



Юлия БАЛДИНА

«АРЛЕКИН» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА: ОТ КОМЕДИИ МАСОК К МЕТАТЕАТРУ

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАСТЕРА

XX век в истории европейского сценического искусства – время театральных революций. Новаторские открытия в постановках классики, возникновение сценических форм, непосредственно не связанных с литературой, дали мощный толчок развитию режиссерского театра. Мейерхольдовские спектакли по Грибоедову и Гоголю, полуцирковая интерпретация пьесы Островского молодым Эйзенштейном стали воплощением духа эпохи: классический текст если повторялся, то только в целях пародии, гротескного обыгрывания или переворачивания¹. Лишаясь привычных опор – идеи Бога, Человека, Социальной справедливости – искусство XX века впервые в истории столкнется с проблемой собственной мнимости. Философы будут анализировать «обманы» культуры, художники, ощутив трагические диссонансы реального бытия искусства, захотят примерить шутовской колпак Арлекина. В «кочевряжествах» Николая Евреинова просматриваются многие тенденции современной культуры: соединение в одном произведении нескольких версий, различных воплощений одного героя, эстетическая игра смыслами, образами, значениями. Евреинов утверждал, что Шут, Арлекин – это вызов Року и смерти, единственный безобманный

герой в мире сплошных обманов и фантазмагорий². «Вы проповедуете “сверхчеловека”? – ведет он диалог со своим воображаемым оппонентом, – Я – сверхшута»³.

В начале 1930-х годов Антонен Арто с целью разоблачить лицемерие культуры и прорваться к изначальным, пугающим дымом жертвоприношений знаниям о жизни, смерти и рождении, выступил со своей программой «театра жестокости», противопоставив ее современному «психологическому театру»⁴. Изобретенные лидером футуристического движения Ф.-Т. Маринетти экстравагантные «шок-эффекты» также стремились выбить актеров и зрителей из системы традиционного театра.

И, безусловно, новый «театральный переворот», случившийся во второй половине XX века, был подготовлен сценическим опытом начала века: русским авангардом, итальянским футуризмом, немецким экспрессионизмом, французским интеллектуальным театром.

Если в других ведущих странах Европы искусство режиссуры зародилось на рубеже XIX–XX веков, то в Италии режиссерский принцип построения спектакля стал структурообразующим гораздо позже. Даже мощное движение футуризма не смогло поколебать вековых основ итальянского драматического театра: корни кочевой

¹ Иванов Вяч. Вс. *Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М., 2007. С. 345.*

² Батракова С.П. *Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М., 1996. С. 49.*

³ Бабенко В.Г. *Арлекин и Пьеро: Николай Евреинов и Александр Вертинский. Екатеринбург, 1992. С. 123.*

⁴ Арто А. *Театр и его двойник. М., 1993. С. 12.*

Европа и Россия



Живописный задник к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ», 1947. Сценография – Джанни Ратто. Акварель, картон. Из архива Пикколо театра

традиции («*tradizione girovaga*») в середине XX века были еще очень сильны. Только после двадцатилетия фашизма и потрясений, связанных со Второй мировой войной, стало ясно, что для свершения театральной революции в Италии пришло время⁵. Эдуардо де Филиппо, Лукино Висконти и Джорджо Стрелеру предстояло стать первыми крупными режиссерами-реформаторами итальянской театральной системы.

Отдав должное «стилю Арлекина», выразившему всю суть современного неклассического искусства⁶, основатель и создатель первого в Италии общедоступного стационарного театра *Piccolo Teatro di Milano* Джорджо Стрелер вошел в историю мирового сценического искусства XX века прежде всего благодаря своей постановке «Арлекин – слуга двух господ» Карло Гольдони. И тот факт, что сегодня, после смерти мастера, «Слуга двух господ», воссозданный режиссером, учеником Стрелера, Стефано де Лука и исполнителем

маски Арлекина Ферруччо Солери, присутствует в афишах Пикколо театра, еще раз подтверждает, что режиссерские поиски новатора итальянской сцены в полной мере вписались в проблематику мирового театра, определив пути его дальнейшего развития.

В отечественном театроведении исследований, посвященных Джорджо Стрелеру, крайне мало. Изданная в 1983 году монография С.К. Бушуевой «Итальянский современный театр» до недавнего времени была единственной фундаментальной научной работой о послевоенном театре Италии⁷. Однако представленные в ней сведения о режиссуре Джорджо Стрелера не являются предметом скрупулезного анализа. Блистательная реконструкция жизненного и творческого пути итальянского режиссера в контексте духовных исканий деятелей искусства второй половины XX века дана в книге М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано»⁸.

⁵ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., 2012. С. 41.

⁶ Батракова С.П. Указ. соч. М., 1996. С. 68.

⁷ Бушуева С.К. Итальянский современный театр. Л., 1983.

⁸ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., 2012.

Pro memoria

Благодаря усилиям коллег и друзей, опубликованный посмертно труд Марии Георгиевны позволяет пролить свет как на противоречивую и неоднозначную фигуру самого Стрелера, так и на современную театральную культуру Италии в целом.

Среди итальянских исследователей стрелеровского творчества следует выделить в первую очередь Этторе Гаипа⁹, первого биографа режиссера, на протяжении долгих лет проработавшего с ним в Пикколо театре. Фабио Баттистини¹⁰ дает аналитический обзор всех режиссерских работ Стрелера, привлекая широкий пласт периодической литературы. Клаудио Мелдолези¹¹, Луиджи Скварцина¹², осмысливая феномен искусства режиссуры, не обходят своим вниманием Джорджо Стрелера, закономерно отводя ему роль одного из реформаторов европейской сцены. Особую ценность представляют сборники критических статей о Джорджо Стрелере и его театре под редакцией Федерики Маццокки и Альберто Бентольо¹³. Серьезно освоены театральные гений Стрелера в работах Альберто Бентольо¹⁴, доцента кафедры истории театра и исполнительского искусства миланского университета. Своеобразной вехой в развитии итальянского театроведения стали труды Сиро Ферроне¹⁵, профессора флорентийского университета, отдельные очерки которого посвящены основателю Пикколо театра.

Кроме того, в работе над статьей использовались мемуары Карло Гольдони¹⁶, дневниковые записи, письма, тексты режиссерских разработок Джорджо Стрелера¹⁷, Антонена Арто¹⁸, Всеволода Мейерхольда¹⁹,

Гордона Крэга²⁰, Макса Рейнхардта²¹, Бертольда Брехта²², архивные документы Пикколо театра²³, периодическая литература («*Il Giorno*», «*Il Corriere*», «*La notte*», «*Avanti!*», «Театральная жизнь», «Театр»), труды отечественных и зарубежных ученых, специалистов в области театра (А. Дживелегов, Г. Бояджиев²⁴, П. Громов²⁵, Б. Зингерман²⁶, М. Молодцова²⁷, Т. Шах-Азизова²⁸, С. Батракова²⁹, А. Образцова³⁰, А. Бобылева³¹, Л. Абель³², Р. Хорнби³³).

В чем секрет успеха «первого» и «современного» театра Стрелера? Почему комедия Карло Гольдони «Слуга двух господ» стала символом миланского Малого театра?

Все началось в 1947 году...

Современники послевоенной Европы с изумлением наблюдали, как в Милане на виа Ровелло 14 мая 1947 года в небольшом зале первого в Италии стационарного театра Стрелер-актер в пьесе Максима Горького «На дне» делал окончательный и бесповоротный шаг к Стрелеру-режиссеру³⁴. В сложной ситуации, когда каждым действием необходимо было доказывать свое право быть режиссером, Джорджо Стрелер взялся за реформирование театральной структуры. Программа была амбициозной: «обнажить сущность театра и показать, что мы ею владеем»³⁵.

Впервые представленный в июле 1947 года в Пикколо театре спектакль «Арлекин – слуга двух господ» стал для Стрелера-режиссера настоящим исследовательским полигоном: выдержав 11 редакций, «Арлекин» прошел нелегкий путь от нарочитой театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, метатеатру. Наряду с «Горными великанами»

⁹ Gaipa E. *Giorgio Strehler*. Bologna, 1959.

¹⁰ Battistini F. *Giorgio Strehler*. Rome, 1980.

¹¹ Meldolesi C. *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*. Firenze, 1984.

¹² Squarzina L. *Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte*. Pisa, 2005.

¹³ *Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio*. Roma, 1997. *Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio*. Roma, 1998.

¹⁴ Bentoglio A. *Invito al teatro di Giorgio Strehler*. Milano, 2002.

¹⁵ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia, 2001.

Ferrone S. *Strehler. «Drammaturgia»*, n. 5, 1998.

¹⁶ Goldoni C. *Memorie*. Milano, 1985.

¹⁷ Стрелер Дж. *Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные*. М., 1984. Strehler G. *Due volte sola. Tre soggetti cinematografici*. A cura di Stella Casiraghi. Torino, 2000. Strehler G. *Lettere sul teatro*. A cura di Stella Casiraghi. Milano, 2008. Strehler G. *Autobiografia per immagini*. A cura di Paolo Bosio e Giovanni Soresi. Pisa, 2009.

¹⁸ Арто А. *Театр и его двойник*. М., 1993.

¹⁹ Мейерхольд Вс.Э. *О театре*. Спб., 1913. Мейерхольд Вс.Э. *Мейерхольд. К истории творческого метода*. Публикации. Статьи. Спб., 1998.

²⁰ Крэг Г. *Искусство театра*. Спб., 1912.

²¹ Adler A. *Max Reinhardt in Salzburg // Max Reinhardt 1873-1973*. Edited by George E. Wellwarth and Alfred G. Brooks, *Max Reinhardt Archive*. New York, 1973.

²² Брехт Б. *О театре*, М., 1960.

²³ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

²⁴ Дживелегов А., Бояджиев Г. *История западноевропейского театра. От возникновения до*

Европа и Россия

Пиранделло, «Бурей» Шекспира, «Нашим Миланом» Бертолацци, «Арлекин» явился спектаклем-вызовом, к которому Стрелер обращался в течение всей своей жизни, который позволил режиссеру развить свои стилистические формулы, утвердить на сцене истинную магию театра.

Подчеркивая значение послевоенной эпохи как важного исторического этапа, Стрелер писал: «1945-й остался для нас тем единственным, тем неповторимым моментом, когда все казалось возможным... Нашим глазам впервые открылся мир, полный обещаний. Обещаний конкретных, осязаемых, но которыми никто и не думал воспользоваться для достижения какой-то определенной цели. Для нас было главным не практическое использование открывавшихся возможностей – что кажется всего важнее сейчас, – а стремление обрести то, чего мы были лишены, ощущение, что снова после фашизма, после войны, мы вписываемся в мир»³⁶.

Этот мощный жизнеутверждающий дух, лежащий в основе итальянского кинематографического неореализма, прорвался и на театральные подмостки.

«Ощущение действительности, – отмечает С.К. Бушуева, – как мягкой, поддающейся любому усилию глины, ощущение непосредственной причастности к истории не как одежда, а как кожа) – вот что питало неореалистический пафос»³⁷.

Охваченный историческим оптимизмом, Стрелер обращается к Карло Гольдони (1707–1793), великому писателю, который в начале XVIII века был, в свою очередь, воодушевлен возможностью

реформировать вкусы и привычки, прочно укоренившиеся в венецианской театральной системе.

В первой половине XVIII века опера доминировала над комическими представлениями. По сути, неприхотливая публика имела дело с жанром *commedia dell'arte* только во время театральных праздников. Как свидетельствуют источники (среди которых и сам Гольдони, а также хроники и дневниковые записи писателей и путешественников), упадок *commedia dell'arte* был налицо: действия исполнителей масок предсказуемы, сопровождаются механическим чередованием литературного языка и диалектов, шаблонными жестами и пантомимой, используются лацци³⁸, буффонные сцены, а также шутки, передающиеся из поколения в поколение³⁹.

Бродячие комедианты *dell'arte*, как правило, обладали следующим набором масок: дзани⁴⁰ (Арлекин или Труффальдино и Бригелла: глупые, но хитрые, жадные и голодные, ленивые, но ловкие, родом из итальянской провинции Бергамо), старики (Маньифико или более популярное его имя – Панталоне: венецианец, скряга и сластолюбец; Доктор: адвокат и болтун, говорит на болонском или феррарском диалекте, вставляя исковерканные латинские слова), влюбленные (находчивые, робкие, наивные, охваченные страстью, говорят на итальянском литературном языке), одна или несколько служанок.

К этим основным маскам иногда добавлялись стоящие особняком (*a parte*), например, капитан.

Реформаторское вмешательство Гольдони в *commedia dell'arte* было постепенным: сначала он

1789 года. М., 1941.

²⁵ Громов П.П. Ранняя режиссура Вс.Э. Мейерхольда.

²⁶ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануи. М., 1979. Зингерман Б. Макушка века (Хроника с комментариями) // Театр, 1997. №4.

²⁷ Молодцова М. Карло Гольдони. С.Петербург, 2009.

²⁸ Шах-Азизова Т.К. Мои шестьдесятые // Театральная жизнь, 1991. №2.

²⁹ Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М., 1996. Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. М., 2010

³⁰ Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – начала XX веков. М., 1984.

³¹ Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. М., 2000.

³² Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form. New York, 2003.

³³ Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. London, 1986.

³⁴ Moscatti I. Strehler. Vita e opera di un regista europeo. Camunia, 1985. P. 104.

³⁵ Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. С. 27.

³⁶ Ibidem. С. 14.

³⁷ Бушуева С. Указ. соч. С. 10.

³⁸ «Лаццо» – это испорченное «l'atto», т.е. действие, а «лацци» – множ.ч. того же слова – Дживелегов А., Бояджиев Г. Указ. соч. С. 149.

³⁹ Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Marsilio, 2001. P. 35.

⁴⁰ «Дзани» – бергамское и венецианское произношение имени Джованни. Эти маски чаще всего называют слугами, но это название чисто условное. – Дживелегов А., Бояджиев Г. Указ. соч. С. 138.

Pro memoria

убрал наиболее устаревшие маски (Тарталья, испанский капитан⁴¹), сохранив Арлекина, Бригеллу, Панталоне, Доктора, влюбленных. Основные комические персонажи меняются, приняв на себя социальные коннотации, более близкие по духу современникам Гольдони, но остаются неизменными их костюмы и маски, чтобы они по-прежнему легко узнавались зрителями.

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

Автор комедии «Слуга двух господ» отчетливо понимал, какой огромный разрыв имеется между литературой и театром, текстом и сценой, и хотел заполнить этот пробел, но не приближать театр к хорошей литературе, а, наоборот, привнести в литературу формы «живого» театра⁴².

Гольдони был убежден, что современная действительность дает богатейший материал, который можно использовать при построении сюжетных схем (*canovaccio*). Привычные для зрителей бытовые детали, помещенные в театральный синтаксис, преобразались. Писатель в своих ранних произведениях еще не отказывается от использования масок, принимая те ограничения, которые они налагают на актеров. «Маска, – как отмечал он, – должна всегда наносить большой ущерб игре актера, быть с ним и в радости, и в горе, когда актер влюблен, застенчив или смешон, показывать всегда один и тот же кусок кожи...»⁴³

Сохранив маски, Гольдони адаптировал персонажи *commedia dell'arte* к природе актеров, с которыми он непосредственно работал в театре, для которых писал свои комедии. Таким образом, драматург искал не актеров с «нужными» для той или иной маски навыками, а привычных Панталоне, Доктора, Арлекина и других персонажей приспособил к определенным чертам актерской индивидуальности. В связи с этим личности актеров изменили общие характеристики различных масок. Так, Панталоне отказывается от своих «буффонных» причуд и становится пожилым и предусмотрительным купцом, Бригелла и Арлекин уже не являются шутовскими манекенами: Арлекин открывает свое истинное лицо неотесанного мужика, Бригелла делается мажордомом или хозяином гостиницы. Доктор превращается в добропорядочного отца семейства, и только в некоторых комедиях продолжаете нагромождение его смутных латинских цитат и псевдоучености. Влюбленные, между тем, уже не такие наивные и робкие. Притом количество второстепенных персонажей растет. Однако в комедии «Слуга двух господ», впервые представленной в 1746 году, еще сохраняется каноническое число персонажей⁴⁴.

Компромисс, на который пошел Гольдони, позволил соотнести первоначальное узнавание традиционных типов *commedia dell'arte* с их внутренним обновлением под влиянием социальных, культурных, политических, психологических особенностей венецианского общества первой половины XVIII века, представителями которого были, прежде всего, актеры, занятые в комедиях Гольдони.

⁴¹ Эти южные маски были актуальными в то время, когда Италия страдала от насилий и притеснений испанских войск: маска Тарталья воплощала собой сатиру на испанского гражданского чиновника, а маска Капитана – на испанского военного.

⁴² Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Marsilio, 2001. P. 34.

⁴³ Goldoni C. *Memorie*. Biblioteca Universale Rizzoli. Milano, 1985. P. 36.

⁴⁴ 13 персонажей: 2 пары влюбленных, 2 старика, 2 дзани, 1 служанка, 4 второстепенные фигуры.

Одна из ранних комедий «Слуга двух господ» родилась благодаря сотрудничеству писателя с великим комиком *commedia dell'arte*, исполнителем маски Труффальдино, «эпохальным» актером, как называл его сам Карло Гольдони, Антонио Сакки (1708–1788). Выходец из прославленной актерской среды, гениальный импровизатор, Антонио отправил Гольдони письмо с просьбой написать для него комедию на тему «слуги двух господ». Автором сюжета (*canovaccio*) *commedia dell'arte*, где центральным персонажем стала венецианско-бергамасская маска Арлекина, был знаменитый Доменико Бьянколелли (1636–1688), выступавший в труппе итальянских актеров во Франции при дворе Людовика XIV. Действие комедии Бьянколелли происходит в Бергамо: Оттавио влюблен в Эуларию, дочь Доктора, Арлекин (слуга Оттавио) любит Дьямантину, но старый скряга Панталоне хочет жениться на молодой девушке. Сеть интриг плетется вокруг влюбленных. Разыгрываемые сцены, реплики, жесты не были детально прописаны (кто знает, какой жест подразумевался при словах: «Я хотел бы умереть или упасть в обморок, но не могу»). Комическая часть постановки (буффонные сценки, акробатические трюки) осуществлялась Арлекином. Например, когда Панталоне приходил и говорил Арлекину, что женился на Дьямантине, тот исполнял «лацци отчаяния»: отодвигался подальше от Панталоне, снимал куртку, ложился на нее и притворялся мертвым. Панталоне поднимал его и прислонял к стене, но как только старик отворачивался, плут тут же бросался прочь. Панталоне,



Кекко Риззоне, Марчелло Моретти, Джанфранко Маури. «Арлекин – слуга двух господ», 1956–1957. Из архива Пикколо театра

М. Моретти – Арлекин. «Арлекин – слуга двух господ», 1947. Фото Синьорелли. Из архива Пикколо театра

оглянувшись, видел, что у стены никого нет, и успокоенный, обращался к ней спиной. Затем, внезапно обеспокоенный, обернувшись, был поражен тем, что Арлекин уже тут как тут, однако затем тот вновь исчезал, и так до тех пор, пока напуганный старик, заметавшись в поисках выхода, не падал на дверь, которая открывалась, и акт таким образом завершался⁴⁵.

Для Гольдони источником комедии послужил литературный сценарий французского

⁴⁵ Doglio E. *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*. Milano, 1990. P. 117.

драматурга Жана-Пьера дез Ура де Мандажора (*Jean Pierre des Our de Mandajors*) (1669–1747) «*Arlequin valet de deux maîtres*», представленный впервые в Париже в Театре итальянской комедии (*La Comédie-Italienne*) 31 июля 1718 года театральным деятелем Луиджи Риккобони (1676–1753). Первый вариант комедии Гольдони (1745 г.), имевший успех у миланской и венецианской публики, представлял собой все еще литературно разработанный сценарий и опирался на импровизационную игру Антонио Сакки, второй (1749 г.) – уже литературный текст с полностью прописанными диалогами. Эти варианты не сохранились. До настоящего времени дошел вариант, опубликованный в 1753 году⁴⁶. К тому моменту Гольдони поменял имя главного персонажа на Труффальдино.

Нужно иметь в виду, что актеры в то время были ревностными хранителями традиций *commedia dell'arte* и поэтому не желали принимать жесткий контроль писателя над текстом. Написание полного сценария означало в таком случае регламентацию большей части импровизаций, которыми владели комедианты. Однако, предоставив окончательный литературный текст, Гольдони не лишает актеров права импровизировать: «Я написал весь текст целиком не для того, чтобы тот, кто будет создавать характер Труффальдино на сцене, произносил бы лишь мои слова из-за того, что сам лучше не выдумает, а для того, чтобы ясно показать мои намерения и довести развязку до конца по прямой дороге. Прошу, однако, тех, кто будет что-либо добавлять, воздерживаться от бесстыдных слов и сальных лацци, ибо над

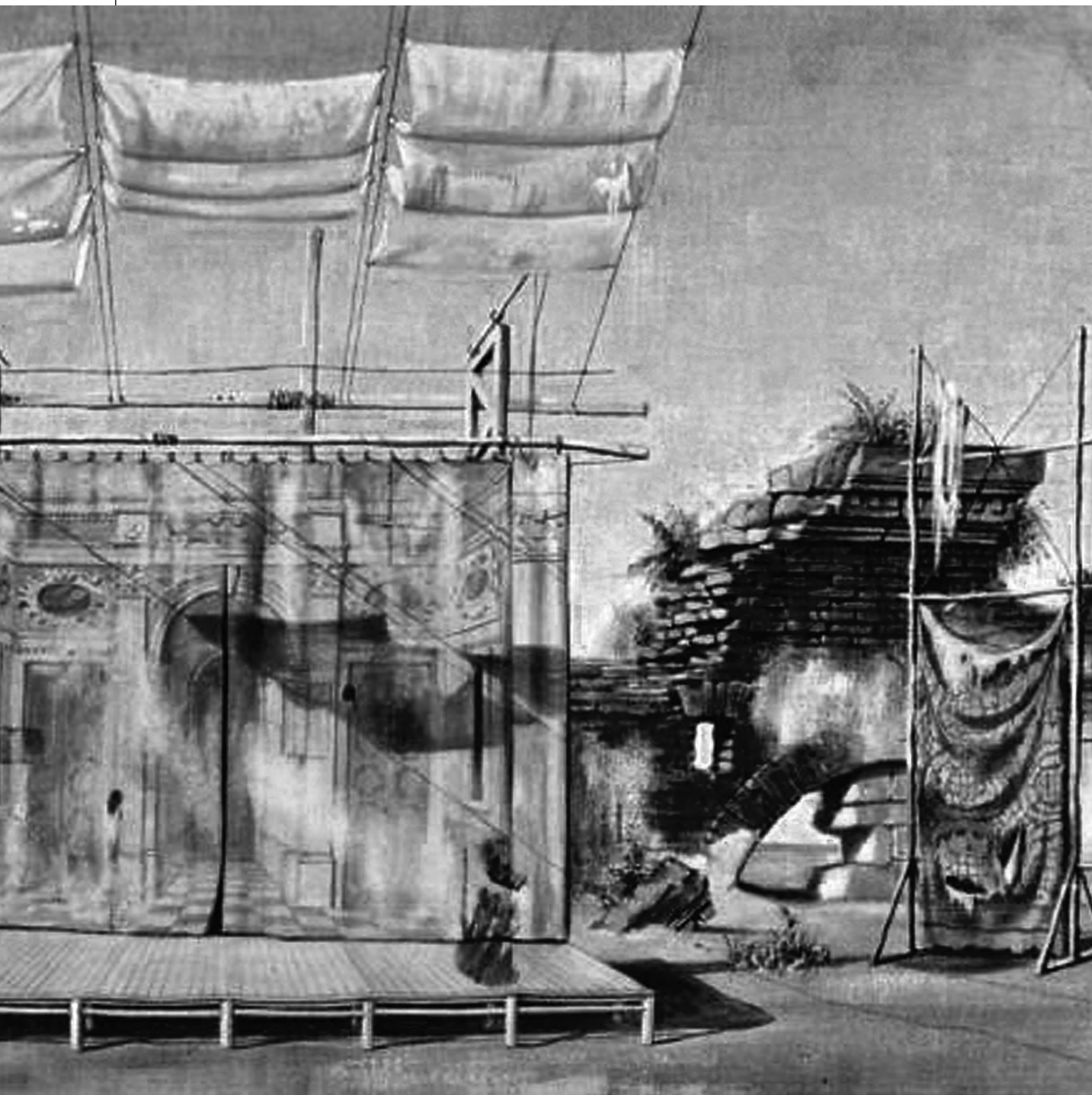


подобными вещами способна смеяться лишь грубая чернь, а людей образованных такое может покоробить»⁴⁷.

Автор понимал, что необходимо сохранить в литературном тексте театральный язык *commedia*

⁴⁶ Молодцова М. Указ. соч. С. 21.

⁴⁷ Goldoni C. *Commedie*. V. 1. P. 5.



dell'arte. В целях привлечения внимания публики сюжетная схема должна быть простой, характеры и ситуации легко схватываемыми и понятными, без каких-либо гротескных деформаций. Так, в сюжете всегда присутствуют два

старика – Панталоне (Маньфико) и Доктор, две пары влюбленных, два дзани, две служанки (или служанка и куртизанка), в редких случаях Капитан. Лирическая линия, представленная влюбленными (*parti serie*), тесно переплетается с

«Арлекин – слуга двух господ», 1956–1957. Сцена с руинами. Сценография – Эцио Фриджерио. Смешанная техника. Из архива Пикколо театра

Pro memoria

комической, главными героями которой выступают дзани (*parti comiche*).

«Слуга двух господ» имеет типичную сюжетную схему. Комедия основана на недоразумении, вызванном двумя влюбленными из Турина: Беатриче Распони и Флориндо Аретузи. Убив на дуэли брата Беатриче, Флориндо вынужден скрываться, а Беатриче, переодевая в костюм своего убитого брата Федериги, отправляется на поиски возлюбленного. Оба оказываются в Венеции, в одной и той же гостинице, и у них на двоих один слуга по имени Труффальдино, который, вечно голодный, не имея гроша в кармане, решает послужить сразу двум господам. История развивается в вихре забавных ситуаций: хитрый и ловкий Труффальдино бегает от одного хозяина к другому, путая и забывая, кому и что говорить. Поэтический пафос влюбленных снижается комическими выходками озорного слуги. Буффонные элементы, воплощенные в лацци, не выбиваются из повествовательной ткани сюжета (лацци Труффальдино с письмом, кульминационная сцена обеда, лацци с сундуками). Игра на контрастах усиливается чередованием итальянского литературного языка, присущего лирической сюжетной линии, и венецианского диалекта, характерного для комической.

«В образе Труффальдино, – как отмечает М. Молодцова, – Гольдони соединил свойства двух разных дзани – умника и простофили, измерил их современной социальной меркой, удобрил житейской прозой, помножил на обаяние весельчака-оптимиста и все вместе возвел в высшую степень

динамичности. Все было предусмотрено драматургом для того, чтобы Труффальдино предстал современником, а не обветшалой формализованной маской»⁴⁸.

Наряду с реформой масок Гольдони обратился к «лингвистическим экспериментам». Извлекая из масок характеры, связанные с окружающей действительностью и с историей, он почувствовал необходимость в языке, который смог бы выразить все оттенки межличностных отношений персонажей. Стремясь к непосредственности диалога, Гольдони преобразовал «импровизированную» речь *commedia dell'arte* в речь «правдоподобную», используя для этой цели спонтанный разговорный язык и диалекты. Если диалект в *commedia dell'arte* был непременной принадлежностью комических и буффонных масок: мягкий со свистом, изобилующий зубными звуками, съедающий согласные, быстрый говорок венецианца, отрывистый, односложный бергамский диалект⁴⁹, – то у Гольдони диалект становится гибким и подвижным. Он переходит от карикатурного к реально существующему, «нормальному» (венецианскому, неаполитанскому, бергамасскому) диалекту, в то время как литературный язык приобретает артикуляцию городского разговора⁵⁰.

В произведениях Гольдони происходит взаимопроникновение итальянского литературного языка и диалекта: диалект частично принимает на себя «шелуху» бытового языка, а язык тем временем вбирает «неоформленный» синтаксис и сочную образность диалекта.

И если говорить о том, что в реформе Гольдони прослеживается

⁴⁸ Молодцова М. Указ. соч. С. 21.

⁴⁹ Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954. С. 161.

⁵⁰ Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. P. 43.

Европа и Россия

смерть маски, то это такая смерть, которая сохраняет жизнеспособным диалект, становящийся вневременным. Результатом создания реалистической комедии Гольдони, – как заметил Мелькиоре Чезаротти, – стал язык, лишенный «тосканизмов», обретший в диалекте жизненность и понятность⁵¹.

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

На рубеже XIX–XX столетий молодой режиссерский театр в достаточной степени осознал роль ритмической организации спектакля как способа гипнотического воздействия на зрителя⁵², что не могло не сказаться на выборе пьес для постановок на сцене.

2 апреля 1924 года наименее «реалистическую» комедию Гольдони «Слуга двух господ» немецкий режиссер Макс Рейнхардт (1873–1943) представил на открытии своего театра в Йозефштадте (*Theater in der Josefstadt*) в рамках театральной

программы летней школы верховой езды (*Felsenreitschule*)⁵³ в Зальцбурге. Местоположение сцены в живописном месте под открытым небом у подножия отвесных скал с вырезанными в них аркадами, с открывающимся видом на замок Леопольдскрон, задавало представлению торжественный ритм. Режиссер, между тем, хотел сыграть комедию Гольдони в простом ключе ярмарочных гуляний начала XVIII века. Сценография была предельно проста: деревянное возвышение, на котором актеры меняли декорации во время представления. Маленький оркестр, управляемый Бернхардом Паумгартнером, исполнял музыку Моцарта, звуча в унисон с колоколами церковью (*Glockenspiel*) и смехом зрителей, которые наслаждались ярким зрелищем *commedia dell'arte*⁵⁴. Используя музыку Моцарта, режиссер превратил гольдониевскую комедию в настоящий балет, где жест доминировал над диалогом, хореография – над драматическим исполнением. В спектакле, – как вспоминала Мария Лей Пискатор (1898–1999), известная танцовщица и хореограф, жена немецкого театрального режиссера Эрвина Пискатора (1893–1966), приглашенная Максом Рейнхардтом во дворец Леопольдскрон для постановки хореографических номеров «Слуги», – наблюдалось единство действия, танцев, света, музыки: романтические позы любовников, смешные хитрости Труффальдино, гибкость его тела, диктуемая маской, утонченный балет Панталоне, ложная элегантность дзани, задувающего свечи в конце представления⁵⁵. А смешной образ, созданный Германом Тимингом, исполнителем маски Труффальдино, театральная

⁵¹ *Saggio sulla filosofia delle lingue di Melchior Cesarotti. Firenze, 1943. P. 23.*

⁵² Бобылева А. Л. *Хозяин спектакля. М., 2000. С. 43, 44.*

⁵³ В настоящее время «Летняя школа верховой езды», объединенная с Большим Фестивальным залом (*Großes Festspielhaus*), носит название «Дом Моцарта» (*Haus für Mozart*) и является одной из трех основных театральных площадок Зальцбурга.

⁵⁴ Adler A. *Max Reinhardt in Salzburg // Max Reinhardt 187–1973. P. 18.*

⁵⁵ *Piscator M. Madness, Laughter and Tears // Max Reinhardt 1873–1973. P. 108.*

Pro memoria

критика не раз сравнивала с маской маленького нелепого человечка, придуманного Чарли Чаплином. В 1932 году спектакль Рейнхардта «Слуга двух господ» совершил турне по Италии, воодушевив итальянских любителей «чистого театра», в числе которых был еще совсем юный Джорджо Стрелер.

Война закончилась, и Стрелер приступает к реформированию итальянской театральной системы, которая на тот момент существовала в рамках провинциального натурализма и плохо усвоенного психологизма. Как и Гольдони, режиссер черпает энергию и вдохновение в *commedia dell'arte*. Именно маску *commedia dell'arte* считал символом театра и русский режиссер-новатор первой половины XX века Вс.Э. Мейерхольд. Обращаясь к изначальной условности языка театра, ученик Вл.И. Немировича-Данченко и актер МХТ, Всеволод Мейерхольд заявил, что основой искусства сцены является игра. По мысли режиссера, ограниченность возможностей маски только кажущаяся, потому что «с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она мертвая, становится живой». Например, пишет Мейерхольд, Арлекин, уроженец Бергамо, слуга скряги Доктора, принужденный из-за скупости своего хозяина носить платье с разноцветными заплатами – это придурковатый проstack, слуга-пройдоха, кажущийся весельчаком. Но Арлекин – это и могущественный маг, чародей и волшебник, представитель инфернальных сил. С помощью маски показано зрителю величайшее разнообразие характера. Актер, владея искусством жеста и движений, повернет

маску так, что зритель всегда ясно почувствует, кто перед ним: придурковатый проstack из Бергамо или дьявол⁵⁶.

Для Стрелера маска также является инструментом загадочным и грозным: «мне она всегда внушала, и сейчас внушает, чувство страха. В маске мы словно приближаемся к самым истокам чудо-театра: мы вновь видим демонов – неподвижные, неменяющиеся, застывшие лики, – от которых пошел современный театр»⁵⁷.

Новый Театр, как мыслил его Мейерхольд, как грезит о нем и Стрелер, должен восстановить потерянные за последнее время театральные традиции и тем самым генетически соединить новое сценическое искусство со старым.

31 июля 1947 года. Пикколо-театр. Премьера спектакля Джорджо Стрелера по пьесе Карло Гольдони «Слуга двух господ». Поставить на итальянской сцене «Слугу двух господ», – писал после премьеры театральный критик Карло Лари, – когда отголоски традиции *commedia dell'arte* окончательно стихли, дать волю фантазии, как это сделал Рейнхардт, перенеся гольдониевскую комедию в плоскость балета, оказалось делом не простым⁵⁸. Имея в наличии достойных актеров, но не достаточно подготовленных к спектаклям такого жанра, молодой и храбрый Стрелер, воодушевленный забавным механизмом маски, не смог, по мнению Лари, получить картину в стиле Гольдони. Не хватало ясности и изящества. Поэтому сценические построения режиссера жили сами по себе, не складываясь в единую картину⁵⁹. Многие тогда назвали постановку Стрелера «механическим балетом»,

⁵⁶ Мейерхольд В.Э. *О театре*. СПб., 1913. С. 158.

⁵⁷ Стрелер Дж. *Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные*. М., 1984. С. 135.

⁵⁸ Lari C. *Il Corriere, Genova, 31 luglio 1947*.

⁵⁹ *Ibid.*

Европа и Россия

обвинили режиссера в искажении гольдониевского текста. Но были среди толпы рассерженных и те, кто пришел в театр уже за «режиссерскими причудами».

«Слуга», еще во времена Гольдони завоевавший популярность, – подчеркивает театральный обозреватель Джузеппе Ланца, – был своего рода «трапедией», на которой актеры давали волю своим «капризам»⁶⁰. Хорошо чувствуя природу и границы жанра *commedia artificiosa*, Гольдони оставляет за исполнителями право на «изобретательность». Стрелер уловил чрезмерную театральность гольдониеской комедии «Слуга двух господ», поставив ее как необузданную феерию, исполненную марионетками⁶¹. Сценическое решение спектакля было минимальным: узкий помост, рисованный задник, изображающий городскую площадь. Излюбленный метод любителей «чистого» театра: театр в театре.

«Мы не осмеливаемся сказать, – продолжает Джузеппе Ланца в своей рецензии на спектакль, – что Стрелеру удалось достичь стилистической связности, но определенно постановка доставила удовольствие, даже когда в финале третьего акта перешла границы не только фантазии Гольдони, но и режиссерского рисунка Стрелера»⁶².

В защиту первой редакции стрелеровского «Арлекина» выступил известный историк театра Сильвио Д'Амиго. Он восхищается храбростью режиссера, который, не боясь сравнения с Максом Рейнхардтом, взялся за постановку этой знаменитой комедии Гольдони. «Слуга», инсценированный Рейнхардтом, – вспоминал Сильвио, – был волшебным, но в некотором роде «метафизическим», сконцентрированным

на предустановленном изысканном балете. Исполнение молодых итальянских актеров несло в себе всю радость счастливой импровизации. И в партере, и на балконе публика принимала игру, предлагаемую ей. Она внимала каждому слову, намеку, забавлялась, главным образом, тем фактом, что сами актеры имели дерзость на сцене развлекаться. И после окончания представления зрители продолжали вызывать актеров на сцену до тех пор, пока они окончательно не выдохлись и не сели по краям маленькой сцены, подобно марионеткам, у которых оборвались веревочки»⁶³.

Окончательный литературный текст комедии Гольдони датируется 1753 годом, но в постановке Стрелера чувствуется возвращение к ритмам, сюжетным схемам сценария 1745-го года, основанного на импровизационной игре Антонио Сакки. Таким образом, режиссер должен был соотносить творческие отношения, которые существовали между Гольдони и его Труффальдино (Антонио Сакки), со своим взаимодействием с актером, первым исполнителем роли Арлекина, Марчелло Моретти⁶⁴.

Была ли возможна актерская импровизация в создаваемой режиссером новой художественной реальности? В том значении, какое она имела в *commedia dell'arte* XVI века, или даже во времена Гольдони, безусловно, нет. Арлекин Моретти, «который казался рожденным спонтанно... был результатом многолетнего сурового труда...»⁶⁵. Но ощущение живой актерской импровизации рождалось оттого, что в заданном рисунке роли Моретти жил непосредственно и с полной отдачей сил⁶⁶.

⁶⁰ Lanza G. *L'illustrazione italiana*, Milano, 3 agosto 1947.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ D'Amico S. *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, 1953.

⁶⁴ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. P. 154.

⁶⁵ Kezich T. *Ritratto di un attore*. *Quaderni del Piccolo teatro di Milano*, 1962, № 4. P. 55.

⁶⁶ Бушьева С. Указ. соч. С. 42.

Pro memoria

Мейерхольд в своем выступлении перед группой ТИМа⁶⁷ во время гастролей в Харькове (в июне 1933 года) подчеркивал, что если все механически размещено, все установлено – нет импровизации – то и зрительный зал не привстанет. Надо уметь сухой теме дать цветение, чтоб не была видна работа математика. Обычно импровизация понимается как обыгрывание частных. Это не импровизация. Обыгрывают частности, не видя плана в целом. Надо уметь работать в пределах целостных игровых моментов⁶⁸.

Стрелеровский спектакль в своей первой редакции оставался еще чистой игрой, и Моретти демонстрировал на сцене и наив, и элементы *teatro dei burattini*, и, почти по-мейерхольдовски, радостную душу, музыкальность речи и гибкость тела. В этой постановке «Арлекина» Марчелло играл с маской, не надетой, а лишь нарисованной на лице. «Это было явным симптомом его внутреннего сопротивления маске»⁶⁹.

«В первой постановке Арлекина, – вспоминал Стрелер, – актеры играли в самодельных масках из бумаги, проклеенной марлей... Они оказались совершенно “кошмарными” – неудобные, причиняющие боль. Стоило их надеть, как внутренние их выпуклости впивались в кожу лица; видно в них было плохо. Плотно прилегающие к лицу, зафиксированные самым примитивным способом, посредством резинок, негнущиеся, жесткие, эти маски мешали актеру даже моргать... Во время спектакля картон промокал от пота, и маска начинала на глазах расплываться... К тому же актеру еще предстояло овладеть “подвижностью” маски. Все мы должны были вновь обрести то,

что было утрачено вместе с традицией и чему уже никто не мог нас научить»⁷⁰.

Марчелло овладевал «маской» постепенно: сначала нарисованная на лице, затем – благодаря скульптору Амлето Сартори, который буквально «на пустом месте» возродил давно утраченную технику изготовления маски XVI, XVII и XVIII веков – коричневая кожаная маска «под кота», потому что «он всех ловчее», «под лису» и, наконец, примитивная маска «дзани», смягченная Сартори в «гольдони-евском духе»⁷¹.

Только обретя маску, Моретти «освободился» от всех неудобств. «Так принуждение обернулось свободой, в схеме открылись неисчерпаемые возможности для фантазии, и актер представил нам «самую яркую свою суть»⁷². Английский режиссер Гордон Крэг еще в начале XX века рассуждал о «безукоризненном актере», сверхмарионетке, «чей разум создаст и сумеет показать нам чистейшие символы всего, что заключается в его натуре». Такой актер сумеет «заставить свой мозг погрузиться в самую глубь страсти, изучить все, что находится там, и затем перенести в иную область, в область воображения; таким образом, он создаст известные символы, которые, не показывая обнаженных страстей, тем не менее будут явно говорить о них»⁷³.

Если сверхмарионетке в крэг-овской теории предстояло быть символом человека, то маска должна была стать символом человеческого лица, обобщенным в своей выразительности до возможного предела.

Марчелло Моретти стал первым в итальянском послевоенном театре, кто максимально раскрыл выразительные возможности маски. Так,

⁶⁷ ТИМ – Театр им. Мейерхольда.

⁶⁸ Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. Спб., 1998. С. 57.

⁶⁹ Стрелер Дж. Театр для людей. С. 135.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 136.

⁷² Там же. С. 137.

⁷³ Крэг Г. Искусство театра. Спб., 1912. С. 9.

Европа и Россия

например, актер обнаружил, что рот актера в маске, скрывающей верхнюю часть лица, выглядит эффективнее, чем без нее: обведенный белым, выступавший из-под маски, он казался особенно подвижным.

Наблюдения Моретти оказались чрезвычайно важными и легли в основу дальнейших сценических экспериментов Стрелера. Когда режиссер решил возобновить «Арлекина» на сцене Пикколо-театра в 1952 году, он уже вышел из кризиса «изобразительности» и вел тщательные поиски в реалистическом и историческом направлениях. «В своих исканиях, – обращается к читателям Стрелер, – я исхожу из того, что в решающие моменты нашей истории (которые, как это всегда бывает, совпадают с решающими моментами истории вообще), в моменты, когда театр должен был безотлагательно отобразить новые политические и социальные темы, в эти моменты новое сознание и порожденный им новый гуманизм находят для себя выражение, наиболее адекватное и естественное, в реализме»⁷⁴.

Вторая редакция «Арлекина» представляла собой уже не реконструкцию приемов *commedia dell'arte*, она демонстрировала «плоть», «кровь», «мускулы» и дух великого комического театра. Стрелеру удалось найти нечто, лежащее по ту сторону культуры и истории, и этим «нечто» была «врожденная итальянская способность отдаваться ритму непосредственной импровизации, мимическому жесту, художественной гиперболе»⁷⁵.

В новом спектакле отсутствовала холодность старого мира масок, пульсировала настоящая жизнь с безудержным оптимизмом и

радостью существования. Стрелер, подобно Сократу, «майевтически» – то есть извлекая скрытое в человеке «истинное знание» – лепил каждый жест актера, стремясь достичь равновесия между гольдониевской стилизацией и ощущением реальности⁷⁶.

В августе 1956 года «Арлекин – слуга двух господ» уже в третьей редакции участвует в ежегодном Эдинбургском фестивале (*Edinburgh International Festival*). За размышлениями Стрелера в реалистической и исторической плоскостях следует увлечение театром Бертольда Брехта. После брехтовской «Трегрошовой оперы», премьера которой состоялась на сцене Пикколо театра в феврале 1956 года, режиссер отдался поискам нового синтеза: Гольдони и Брехт. И он его находит: избыточная раскрепощенность маски *commedia dell'arte*, пребывающая внутри структурированного литературного текста у Гольдони, перекликается с анархией экспрессионизма, включенной в эпический строй произведений Брехта⁷⁷. Когда Карло Гольдони находит эквивалент маскам *commedia dell'arte* в социальной реальности своей эпохи, Арлекин перестает быть абстрактным «слугой», а становится типичным слугой, укорененным в существующей действительности. Так же и Брехт, преодолевая схематичность своих произведений, возвращает персонажам их «телесность», которая рождается из смешения индивидуальных, психологических, социальных коннотаций, и становится прорывом в общую для всех историческую реальность.

В рамках грандиозного мирового турне Пикколо театр в

⁷⁴ Стрелер Дж. Театр для людей. С. 74.

⁷⁵ *Piccolo teatro di Milano (1948–1958)*. P. 39.

⁷⁶ Gaipa E. *Giorgio Strehler*. P. 45.

⁷⁷ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. P. 151.

Pro memoria

1960 году привозит «Арлекина» в СССР⁷⁸. Советский театр в контексте культуры середины 1950-х – начала 1960-х годов после знаменитого XX съезда КПСС, доклада Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях» (1956 г.), постепенно – на короткое время! – снимал оковы жесткой идеологической цензуры. На страницах журнала «Театр» (1960 г.) разворачивается масштабная дискуссия между режиссерами, театральными критиками, где речь шла не о том, «кто лучше поставил ту или иную пьесу, а о том, кто свободнее владеет языком современной образности, кто более чуток к процессам современной жизни, о жизнеспособности той или иной школы»⁷⁹. Многообразие форм социалистического реализма, достоверность, условность, формализм, взаимоотношения между режиссером, актером, зрителем, драматургом – вот основные темы, которые обсуждались участниками дискуссии на протяжении восьми месяцев. Редакция журнала «Театр», открывая дискуссию «Режиссура и современность», описывала происходящий творческий процесс следующим образом: «Одни стоят под знаменами бытовой, житейско-конкретной, психологической режиссуры, другие стремятся к масштабной форме, к яркому монументальному зрелищу; одни ставят в центр своего внимания личность в ее бытовых связях, им дорога сфера повседневности, другие тяготеют к всеобщим конфликтам, к театру, далекому от обыденности; одни хотят формы повседневности непосредственно перенести на сцену, другие – дать им обобщенно-метафорическое истолкование; одни вызывают к естественности,

другие – к патетике, гротеску, условности»⁸⁰.

Режиссер Николай Охлопков публикует статью «Об условности», в которой резко критикует не только натурализм, «подножный реализм», но и эстетскую, декадентскую условность, выступая за так называемую условность реалистическую, идущую от народных театральные традиции⁸¹. Другой советский театральный режиссер, Георгий Товстоногов, пишет открытое письмо Охлопкову: «Вы утверждаете, что существует два вида условности: реалистическая, то есть народная, и формалистическая, то есть эстетская и декадентская. Но вот как понимать реализм? Какая условность реалистическая, а какая – декадентская? Вот в чем вопрос. Если условность сугубо театральная, или как вы ее называете, эстетская, то это формализм? А если условность “площадная”, народная – это реализм? А как разницу определить? К примеру, Мейерхольд пользовался приемами комедии дель арте, которые, как известно, рождены народным итальянским театром. И, все равно, всем ясно, что это условность эстетская. Вы пользуетесь приемами народного японского театра. Вы думаете, что тем самым уже застраховали себя от формализма? Почему?»⁸² По мнению Товстоногова, «только та условность реалистична, которая задана пьесой, выражена через актера и находится в точном соответствии со временем, с психологией современного зрительного зала»⁸³. Режиссер должен «не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу»⁸⁴.

В ситуации усиления с середины 50-х годов международного

⁷⁸ С 18 по 29 июля 1960 г. гастролы Пикколо театра проходили в Ленинграде в помещении Дворца культуры им. Первой пятилетки; с 1 по 14 августа 1960 г. – на сцене Малого театра в Москве.

⁷⁹ Театр, 1960. № 2. С. 37.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Театр, 1959. № 11. С. 59.

⁸² Театр, 1960. № 2. С. 44.

⁸³ Там же. С. 46.

⁸⁴ Там же. С. 48.

Европа и Россия

культурного обмена, на страницах журналов «Театр», «Театральная жизнь» стали появляться статьи о гастролях в СССР европейских театров⁸⁵.

С приездом зарубежных театральных трупп стало очевидным, что огромное творческое наследие русских режиссеров-новаторов первой половины XX века: К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, – активно изучалось и осмысливалось на Западе. «Спектакли Берлинского ансамбля, – отмечал, в частности, Б. Зингерман, – показанные в Москве в 1957 году, в разгар «оттепели», живо напомнили о Мейерхольде и его новаторских режиссерских приемах: политическая тематика, социальный гротеск, монтаж аттракционов, неожиданный лиризм, знаменитое «остранение»⁸⁶. Глубокое исследование феномена родства русско-го авангардного театра начала XX века с «площадными» народными гуляниями, анализ парадоксальных отношений «ярмарочного» творчества с индивидуальной художественной волей позволили многим выдающимся европейским режиссерам, в числе которых был, несомненно, Джорджо Стрелер, выстроить новую систему отношений «драматург – режиссер – актер – зритель».

После показов стрелеровского «Арлекина» в Ленинграде Николай Акимов писал: «Спектакль миланского Пикколо театра «Слуга двух господ» дает большие основания для исторических ссылок на комедию масок, на возрождение классических традиций итальянского театра, на народные корни этих традиций...»⁸⁷ Отметив глубокую

обоснованность использования Стрелером в комедии Гольдони заново открытых приемов старого итальянского театра, Акимов среди главных достоинств постановки выделяет, безусловно, талантливость режиссера, который «все существом входит в стиль драматургического произведения», обогащая авторский классический материал избытком игровых находок и искрометным юмором, спасающим актеров с высоким уровнем пластической, акробатической, жонглерской подготовки от утомительного формализма. «Актеры так уверенно живут в этом особом, ими созданном мире жизнерадостной комедианности, – отмечает режиссер, – что кажется, что это – основная вера этого театра, постоянная и единственная творческая система»⁸⁸.

В итальянской газете «Avanti!» 2 августа 1960 года выходит статья с громким заголовком: «Огромный успех в Москве “Арлекина” Пикколо театра», в которой сообщалось, что москвичи встретили «Арлекина» на сцене Малого театра долгими продолжительными аплодисментами, финальная овация длилась около пятнадцати минут, восторженные зрители продолжали аплодировать актерам и на выходе из театра. Известный кинорежиссер Сергей Юткевич и главный режиссер Театра имени Моссовета Юрий Завадский восхищались блистательной работой Стрелера, виртуозностью актеров, в первую очередь, конечно, завораживающей игрой Марчелло Моретти.

Переход «Арлекина» из реалистического измерения в эпическое был осуществлен Стрелером в 1963 году в грандиозной постановке на вилле Литта ди Аффори

⁸⁵ Tacronu Théâtre de la Cité, Comédie-Française, Royal Shakespeare Theatre, La Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Peppino De Filippo, Berliner Ensemble.

⁸⁶ Зингерман Б. С. 128.

⁸⁷ Акимов Н. Пикколо-театро ди Милано. Театр. 1960. №12. С. 175.

⁸⁸ Там же.

под Миланом (4 редакция). Тогда впервые Пикколотеатр, вслед за французским Национальным театром (*Theatre National Populaire*), «вывез» свою постановку в провинцию. В крупнейшем парке на 1200 мест (билет стоил от 300 до 500 лир) перед фасадом виллы XVIII века разыгрывалась *commedia dell'arte*. В знаменитом спектакле под открытым небом Стрелер использовал режиссерские находки, приобретенные в работе над «Вороном» Гоцци. Несмотря на то, что у самого Гоцци в этой комедии игра масок минимизирована, режиссер выводит на первый план комиков dell'arte с их лацци, песнями и танцами, которые, расположившись на городской площади, репетируют, готовясь к представлению. Режиссер вообразил, что и на вилле Литта ди Аффори комедия исполняет подобная «*compagnia volante*», или «*truppa comica*», XVIII века⁸⁹.

Согласно сохранившемуся описанию спектакля, «по бокам небольшой сцены находились повозки, символизирующие «дома на колесах» странствующих комедиантов. Между сценой и повозками – груды вещей, атрибуты комиков: барабаны, шлемы, королевская одежда для трагедий, маски для комедий, картонная курица, идол инков, кто знает, для какой драмы и т.д. В глубине сцены стояли два стола со всем необходимым для спектакля реквизитом. Актеры, готовясь к представлению, перемещались от одной повозки к другой. Вдруг раздается звон колокольчика: слуга сцены идет к повозкам, оповещая актеров, что настало время выступать. Доктор спрашивает его: «Что, уже?». «Да, – отвечает слуга, – через десять минут». Тогда Доктор

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ГОСКОНЦЕРТ СССР

с 18 по 29 ИЮЛЯ
в помещении
ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ ПЕРВОЙ ПЯТИЛЕТКИ

ГАСТРОДИ

**ПИККОЛО ТЕАТРО
ДИ МИЛАНО
(ИТАЛИЯ)**

Нарло ГОЛЬДОНИ

СЛУГА ДВУХ ГОСПОД

Комедия в трех актах.

РОЛИ ИСПОЛНЯЮТ

Панталоне де Беллиозо	Джованни ТЕДЕСКИ
Изабелла его дочь	Джулия ЛАНДАРНИ
Доктор Сильвио	Бруно ЛАНДАРНИ
Сильвио его сын	Джованни ДЕТТОРИ
Беллиозо его жена	
и другие персонажи	

Роль РИДОНИ

Валерио БЕНТИВЕНЬИ
Джованни МАУРИ
Патрицио КОМБЕ

Марианна МОРЕТТИ

Винченцо ДЕ ТОМА
Альфио ВОРТИ
Ральф ИОНСОН
Федерико МАЦЦИОЛА
Альфио БЕРСЕНТИ
Галлея САНЖИО

Режиссер Джованни СТРЕЛЕР
Художник Элио ФРЕДЕРИКО

Дирекция постановки Бруно ВОЛФОРДО и Леонардо РИКОЛЛИ
в сотрудничестве с театром Пикколо театро ди Милано

Участники постановки: Лео КАВИНЕЛЛИ и другие режиссеры
Пикколо театро ди Милано под руководством Марио МЕДИАНИ

Милано – Флоренцо НАРДИ
Милано – Джулио САРТОРИ
Дирекция постановки – Норрадо НАРДИ
Иллюстрации – Бруно ВОЛФОРДО
Дизайн – Пиаццо ТРАССИ и Джованни СТРЕЛЕР

подходит к «дому на колесах», скрывается внутри, и оттуда слышится «ла-ла-ла» (Доктор распевается). Другой слуга сцены зажигает свечи на просцениуме. Суфлер в треуголке, завернутый в одеяло, ставит стул на сцене, прямо по центру. Доктор продолжает распеваться: «Ла-ла-ла-аа».

Панталоне подходит к суфлеру. На сцене он встречает Сильвио. «Эй, Панталоне, – говорит Сильвио, – я чувствую искушение пронзить твою грудь мечом». Панталоне делает такой же жест, подражая Сильвио, и отвечает: «Мою грудь?»

«Арлекин – слуга двух господ», 1960.
Афиша спектакля.
Дворец культуры
им. Первой пятилетки.
Ленинград.
Из архива Пикколо
театра

⁸⁹ Palmieri E. F. *La Notte, Milano 11/12 luglio 1963.*

Европа и Россия

Со стороны виллы выходят первый любовник, служанка, музыканты, одетые в ливреи, отливающие золотом. Смеральдина идет к повозке-«дому», заходит в него, затем, возвращаясь, широким жестом выливает на траву воду из огромной лохани, забрызгивая сапоги первого любовника. Флориндо ей: «Поди прочь!». Она смеется и отходит. Снова пронзительно звенит колокольчик. По траве сада к сцене-помосту направляется Арлекин, плечи его покрыты накидкой, напоминающей полотенце. Бригелла оборачивается к публике. Актеры оживляются, разделяются на две группы, выстраиваются по краям сцены, три музыканта располагаются рядом с одной из повозок. Барабан, труба и гитара на месте. На миг абсолютная тишина. Комики на сцене занимают исходное положение, правая рука поднята в приветственном жесте. Панталоне задает ритм: раз, два, три. На сцене появляется юноша, немного покачиваясь, приседает, потирает глаза и дает сигнал: один удар, два, затем целую серию маленьких ударов и, наконец, окончательный сильный удар. Остальные актеры делают ему знак, чтобы тот удалился, и он тут же спрыгивает со сцены. Доктора теперь не видно, он зашел за сцену, готовясь к выходу. Публика замерла: перед ней – дом Панталоне. Входит сам Панталоне, держа за руку Сильвио и Клариче, за ними – Доктор и Смеральдина, немного позади – Бригелла. Панталоне, Сильвио и Клариче в центре, Доктор и Смеральдина в противоположных углах, Бригелла в стороне...⁹⁰

Так начинался спектакль на вилле Литта ди Аффори.

Актеры, уходя со сцены, продолжали оставаться в пространстве,

которое одновременно являлось и театральным, и реальным. (Сценическая игра шла параллельно с жизнью актеров «за кулисами»: суфлер сидел в углу со сценарием в руках, музыканты, настраивали инструменты). Кто знает, может быть на вилле Литта ди Аффори давали представление те же комики, что прибыли на лодке в Кьоджу и импровизировали на набережной, откуда отчалили рыбаки (комедия Гольдони «Кьоджинские перепалки»). Стрелер даже думал объединить «Арлекина» с постановкой «Кьоджинских перепалок»⁹¹.

Гольдониевскую комедию XVIII века, виртуозно сложенный фарс, *commedia dell'arte*, *dramma per musica* – все вобрал в себя стрелеровский «Слуга», выйдя на уровень эпического обобщения, которое, в свою очередь, позволило вернуться к истокам национальной традиции. Именно на Вилле Литта ди Аффори благодаря блистательной режиссуре Стрелера в «Арлекине» раскрылась во всей своей очевидности и непосредственности модель итальянского народного театра.

В постановке на вилле Литта ди Аффори под маской Арлекина скрывался не Марчелло Моретти, а его ученик, Ферруччо Солери. К тому моменту уникальный актер Моретти трагически ушел из жизни. Введение в спектакль Солери началось в 1959 году с роли официанта. Затем, в 1961-м, когда Марчелло Моретти тяжело заболел, Ферруччо Солери вышел на сцену перед двухтысячной аудиторией в Театре Нью-Йорка (во время гастролей Пикколо театра в США) уже в маске Арлекина. Солери всегда говорил, что он многим обязан Джорджо Стрелеру

⁹⁰ *Appunti su Arlecchino del 1963 a Villa Litta di Affori (Milano) // Strehler.org.*
URL: <http://strehler.org/page/index.php?tipo=6&ID=45&imm=1&contatore=0#a> (дата обращения: 06.10.2012)

⁹¹ Barigazzi G. *Il Giorno*, Milano, 9 novembre, 1977.

Pro memoria



«Арлекин – слуга двух господ», 1963.
Из архива Пикколо театра

Марчелло Моретти.
«Арлекин – слуга двух господ», 1977.
Фото Л. Чиминаги.
Из архива Пикколо театра

«Арлекин – слуга двух господ», 1987.
Фото Л. Чиминаги.
Из архива Пикколо театра



и Марчелло Моретти, которые «слепили» из него Арлекина. Под их суровыми взглядами актер кропотливо изучал своего персонажа перед зеркалом. Обладая не только техническим мастерством, но и живым воображением, свободой движений, мимическим разнообразием⁹², Солери добился в работе над ролью огромного успеха.

Незабываемой стала редакция спектакля 1977 года (5 редакция) в театре «Одеон» (*Théâtre de l'Odéon*) в Париже, в городе, который

можно назвать «вторым домом» Арлекина. Стрелер сохранил основную идею постановки 1963 года на вилле Литта ди Аффори: актеры Пикколо-театра не являлись непосредственными исполнителями ролей-масок, они играли бродячих комедиантов XVIII века, которые, в свою очередь, разыгрывали перед публикой *commedia dell'arte*. Эффект нового стрелеровского «театра в театре» основывался на сопряжении нескольких образных сфер – целого ряда сценических

⁹² Monticelli R. *Le mille notti del critico*. Bulzoni editore /una festa popolare ad affori in «Il giorno», 11. VII, 1963.

Европа и Россия

реальностей, опосредующих одна другую и вместе по-разному, со своих позиций, интерпретирующих жизнь, предлагающих зрителю переменчивую множественность ее содержания и облика. Этот эффект усиливался благодаря еще одному нововведению режиссера: исполнители выступали со сдвинутыми на лоб масками, таким образом подчеркивалось раздвоение актера-персонажа. Сценография пятой редакции была модификацией решения, примененного на вилле Литта ди Аффори. Действие разворачивалось не на узком помосте с натянутым живописным задником, а во дворце XVIII века. Как отмечает театральный критик Джузеппе Баригацци, Стрелер в этой постановке ускорил ритм исполнения: все стало неистовым, доведенным до крайности, даже сонливый суфлер вздрагивал от неожиданных ударов в барабан. В сцену обеда, в крушение тарелок, кастрюль, еды был вовлечен и Флориндо – второй «господин» ловкого слуги – чтобы дать возможность Арлекину выполнить особенно смелые акробатические трюки.

И наконец, еще один новый элемент: триумфальное бегство Арлекина. Когда слуга-плут понимал, что в обмане своих хозяев зашел слишком далеко, он, следуя за другими комиками, сбегал со сцены, затем снова запрыгивал на нее и незаметно проскальзывал на «облако». *Deus ex machina* спулся, чтобы спасти его и освятить апофеоз⁹³.

Прощальная («*dell'Addio*») версия родилась в 1987 году на виа Ровелло, в ней актеры прощались со своими персонажами, а в 1990 году «Арлекин» снова вернулся, уже сыгранный силами студентов

первого курса театральной школы, основанной Стрелером. Последний раз под руководством режиссера спектакль играли в 1997 году, когда Пикколо-театр отмечал свое 50-летие «в обществе» своего спектакля-символа.

Построенный на основе *commedia dell'arte*, гольдониевский «Слуга двух господ» был, в первую очередь, не «комедией характеров и типов», а «комедией движения». Театр масок подарил Карло Гольдони готовое естественное движение: сценическое поведение актеров, привыкших к импровизации, к самостоятельному и достаточно свободному, вне заданных рамок, общению с публикой, оставалось близким к реальности, и даже когда слова и действия были закреплены и обусловлены авторским текстом, они сохранили свою прежнюю естественность⁹⁴. Непосредственность реакции персонажей «Арлекина» на быструю «смену положений», в которых они оказываются, раскрывается преимущественно не в словах (и смыслах), и даже не в переживаниях, а в действиях – в «естественных», «близких к реальности», движениях. В соединении с динамикой сюжета это обуславливает то присущее авторскому почерку Гольдони сочетание лицедейства, откровенной и вдохновенной игры, захватывающей зрителя, и впечатления достоверности, понимаемой, однако, не в узко бытовом, а в более широком и общем плане – как правда живой жизни, напряженно-радостного и неустанного биения ее пульса. Так понятие «преобладание движения над характером» определило особую роль ритма в произведении Гольдони и породило стремление режиссеров

⁹³ Barigazzi G. *Il Giorno, Milano*, 9 novembre, 1977.

⁹⁴ Вернон Ли. *Италия, театр и музыка*, пер. Е. Урениус, вып. II, М., 1915. С. 63.



специально оттенить его с помощью музыки (Стрелер) или танца (Рейнхардт). Написанные диалоги с присущей им естественностью и музыкальной ритмичностью также приблизились к импровизационной игре комедиантов XVI века.

С целью сохранить гольдониевскую стилизацию, Стрелер насыщает свою постановку непрерывным движением. Будучи ритмически одержимым, он сначала вдохновляется «чистой» игрой условного театра. Затем, охваченный послевоенной «радостью существования», которой было проникнуто искусство неореализма, он заново открывает «врожденную итальянскую способность отдаваться ритму непосредственной импровизации» и, наконец, обратившись к творчеству Бертольда Брехта, совершает прорыв от реалистического искусства к эпическому. Путем долгих поисков, бесконечных редакций, Стрелер в итоге сумел уловить в «Арлекине» тот ритм,

который, полностью развившись и оформившись, стал режиссерским стилем.

Осенью 2011 года в России проходили гастроли легендарного *Piccolo Teatro di Milano*. В Ханты-Мансийске, Тюмени, Екатеринбурге, Челябинске, Уфе, Казани, Москве знаменитый спектакль Джорджо Стрелера «Арлекин – слуга двух господ» вновь демонстрировал свое «сценическое бессмертие». Турне завершилось в Казани, где два вечера на сцене Татарского государственного Академического театра им. Г. Камала царило веселье, захватывавшее весь зрительный зал. Актеры играли на высоком эмоциональном подъеме, дурачились, импровизировали. На вопрос о том, какие изменения претерпел «Арлекин» после смерти Стрелера, режиссер воссозданного спектакля Стефано де Лука на творческой встрече в казанском Доме актера ответил: «За годы своего существования спектакль “Арлекин – слуга

«Арлекин – слуга двух господ», 1997.
Фото Л. Чиминаги.
Из архива Пикколо театра

Европа и Россия

двух господ” превратился в некий театральный миф или даже легенду со всеми вытекающими из этого последствиями. И мы испытываем страх, каждый раз сравнивая свою работу с этим самым мифом. Хотя, быть может, “страх” – это слишком сильное слово, но робость присутствует, безусловно. Потому что каждый раз мы должны играть в присутствии такой большой и долгоиграющей театральной легенды, что неизбежно вызывает сомнения и сравнения: надо быть на высоте»⁹⁵. Той же осенью 2011 года спектакль «Арлекин – слуга двух господ» вновь смогли увидеть москвичи на сцене Театра Российской Армии. По-прежнему сохранился придуманный Стрелером в постановке на вилле Литта ди Аффори прием «театра в театре», все так же переплетались лирическая и комическая линии сюжета (Флориндо, мечтающая найти свою возлюбленную, печально произносит: «Беатриче», – а рядом с ним Арлекин, который только и думает, что о еде, грустно восклицает: «Сальсичча! Сосиска!»), так же чутко реагировал зал, не нуждаясь в переводе на русский язык итальянского текста. И в сезоне 2012–2013 «Арлекин – слуга двух господ» вновь занимал свое законное центральное место в репертуаре Пикколо театра.

Трудности художественного постижения мира и человека в XX веке, в условиях отчуждения, противоречия между видимостью и сущностью, осознания общего драматизма бытия повлекли за собой, как одно из многих своих следствий, перемещение искусства сцены в положение средоточия культуры. В XVII столетии театр – универсальная «модель» западно-европейской культуры, в XVIII и XIX

веках он выдерживает конкуренцию с романом и оперой и вносит решающий вклад в создание кинематографа. Но еще задолго до рождения этого нового вида искусства, много после него и параллельно ему происходит тотальная театрализация «старых» искусств. Литература и живопись, скульптура и танец, архитектура и музыка, усваивая принципы драматического развития образа, приобретая черты зрелищности и принимая участие в различных формах синтеза искусств, завоевывают для себя новые возможности отражения быстро меняющегося мира.

В самом театре, ставшем всеобщей «матрицей» нового художественного мышления, рождается прием, получивший название «театра в театре» и стимулировавший рождение сходных решений, таких как «текст в тексте» «искусство в искусстве»⁹⁶. Попытка выявления скрытых возможностей сценической иллюзии с помощью «театра в театре» наблюдалась уже у Всеволода Мейерхольда в «Балаганчике» Блока, когда устройство маленького «театрика», возведенного на большой сцене со всеми его веревками и проволоками, было у публики на виду⁹⁷. Разграничение «малой» и «большой» сцены создавало возможности для их динамического взаимодействия. В результате двойного опосредования сцена на сцене становилась игровым пространством по преимуществу, местом демонстрации искусства как такового, проявлением виртуозного мастерства актера. Окружавшая его сцена первого порядка воспринималась как предназначенная быть (согласно традиции) отражением жизни и была прямым

⁹⁵ Кильчевская А. Итальянская легенда // Республика Татарстан. 2011. № 204–205.

⁹⁶ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. М., 2010. С. 29.

⁹⁷ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.1. С. 250.

Pro memoria


Артисты Пикколо театра за кулисами Театра Российской Армии. 2011
Фото Т. Миннити

продолжением пространства зрителя, связь с которым специально подчеркивалась обменом репликами (в духе площадного театра) и общей атмосферой соперничества и соприсутствия. «Реальность» большой сцены компрометировала малую как «условность», иллюзию, обман. Однако перед лицом пассивной созерцательности и прозаизма жизни, пребывающей «вне игры» и оказывающейся не более, чем обыденностью закулисы, игровое пространство, магией художественного преобразования и силой истинного актерского вдохновения, оказывалось более концентрированным, высоким и более истинным воплощением правды не только жизни, но и более того – истории.

Первоначальным поиском и опробованием этого принципа, утверждением его в качестве основной режиссерской установки и его последовательной разработкой вплоть до полного осуществления

представляются следующие одна за другой стрелеровские сценические редакции «Слуги двух господ». Исходя из этого, можно с уверенностью утверждать, что речь идет о природе творческого метода мастера, к определению которого вполне может быть применен термин «метатеатр» (мета – по гречески значит сверх-, ср. метафизика), впервые использованный в 1963 году американским драматургом, эссеистом и театральным критиком Лайнелом Абелем (1910–2001) в работе «Трагедия и метатеатр»⁹⁸.

Открытие Джорджо Стрелером «метатеатральной» формы представления имело далеко идущие последствия для всего европейского театра: в условиях современной культуры только изначально осознающая свою театральность жизнь может быть интересна на сцене.

⁹⁸ Abel L. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York, 2003.