.

## *Pro настоящее*

В спектакле «Наш Милан» органично соединились разные линии, в равной степени важные для театра XX века, поэтому его значение для итальянской сцены всегда оценивалось очень высоко. Он вызвал настолько широкий отклик, что по прошествии многих лет все еще продолжал волновать, заставлял возвращаться к себе, вызывал дискуссии:

«Кое-кто говорит, что в лунапарке Тиволи, возле его балаганов и павильонов, в столовых для бедных и в городских ночлежках ты свел вместе Бертолацци, Горького, Чехова и Брехта. Так ли это?», – был задан вопрос режиссеру.

«Пожалуй, это несколько эксцентрическая формула, – отвечал Стрелер, – хотя она и не вызывает у меня неприятия... Возможно, все обстоит именно так, особенно если иметь в виду те зоны молчания во втором акте, которые так похожи на звучащий в полный голос хор финалов брехтовских пьес. Молчание и пение, сострадание и ирония. Два символа, два метода, но цель одна – бунт против несправедливости»<sup>42</sup>. И в середине XX века, и в его конце в Италии были и есть места, где живет бедный люд. Только «новые бедные теперь обитают не в центральных частях города, а на его окраинах, по периметру больших метрополий»<sup>43</sup>. Об этом Стрелер помнил всегда.

Как художнику, Стрелеру было свойственно постоянное возвращение к одним и тем же темам и пьесам. Некоторые из произведений Гольдони, Пиранделло, Шекспира, Брехта, Чехова, особенно значимые и важные для режиссера, он ставил по несколько раз. «Многие вещи через 25 лет

получаются лучше, – говорил режиссер – Истина не только в молодости, но и в старости»<sup>44</sup>. К таким особым произведениям относится и «Наш Милан», который не отпускал от себя Стрелера, сопровождая его путь на протяжении всей жизни. Он ставил эту пьесу в разные годы и с разными актерами. Спустя несколько лет после первой премьеры, в 1961 году, роль Нины блистательно исполнила Валентина Кортезе. «Нежность и ангельское самопожертвование», свойственное Нине–Фортуна, сменилось «ужасным фатализмом», ставшим главным нервом Нины–Кортезе. В последней постановке «Пикколо» 1979 года, которая шла с перерывами и возобновлениями почти до конца 1990-х, Нину играла Марианджела Мелато, особенно запомнившаяся звучанием своего голоса, «мрачного, безнадежного, исходящего откуда-то из самых глубин ее естества»<sup>45</sup>. Спектакли Стрелера по пьесам К. Бертолацци стали открытием. С тех пор его драматургия вошла в репертуар других театров Италии, вошла на равных с такими ее драматургами, как Гольдони и Пиранделло.

«Наш Милан» стал рубежным спектаклем «Пикколо»: он закрыл одну эпоху – период эклектичный, информационно просветительский – и открывал другую, в которой теперь прорисовывались темы и задачи театра и складывалась его эстетика. Не случайно следующим после К. Бертолацци спектаклем Стрелера, премьеры которого состоялась меньше чем через три месяца после «Милана», стала «Трехгрошовая опера» – первая постановка пьесы Б. Брехта в «Пикколо», ставшая одним из самых больших триумфов театра и

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>43</sup> *Ibid.* P. 200.

<sup>44</sup> *Linea Estetica. Milano. Marzo/aprile. 1980.*

<sup>45</sup> *Il teatro Nazionale-Popolare // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano. 1997. P. 107.*

## Европа и Россия

его режиссера. Более того, «Наш Милан» в постановке Стрелера стал первым не брехтовским спектаклем, ощутившим на себе влияние эпического театра, по существу еще до начала собственно постановок пьес великого немца.

Середина 1950-х – исключительно плодотворное время в творческой судьбе Стрелера, во многом прорывное, когда он, как режиссер, как творец, выходит на новый качественный уровень. За короткий срок – с конца ноября 1954 г. по февраль 1956-го – он ставит несколько лучших своих спектаклей, без которых невозможно представить не только его путь в искусстве, но и историю итальянского театра второй половины XX века. Это – «Дачная трилогия» Гольдони, «Вишневый сад» Чехова, «Наш Милан» Бертолацци и «Трехгрошевая опера» Брехта. Именно в это время происходит сложение искусства Стрелера, складывается его стиль в режиссуре, его почерк, его метод, постепенно возникает тот сложный художественный синтез разных начал, который приведет к рождению его эстетики, его неповторимого языка в искусстве, что с такой силой проявится в спектаклях «Пикколо» 1960-х, 1970-х и 1980-х годов.

В 1961 году «Пикколо» понес первую потерю: от тяжелой болезни умер великий Арлекин – Марчелло Моретти. Спектакль «Слуга двух господ», который к тому времени уже объездил полмира, пришлось снять. Моретти ушел и унес с собой свою тайну – своего нежного, светлого, полного любви и надежды Арлекина. По прошествии времени спектакль будет возобновлен и возобновлен очень удачно, с новым исполнителем – молодым



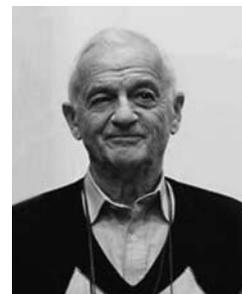
и блистательным Феруччо Солери. Но это уже будет совсем другой Арлекин и другой спектакль.

В том же году в «Пикколо» пришла новая актриса. Валентина Кортеше начинала в середине 1940-х у Петра Шарова, и будущие руководители «Пикколо» сразу обратили на нее внимание, назвав «лучшей молодой актрисой» того времени<sup>46</sup>. Красивая, с тонким и нежным – «ангельским лицом», Кортеше стала



М. Моретти –  
Арлекин.  
«Арлекин, или Слуга  
двух господ». 1956

<sup>46</sup> Strehler: nasce un regista 1940/47. Piccolo Teatro, dicembre 1998.



Ф. Солери, 2009

Ф. Солери –  
Арлекин.  
«Арлекин, или Слуга  
двух господ». 1972

## Pro настоящее

первой актрисой театра, сыграв главные роли во многих спектаклях Стрелера: «Наш Милан» (Нина), «Арлекин» (Беатриче), «Вишневый сад» (Раневская), «Игра сильных мира сего» (королева Маргарита), «Гиганты с гор» (Ильзе), «Святая Иоанна скотобоев» (Иоанна) и др.

С приходом Валентины Кортезе изменилась и личная жизнь Стрелера. К тому времени его брак с Розитой Лупи уже распался, хотя официально они считались мужем и женой, так как в Италии тогда еще не было развода. Валентина Кортезе стала подругой Стрелера, его большой любовью и неофициальной женой. Они были настолько неразлучны, что в театре ее стали называть «синьора Стрелер». «Я безумно любил эту женщину», – признавался Стрелер<sup>47</sup>. Он прожил с ней более 10 лет. И был счастлив. «С Валентиной я пережил истинную любовь. Мы были очень разными: я – знак белый, она – черный. Это невероятно. Каждый день мы ссорились <...> Но это была настоящая любовь. Многие, возможно, и посмеиваются над этими типично итальянскими сценами <...> Я ухажу ночевать к другу, все, хватит, не желаю тебя больше видеть. Но потом, в полночь – телефонный звонок. Я скучаю...»<sup>48</sup>. У Джорджо Стрелера была слава человека с нелегким характером. «Он трудный человек. Это знают все, кто с ним жил или работал. Споры, ссоры, рыдания, хлопанья дверьми. Но после – обязательные примирения. Женщины, которые его любили, никогда не могли ни слова сказать против него»<sup>49</sup>. Действительно, женщины, с которыми его связывала жизнь, все до единой сохранили о нем добрую память. Несмотря на свой



В. Кортезе – Нина.  
«Наш Милан». 1961

тяжелый характер, всегда большие сложности во взаимоотношениях, он как-то сумел никого из них не обидеть, никого не оскорбить. Быть может, это происходило потому, что Стрелер никогда не только не изменял, но даже не увлекался другими женщинами, если у него была подруга. Он был предан ей и только ей одной. «Я считаю себя абсолютно моногамным человеком, – говорил он о себе. – <...> Ничего общего с неудержимым непостоянством Казановы или Дон Жуана. Ко мне это не имеет никакого отношения»<sup>50</sup>.

Этторе Гаипа, написавший о Стрелере первую книгу и всю жизнь проработавший у него в театре, был с ним дружен, как никто, и уверял, что любовь и дружба – те два качества, которые всегда помогали Стрелеру и в личной жизни, и в работе, и в строительстве театра. «История «Пикколо» Театро – это история целой серии дружеских отношений», – уверял он<sup>51</sup>.

История дружбы между самыми разными людьми, которые

<sup>47</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 286.

<sup>48</sup> Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. Milano, 2002. P. 34.

<sup>49</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 286.

<sup>50</sup> Ibid. P. 186–187.

<sup>51</sup> Gaipa E. Giorgio Strehler. Cappelli. Bologna., 1959. P. 141

работали в театре и любили его, – от актеров, художников, директоров, бухгалтеров до машинистов, электриков и всего технического и обслуживающего персонала. Это, конечно, многолетняя дружба с Паоло Грасси, но это также дружба с художниками Джанни Ратто, Лучано Дамиани, Эцио Фриджеро, композитором Фьоренцо Карпи, актерами Тино Карраро, Джулией Ладзарини, Памеллой Виллорези, Франко Грациози и множеством других. Это также дед Элия, первый легендарный главный электрик театра, главный машинист сцены Бруно Коломбо, директор сцены Гастоне Мартини, техник по свету Франко Ауруни, Лаура Ломбарди, создатель уникального архива «Пикколо» (она собирала его не одно десятилетие, начиная с тех немногих разрозненных материалов, переданных ей Грасси в 1963 г.), а также бесчисленные портные, музыканты, актеры миманса... Со всеми Стрелер был дружен, со всеми на «ты». Все вместе они делали одно дело – строили свой дом, свой театр. Без всех этих людей, без опоры на них, без взаимного доверия и дружбы он ничего бы сделать не смог.

«Секрет Стрелера – в его человечности», – заключает Гаипа. – Он был человеком в полном смысле этого слова... Возможно, более уязвимым, чем другие, но поэтому более других нуждающимся в своем окружении и заслуживающим его»<sup>52</sup>. Однозначного ответа на вопрос, кто такой Джорджо Стрелер, каков он в отношении с людьми и с коллегами по театру, нет и, наверное, быть не может. И все же фразу Гаипы – «нелегко быть рядом с ним, если не любишь так же, как и он, жизнь и театр»<sup>53</sup> мог

бы, наверное, повторить каждый. Все до единого, везде и всегда, говорили об ужасном характере Стрелера, о его эгоизме, упрямстве, о том, что работать с ним очень трудно. Говорили, что он тиран, что (буквально) «рвет актерам почки», подавляет их. Это тоже легенда, так называемая «черная легенда» Стрелера. Но и в ней есть доля правды. «Стрелер – диктатор на сцене». Стрелер возражает: «Я не думаю, что я диктатор. Между властью и авторитаризмом – очень тонкая граница, и необходимо уметь различать ее»<sup>54</sup>. Говоря так, Стрелер, конечно, лукавил. Он был полновластным хозяином в своем театре. Его очень ценили, бесконечно уважали, но нередко и очень боялись. Человеку со стороны это бросалось в глаза.

Прямо напротив здания «Пикколо» на улице Ровелло долго находилась парикмахерская, дорогая парикмахерская, для очень состоятельных людей. Много лет ее клиентом был и Стрелер. В 1980-е годы в витрине парикмахерской можно было видеть его огромный портрет в полный рост. Самый известный и, наверное, самый характерный его портрет, сделанный во время одной из репетиций. Стрелер в своей обычной рабочей одежде – черный свитер и черные брюки. Он в полуобороте, правая рука резко выброшена вперед, лицо сурово, гневно. Глаза смотрят не прямо – они устремлены к сцене, и он полностью поглощен тем, что видит перед собой. Стрелер что-то кричит актерам из темноты партера. Еще мгновение, и он окажется рядом с ними, взлетит на сцену – одним легким, ловким и сильным броском. Своей позой, выражением лица, динамикой тела

<sup>52</sup> Ibid. P. 142.

<sup>53</sup> Ibid. P. 143

<sup>54</sup> Ronfani U. Op. cit. P. 50.

## Pro настоящее

он напоминает микеланджеловского Давида, идущего в бой. Но Стрелер, пожалуй, еще более динамичен, решителен, грозен. И так на себя похож! В такие мгновения он подчинял себе все и всех вокруг. Кто хоть раз видел Стрелера в моменты крайнего напряжения на репетиции, при взгляде на эту фотографию не может не ощутить, хотя бы на мгновение, легкий трепет.

О Л. Висконти, первом итальянском режиссере-диктаторе, говорили, что он обладал особой «странной властью над людьми», что всегда признавалось неотъемлемой частью его творческой натуры. «Красный герцог», потомок древнего рода, в течение двух веков владевшего Миланом, он нес в себе величие своих предков. Л. Висконти «был окружен той загадочной аурой, свойственной лишь царственным особам, когда испытываешь чувство благодарности за один лишь взгляд, улыбку, мимолетное внимание... Как только он входил, сразу менялся разговор и поведение людей. Так, наверное, являлись боги в "Илиаде", смешиваясь с людьми, общаясь с ними, но никогда не становясь такими, как они»<sup>55</sup>. Итальянская критика

видела в этих особых свойствах личности режиссера «призвание демурга»<sup>56</sup>. Стрелеру в той же мере были свойственны и властность, и царственность. Но совсем иного рода. Не случайно за глаза его называли монархом – кто с восхищением, кто со страхом, а кто и с неприязнью. В обычной жизни, вне театра, он, пожалуй, немногим отличался от остальных людей. Но, когда Стрелер приходил в театр, менялось сразу все. Лишь только он переступал порог, все присутствующие узнавали об этом в ту же минуту. Голос его слышался во всех самых отдаленных уголках театра. Он шел на сцену, к месту действия – священнодействовать, творить. И там в нем открывались порой пугающие окружающих силы – что-то сверхчеловеческое, почти «звериное». Его не случайно называли «animale teatrale» (буквально, «театральное животное»). Когда же он, как всегда долго и тщательно работая с актером над мельчайшими деталями его роли, метался от сценической площадки в партер и обратно, то напоминал могучего льва. «Как лев в клетке», – говорил о нем У. Ронфани.

<sup>55</sup> Servadio G. Luchino Visconti. Milano. P. 4.

<sup>56</sup> De Monticelli R. L'Attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Milano, 1988. P. 286.

Дж. Стрелер.  
Финальный поклон  
после спектакля  
«Арлекин». 1972

