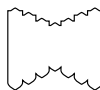


БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ



Государственный  
центральный  
театральный музей  
им. А. А. Бахрушина

2016

# БЕЛЫЙ КВАДРАТ

Чеховские спектакли  
Джорджо Стрелера

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Руководитель проекта "Бахрушинская серия" Д. В. Родионов

Редакционная коллегия:

Д. В. Родионов, Т. Т. Бурлакова, В. В. Гульченко,  
А. Г. Колесникова, К. В. Лапина, С. В. Семиколенова

Отдел по изучению и популяризации творческого театрального  
наследия А. П. Чехова ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
(Чехов-институт)

В. В. Гульченко (отв. ред.)  
А. Г. Головачёва (ред.)

С 84 **Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера.** Научный сборник /  
В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – 400 с., 260 илл.

ISBN 978-5-906801-58-6

Задумывая вторую свою постановку «Вишневого сада», осуществленную в 1974 году, Стрелер писал: «...Не знаю почему, но, должен признаться, этот "Сад" совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинает передо мной вырисовываться, близок "Лиру". Он продолжает начатый в нем разговор не формально, а по существу».

В творческом мире Стрелера наличествуют не только знаменитые его «три шкатулки», но и во весь свой эпический рост просматриваются фигуры трех богатейшей мировой драматургии, оказавших несомненное и тоже многослойное влияние на формирование его эстетики. Это Шекспир, Чехов и Брехт. Здесь же, наконец, имеет место и связь с тремя квадратами Казимира Малевича – черным, красным и белым. «Вишневый сад» Стрелера в редакции 1974-го года вошел в историю мирового театра как одно из фундаментальнейших творений его лирико-эпического театра, а необыкновенным вниманием к поэтике белого цвета побудил воспринимать его как своего рода «белый квадрат». Этот спектакль стал четвертым и последним в сценической Чеховиане Стрелера; до этого им была поставлена еще одна, первая версия «Вишневого сада» (1955), а также «Чайка» (1948) и «Платонов и другие» (1959). Всем этим работам Стрелера и посвящена данная книга – еще одна страница творческой биографии великого итальянского режиссера после его вышедшего на русском языке сборника «Театр для людей» (1984) и монографии М. Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и "Пикколо театро ди Милано"» (2012).

Выражаем глубокую благодарность Piccolo teatro di Milano за предоставленные из архивов театра текстовые и иллюстративные материалы, послужившие основой данной книги, в состав которой вошли также переводы документов, статей и фотографии из других источников. В оформлении книги использованы кадры из телевизионной версии спектакля: Il giardino dei ciliegi. RAI, 1978.

© Архивные материалы, часть иллюстраций. Piccolo teatro di Milano - Teatro d'Europa  
© Переводы на русский язык, макет книги, издание ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016  
© Авторы статей, 2016

*Виктор Гульченко*

## ПЛАТА ЗА ЗРЕЛОСТЬ

За зрелость мы платим жизнью, лучшими ее годами.

В детстве или юности бывают прозрения, случаются озарения.

Зрелость приходит позже, когда силы уже на исходе и человек начинает подумывать о неминуемости смерти, готовится к ней.

«Эх, если бы зрелость пришла раньше», – сокрушенно произносит человек, созерцающая свое отражение в зеркале и расписываясь в собственном бессилии.

Но зрелость на то и зрелость, что всегда точно знает свой час. В расписании вечности не бывает ошибок: здесь ничего не наступает раньше времени и не кончается за пределами положенного.

Осознавать себя пленником этих пределов неуютно – и человек, пока живет, ищет тени, чтобы передохнуть в ее тиши от яркого света всезнания.

Много знать не просто трудно, но и вредно.

Зрелость имеет обыкновение дружить с простотой.

Джорджо Стрелер был поэтом простоты, той самой, о которой только и можно воскликнуть: «Просто, как жизнь».

Почти двадцать лет назад жизнь оставила брэнное тело Стрелера<sup>1</sup>. Рождественские каникулы в швейцарском городе Лугано стали для него воистину бесконечными.

«Мы отдохнем...» – это, по всей видимости, и имела в виду чеховская Соня, утешая отчаявшегося жить дядю Ваню.

Дядя Ваня взрослее Сони, но, в сущности, он такой еще ребенок.

В финальных Сониных словах – прозрение зрелости. Ее душа озарена мягким, предрассветным светом смирения.

Смирение уходит в день, а не упирается в ночь. Смирение – это бессмертие.

Жизнь умирает! Да здравствует жизнь!

Конец лирической пьесы «Дядя Ваня» откровенно эпичен. Кажется, здесь могла бы начаться последняя, итоговая чеховская пьеса «Вишневый сад». Она, собственно, и есть наилучшее свидетельство зрелости самого автора, аттестат зрелости художника, благосклонно выданный ему провидением.

Чехов заплатил за это в Баденвайлере тем же самым, чем Стрелер в Лугано, – векселями прожитой жизни.

<sup>1</sup> Джорджо Стрелер (род. 14 августа 1921 г.) умер от инфаркта в швейцарском Лугано 25 декабря 1997 года. Похороны прошли в Милане при большом стечении людей. Его прах был захоронен на кладбище его родного города Триеста, рядом с могилой матери.

Пора творческой зрелости Стрелера началась с «Короля Лира», поставленного в 1972 году. Тогда он во второй раз вернулся в свой родной миланский «Пикколо». Незадолго до смерти Стрелер объявит об уходе из этого театра еще раз – и получится, что навсегда.

Сейчас Стрелер как-то совершенно естественно воспринимается в следующем ряду – Лир и Фирс.

Странное дело, но с каких-то пор стало казаться, что литературные герои много живее сценических. Магия ли первоисточника срабатывает или что другое – но происходит именно так.

Сценические герои уже воплощены, сделались конкретными фигурами, а у литературных еще все впереди, литературные герои, действительно, бессмертны.

Стрелер умел возбуждать и возвращать интерес к первоисточнику.

Под первоисточником здесь следует понимать не только пьесу или роман, но и более фундаментальную основу – Жизнь, лучшее произведение из когда-либо созданных.

Безусловно, новаторским стал Стрелеров принцип эпизации лирики, вечностного анализа быта, незаметно становящегося бытием. Это, если хотите, и есть единственный сюжет его творчества.

Почти три четверти века назад, в 1947-м, рождение его «Пикколо театро ди Милано» было ознаменовано двумя постановками – «На дне» Горького и «Арлекин, слуга двух господ» по пьесе Гольдони, представленной в духе *la commedia dell'arte*.

Мы порой недооцениваем горьковское «дно» – эту своеобразную планету страдающих и обездоленных людей, безжалостно выброшенных на свалку истории, однако, продолжающих и там противостоять всем натискам жизни, да, приспособившись к ней, продолжая грешить и плутовать, но все же остающихся – в потенциале своем – людьми и нуждающимися хотя бы в постороннем сочувствии и внимании. Колоритные горьковские персонажи, герои этой (еще одной – повторим слова о гольдониевском «Кампелло») «великой плебейской поэмы», напоминают нам и некоторых чеховских своих собратьев, и экранных своих соотечественников из замечательного мира итальянского неореализма – этого могучего и проникновенного художественного взгляда на повседневное и обыденное. Все они – каждый в своем предназначении и деле – и Горький, и Чехов, и младшие их коллеги-неореалисты, и, в частности, режиссер новорожденного театра Стрелер – поэты повседневности и обыденности, добывающие из сора жизни крупинки образов чудесных своих литературных, сценических, экранных стихов.

Остается открытым вопрос о связи постановок Стрелера с неореалистическим кино: многие, признавая внешнее сходство двух поэтик, отказывают им в глубинной, корневой близости. Вот, например, точка зрения авторов замечательной статьи о «Кампелло» Стрелера С. Бушуевой и Г. Холодовой: «Бессознательное изящество – вот определяющее свойство этого мира, который создает на сцене Стрелер. В этом мире нет запаленного тяжелого дыхания, которое слышалось за кадром неореалистических фильмов, чьи герои были всегда и безнадежно озабочены прозой жизни. У героев “Кампелло” – легкое дыхание, и проза жизни преобразуется здесь в поэзию оттого, что их главное настроение – это беззаботность, младенческая, птичья беззаботность»<sup>2</sup>.

Если речь вести о поведении героев, то такая точка зрения, пожалуй, бесспорна, но если же взглянуть на эстетику произведений о них, то и в театральных стрелеровских

<sup>2</sup> Бушуева С., Холодова Г. Маленькая великая плебейская поэма // Холодова Галина. Мой Чехов. М., ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 199.

фантазиях о далекой жизни и в как будто бы документальных экранных очерках о текущей повседневности, созданных неореалистами, не просто присутствует, но и натурально главенствует одно и то же художественное качество, большее, чем манера или даже стиль, – это как раз то самое «бессознательное изящество» повествования, которое присуще неореалистам, умевшим обнаруживать в прозе жизни ее поэзию, в ничуть не меньшей степени, чем Стрелеру. «Бессознательное изящество» – это то, что венчает метод художественного письма, свойственного вышеназванным мастерам театра и кино.

Лирико-эпический театр Стрелера не всеяден и не прожорлив, но он множественно и изысканно избирателен не в самоценном толковании сюжетов, а в поиске и обнаружении скрытых в них потаенных смыслов, становящихся источником не только режиссерского, но и зрительского вдохновения.

«Наш Арлекин явился в Европе к концу кровавой войны, наложившей свою неизгладимую печать отчаяния и безнадежности на многие души, и он ознаменовал и сохранил бесчисленные вековые ценности поэзии и тем самым стал провозвестником доверия к людям, заставил их искренне смеяться и отдаваться чистой театральной радости», – было сказано в программке к спектаклю.

Стрелер всегда хорошо знал этическую и эстетическую цену юмору, смеху. И немало смеховых мотивов содержалось в самых серьезных его спектаклях, хотя комедийный жанр как таковой не относился к числу любимых жанров режиссера. Речь, разумеется, не о комедиях Шекспира или Чехова. Стрелеру как раз был близок горький смех шекспировского Шута или чеховской Шарлотты, «критический» смех брехтовских лацци, эпический смех кьоджинских рыбаков или клана миланских простолюдинов. Смех гольдониевского Труффальдино, надевшего маску Арлекина, – тоже особый смех, как и сам спектакль о нем, существовавший в нескольких редакциях и занявший в истории «Пикколо» положение, несколько похожее на положение ваханговской «Принцессы Турандот».

Арлекин интересовал Стрелера и как комическая, и как эпическая фигура. Его вообще волновала проблема маски – ее амбивалентность, ее многозначность, ее существование в разных измерениях одновременно, ее неприятие конкретности будничного жеста. Маска занимала его как часть жизненного ритуала, причем как неотъемлемая, естественная его часть. Вслед за Гольдони, заставшим комедию масок умирающей и ее реформировавшим, Стрелер также новаторски испытал на свой художественный вкус искусство *la commedia dell'arte* и искусство самого Гольдони, этих неотъемлемых частей итальянской драматической культуры.

В «Кьоджинских перепалках», где мгновения вступали в нежные перепалки с вечностью, в «Кампелло», этом подлинном триумфе мысли и стиля режиссера, – и там, и там гольдониевская фабула сохраняла не свойственное ей спокойствие или, лучше сказать, сдержанность; и там, и там отсутствие каких-либо заметных происшествий становилось исключительным поэтическим событием. Героями этих спектаклей были не каждый из всех, не кто-то в отдельности, а все – народ; отсюда в них мощное эпическое звучание и отсюда же сконцентрированное человеческое тепло, которым, как туманом, была напоена их атмосфера. В них захватывала, пленяла ясной мудростью вековая правда о народе.

У Гольдони «Кампелло» называли подготовкой к «Перепалкам», репетицией их. У Стрелера же, напротив, «Перепалки» проложили путь к «Кампелло» – и за «Кампелло» в диалоге Стрелера с невеселым Гольдони осталось право последнего слова.

Действие «Кампьялло» происходит в период карнавала. В нем есть время карнавала, но нет места карнавалу, который просто остается где-то за сценой, далеко от нее. Карнавальное время в некарнавальном пространстве. Народ – поэт карнавала в дни карнавала не знает карнавала, отчуждаясь от него кампьялло. Карнавал не должен отвлекать. Гольдони «Слуги двух господ» – по ту сторону карнавала, а Гольдони «Кампьялло» – по эту. Стрелер имел замечательную возможность побывать и там, и там.

Работая над «Вишневым садом», Стрелер тоже будет помнить про карнавальное время в некарнавальном пространстве и, исходя из этого, найдет решение третьего акта пьесы. Это – бал без бала, бал вне бала в имени Раневской, которое в это самое время продают на торгах. Бал еще не закончится, когда имение будет продано. С торгов, как с корабля на бал, явится купивший имение Лопухин, его попытка оживить бал приведет к обратному.

Стрелер поставит «Вишневый сад» как эпическую комедию. И уже этим данный его спектакль соотносим с «Королем Лиром».

Хочется назвать Лира и Фирса одногодками. Во всяком случае, они в одном эпическом возрасте.

Справедливости ради, к Лиру следует прибавить еще и Глостера, составившего в спектакле Стрелера отличную пару герою. Пару отцов, которые обманывались, да не обманулись в детях. Режиссер сознательно пошел здесь даже на внешнее сходство персонажей, доходящее порою едва ли не до тождества. В одной из последних сцен эти изнуренные выпавшими испытаниями старики, слепой и безумец, с выбеленными гримом самой жизни лицами и в одинаковых лохмотьях, ведут беседу, словно два мирно отдыхающих где-нибудь на бульваре пенсионера. Как будто и не было никаких испытаний, как будто вообще ничего трагического не произошло.

Меж тем параллельные истории Лира и Глостера – трагедия в квадрате: «В наш век слепцам безумцы вожаки» (здесь и далее перевод Б. Пастернака) – это слова самого Глостера.

Корделия и Эдгар, дети, невинно страдающие за своих отцов, – однополюсные персонажи многосложного этого сюжета.

Эдгар, как и Глостер, значительно укрупнен Стрелером и в какой-то степени, кажется, даже замещает Корделию. Впрочем, в какой-то степени он замещает и Лира – Лира второй части спектакля.

Слова Лира о «неоснащенном» человеке, который «всего лишь бедное, голое, двуногое животное», со всей возможной зримой полнотой и воплотились в Эдгаре. Вся его роль, по существу, и есть баллада «неоснащенного» человека.

Следующая в череде «неоснащенных» персонажей – Корделия. Искренность и наивность Корделии не уступают мудрости ее отца. Не случайно к финалу трагедии они словно поменяются местами.

По силе своей естественности Корделия сравнима разве что с Шутом.

Стрелер сознательно назначил на роли Шута и Корделии одну актрису – Оттавио Пикколо. И тогда получалось, что оба персонажа вместе – эпическая и лирическая ипостаси самого Лира. Они – его духи, материализовавшееся двухголосие потревоженной его совести.

Шут, отмечал Стрелер, появляется при первом же признаке беды.

Шут и Корделия оказываются рядом с Лиром на трагическом перекрестке его судьбы. Шут провожает его на этот перекресток. Корделия – там встречает. Принимает эстафету от Шута.

По словам прислуживающего Лиру рыцаря, Шут после отъезда молодой госпожи во Францию все время хандрит. Он и возникает на сцене уже после отъезда Корделии. А когда в один прекрасный момент Шут бесследно исчезнет – он, наверное, навсегда переселится в Корделию.

По ходу действия они дважды сменяют друг друга.

Прозревая, то есть впадая в безумие, Лир мечется между Шутом и Корделией, буд-то между двумя полюсами. Рядом с ними он не обречен, рядом с ними – он непобедим. Нищий, сумасшедший и нагой, то есть «неоснащенный», – он снова король. Теперь уже совершенно полновластный король своего положения.

Они лежат ногами в разные стороны и голова к голове – умиротворенная Корделия и вконец обессилевший безмятежный Лир. Трагическая идиллия. Поодаль от них, справа и слева – мертвые тела Реганы и Гонерильи. Вся семья в сборе.

Впечатляюще было задумано и решено Стрелером пространство «Лира». Это пространство в воображении режиссера возникало как что-то вылепленное из крови и грязи, что-то, где сосуществуют смерть и возможность жизни, угасание и рождение одновременно. Это плоская голая твердь, залитая слепящим светом, находящаяся как бы вне времени, извлеченная из него; поверхность, вызывающая чувство отчаянной пустоты, поверхность сцены-мира-театра, по которой бродят безумные и слепые, на которой разражаются неподвластные человеку бури.

Эпическое пространство у Стрелера может жить само по себе, отдельной от персонажей психологической жизнью, борениями своих неразгаданных стихийных чувств. Актеры должны суметь очеловечить эту пустынную, эту «бесплодную» (Т. Элиот), эту отчаявшуюся «неоснащенную» землю. Нарисованный Стрелером образ наводил на мысль: первозданна ли эта пустота? А вдруг тут есть намек и на пустоту, возникшую уже после человека?

Задумывая вторую свою постановку «Вишневого сада», осуществленную в 1974 году, Стрелер писал: «...Не знаю почему, но, должен признаться, этот “Сад” совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинает передо мной вырисовываться, близок “Лиру”. *Он продолжает* (курсив мой. – В. Г.) начатый в нем разговор не формально, а по существу. Повторяю – не знаю почему. Может быть, данный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. “Зрелость – это всё”, – говорит Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан. В общем, не знаю, сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом...»

В «Вишневом саде» Стрелера сквозь дыхание конкретной жизни конкретных персонажей прорывается дыхание вечности. В его «Саде», как и в «Лире», присутствует тема, с наибольшей полнотой и откровенностью выраженная еще в знаменитом брейгелевском полотне, – тема зрячести и слепоты. Не видит очевидного Лир, не видит очевидного Раневская. Пережив, избыв слепоту, они получают прозрение. Надо ли еще раз повторять, какой дорогой ценой!..

Главное действующее лицо в чеховских пьесах, по замечанию М. Курдюмова, – «беспощадно уходящее время».

Это очень важное наблюдение всецело подтверждает стрелеровская постановка «Вишневого сада». Режиссер не выносит и не обозначает на сцене кладбище людей даже в намеках, а программирует возникновение в мире «комнаты, которая до сих

пор называется детской», ощущение кладбища времени (чистой воды лирико-эпический образ). Огромный белый шкаф с крохотным детским буфетиком и детской же посудой, черная детская коляска (прямое напоминание об утонувшем Грише), две маленькие парты, паровозик с вагонами, который на веревке таскает за собой Гаев, – всё здесь, и предметы и люди, воссоединяется в некий сгусток времени.

Кажется, время тут застыло, застряло, задержалось, залежалось и даже, похоже, начинает портиться. Створки шкафа, распахнувшиеся от случайного прикосновения к ним Гаева (епиходовский в общем-то жест), становятся как бы воротами шлюза, из которого прошлое вырвалось и буквально хлынуло лавиной всевозможных вещей. Прошлое сделалось осязаемым и зримым прямо на наших глазах. И это не месяцы и дни, а годы и десятилетия – целый век времени!.. И уже не один шкаф – все сценическое пространство сделалось столетним, «многоуважаемым».

И уже как совершенно естественная воспринимается картина второго акта, где люди невольно становятся гигантами, великанами, когда мимо них сперва по второму, а потом и по первому плану проедет уже знакомый игрушечный паровозик с вагонами и даже будет тихо гудеть и свистеть. Контраст масштабов размеров людей и предметов обусловлен параметрами Времени: паровоз и вагоны появляются прямо из прошлого – оттого и маленькие; люди же присутствуют здесь и сейчас – оттого и большие. Но и те и другие – нормальные, настоящие.

В этот момент происходит спор Лопихина и Раневской о великанах, который и дополняется своеобразной визуальной оппозицией: паровозиком из далекого прошлого, выступающим меж тем в роли настоящего паровоза на реальной железной дороге (еще совсем недавно на таком же поезде прибыла сюда Раневская и уже очень скоро, хоть они того пока не знают, многие из тех, кто сейчас на пикнике, таким же поездом вынуждены будут отсюда уехать). Персонажи смотрятся великанами исключительно по воле режиссера, он здесь и шутит и философствует одновременно.

Эхо этой шутки донесется и до «Горных великанов» – пьесы Пиранделло, которую Стрелер ставил несколько раз. Последний вариант мне довелось увидеть в 1994 году в венском Бургтеатре.

Выведенная в «Горных великанах» вилла Неудача возникла в спектакле Стрелера как своеобразная автономная территория Театра, место его добровольного (или вынужденного?) отдаления от Жизни. Это то, чего, кстати, никогда не мог позволить себе Стрелер. На вилле Неудача действовали свои особые правила и законы, там утверждал себя Театр, претендующий быть большим, чем Жизнь, – и он был просто обречен уступить ей пальму первенства. Вилла Неудача – жалкий и самоотверженный вызов Жизни, наивный и фанатичный спор с нею. Если можно еще хоть как-то освоить многие потаенные зоны Театра, то ничьих сил никогда не хватит устоять перед натиском самой Жизни, которая, когда хочет, меняет нас местами сколь судьбе угодно.

У чеховских персонажей разные, весьма драматичные отношения не только друг с другом, но и со Временем.

Время Раневской и Гаева остановилось; время Фирса – истекло, но отнюдь не исчерпалось; Варино время зачем-то продолжается; Аня, Петя и Лопихин живут ожиданием нового времени, «новой жизни».

В своей второй постановке «Сада» Стрелер искал различные варианты выражения концепции относительного времени, искал и находил это в пластике и, что для него не менее важно, – в атмосфере спектакля.

По Стрелеру, у Гаева и Раневской до сих пор есть их детская (прошлое время здесь самым натуральным образом наслаивается на настоящее). Фирс существует лишь в прошлом и, по всему видно, вполне довольствуется данным положением: дело не только в том, что он дряхл и стар, а именно в том, что он есть и его нет, что, находясь здесь, он здесь отсутствует (тут прошлое время решительно утрачивает какие-либо связи с настоящим). Вплотную приблизившаяся смерть Фирса неизбежна прежде всего в силу своей несомненной эпичности: старик угасает, как угасает день (это ни хорошо и ни плохо, это – естественно), он отправляется в вечность вместе с обреченным Садам. Кажется даже, что здесь сливаются воедино не только души Фирса и Сада, но и их плоть.

Вот он медленно, осторожно укладывается на спину где-то среди зачехленной мебели и широко раскрытыми глазами смотрит вверх, в небо. Теперь он воистину наедине с вечностью. Все тяжелее, глуше становится его речь, все отчетливее слышны его сдержанные вздохи и хрипы. И все вокруг начинает постепенно вздыхать и хрипеть солидарно со стариком.

Тяжело дышит сама природа, сама Жизнь.

Весь этот величественный акт соития Жизни и Смерти исполнен самой светлой печали.

Только тут, в финале, «звук лопнувшей струны» достигает наконец поверхности земли и обретает собственно звук: тайное делается явным, неслышимое – слышимым. Здесь «звук лопнувшей струны», как и указано в чеховской ремарке, слышится. Прежде, во втором акте, автор напишет иначе: раздается. У Стрелера в спектакле это было обозначено отсутствием звука как такового – полнее, кажется, это и выразить невозможно.

Звук шел сюда очень долго, откуда-то из очень далекого далека. Во втором акте, собственно, был еще не сам «звук», а лишь весть о «звуке». До персонажей спектакля эта весть дошла в полной, концентрированной тишине, они слышали «звук» своим внутренним слухом. Глухое безмолвие природы, вкупе с нелепыми гаевскими словами «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная...» и так далее, усилили ощущение немотивированной тревоги и подчеркнули бессилие людей перед Роком.

«Звук лопнувшей струны», помимо всего прочего, – это еще и сигнал, возвещающий о наступлении зрелости.

Когда обрел зрелость Лир, устроивший дочерям «love-test» и тем самым накликавший беду на свою седую голову, он был тоже приветствован суровым вниманием донельзя разбушевавшихся стихий. Буря, охватившая душу Лира, тоже, как и «звук лопнувшей струны», внешне грянет не сразу – она вырвется наружу лишь в третьем акте. Страданиям старца вторят небеса:

Вой, вихрь, всюю! Жги, молния!

Лей, ливень!

Вихрь, гром и ливень,

вы не дочка мне,

Я вас не упрекаю

в бессердечье.

Я царств вам не дарил,

не звал детьми,

Ничем не обязал.  
Так да свершится  
Вся ваша злая воля надо мной!  
Я ваша жертва –  
бедный, старый, слабый.  
Но я ошибся. Вы не в стороне –  
Нет, духи разрушенья, вы в союзе  
С моими дочерьми...

Зрелость Лира далась ему ценой союза трех «духов разрушенья» с тремя сестрами. Позднее обнаружится, что с двумя из трех. Тут подмывает перевести молнию в разряд «духов созиданья» и уподобить ее Корделии, чье искреннее участие в судьбе Лира ярко «высветлило» под конец жизни его помраченный, натруженный скопившимися недоумениями ум.

«...у разбитого человека, – писал Л. Шестов, – обыкновенно отнимается все, кроме способности сознавать и чувствовать свое положение. Если угодно – мыслительные способности в таких случаях большей частью утончаются, обостряются, вырастают до колоссальных размеров. Нередко средний, посредственный, банальный человек, попав в исключительное положение <...>, изменяется до неузнаваемости. В нем проявляются признаки дарования, таланта, даже гениальности»<sup>3</sup>.

Когда Стрелер поставил «Счастливые дни» С. Беккета, показалось, что действие этой пьесы лучше всего могло бы развернуться в вышеописанном пространстве «Лиры» – на той же пустынной, отчаявшейся земле. Больше того, и сами герои «Счастливых дней» Винни и Вилли тоже вполне могли бы затеряться где-нибудь в этом все более узнаваемом пространстве – пространстве не столько прошлого, сколько, кажется, будущего времени.

Пьеса Беккета, представленная в шекспировских декорациях, – предположение это не звучит сколько-нибудь вызывающе, а вполне отвечает логике режиссерской мысли.

В «Счастливых днях» верный себе Стрелер стремился не только лирически освоить, но и эпически преодолеть сюжет, обнаружить дремлющие в нем силы при помощи причудливого переплетения жестов, слов и поступков. «Мир еще не разрушен, – заметил в связи с этим Стрелер, – хотя и доведен до края, до границ, за которыми разрушение начинается». Причины приближения конца сугубо несчастливых «счастливых дней», доставшихся напоследок человечеству, Стрелер видел не в действиях неких потусторонних сил, а в угрозе, которую, увы, несет человечество самому себе. Надо ли говорить, насколько смыкается его мысль с реальными тревогами текущего века. Стремление жить и продолжать жизнь будет присуще человеку и человечеству, пока оно будет. Приверженец именно такой «оптимистической концепции человека», Стрелер открывал в спектакле стойкий «непессимизм» самого автора «Счастливых дней», как это ни парадоксально на первый взгляд.

Винни из этой, несомненно, одной из лучших пьес современного репертуара, некоторым образом напоминает Раневскую. Да и ситуации, в каких оказались обе героини, не столь уж несходны при всем внешнем их различии.

Винни, как и Раневская, – женщина, поимевшая мужество бросить вызов Судьбе, сохранившая в себе силы любить несмотря ни на что. Происшедшие с ними истории –

тоже истории обретения зрелости. Надо заметить, что и спутники их – призрачный «милый друг» Раневской в Париже и прямо на глазах слабеющий Вилли, затаившийся в ямке по соседству, – тоже родственные по-своему души.

«Счастливые дни» – далеко не последняя постановка Стрелера, но последняя надежда человечества сохранить себя, чутко услышанная Беккетом.

Это пьеса о Жизни, презревшей смерть, и о Смерти, яростно сопротивляющейся натиску Жизни.

Стрелер многое успел и многого достиг в отпущенной ему жизни. Он умер, но своим творчеством преодолел Смерть и обрел бессмертие, как и многие его герои. Он сполна заплатил за свою зрелость.

Сыгравший в семидесятилетнем возрасте, официальном возрасте зрелости, искателя Фауста в собственной постановке, Стрелер потрясающе достоверно и впечатляюще воплотил на сцене знаменитого героя. Ведь он и сам был искателем. И хоть он скромно писал, что художники – всего лишь инструмент театральной поэзии, он и сам был поэтом Театра. Данная книга, посвященная одному из важнейших пластов театрального его творчества, чеховским спектаклям, – еще одно тому подтверждение.

Стрелер был не только искусным мастером театра, он являлся и его персонажем. Он жил в нем и буквально, и метафизически. Он носил театр в своем сердце, он согревал и тревожил им по-юношески трепетную свою душу. Он был членом семьи театра – того великого братства, чем до последних пор украшало себя цивилизованное человечество, открывшее великую тайну игры не для сущей забавы, а для постижения сущего; научившееся уподобляясь – быть...

Во многих своих интервью и заметках и еще более, в своих письмах к родным (имеются в виду не его гражданские родственники, а его коллеги по театральному цеху – говоря словами Лопухина, «больше, чем родные») Стрелер выступает лирическим героем, осененным венцом искателя не житейских приключений, а жизненных смыслов, в которых проза и поэзия существования прочно слиты воедино, как, например, в том же чеховском Фирсе. Он и внешне (к концу жизни) напоминал Фирса – человека, которого забыли в доме Театра на вечные времена (даже когда он физически уходил, оставлял театр, он, добровольный его пленник и затворник, продолжал в нем оставаться). Хочется прямо сказать, что Стрелер и сам становился чеховским персонажем, входя в мир его героев как во всегда новый дом, который он всякий раз обживал с тщанием единственного в нем обитателя. Да, мы помним, что он бывал (мог быть) и персонажем Шекспира (и в этом случае он сам напоминал нам Лира), Гольдони и уж, конечно же, Брехта и Пиранделло, но сейчас мы ведем речь о присутствии в нем Чехова. Он ставил его редко и не всегда до конца метко, во всяком случае, не всегда удовлетворялся сделанным и готов был искать себя дальше в чужом и родном мире поэта.

Что есть поэзия? Торжество духа – и всё. То есть поэзия и есть всё, и ничего более. И ничего менее, ибо любое «менее» готово обернуться остановкой в пути или даже отступлением назад.

<sup>3</sup> Лев Шестов. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914). Издательство РХГИ. СПб., 2002. С.570.

## ПОЭТИКА ЧЕХОВА И КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ (1924–1964)

О чеховском критическом реализме в Италии узнали благодаря тем русским, которые пытались изменить политический режим в своей стране. Эмигранты, прибывшие сюда в период между революциями 1905-го и 1917 годов, нашли здесь доброжелательную аудиторию среди единомышленников-итальянцев – и этот культурный диалог оказался весьма плодотворным для обеих сторон. После первой революции русские прочно обосновались в Милане, Флоренции, Турине и Неаполе и посвятили себя усиленному изучению итальянской культуры. Большинство из них были революционерами – меньшевиками и большевиками, – на которых сильное влияние оказал Горький, человек необычайно яркий. В 1906 году он приехал в Неаполь из Соединенных Штатов. Те из них, кто придерживался идеологии народников, особенно увлеклись движением Рисорджименто, тем более что как раз в этот момент – благодаря налаженной морской торговле между Генуей и Одессой – западноевропейской публике стала доступна газета Ленина «Пролетарий»<sup>2</sup>.

После политических событий 1905 года очень многие русские студенты, жившие на Капри и в Неаполе, стали посещать лекции в университете «Партенопе» Неаполя. Многие из них были либо исключены из российских университетов<sup>3</sup>, либо вынуждены были бежать от преследований, потому что были евреями. Некоторые перебрались в Неаполь лечиться от туберкулеза; других юг Италии привлекал крестьянским укладом жизни, напоминающим русский. Культурное и творческое сходство между русской интеллигенцией и социалистической интеллектуальной элитой юга Италии, такими как Карло Кафьеро (1846–1891) и Артуро Лабриола (1873–1959), продолжало усиливаться после первой русской революции и стало еще заметнее, когда на Капри приехал Горький<sup>4</sup>. В 1913 году Умберто Дзанотти Бьянко (1889–1963) вместе с Алексеем Алексеевичем Золотаревым<sup>5</sup> решил открыть на Капри русскую библиотеку. Результатом стало появление целой плеяды переводчиков-неаполитанцев, сообща работавших над переводами произведений русских авторов. Именно тогда и увидели свет первые переводы Чехова, хотя поставлены в театрах Италии они были немного позже.

1 Перевод по: Anna Sica. Chekhov's Poetic and Social Realism on the Italian Stage, 1924–1964. // *New Theatre Quarterly*. Nov 2008, Vol. 24, Issue 4, pp. 363-378.

2 Angelo Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1895 al 1917* (Roma; Laterza, 1977), p. 12-23.

3 Нельзя не предположить, кстати, что среди них вполне мог оказаться и чеховский «вечный студент» Петя Трофимов. – *Прим. ред.*

4 Piero Cazzola, *L'Italia dei Russi tra Settecento e Novecento*, Vol. II (Moncalieri: C.I.R.V.I, 2004), p. 249-50.

5 Angelo Tamborra, 'Umberto Zanotti Bianco, la biblioteca italo-russa di Capri e la Russia rivoluzionaria', *Esuli russi*, op. cit., p. 87-101.



Чехов в контексте  
итальянской культуры

В 1900 году Федерико Вердиноа<sup>6</sup> перевел один из ранних чеховских рассказов – «Тиф» – для публикации в *Rassegna internazionale*. В Италии этот рассказ был впервые напечатан в 1890-е годы в *Fanfulla della Domenica*<sup>7</sup>. Вполне возможно, что и первый перевод также принадлежал Вердиноа, поскольку тот часто сотрудничал с этим изданием. Культурное сближение русских и итальянских интеллектуалов в Турине, Милане и Флоренции вызвало широкий культурный обмен и привело к появлению огромного количества переводов. Флорентийские журналы *La Nuova Antologia* и *La Voce* в 1898 году напечатали «Мужиков», а в 1901-м – первый итальянский перевод «Трех сестер», выполненный Ольгой Паджес и Доменико Кьямпони<sup>8</sup>.

В 1906 году Чезаре Кастелли (1859–1939) издал первый итальянский перевод «Вишневого сада». *I Quaderni della Voce* тоже печатал прозу Чехова, включая «Даму с собачкой» и «Тиф» в переводе Сергея Ястребцова и Арденго Соффичи в 1910 году. Второй перевод «Трех сестер» появился в 1913-м. В 1918 году Ольга Резневич-Синьорелли, русский врач, ставшая в Италии писателем, безуспешно пыталась включить произведения Чехова в *La Nuova Antologia*; Джованни Папини (1881–1956), редактор антологии, решительно отверг «жестокый реализм» Чехова и остановил свой выбор на Достоевском<sup>9</sup>.

В 1919 году Этторе Ло Гатто и Зоя Воронкова перевели «Дядю Ваню» для неаполитанского издательства *L'Editrice Italiana*, которое готовило антологию прозы зарубежных авторов под редакцией Ло Гатто<sup>10</sup>. Одоардо Кампа, специалист по русской литературе, перевел «Чайку» в 1914 году и «Дядю Ваню» в 1922-м для издательства *Carabba*. Борис Яковенко, с 1921-го по 1941 год состоявший с Кампа в регулярной переписке, в 1925 году перевел пьесу «Три сестры» для флорентийского издательства *Vallecchi*; в период с 1923-го по 1926 год *Vallecchi* напечатало и другие пьесы Чехова в переводе Карло Грабера (1897–1968). В 1932 году Ирис Фелин (1906–1988) перевела «О вреде табака», и Осип Фелин напечатал ее перевод в альманахе «Театр для всех», который он основал в Милане и возглавлял на протяжении всех лет эмиграции, живя в Сан-Ремо<sup>11</sup>.

6 Федерико Вердиноа родился в Касерте в 1844 г. и умер в Неаполе в 1927-м. Большое влияние на его творчество оказала жизнь крестьян и рабочего класса. Поддерживая идеи неаполитанской интеллектуальной элиты, он редактировал раздел о культуре в газете *Corriere del mattino*. Также писал для римской *Il Fanfulla della domenica* и миланской *Illustrazione Italiana*, часто – под псевдонимом «Picche». Владел английским, польским и русским языками, переводил зарубежных авторов, в том числе Оскара Уайльда, Генрика Сенкевича и Антона Чехова. Много общался с русскими эмигрантами в Неаполе. См.: Benedetto Croce, 'Federico Verdinois', *Letteratura della Nuova Italia* (Bari-Rome: Laterza, 1943), Vol. V, p. 75-86; Federico Verdinois, *Profili letterari ricordi giornalistici*, ed. Elena Craved Croce (Florence: Le Monnier, 1949).

7 «Тиф» был опубликован в «Петербургской газете» в 1887 г. и включен в сборник «Рассказы» в 1888 г.

8 Журналист Доменико Кьямпони родился в Атессе в 1852 г. Переводил на итальянский произведения Пушкина и Чехова. Автор книги *Saggi critici di Letterature Straniere* (Lanciano: Carabba, 1904).

9 Письмо Джованни Папини к Ольге Резневич-Синьорелли от 2 июля 1918 г. см.: Carteggio Papini Signorelli, ed. Maria Signorelli (Milan: Quaderni dell'Osservatore, 1968), p. 112-13. Ольга Резневич-Синьорелли родилась в Латвии в 1883 г. и умерла в Риме в 1973 г. Эмигрировала в Италию в 1902 г., где начала изучать медицину. В 1904 г. переехала в Рим и в 1908 г. окончила медицинский факультет Римского университета. В 1910 г. вышла замуж за Анжело Синьорелли. Ее литературный салон на первом этаже «Виллы Бонапарте» (дом № 20 по улице Сеттембре в Риме) стал одним из главных мест встречи представителей интеллектуальной элиты 1920-х гг. Переводила Чехова, Достоевского, И.А.Колоколова; автор книг (на итальянском языке) *V.Ivanov e M.O.Chersenson*, 'Corrispondenza da un angolo all'altro' (Lanciano: Carabba, 1932); *La Duse* (Rome: Signorelli, 1938); and *Lev Tolstoj: corrispondenza con Alessandra Andrejevna Tolstaja* (Turin: Einaudi, 1943).

10 Этторе Ло Гатто (1890–1983) – основал и руководил журналом «Russia» (1920–1926) и журналом славянских литератур (1926–1932). Профессор русской литературы Римского университета «La Sapienza». В числе прочих, автор книг *Storia del teatro russo* и *Storia della letteratura russa*, опубликованных в издательстве «Сансони» (Флоренция).

11 *Della dannasita del tabacco (The Evils of Tobacco)*, *Teatro per tutti*, Milan, No. 7 (July 1932), p. 39-41. Осип Блиндерман (1882–1950) – авиационный инженер и литературовед, напечатавший несколько работ в Санкт-Петербурге (под псевдонимом «Фелин») до эмиграции в Италию в 1920 г. Писал рассказы и пьесы, которые печатались в итальянской прессе. В 1924 г. труппа Альда Борели поставила его пьесу *La tramontana* на сцене Teatro Argentina в Риме. Анна Андреевна, вдова писателя, поручила ему перевести и издать в Италии произведения ее мужа. См.: Marina Moretti, 'Felyne', *International Symposium CIRVI: L'Italia terra di rifugio* (Turin: CIRVI, 2005).

В 1926 году Альфредо Полледро (1885–1948) основал издательство *Slavia* и в 1926-м запустил продолжавшуюся до 1933 года издательскую программу по выпуску переводов на итальянский язык произведений пяти выдающихся русских писателей XIX века – Достоевского, Толстого, Тургенева, Гоголя и Чехова. Целью Полледро было представить читателю полные собрания сочинений этих авторов в переводах непосредственно с языка оригинала. Большинство предыдущих переводов, кроме переводов Кампа и Грабера, делались сообща итальянцами и русскими, в результате чего в них часто встречались весьма вольные интерпретации текста<sup>12</sup>. В начале века политические события и в России, и в Италии повлияли на отношение к русской драматургии, в которой моменты живой заинтересованности соседствуют с молчаливыми паузами и безразличием. Возрождение интереса к Чехову прежде всего связано с деятельностью флорентийских интеллектуалов Одоардо Кампа и Арденго Соффичи. Философ и писатель Кампа, как и поэт и художник Соффичи, входили в круг интеллигенции, сложившийся вокруг журнала *La Voce* (1908–16), основанного Джузеппе Преццолини. Оба печатали свои переводы чеховских пьес в издательстве *Carabba* в городе Ланчано.

Кампа (1879–1965) был одним из учредителей альманаха *Leonardo* (1903–07), основанного Джованни Папини. Кроме того, он играл ведущую роль в установлении культурного обмена между Италией и Россией в первые десятилетия XX века, являясь связующим звеном между московскими символистами и флорентийскими авангардистами. Впервые он побывал в Москве в 1907 году, и именно тогда страстное увлечение театром побудило его переводить Чехова, Толстого и Андреева. В 1908 году он женился на русской, и в этом браке родилось трое детей. Первый его перевод с русского языка был опубликован в 1911 году. В 1912-м *Carabba* напечатал его перевод «Чайки». После Первой мировой войны Кампа стал отдаляться от друзей, собравшихся вокруг *Leonardo*, поскольку те начали склоняться к взглядам футуристов правого толка.

22 апреля 1918 года Кампа при поддержке Анатолия Васильевича Луначарского открыл в Москве свою «Студию» при библиотеке Музея Румянцева, которая стала обществом по популяризации итальянской культуры в России. Кампа был прежде всего философом, пропагандировавшим взгляды русского мыслителя Африкана Александровича Шпира (1837–1890), который в Италии был известен благодаря переводам Кампа. Кроме того, с 1921-го по 1936 год Кампа переписывался с русским философом Борисом Яковенко<sup>13</sup>.

Арденго Соффичи (1879–1964) начал писать для альманаха *La Voce* в 1908 году. Он был художником-футуристом, критиком и писателем, а позднее – одним из наиболее заметных представителей интеллектуальной элиты при фашистском режиме. Его переписка с Джузеппе Преццолини и Джованни Унгаретти была опубликована посмертно. Соффичи переехал в Париж 6 ноября 1900 года и прожил там десять лет. После 1916 года, находясь то в Италии, то во Франции, Соффичи стал одной из самых заметных фигур итальянской культуры; его анализ произведений Чехова сыграл реша-

12 См. Angelo d'Orsi, *La cultura e Torino tra le due guerre* (Turin: Einaudi, 2000), и Maria Luisa Dodero, *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo* (Milan: Cisalpino-Goliardica, 1979).

13 См. Catia Renna, 'Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica', in *eSainidnf*, 2004, p. 97-105; Daniel Rizzi, *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa, 1921–1941* (Trento: Dipartimento di Scienze Filosofiche e Storiche, 1977); 'Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici', *Archivio Italo-Russo II*, ed. Daniela Rizzi and Andrei Shishkin (Salerno: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, 2002), p. 309-14.



ющую роль в понимании того, что чеховский реализм является скорее декадентским и поэтическим, нежели политическим. Можно сказать, что он вернул Чехову репутацию писателя, воспевающего страдающую русскую душу, снизив таким образом значимость социальной подоплеки в его произведениях.

### Смена интерпретаций

Интерес Соффичи к Чехову возник из его общения с русскими эмигрантами – художником-кубистом Сергеем Ястребцовым (1881–1958), который также известен под псевдонимами Жан Серусс, Саша Руднев и Серж Фера, и писательницей и поэтессой Элен д’Эттинген, скрывавшейся под псевдонимами Рош Грей и Франсуа Анжибу. Эти двоюродные брат и сестра встретились с Соффичи в 1903 году, и он ввел их в художественные круги парижского авангарда. Ястребцов и д’Эттинген познакомили Соффичи с русским языком и литературой, пробудили в нем интерес к Чехову и Достоевскому.

Хотя пятилетние близкие отношения между д’Эттинген и Соффичи в 1908 году закончились, между ними сохранилась тесная творческая и интеллектуальная связь. В предисловии к «Трем сестрам» Соффичи писал, что в чеховских произведениях царит психологическая и поэтическая атмосфера и что он изобрел форму, в которой поэзия и правда, реализм и чувства сочетаются так гармонично, как этого не происходит даже в реальной жизни<sup>14</sup>. И, тем не менее, он также увидел в чеховских пьесах жизнь социума и политическую активность и описал «Три сестры» как «широкую картину, где фигуры на втором плане разделяют с фигурами на первом плане неоспоримое право жить. Они действуют сообща, они необходимы для развития действия и актерской игры; они находятся то на свету, то в тени, и их радости и трагедии существуют параллельно»<sup>15</sup>.

Этторе Ло Гатто (1890–1983), один из величайших итальянских славистов и основатель академической традиции славяноведения в Италии, написал комментарии к первому переводу «Дяди Вани» на итальянский язык (1919). По мнению Ло Гатто, именно свойственная русскому человеку меланхолия сделала чеховский реализм неповторимым. Ло Гатто также подчеркивает разницу между драматургом, наблюдающим за своим временем, и драматургом, описывающим собственные эмоции. Именно эта разница существует между Чеховым и Ибсенем, утверждавшим, что каждый его персонаж – это форма его личного катарсиса<sup>16</sup>.

Под влиянием комментариев Соффичи и Ло Гатто итальянские критики присвоили чеховской эстетике титул «декадентская». В 1923 году Гвидо Руберти напечатал в альманахе *Comoedia* короткое эссе, в котором назвал чеховский реализм «импрессионистским» и «сумеречным», опровергнув мысль о том, что русский писатель своими произведениями якобы хотел подтолкнуть к бунту против общественного уклада того времени<sup>17</sup>. Эту точку зрения поддержал и Карло Грабер, считавший Чехова драматур-

гом-портретистом, не интересовавшимся никакими движениями, направленными на изменение общества<sup>18</sup>.

Поскольку театру свойственно активно реагировать на современную ему жизнь, критика, в свою очередь, отражает способность общества интерпретировать те тенденции, которые театр формируют. Так было и с восприятием произведений Чехова: там, где изначально читатели видели призыв к революции, с приходом фашизма итальянская критика увидела импрессионистскую печаль и покорное принятие неизбежного понижения уровня жизни.

### Структура театра в 1920-е годы

На театральных афишах Италии имя Чехова впервые появилось в марте 1921 года. Необходимость в его пьесах почувствовала репертуарная театральная компания Вергани-Чимара-Альмиранте, художественным руководителем которой был Дарио Никкодеми. Эта компания, известная как *Compagnia Drammatica Italiana* при театре Валле, назвала «Три сестры» в числе прочих «забытых пьес», которые они собирались «оживить», но по целому ряду причин спектакль так и не был поставлен. Таким образом, настоящий дебют Чехова на итальянской сцене состоялся в 1922 году, когда Пио Кампа, один из трех руководителей театральной компании Палмарини-Кампа-Каподалио, поставил во флорентийском театре Никколини «Дядю Ваню» в переводе своего брата, Одоардо Кампа.

Причина отсрочки чеховского дебюта кроется в чисто организационных сложностях. Дело в том, что в Италии репертуарные театры, в основе структуры которых находились «играющие режиссеры», могли покупать пьесы у авторов через Общество защиты авторских прав (*Società italiana degli autori*), которое возглавлял Марко Прага (1862–1929), а «Дом Ре Риккарди» (*Società Re Riccardi*) под руководством Альфонсо Ре Риккарди (1861–1943) ведал приобретением прав на произведения зарубежных авторов. Без малого двадцать лет, начиная с 1903 года, две эти компании были заклятыми врагами; их непрекращающаяся война оказывала пагубное воздействие на театр того времени. Скорее всего, пьесы Чехова начали ставить так поздно именно по этой причине.

Ре Риккарди находился в тесном экономическом союзе с репертуарным театром Вирджинио Талли, где шли в основном пьесы зарубежных авторов. В 1918 году Ре Риккарди арестовали по подозрению в финансовых махинациях, и Марко Прага, которому позор Ре Риккарди был очень выгоден, убедил всех главных режиссеров, включая Вирджилио Талли (1858–1928), не ставить пьесы, права на которые принадлежали «Дому Ре Риккарди», а ограничиться теми, которые принадлежали его компании. Это тут же привело к серьезному финансовому кризису во многих театрах. В конце концов режиссеры вернулись к постановке отвергнутых пьес, и 17 мая 1923 года Обществу защиты авторских прав пришлось заключить союз с «Домом Ре Риккарди» и с *Società d'arte drammatica* под руководством Паоло Джордани, который ратовал за итальянский репертуар, а также с Ассоциацией режиссеров итальянских театральных компаний (*Associazione dei capocomici italiani del teatro di prosa*). Это слияние положило начало торговой монополии, которую фашистскому правительству проще было контролировать. Прага вышел из Итальянского Драматического общества, и на афишах

<sup>14</sup> *Le tre sorelle* (Lanciano: Carabba, 1913).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10-13.

<sup>16</sup> Ettore Lo Gatto, 'Chekhov', *Lo zio Vania*, trans. Ettore Lo Gatto and Zoe Voronkova (Naples: L'Editrice Italiana, 1919), p. b-h.

<sup>17</sup> Guido Ruberti, 'Il drammaturgo della consolazione', *Comoedia*, No. 5 (March 1923), p. 9; см. также Guido Ruberti, *Storia del Teatro Contemporaneo* 3. V (Bologna: Cappelli, 1928).

<sup>18</sup> Carlo Grabher, *Anton Čechov* (Rome: Istituto per l'Europa Orientale; Turin: Slavica, 1929), p. 103-17. See Carlo Grabher, 'Anton Pavlovič Čechov', *Enciclopedia Italiana*, Vol. IX, 1931.

репертуарных театров вновь появились названия пьес, права на которые принадлежали «Дому Ре Риккарди»<sup>19</sup>.

Избежать влияния этой монополии удалось братьям Кампа. Пио Кампа (1881–1964) выкупил у своего брата Одоардо новый перевод «Дяди Вани». Он сам много лет был характерным театральным актером, а в 1919 году основал свой собственный репертуарный театр вместе с женой Вандой Каподалио и актером Умберто Пальмарини. В качестве актера он дебютировал в 1904 году в пьесе Габриеле д'Аннунцио «Дочь Йорио» в репертуарной компании Талли-Граматики-Калабрезе, возглавляемой Талли, которого Антонио Грамши считал лучшим режиссером Италии. В 1908 году Пио Кампа присоединился к основанной Талли новой компании, где играла Мария Мелато (1885–1950). В 1924 году эта актриса создала собственный репертуарный театр, и именно в нем состоялась премьера «Вишневого сада» в переводе Карло Грабера, права на который приобрело Итальянское Драматическое общество.

### Ранние постановки

Премьера «Дяди Вани» Кампа прошла 3 мая 1922 года. Спектакль шумно освистали, после чего он был сыгран только один раз. Итальянские критики обвиняли актеров труппы Кампа в бездарности и неспособности проникнуть в глубины чеховских образов. В августе «Дядю Ваню» показали в миланском театре «Олимпиа», где он имел умеренный успех. Актерскую игру признали заслуживающей доверия, хотя и несколько вычурной. Некоторые критики писали, что пьесы Чехова требуют «мягкой и непритязательной игры»<sup>20</sup>. И только к концу Второй мировой войны в Италии появились зрелые режиссеры, способные извлечь из текста драматизм и заставить актеров, в которых генетически укоренены комедийные традиции, играть трагедию.

В 1924 году труппа Марии Мелато и Эрнесто Саббатини (1881–1954) поставила «Вишневый сад» на сцене миланского театра Манцони. Мария Мелато (1885–1950) была великой актрисой и позднее воспитала целую плеяду талантливых актеров, в 1950-е годы игравших ведущие чеховские роли в постановках Висконти. Театр Мелато просуществовал три сезона, с 1921-го по 1925 год, и был первой постоянной труппой римского театра «Валле». Театральный критик Ренато Симони высоко оценил страстность последней пьесы Чехова и перевода Грабера. Но спектакль ему не понравился; он упрекал Мелато и Саббатини в незрелости режиссуры и отсутствии сплоченности в актерской игре. Он писал, что их прочтение образа Пети Трофимова нарушило изначальный смысл чеховской пьесы<sup>21</sup>.

Провалы первых постановок Чехова в Италии объясняются тем, как обращаются с пьесой в итальянских репертуарных театрах с целью выдвинуть на первый план ведущего актера. Именно по этой причине, например, в программке «Вишневого сада» не было фамилии режиссера, только имена ведущих актеров труппы. Девять лет спустя Симони прославил «Вишневый сад», поставленный в Италии Немировичем-Данчен-

ко. Он назвал эту версию пьесы, которая шла в репертуарном театре под руководством украинской актрисы Татьяны Павловой (1893–1975), самым красивым спектаклем за последние тридцать лет<sup>22</sup>.

### Влияние Татьяны Павловой

Набрав достаточно опыта в театрах России и Украины, но не снискав сколь-нибудь заметного актерского успеха, в 1919 году Татьяна Павлова уехала в Париж вместе с матерью и одним из братьев. Очень скоро она начала сниматься и стала звездой немого кино, после чего в Италии вернулась на сцену. Трудности с языком мешали работе, в том числе и над чеховскими ролями. Она всерьез взялась за изучение итальянского, ей помогали коллеги-актеры, в частности, Чезаре Дондини и Италия Виталиани. Важную роль в занятиях актерским мастерством сыграли Павел Орленев и Альберто Капоцци. В своем театре Татьяна Павлова завела традицию долгих и тщательных репетиций и заставила актеров работать без суфлера, что итальянская критика сочла весьма полезным новшеством. В период с 1935-го по 1938 год Татьяна Павлова привлекла Орленева к работе со студентами Национальной Театральной академии (*Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico*).

На итальянской сцене Павлова дебютировала в театре «Валле» со спектаклем «Хирургия» в 1923 году. Она написала сценическую версию одноименного рассказа Чехова, превратив его в одноактную пьесу, действие которой происходит в земской больнице. В центре сюжета – фельдшер, который на время отсутствия доктора занимает его место. Если «Хирургию» критики практически не заметили, то постановка «Трех сестер» имела оглушительный успех по всей Италии. Немирович-Данченко довольно долго пробыл в Риме, работая над спектаклем, и многие профессиональные актеры с готовностью присутствовали на репетициях: он уже был хорошо известен в Италии как один из двух величайших режиссеров и создателей Московского Художественного театра, продвигавших пьесы Чехова. Во время его пребывания в Риме журнал *Comoedia* опубликовал целый ряд статей о постановках чеховских пьес в Московском Художественном театре<sup>23</sup>. «Вишневый сад» в постановке Немировича-Данченко познакомил итальянский театр с методом актерской игры, принятом в МХТ; артисты театра Павловой первыми опробовали этот метод, хотя, работая с Павловой, они уже были знакомы с системой, разработанной Орленевым, с которым Павлова вместе училась с 1909-го по 1911 год<sup>24</sup>.

Орленев был очень одаренным преподавателем и режиссером. Он ушел из театра Суворина в Санкт-Петербурге, чтобы нести театральную культуру рабочему классу в российской провинции. Когда-то его труппа, в которой на тот момент играла Татьяна Павлова, объехала всю Сибирь. В своих воспоминаниях Павлова писала, что метод Орленева основывался в большей степени на чувствах персонажей, чем на внешнем реализме: он стремился открыть в каждом актере самую суть характера, чтобы затем связать ее с тематикой пьесы.

19 Alfredo De Sanctis, 'Di Marco Praga e di Adolfo Re Riccardi', *Caleidoscopio Glorioso* (Florence: Giannini, 1946), p. 280-97; См. также Adolfo Re Riccardi, *I segreti degli autori*, с предисловием Lucio D'Ambra (Milan: Corbaceio, 1928); Lucio Ridenli, 'Piccolo Ricordo', *Dramma* (Turin), Nos. 412-13 (13 October-i November 1943); 'Direttori e Regia', *Il Dramma* (Turin), No. 318 (May 1963), p. 45-53; Teatro italiano fra le due guerre: 1915-1940 (Genova: 1968).

20 Renato Simoni, 'Zio Giovanni', *Comoedia*, 20 (May 1922), p. 474-5. See also *Trent'anni di cronaca drammatica* 1911-1923, Vol. I (Turin: UTET, 1951), p. 391-3.

21 Renato Simoni, 'Il giardino dei ciliegi', *Trent'anni di cronaca drammatica* 1924-1926, Vol. II (Turin: UTET, 1954). P. 73-6.

22 Renato Simoni, 'Il giardino dei ciliegi', *Il Corriere della Sera*, 30 January 1933.

23 Giacomo Lwow, 'Cecov in Patria e in Italia' and 'Il giardino dei ciliegi nella interpretazione della compagnia di Tatiana Pavlova, direzione di Nemirovitch Danchenko', *Comoedia*, (Milan), No. 2 (February-March 1933). P. 11-13.

24 See Ettore Lo Gatto, *Storia del Teatro Russo*, Vol. II (Florence: Sansoni, 1952), p. 247-9; Tatiana Pavlova, 'Autobiografia: ricordo di Paolo Orlenev', in *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, ed. Danilo Ruocco (Rome: Bulzoni, 2000), p. 181-242.



1.

1. Этторе Ло Гатто. Портрет Игоря Грабаря, 1932

2. Татьяна Павлова (Tatiana Pavlova), актеры Луиджи Чимара, Паоло Карлини и Леа Падовани на репетиции комедии Ф. Мольнера «Гвардейский офицер»

3. Режиссер Петр Шаров (Pietro Sharoff), 1954

4. Мария Мелато, итальянская актриса

2.



4.

В автобиографии Павлова пишет о Якове Львове, русском еврее-эмигранте, импресарио, который вращался в тех же театральных кругах и имел большое влияние в тогдашней культурной сфере. Именно он познакомил Павлову с Джузеппе Парадосси, который при фашистском режиме держал в своих руках все итальянские театры<sup>25</sup>. Карьера Павловой на итальянской сцене складывалась благодаря Парадосси и другим театральным воротилам фашистского режима. Они раскручивали ее как величайшую русскую актрису театра Станиславского, хотя на самом деле она была из Украины и в Московском Художественном театре никогда не играла.

### «Культурная программа» Муссолини

В начале 1920-х годов, еще до того, как Муссолини установил свой режим в 1926-м, он живо интересовался театром и поддерживал его. Он всячески продвигал «Независимый театр» Антона Джулио Брагалья (1890–1960) и репертуарный «Художественный театр» Луиджи Пиранделло. Он также был тесно связан с создателем итальянского движения футуристов Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) и с Арденго Соффичи. К сожалению, Брагалья не оправдал надежд Муссолини, зато Пиранделло имел шумный успех как автор пьес, хотя его театр был далек от народа.

Изначально Муссолини просто поддерживал некоторые театры, а потом решил создать культурную программу, на базе которой появится новый доступный нацистский театр, который будет воспевать действующий режим. И он начал активно этим заниматься вместе с театральным критиком Алессандро Паволини (1903–1945), который с 1939-го по 1943 год занимал пост министра народной культуры. В программу Муссолини был также вовлечен писатель и режиссер Джорджио Вентурини (1908–1984), в 1934 году основавший во Флоренции *Teatro Sperimentale dei Gruppi Universitari Fascisti* – GUF. Его директором он был вплоть до 1943 года. Муссолини мечтал о «Народном театре», идею которого позаимствовал из театральных экспериментов в Германии и советской России, но он ошибочно предполагал, что создавать такой театр нужно на основе идей советского авангарда.

Необходимо уточнить, что при обсуждении вопроса о восприятии Чехова в Италии нельзя не учитывать особую структуру итальянского общества 1920-х годов. Общество это характеризуется наличием множества людей, которым удалось создать скрытую культурную систему, прошедшую контроль цензуры, по крайней мере, к тому моменту, когда в стране установился фашистский режим. Эта идеология коллаборационизма играла основополагающую роль в восприятии творчества таких авторов, как Горький и Чехов, поскольку обойти социальную подоплеку в их произведениях невозможно. В 1924 году Дино Сегре (1893–1975), успешный писатель и издатель из Турина, начал выпускать ежемесячное издание под названием «Великие имена» (*Le Grandi Firme*), в котором печатались произведения зарубежных писателей. Благодаря этому изданию у Чехова и Горького появилось много читателей-итальянцев<sup>26</sup>.

25 See Victoria De Grazia and Sergio Lizzatto, ed., 'Teatro drammatico', in *Dizionario del Fascismo*, Vol. II (Turin: Einaudi, 2003), p. 716-19; Patrizia Ferrara, *Censura teatrale e fascismo, 1931-1944: la storia, l'archivio, l'inventario* (Rome: Istituto Poligrafico e Zacca dello Stato, 2004).

26 Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, op. cit., p.174-5.

## Спектакли эмигрантов

Вскоре после установления фашистского режима серьезный импульс итальянскому театру дали «Три сестры» и «Дядя Ваня». Оба спектакля поставили русские эмигранты – Жорж Питоев (1884–1939) и Петр Шаров (1886–1969). Премьера «Трех сестер» Питоева состоялась в миланском театре Манцони 20 марта 1929 года. Критик Ренато Симони, отрицавший натурализм и отдававший предпочтение «драме воображения», писал, что Питоев блестяще справился с задачей показать жизнь социального класса через историю трех сестер, страдающих от скуки и бесперспективности их жизни. Симони также заметил, что, исходя из собственного опыта чтения Чехова, он ожидал увидеть совершенно другой спектакль.

Он разбирает режиссуру Питоева и задается вопросом: может ли она служить примером «русского метода» постановки Чехова и насколько она соответствует манере актерской игры, принятой в МХТ. Хотя Симони многое понравилось, он критикует Питоева за то, что тому не удалось глубже отобразить тягу сестер к другой, более наполненной жизни. В 1941 году Симони рецензировал и спектакль, поставленный одной из первых женщин-режиссеров Италии, Вандой Фабро (1909–1943). Он повторил многое из того, что писал о «Трех сестрах» Питоева, и особо отметил талант режиссера в показе взаимоотношений между героями. Об отсутствии социальных либо политических мотивов в рецензии не говорится<sup>27</sup>.

«Дядя Ваня» был поставлен Петром Шаровым (которого Павлова в 1929 году пригласила в Рим ставить «Грозу» Островского) в 1932 году с миланской труппой *Filodrammatici*. Он вывел на итальянскую сцену совершенно нового Чехова. В спектакле играли знаменитые актеры Уго Чези (дядя Ваня), Кики Палмер (Соня) и Джулио Оппи (Астров). Впервые ироничная, а порой и смешная пьеса Чехова добралась до Италии. Шаров не во всем разделял систему Станиславского: до отъезда в Прагу, а затем в Германию он был поклонником Мейерхольда и Вахтангова. В 1933 году Шаров перебрался в Италию и работал в ведущих репертуарных театрах, включая театры Павловой, Грамматика и Руджери.

В 1934 году Шаров выпустил «Чайку» в римском театре *Eliseo* и «Дядю Ваню» с труппой *Compagnia Italiana di Prosa*, которой руководил актер Гвидо Сальвани (1893–1965). Премьера состоялась 21 ноября 1943 года в *Teatro Argentina*. В 1946 году он поставил вторую версию этой пьесы в миланском театре «Одеон». В 1945 году его назначили директором Свободной Театральной Академии в Риме (*La Libera Accademia di Teatro*), основанной Анджело Рендини, и он занимал этот пост до самой смерти. Ее до сих пор так и называют – Академия Шарова.

Матголи был менеджером театральной труппы и с 1928-го по 1934 год писал обзоры под псевдонимом «ZaVum». В *Teatro Argentina* он поставил чеховского «Медведя» – небольшой водевиль во французском духе, – премьеры которого состоялась 7 февраля 1932 года.

## Спектакли военного периода

Доступность и популярность произведений Чехова особенно возросли в последние годы существования фашистского режима. В мае 1941 года в Неаполе эксперимен-

27 Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, Vol. IV, 1933–1945* (Turin: UTET, 1958), p. 523-4.

тальный театр GUF показал зрителям одноактную пьесу «Предложение»<sup>28</sup>. Критика назвала ее веселой комедией, разыгранной актерами-любителями: Артуро Гови исполнил роль колоритного Чубукова, Нино Фричелли играл вздорного Ломова, а Лаура Де Роберто – Наталью Степановну. В том же году в Падуе GUF представил одноактную «Лебединую песню» в постановке Баджано<sup>29</sup>.

Премьера одноактного спектакля «Трагик поневоле» состоялась 26 января 1943 года в *Compagnia del Teatro Umoristico* (одной из театральных компаний, финансируемых Департаментом культуры и пропаганды) на сцене *Teatro Argentina*. Автором инсценировки была Титина Де Филиппо (1898–1963), а режиссером – Эдуардо Де Филиппо (1900–1984). В инсценировке были тщательно проработаны детали сюжета и добавлены новые выразительные персонажи. Двумя неделями позже, 8 февраля, Студия Элеоноры Дузе, которой руководил Аккурсио Ди Лео, показала «Свадьбу». Спектакль поставил Гвидо Сальвани (1893–1965), преподававший режиссуру в Королевской Академии театрального искусства (*Reale Accademia d'Arte Drammatica*). Это была одна из первых режиссерских работ Академии, которую профинансировал в 1935 году Департамент культуры и пропаганды, а возглавил ее Сильвио Д'Амико. Впервые в истории итальянского театра было создано учебное заведение для подготовки молодых актеров и режиссеров.

В декабре 1941 года, когда многие европейские города уже лежали в руинах, были поставлены сразу два «Дяди Вани»: первый – в компании Торриери-Карнабучи на сцене миланского Нового Театра, второй – в Риме, в театральной компании Палмер-Пилотто. Оба спектакля пользовались успехом у зрителя. Критики, которые теперь по-иному смотрели на чеховскую драматургию, восхищались его способностью воссоздавать тонкую сеть чувств и социальных конфликтов, используя самые, казалось бы, банальные эпизоды повседневной жизни. Режиссером первого «Дяди Вани» был Энцо Феррьеро (1896–1969). Он немного сократил текст пьесы, чтобы актеры не испытывали трудностей с «отсутствием действия». Перевод Герардо Гиррьеро, подправленный Феррьеро (он работал с изначальным вариантом пьесы) в июне 1944 года напечатали в обозрении *Il Dramma*; а в октябре 1945 года в журнале *Filodrammatica* вышли малоизвестные одноактные пьесы «Лебединая песня» и «О вреде табака», обе в переводе Василия Петрова.

## Висконти и неореализм

Имя Чехова впервые появляется в письмах Грамши 12 декабря 1927 года. Обращаясь из тюрьмы к своей невестке Татьяне, он просит прислать ему сборник чеховских рассказов, а в письме от 9 января 1928 года благодарит за полученный двухтомник. Позже, в 1936 году, он пишет своему сыну-подростку, Делио, что Чехова следует считать политическим писателем, потому что он проливает свет на особые социальные и политические ситуации и является выразителем прогрессивных идей, касающихся современной жизни.

Грамши верил, что мудрый взгляд Чехова на российскую социально-экономическую действительность помог сохранить в стране средний класс, ибо он показал бур-

28 *Il Dramma*, Turin, No. 355 (1941), p. 34.

29 *Ibid.*

жуазных интеллектуалов как «пустозвонов, скарред, насквозь прогнивших и ужасно смешных людей», которые не способны обеспечить будущее России<sup>30</sup>. В 1950-е годы его высокую оценку творчества Чехова разделила Коммунистическая партия Италии, с восторгом отозвавшаяся на критический реализм писателя в интерпретации Лукино Висконти, когда в 1952–53 годах тот поставил «Три сестры».

Восприятие Чехова как политического драматурга наиболее ярко проявилось в творчестве Висконти и Джорджо Стрелера. В основе спектаклей обоих режиссеров был критический реализм, вдохновивший Чехова на создание его пьес, хотя эстетические подходы этих режиссеров были очень разными. Висконти в своей режиссуре следовал многим принципам Станиславского, тогда как Стрелер был полностью лишен этого влияния. Оба подхода были с пониманием восприняты итальянской драмой и способствовали ее возрождению.

Постановки Висконти стали основополагающими для итальянского театра и главенствовали в итальянской драме всю вторую половину XX века. «Три сестры», переведенные Жерардо Гуэррьери и впервые показанные на сцене римского театра «Элисео» 20 декабря 1952 года труппой *Compagnia Italiana di Prosa*, стали своего рода революцией и триумфальным возвращением Чехова на подмостки Италии. В этот проникновенный спектакль- послание был четко и удачно заложен поэтический и социальный контекст. Более того, Висконти воссоздал в спектакле реально существующий, знакомый зрителю мир – некое символическое место действия, представляющее собой чеховскую Россию начала XX века<sup>31</sup>.

В тесном сотрудничестве с Франко Дзеффирелли, Марселем Эскофье и Франко Манино, создавшими декорации, костюмы и музыку, Висконти внес живое дыхание в дом Прозоровых, освободив его от «капсулы времени», свойственной более ранним постановкам пьесы. В полном соответствии с замыслом Чехова, Ольга, Ирина и Маша показывают зрителю свое безрадостное существование и мечтают о том дне, когда наступит лучшая жизнь – пусть не для них самих, но хотя бы для будущих поколений. В труппу Висконти входили самые заметные итальянские актеры XX века – Мемо Бенасси (1891–1957), Марчелло Мاستроянни (1924–1996) и Росселла Фальк (1926–2013).

Отличительной чертой трактовки пьес Чехова, свойственной Висконти, можно считать непринужденную, на первый взгляд, но очень крепко сбитую сквозную реалистическую линию. Его способность показывать назидательные элементы пьесы, не нарушая при этом ее поэтику, привлекала к спектаклям интерес и поддержку со стороны левых сил Италии.

30 Полный текст этой цитаты: «Пожалуйста, повторите вопрос о Чехове, который вы когда-то мне задали и на который я не ответил. Честно говоря, не помню, что вы спросили. Если вы говорили, что Чехов – социальный писатель, вы были правы; но есть одна причина, по которой вам не стоит гордиться своей правотой: Аристотель говорил, что все люди – животные социальные. Думаю, вы хотели сказать что-то большее, например, что Чехов рисовал конкретную общественную ситуацию; он высвечивал конкретные стороны жизни своего времени и делал это так, что его можно считать прогрессивным писателем. По крайней мере, так думаю я. Пользуясь культурным багажом своего времени, Чехов показывал средний класс, интеллектуальную элиту, буржуазию, которые считали, что делают историю России и ее будущее. Они искренне верили в то, что являются носителями всего нового, а Чехов показывал их такими, какие они есть – пустозвонов, скарред, насквозь прогнивших и ужасно смешных людей». См.: Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere* (Turin: Einaudi, 1965), p. 858.

31 Vito Pandolfi, 'Roma: grande impegno', *Il dramma*, No. 173 (January 1953), p. 45-7.



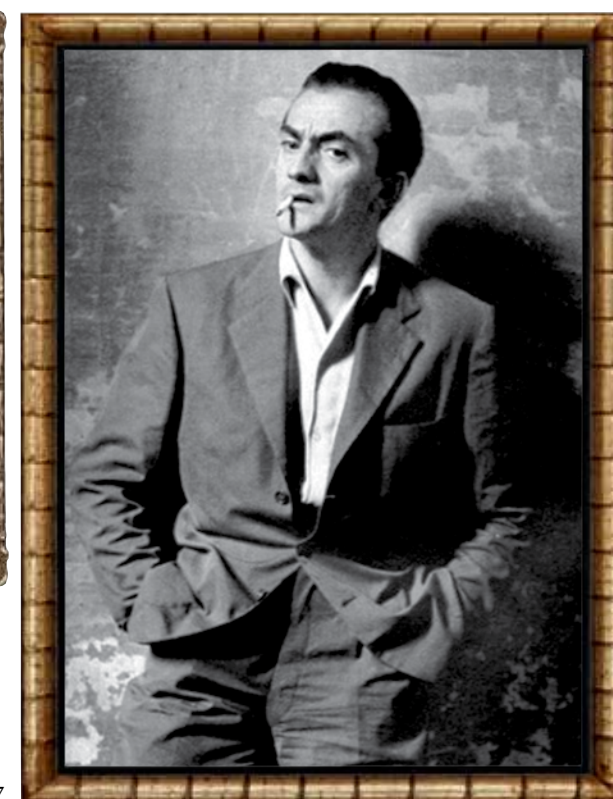
5.



6.

5. Джорджо Стрелер

6. Федерико Феллини, Рим, 1940



7.

7. Лукино Висконти

## Внедрение идеологии

Висконти полагал, что все знаковые художественные произведения по сути своей являются идеологическими, хотя и предпочитал искусство, в котором идеология присутствует таким образом, чтобы не быть навязчивой. Он считал Чехова писателем в высшей степени идеологическим, чьи картины уходящего кризисного мира не требуют пояснений путем декларирования<sup>32</sup>. По его мнению, ничто в пьесах Брехта не дотягивает до уровня полемической утонченности «Трех сестер», не говоря уже о «Вишневом саде». Некоторые критики, например, Вито Пандольфи, не соглашались с точкой зрения Висконти и считали, что он ставит Чехова как писателя-марксиста.

Через все произведения Чехова красной нитью проходит его увлеченность темой разделения труда. В «Доме с мезонином» (1896) два главных героя вступают в столкновение, когда художник-пейзажист обвиняет Лиду, убежденную народницу, в том, что она никогда не задумывалась о распределении труда по классовому признаку:

«Возьмите на себя долю их труда. Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно»<sup>33</sup>.

Две главные темы, возникшие в «Трех сестрах» и особенно усилившиеся в «Вишневом саде», – это проблема распределения труда и надежда на светлое будущее. В «Трех сестрах» Тузенбах говорит Чебутыкину и Солёному:

«Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. <...> Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»<sup>34</sup>

В своих режиссерских заметках Висконти комментирует это следующим образом:

«Тузенбах – марксист. Его интересует день сегодняшней. Он противопоставляет современную реальность мечтам Вершинина о будущем: он хочет трудиться. Вершинин – солдат, работа его не интересует. Его интересует война»<sup>35</sup>.

Из записей Висконти понятно, каким образом он выстраивал психологическую дугу между своими героями: их идеология и чувства неотделимы от социального положения, а неспособность уяснить эту связь неизбежно приводит к конфликту. Режиссер считал, что такой подход соответствует чеховскому замыслу, а потому нацеливал актеров на новую форму критического реализма.

Триумфальная премьера спектакля состоялась 15 марта 1953 года в миланском театре Манцони. Критики назвали «Три сестры» «шедевром»; необычные декорации, созданные молодым Дзеффирелли, заслужили особую похвалу. Спектакль стал для

публики неожиданностью еще и потому, что в театре Манцони обычно шли комедии и традиционные пьесы комедии дель арте, в которых использовалась чисто итальянская манера актерской игры. А тут им показали драму, близкую к античности, – трагедию без открытой жестокости. «Левые» хвалили Висконти за то, что он помнил о времени написания пьесы – годах, приведших к революции 1905 года.

Режиссура Висконти вывела на первый план неизбежный процесс радикальных перемен – переход от капитализма к социализму: главными выразителями этой идеи стали три сестры из российской глубинки, которые мечтают не о переезде в Москву, а о будущем, в котором Москва станет совсем иной<sup>36</sup>. В результате Висконти не столько выявлял конкретное идеологическое и социальное содержание пьесы, сколько пророчествовал. Пьеса стала своего рода историческим документом, предвещавшим революцию 1905 года, а затем и Октябрьскую революцию.

В интервью газете *L'Unita* Висконти ответил на некоторые критические замечания, поступившие после премьеры:

«Может, кому-то пьеса и не понравилась, ведь любой, кто смотрит ее, знает, что сегодня та утопия, о которой мечтают герои Чехова, утопией уже не является. Этой пьесе нужен зритель из рабочей среды, способный понять трагедию трех сестер и их друзей: трагедия эта ведет не к кризису какой-то группы людей, но к гибели всего общества»<sup>37</sup>.

## Использование мхатовской мизансцены

В римском Институте Грамши среди документов из личного архива Висконти хранятся зарисовки декораций ко многим спектаклям Московского Художественного театра, а также фотографии Ольги Книппер в роли Маши и Василия Лужского в роли Андрея. Есть и фотографии сцен из третьего акта «Дяди Вани» (МХТ, 1900) с актрисой Марией Лилиной в роли Сони и из второго акта – со Станиславским в роли Астрова. Были у Висконти и фотографии из горьковских «Мещан» в постановке Станиславского (1902), и датированная 1908 годом фотография из «Ревизора»<sup>38</sup>.

Висконти использовал в «Трех сестрах» чисто русскую мизансцену, чтобы создать правдоподобную русскую среду, а потом наполнял ее деталями, привычными для актеров. Он свято верил в то, что Станиславский интерпретировал Чехова единственно правильным образом, поскольку режиссер и его труппа имели уникальную возможность обсуждать идеи Чехова непосредственно с самим драматургом. Он изучил переписку Станиславского и Чехова с декабря 1900-го по май 1902 года, аккуратно переписав в записную книжку все, что режиссер и драматург писали друг другу о своей работе<sup>39</sup>. Его попытка как можно точнее копировать чеховскую Россию распространялась и на музыку к каждому акту спектакля, очень напоминая предпочтения Станиславского.

Фотографии первых сцен спектакля МХТ Висконти переслал Марселю Эскофье, художнику по костюмам; к письму он приложил фотографии своей матери в молодости. 2 мая 1952 года Эскофье ответил режиссеру, что приступил к работе над женски-

32 Luchino Visconti, *Il mio teatro*, Vol. I, 1936–1954, ed. Caterina d'Amico.

33 *The House with the Mezzanine* (London: Penguin, 2000), p. 15.

34 *The Three Sisters*, edited by L. Senelick (New York: Norton, 2006), Act One, p. 887.

35 Luchino Visconti, 'Note per la messinscena di Tre Sorelle di Anton Cecov', *Arena*, Nos. 10–11 (July/ December 1955), p. 274.

36 G.T., 'Le tre sorelle' di Cecov nella regia di Luchino Visconti', *L'Unita*, February 1953.

37 Luchino Visconti, *Il mio teatro*, Vol. I, 1936–1953, Vol. II, 1954–1976, ed. Caterina d'Amico de Carvalho and Renzo Renzi (Bologna: Cappelli, 1979), p. 220. My translation. See also *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, ed. Stefano Geraci (Rome: Officina Edizioni, 2006).

38 *The Three Sisters*: notes for costumes in folder CR- 014363, Visconti Archive, Gramsci Institute.

39 *Ibid.*, Folder TP 27-2606.

ми костюмами, следуя моде 1890-х годов, ибо именно ее, а не моду 1900-х, он считает наиболее подходящей и наиболее женственной<sup>40</sup>. В письме от 12 мая Висконти отвечает, что отдает предпочтение модным веяниям начала XX века, а не конца XIX-го: они соответствуют той атмосфере, которая ему нравится больше и отвечает его желанию создать «узнаваемую зрителем среду».

Уличная сцена из четвертого акта была единогласно признана самой выразительной из всех, созданных молодым Дзеффирелли. Висконти считал ее ключевой сценой пьесы. Дзеффирелли переносит действие в сад, который в предыдущих действиях виден из гостиной и комнаты Ольги. В изображении сада заимствованы образы и тона полотен Левитана, что продиктовано общим замыслом спектакля<sup>41</sup>.

Висконти видоизменил декорации, построенные для его постановки «Трактирщицы» Гольдони, и использовал их в качестве основы для декораций «Трех сестер». Он поставил перед Дзеффирелли невыполнимую, казалось бы, задачу: декорации, переходящие из одной сцены в другую, должны быть «сырыми, холодными, напоминающими о весне, ночными, а в третьем акте – подсвеченными отблесками пожара». Кроме того, нужно было обратить внимание на детали костюмов. Костюмы Эскофье и сценография Дзеффирелли критики назвали «памятниками» спектаклю Висконти. Судя по подписанному Висконти списку, на сцене помимо реквизита было еще много предметов мебели<sup>42</sup>. В этом тоже прослеживается наследие Московского Художественного театра: огромное влияние на молодого Станиславского оказал реализм спектаклей труппы Мейнингенского театра, в которых, вопреки традиции, использовалась подлинная мебель.

Многие считали Висконти скорее «мастером авторского театра», чем просто режиссером: он обычно создавал общую концепцию, разными способами углубляя ее настолько, насколько это возможно. Он не отталкивался от текста пьесы и не использовал его для передачи собственных мыслей. Он относился к тексту с огромным уважением и старался разобраться в его скрытых смыслах, пользуясь своим режиссерским видением. Тщательность, с которой он реконструировал детали времени и места действия, делала его реализм созвучным реализму Чехова, который, по словам Горького, «возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»<sup>43</sup>.

### Спасение неореализма

Основываясь на чеховском тексте и создавая реализм, замешанный на реальных событиях и чувствах, Висконти начал приносить в свою работу элементы чисто личного характера. Впервые он опробовал этот метод в «Трех сестрах» и постепенно использовал все больше автобиографических моментов. Например, выбор костюмов по моде начала XX века дал ему возможность изобразить на сцене мир своего детства, когда мать вращалась в похожих общественных кругах. Таким образом, ему удалось привнести в

40 Ibid., 'Correspondence Visconti-Escoffier'.

41 Ibid., Franco Zeffirelli's set design for Act Four of *The Three Sisters* at the Eliseo theatre.

42 Мебель и реквизит для спектакля «Три сестры»: большой стол на 14 персон, два дивана, четыре креста, 18 стульев, маленький столик, буфет (новый или подержанный), старинные часы; второй акт: то же; третий акт: маленький коврик, те же кресла, стулья и диван. Обеденный сервиз на 14 персон (стоимость 100 000 лир), 6 керосиновых ламп и батарейки к ним: серебряные столовые приборы. Искусственные цветы – 25 000 лир; наручные часы, разбивающиеся по ходу спектакля; самовар, пианино, картины, гравюры, иконы, чайные чашки и стаканы с подстаканниками. See Visconti's directorial notes, Folder TP27-1610, Visconti Archive, Gramsci Institute.

43 Письмо Горького к Чехову, декабрь 1898 г.

портреты Ольги, Ирины и Маши черты образа жизни и мыслей своей матери.

Висконти усовершенствовал этот метод в «Вишневом саде», сопроводив каждую сцену спектакля ритмом жизни итальянской глубинки начала XX века. С другой стороны, он воссоздал атмосферу имения Чехова в Мелихово, предварительно изучив ее самым тщательным образом.

В 1946 году Висконти создал *La Compagnia Italiana di Prosa*, введя в итальянском театре небывалую репетиционную дисциплину. В его репертуарную труппу входили самые талантливые итальянские актеры того времени – Рина Морелли, Паоло Стоппа, Мемо Бенасси, Мариэлла Лотти, Джорджо Де Лулло, Массимо Джиротти, Аугусто Мастраттони, Кармен Фраккаро, Франко Дзеффирелли и Арнольдо Фоа. Он подходил к каждой постановке как к исследовательской работе и создавал то, что сам называл «событиями в искусстве». Потом он направил свои усилия на реформирование театра: существенно понизил цены на билеты, чтобы сделать театр доступным для рабочих. Он был убежден, что театр играет основополагающую роль в возрождении гражданского самосознания общества после долгих лет борьбы с фашизмом<sup>44</sup>.

В 1950 году коммунистическая газета *L'Unita* писала, что все сторонники неореализма – Алессандро Бласетти, Роберто Росселлини, Витторио Де Сика и Лукино Висконти – поддерживали культурную программу Коммунистической партии. Через 11 лет международная политика претерпела изменения. Роберто Росселлини писал Пальмиро Тольятти, лидеру Коммунистической партии Италии, что, начиная с этого момента, партия ослабила контроль в области культуры, и, как следствие, неореализм утратил свою ценность для кино и театра. Росселлини считал, что партия не должна поддерживать «внутренний лиризм», выводящий на сцену «людей, погруженных в грусть», потому что зритель начинает отождествлять себя с этими персонажами.

Его беспокоило, что итальянский театр даже не пытается анализировать современные социальные и политические проблемы и показывает спектакли, основанные на выдуманных историях людей с выдуманными проблемами, такими как взаимное непонимание, секс и одиночество. Он писал:

«Они с серьезной торжественностью обсуждают всякую ерунду: например, “утраченную юность”, и пытаются свести политические аспекты проблем нашего времени к вечному конфликту отцов и детей, старости и молодости»<sup>45</sup>.

Тольятти отреагировал на письмо Росселлини, сказав, что готов создать «культурно-политическую» программу по спасению неореализма от коммерциализации в кино и театре<sup>46</sup>. Однако повернуть процесс вспять было невозможно: как говорит молодой либреттер Треплев в пьесе Чехова, новому времени «нужны новые формы». Неореализму 1960-х годов требовались новые повествовательные приемы, которые могли бы облечь критический реализм в более привлекательные для этого периода лирические формы.

В 1964 году Де Лулло, исполнявший роль Тузенбаха в спектакле Висконти, начал работать над «Тремя сестрами» с труппой *La Compagnia dei Giovani*, которую создал вместе с актерами Ромоло Вали, Росселлой Фальк и Эльзой Альбани. Он был «играющим режиссером» – в лучших традициях итальянского театра – и в своей постановке сыграл Андрея Прозорова. Премьера состоялась 15 мая 1965 года в *Pergola Theatre* во

44 Luchino Visconti, 'Lettera al direttore generale, Ministero del Teatro, 1946, Folder CTi 015617, Visconti Archivi, Gramsci Institute.

45 Письмо Роберто Росселлини к Пальмиро Тольятти, 2 мая 1961 г. Архив Итальянского Сената в Риме.

46 Письмо Пальмиро Тольятти к Роберто Росселлини, 2 мая 1961 г. Архив Итальянского Сената в Риме.

## КИТАЙСКИЕ ШКАТУЛКИ (ЧЕХОВ И РУССКИЙ РЕАЛИЗМ)<sup>49</sup>

Флоренции. Будучи преданным сторонником реализма Висконти, Де Лулло старался извлечь из пьесы Чехова новые смыслы. Он изучил записи драматурга о премьере «Трех сестер» в МХТ. Работая с режиссерскими замечаниями Станиславского, перепиской Чехова с Немировичем-Данченко и Ольгой Книппер, Де Лулло смог создать совершенно новую «картину» пьесы. Его версия была менее близка к исходной, менее расплывчатой и менее риторической, чем первая постановка Станиславского 1901 года. Была она и не столь натуралистична, как вторая редакция Немировича-Данченко (МХАТ, 1940).

Де Лулло ставил перед собой целью создать спектакль, свободный как от традиций Станиславского и МХТ, так и от знаковых постановок Висконти. Преодолев влияние поэтического реализма начала века и возродив критический реализм Чехова, он надеялся найти новую форму, которую назвал «лирическим реализмом» и которая находилась где-то между восприятием пьесы как явления декаданса конца века и началом критического реализма. Он хотел вернуть на сцену свойственную итальянскому театру естественную манеру игры и мечтал поставить «Трех сестер», которые соответствовали бы такому авторскому замыслу. Де Лулло в точности следовал указаниям Чехова, которые тот давал в письмах к Ольге Книппер, объясняя, что ее героиня должна легко, открыто и отважно существовать между иронией и душевными страданиями:

«Если испортите III акт, то пьеса пропала, и меня на старости лет ошарашат. Тебя Алексеев в своих письмах очень хвалит и Вишневецкий тоже. Я хотя и не вижу, но тоже хвалю. Вершинин произносит “трам-трам-трам” – в виде вопроса, а ты – в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной штукой, что ты произносишь это “трам-трам” с усмешкой... Проговорила “трам-трам” – и засмеялась, но не громко, а так, чуть-чуть»<sup>47</sup>.

Де Лулло удалось освободиться от влияния Висконти путем отказа от тяжеловесной и натуралистичной сценографии. Его «лирический реализм» использовал лишь минимум мебели, необходимый для воссоздания исторической обстановки. Пьер Луиджи Пицци разработал и декорации, и костюмы. Хотя его изначальные наброски и напоминают декорации спектакля Висконти, по фотографиям со спектакля видно отсутствие преувеличенной тяжеловесности, свойственной натурализму Висконти.

Де Лулло и его художник остановились на декорациях и костюмах, которые не соответствуют ни определенной моде, ни определенному времени, но завладевают зрительскими эмоциями. Режиссер ввел в спектакль ярко окрашенные детали, которые, как он считал, помогут передать авторские чувства. В первом акте на сцене всё яркое, отвечающее приподнятому настроению Ольги, Маши и Ирины, которые постепенно начинают грустить. Четвертый акт сумрачен: надежды растаяли, Тузенбах убит, военные покинули город. Надежда остается жить лишь в ярких предметах реквизита и в словах Ольги: «Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь»<sup>48</sup>.

*Перевод с английского Марии Ворсановой*

47 Письмо Антона Чехова к Ольге Книппер от 20 января 1901 г. Nice' in *Anion Chekhov: a Life in Letters*, ed. Rosamund Bartlett (London: Penguin, 2004), p. 453.

48 Giorgio De Lullo, 'Come ho realizzato Le Tre Sorelle', *L'Unita* (Rome), 24 October 1965. В 1980 г. в римском театре Pigioli Ромоло Вали восстановил спектакль «Три сестры» в постановке Де Лулло.

«– Отчего вы всегда ходите в черном? – Это траур по моей жизни. Я несчастна». «Первые слова “Чайки” Чехова, – пишет Джорджо Стрелер, – всегда в моем сердце. Это совершенные слова для обозначения того, что приходит потом; не знаю, почему, но для меня они обладают неизменным очарованием»<sup>50</sup>. Пианино играет безутешный вальс, написанный Фьоренцо Карпи; откуда-то издалека доносится шум дождя; глубокая, но почти неосязаемая грусть витает в воздухе. «Спектакль, который я сильно любил и сильно ненавидел», – признается Стрелер. Спектакль, столь далекий от того, каким его первоначально видел режиссер.

В нем участвовали исключительные актеры: Анна Проклемер (Нина), Джорджо Де Лулло (Треплев), Марио Феличани (Дорн), Джанни Сантуччо (Тригорин), Лилла Бриньоне (Аркадина), Джованна Галлетти (Маша). «Пример того театра по-итальянски, – объясняет Стрелер, – конечно, обновленного театра, который менялся как раз среди нас, с нами и для нас, но который нес с собой ауру профессионализма, серьезности, ответственности и “мастерства”. Настоящего мастерства, не придуманного средствами массовой информации, но завоеванного тяжелым трудом на сцене в течение долгих лет неизвестной работы». Великая актриса легендарного Художественного театра Станиславского и жена Чехова Ольга Книппер говорила: «Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное – надо любить человека, как любил его Чехов, и жить жизнью его людей». Можно сказать, что для «Чайки» Стрелера это – ключевая мысль. Его спектакль – о самых дорогих воспоминаниях, о чудесных временах детства, о юности, потревоженной торопящимся миром, о страхе времени, которое неозвратно проходит, о разлуках, отъездах, трусости, маленьких и больших тайнах жизни. Это негромкая, но полная звучания песня, это Чехов поверх слез и горестей, невероятно напряженный, превосходящий просто забавную историю. 1948 год. «Чайка» – это первое поэтическое, наполненное психологического напряжения вторжение Стрелера в мир Чехова, а также – в мир великой русской драматургии первой половины двадцатого века. Как забыть, что именно пьесой Горького «На дне» открылся театр «Пикколо» 14 марта 1947 года?

Сцена заканчивается лестницей, которая ведет наружу, наверху в темноте дым рассеивается. Сценограф «На дне» Джанни Ратто создал на сцене колодец, отдающий водкой, влажный и удушающий подвал крайне правдоподобен: с правой стороны – жалкая печь, слева – нагроможденные одна на другую скамейки, которые превращены в грубые, стоящие ярусами кровати. В помещение лишь едва проникает свет из окна, расположенного в верхней части мертвенно-зеленой стены.

49 Перевод по: Миланский театр «Пикколо». Пятьдесят лет культуры и спектакля. Под редакцией Марии Грации Грегори. Maria Grazia Gregori, *Le scatole cinesi (Cechov e il realismo russo)* – Con una testimonianza di Valentina Cortese, in *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 115-126.

50 Стрелер Джорджо. Рождение, детство, отрочество // Пятьдесят лет театра «Пикколо». Милан, 1987. Т.1. С. 2.



Фоном звучит русская народная музыка, и сапожник Алешка в «кошачьем» исполнении Джорджо Стрелера (согласно тонкому определению критика Раффаэле Каррьерри) звуком аккордеона подчеркивает течение действия. Это спектакль, который отдает должное натуралистическому поиску Станиславского. Симптоматично, что именно это произведение вернется на сцену 23 года спустя: в 1970 году Стрелер вновь поставит спектакль уже с группой «Театр и действие», после своего ухода из «Пикколо» вместе с Валентиной Кортезе, Франко Грациози, Маризой Фабри и Джанфранко Маури. Эта постановка в духе сурового реализма означает возврат Стрелера к Станиславскому, но это также и декларация одиночества художника, которая говорит о том, сколь трудно становилось Стрелеру найти свое место в том мире, который составляло поэтическое ядро легендарных «Горных великанов» 1966 года. В «На дне», однако, есть и другое: необходимость привести мир неудачников, смирившихся отбросов человечества, населяющих горьковское дно, к идеологическому, а также стилистическому сравнению с бледным пейзажем, пустынными равнинами, inferнальными внутренними помещениями и человеческими обрубками, запертыми в них. «Эти бредящие и бормочущие на грани тишины рты мрачного театра, который самым сильным образом проявляется в Сэмюэле Беккете»<sup>51</sup>.

Высокая стена с облупленной и разъеденной штукатуркой, слева – печь на деревянном настиле, которая занимает почти все сценическое пространство. Именно там, как на рампе над рампой, развивается большая часть действия, подчеркнутого передвижным занавесом-простыней, как в «Горных великанах». Разные, неправильные фигуры. Вздохи, дрожь, звуки, тишина. Затем слышны гудки далекой фабрики, сцена содрогается от приближения старого поезда, все пробуждается словно по сигналу. Движения, возобновление жизни, словно после смерти... За Горьким и Чеховым следуют «Гроза» Островского (1950), которая знаменует взлет актрисы Лиллы Бриньоне; затем «Преступление и наказание» Достоевского – все действие сыграно в одной сцене, передающей темноту, боль, но также и жалость, которые соединяются в романе русского писателя. Во время своей исповеди-раскаяния Раскольников стоит на коленях перед зрителями, которые сидят в освещенном зале. Впервые в истории итальянского театра зритель становится свидетелем и главным действующим лицом драматического действия. Рядом с этими не вызывающими сомнений результатами неудачный «Ревизор» по Гоголю с Тино Буадзелли, «который почти все расценил как мой худший спектакль»<sup>52</sup>, – говорит Стрелер.

Чехов возвращается в историю «Пикколо» и театральной поэтики Стрелера как конец света. Это подтверждает финальная эмоциональная и пластическая картина первого варианта «Вишневого сада» 1954 года: выходящие в засаженный вишнями сад огромные двери-окна заколачиваются досками, а в темноте внутреннего помещения остается только забытый в суете прощаний старый слуга... В спектакле были заняты Сара Феррати, Тино Карраро, Луиджи Чимара, Валентина Фортунатто, Фульвия Мамми. Стрелер пишет о спектакле следующим образом: «У меня осталось горькое ощущение незаконченности. Во время аплодисментов зрителей я ходил по заснеженному двору “Пикколо”. Я и сейчас вижу свои шаги в безупречной белизне ночи и свой бег на поклоны за аплодисментами согласно неизменному ритуалу»<sup>53</sup>. В том же самом

51 Роберто Де Монтичелли // «Il Giorno», 14 ноября 1970.

52 Стрелер Джорджо. Рождение, детство, отрочество. Указ. изд. С. 3.

53 Там же. С. 4.

году Стрелер ставит легендарную «Дачную трилогию» Гольдони, которая была обвинена в «чеховизме», равно как до этого «Вишневый сад» был обвинен в следовании эстетике Гольдони. Стрелер объясняет: «Мы поставили рядом этих далеких авторов, которые обладают разными формами интерпретации, но схожи в своем ощущении заканчивающегося мира, который находится на пороге перемен или даже революции. Финал, который предваряет начало: критика, печаль и огромный знак вопроса касательно судьбы людей, которые меняют вещи, чтобы вернуться к каждодневной жизни, к суровой реальности этой повседневной жизни... Сегодня я хорошо знаю, что тому “Вишневому саду” не хватало большой проекции бесконечности человеческих судеб, которая помимо поэтического реализма была бы ее большой метафорой»<sup>54</sup>.

Медленно поднимается занавес. Кто-то настраивает гитару. Посреди сцены сидит женщина, одетая по моде конца века, с сигарой во рту... Так в «Платонове и других» Чехова появляется Анна Петровна в исполнении Сары Феррати, актрисы, которая заняла место Лиллы Бриньоне в сердцах зрителей «Пикколо». После великого, почти невротического исполнения с опорой на физиологию, на инстинкт, в спектакле доминирует справедливо ироничное исполнение Феррати. В нем участвует также отобранная у римского кинематографа актриса Валентина Кортезе, которой будет предназначено царить долгие годы на сцене театра на улице Ровелло и в сердце Стрелера. Снова Россия Чехова, которая теперь уже переносится на сцену не с поэтическим реализмом «Вишневого сада», а с помощью новой методологии, которую режиссер выработывал в течение долгих лет, начиная с «Нашего Милана» Бертолацци, через «Трёхгрошовую оперу», «Кориолана», первую версию «Доброго человека из Сезуана» Брехта. Мы можем определить этот объективизм как критический: история выстраивается на сцене, она представлена в своей внутренней диалектике, реализована в своей типичности и, однако, отдалена от зрителя, который не должен отождествлять себя с этой историей, но судить, принимать к сведению, констатировать поведение, в котором отражаются эпоха, общество.

Стрелер – это режиссер, который любит возвращаться на «место преступления», особенно если достигнутый результат его не удовлетворяет полностью. Так, существуют три версии «Нашего Милана», три версии «Доброго человека из Сезуана» (даже четыре, если считать спектакль, поставленный в Гамбурге), две версии «Бури», три версии «Горных великанов»... Однако невозможно думать о «Вишневом саде» 1974 года в этих координатах. Кажется, что все изменилось в сравнении с той самой первой далекой версией. Начиная с входа в зал: белоснежный занавес-покрывало (Лучиано Дамиани) сразу же передает зрителю не документальное, а поэтическое и пояснительное напряжение. Самый подходящий символ обращенного вовнутрь исполнения, более психологически глубокого, нежели стремящегося к внешнему воспроизведению эмоций.

Раневская с зонтиком в исполнении Валентины Кортезе, рассеянный и потерявшийся в ходе воображаемой партии в бильярд Гаев (Джанни Сантуччо), Ренцо Риччи, вернувшийся к работе со Стрелером после отдаления, продлившегося почти тридцать лет, Джулия Лаццарини, дебютантка Моника Гуэрриторе, выбранная среди многих молодых девушек, которые показывались Стрелеру, Франко Грациози, Джанфранко Маури и Мариса Минелли со всей их актерской преданностью воссоздают на сцене

54 Стрелер Джорджо. Китайские шкатулки // Программка спектакля «Вишневый сад», 1974.

образ людей, одетых в белое и черное, которые живут и дышат в гармонии с занавесом-покровом-садом. Этот знак и образ ведет нас к Чехову, которого мучает упадок его эпохи... Следуя по своему чеховскому пути, Стрелер все больше подтверждает свою принадлежность к теории, которую мы назовем «тремя китайскими шкатулками». Первая китайская шкатулка – это то, что Станиславский называет «произвольным», это то, что для Стрелера является истинным, точнее – «возможным истинным». Это максимум правдивости, которой можно достичь в театре: рассказ, сюжет, фабула. Интересный, полный находок, атмосферы, меняющихся характеров «развлекательный» рассказ (сюжет, фабула), в русле идеи водевиля, которой следовал Чехов. Трогательная человеческая судьба, которая показывает, как, где и почему живут персонажи. Интерпретация-видение, которое кажется Стрелеру скорее реалистическим, нежели натуралистическим. «Однако, – говорит режиссер, – оно еще похоже на прекрасную реконструкцию, которую можно было бы попробовать сделать в рамках атмосферного фильма»<sup>55</sup>.

Вторая шкатулка – это шкатулка истории, в которой судьба видится исключительно как цель рассказа. По сравнению с первой шкатулкой здесь интерес больше сосредоточен на движении социальных классов в диалектическом отношении между ними, на изменении характеров и вещей, на переходах собственности. Персонажи становятся частью движущейся истории, они – буржуазный класс собственников, который умирает от апатии и отсутствия, и новый утверждающийся капиталистический класс, новая, молодая, нарождающаяся революция, которая спешит объявить о себе... Комнаты, предметы, вещи, одежда, жесты – словно отстранены от хода истории и от ее перспективы.

Наконец, третья шкатулка – это жизнь. «Великая шкатулка человеческой судьбы», как назовет ее Стрелер. Человек, который рождается, живет, любит, не любит, побеждает, проигрывает, понимает, не понимает, проходит, умирает. Это – «вечная» парабола того, что может быть вечным в коротком пребывании человека на земле. Здесь персонажи по-прежнему рассматриваются в контексте реальности рассказа, политической истории, но также и в почти метафизическом измерении. Это нечто вроде *excursus* о судьбе человека. Здесь есть старики, средние поколения, более молодые, совсем молодые, слуги, хозяева, клоунесса. Своего рода свод возрастов человека, и жизнь увидена как большой человеческий парафраз, который содержит в себе рассказ и историю, которые, в свою очередь, и формируют судьбу человека. Разумеется, каждая шкатулка заключает в себе определенную опасность. Первая содержит в себе опасность подробного и педантичного рассказа, словно бы подсмотренного в замочную скважину, этот метод Стрелер применяет в «Платонове»: история, увиденная из зрительного зала, словно через окно. Вторая шкатулка таит в себе опасность исчезновения человечности персонажей, превращения их в исторические символы. Опасность третьей шкатулки – в том, что она может стать абстрактной, излишне метафизической, почти что вневременной, исключительно символической. Поэтическая правда Стрелера, исходя из этого, имеет тройственный характер, она диалектична, она – в становлении, в поиске такого образного решения, которое было бы способно воссоединить на сцене эти три объединенные и сообщающиеся между собой перспективы. Шкатулки Стрелера позволяют нам лучше услышать биение сердца или увидеть движение руки, побужда-

<sup>55</sup> Стрелер Джорджо. Рождение, детство, отрочество. Указ. изд. С. 5.

ют содрогаться перед неумолимым ходом истории, они стимулируют нас задаваться вопросами о судьбе человечества, которое рождается, стареет и умирает.

Таким образом, Стрелер ищет и находит в Чехове историю человека, связанную с самым смыслом его существования с многочисленными его мотивами, выявляемыми и описываемыми со всей реалистической твердостью. Он воспринимает Чехова как создателя уникального мира, который, выходя далеко за пределы иллюстрации, достигает вершины этого универсального метафизического смысла, исторической диалектики жизни человека. Причем осуществляет он это со всей «фатальной», как называет ее Стрелер, обязательностью, которая присуща только великим авторам.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## ОТ ГОРЬКОГО К МАЯКОВСКОМУ СКВОЗЬ ЧЕХОВА: СТРЕЛЕР И РУССКИЙ РЕПЕРТУАР<sup>1</sup>

### Стрелер и Станиславский: две жизни в сравнении

Я всегда был убежден, что, несмотря на пропасть различий в идеологии и творчестве, у Стрелера и Станиславского есть, по меньшей мере, две неоспоримые общности: верность и одиночество. Верность театру, связавшему свою историю с их именами, верность легендарной группе актеров, верность художникам и музыкантам, которые им обоим обязаны ошеломительным творческим ростом и, наконец, верность отдельным авторам, вошедшим в историю не только в силу исключительных литературных достоинств, но и благодаря гениальной интерпретации, которой в разное время, но с одинаковой взрывной силой сумели одарить их оба режиссера. Что до одиночества: у обоих много учеников, истинных или мнимых, много сотрудников, более или менее верных, и ни одного наследника, который сумел бы обеспечить их труду крепкую преемственность и возглавить их театр с тем авторитетом, с той же харизмой. Два одиноких человека пребывали в вечном поиске собеседника, способного вместить тот же непокой и жажду знания, ту же конгениальность; способного вслушиваться и диалектически сопоставлять, короче, собеседника, не существующего в природе. В 1921 году Мейерхольд, яростно защищая своего великого учителя, ставшего легкой мишенью в бесшабашные послереволюционные годы, написал статью «Одиночество Станиславского» и дерзко завершил ее такими словами: «Есть в Москве единственный защитник подлинных традиций – всегда одинокий Станиславский»<sup>2</sup>.

С другой стороны, Стрелер открыто объявляет Станиславского Мастером, более того – «первым и главным Мастером среди всех нас»; это убеждение было увековечено в предисловии к первому итальянскому изданию книги «Работа актера над ролью», где Стрелер говорит о том, чем его привлекают личность и система русского режиссера. Это человечность, способность глубоко осмыслить ситуацию и характеры персонажей. «Станиславский, с которым мы познакомимся на этих страницах, помимо его творческого гения, был целиком и полностью “человеком театра”»; он стремился все предвидеть и продемонстрировать, впитать и передать, истолковать или пережить; это театральный человек-феномен среди людей и для людей. Меня интересует именно это человеческое измерение, именно это “исследование живой плоти”. Живая плоть – это артист, которому посвящены данные страницы. <...> Станиславский (как после него Брехт, но так же, как Копо или Жуве!) не признает аксиом. Дважды два для него



Стрелер: 25 лет с Чеховым

<sup>1</sup> Перевод по: Fausto Malcovati. "Da Gor'kij a Majakovskij passando per Čechov: Strehler e il repertorio russo". // Giorgio Strehler e il suo teatro, II. Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp.27-59.

<sup>2</sup> Всеволод Мейерхольд. Валерий Бебутов. Театральные листки. II // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 34.

не будет равно четверем, пока он не продемонстрирует этого в самой исчерпывающей манере и сам не убедится в этом окончательно. В итоге “Станиславский-человек” выходит на передний план и побеждает. Именно к этому человеку – помимо его гения – мы питаем любовь. Любовь к Мастеру, первому и главному мастеру среди всех нас, интерпретаторов театра. Какими бы ни были наши пути, наши измерения. Даже если иногда мы выступаем против Станиславского. Хотя лучше сказать “против станиславства”. Мастер. И друг. Он всегда с нами, на всех сценах мира»<sup>3</sup>.

При сравнении двух автобиографических трудов – «Моя жизнь в искусстве» Станиславского и «Театр для людей» Стрелера – всплывают удивительные созвучия. Я привожу их вперемежку, цитируя наиболее значительные высказывания Стрелера. Прежде всего категорическая уверенность в собственном призвании: «Помню, как вошел я в пустой партер, чтобы установить рабочий свет для “Убийства в соборе” Элиота, и хотя никогда этим не занимался, я проделал все с такой уверенностью и “знанием дела”, которые не могли прийти из практики. Был ли это знак судьбы? Возможно»<sup>4</sup>. И вместе – сознание того, что своим трудом он открыл дотоле неизведанный путь. «Нынешняя молодежь и представить себе не может, каково было нам, нашему поколению бороться за то, чтобы утвердить в Италии само понятие “режиссуры” и ввести страну, культурное развитие которой было заторможено фашизмом, в мир европейской культуры; все это в ужасающей атмосфере экономической разрухи и нищеты»<sup>5</sup>. Глобальная революция в методике работы, начиная с неперемного увеличения репетиционного периода. Вот свидетельство одного из его помощников: «Он собирает вокруг себя на восемь – десять дней, а то и на две недели, всех своих актеров, объясняет им, почему выбрал данное произведение, докладывает о результатах своих долгих предварительных изысканий, излагает свои выводы, читает вместе с ними пьесу, заставляет их читать ее и перечитывать, затем выносит на обсуждение. Когда начинаются репетиции на сцене, актер уже постиг тот исторический и духовный контекст, в который он должен внедриться, а текст уже проник, почти что без ведома актера, в его мнемотехнический центр. Таким образом, он приобретает большую свободу движений, более объективный взгляд на техническую сторону роли и может беспрепятственно, творчески экспериментировать с отдельными деталями образа. Но не чувствует себя посторонним, вынужденным ощупью пробираться по тексту и постепенно налаживать контакт с партнером, как обычно происходит на репетициях, – нет, он чувствует себя ячейкой общей ткани и растет, зреет вместе с другими ячейками. Разумеется, не все вытанцовывается сразу и без огрехов в жестах, движении, интонации, оттенках: для того и нужны долгие напряженные репетиции, за которыми обычно все актеры, даже те, что не задействованы на сцене, внимательно следят из зала, поскольку в такой системе репетиций они обретают сознание коллективного труда»<sup>6</sup>. В этом описании Синаха Кесслера мне видится легендарная педантичность и скрупулезность Станиславского, его «изобретение» репетиций как фундаментального элемента зрелости и спаянности труппы.

3 Konstantin Stanislavskij, Il lavoro dell'attore sul personaggio, Bari, Laterza, 1997, pp. VIII-X.

4 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М.: Радуга, 1984. С. 18.

5 Там же. С. 24-25.

6 Giorgio Strehler, Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 130.

Еще много есть аналогий между двумя способами проводить репетиции в настоящих лабораториях, «work in progress»<sup>7</sup> будущего спектакля: «Во время репетиций все еще вносится немало изменений в сценографию, в костюмы (и та, и другие должны быть готовы как можно скорее, поскольку актер на предпоследней репетиции перед генеральной не должен очутиться в совершенно для него незнакомой обстановке и одежде, и декорации должны быть для не него новы, а давно обжиты, и одежда должна быть не прекрасным театральным костюмом, а повседневным платьем, в котором проходит жизнь). И сценическая музыка, какой бы гениальной ни была, постоянно корректируется, пока не будет достигнута новая живая непосредственность, которую долгие репетиции сообщают основной концепции спектакля и которая не вырабатывается в читке за столом»<sup>8</sup>.

Но целиком и полностью сходство двух режиссеров выявляется в вопросах морали. Стрелер принимает близко к сердцу завет великого Мастера (Станиславский посвятил первый том своих трудов – «Работа актера над собой» – именно этике), делает его своим. «Верю в то, о чем говорили Станиславский и Брехт, верю в “искренность”, “достоинство”, “нравственный смысл” нашей деятельности. Верю даже в нравственный смысл развлечения. Разумеется, я говорю не о принятых сейчас “моральных установлениях”, не о ханжеской благопристойности, не о табу, которые обступают нас и наше общество. Я говорю о фундаментальной нравственной установке по отношению к жизни, об *ответственности*, которую возлагает на человека его существование *среди* других людей, *рядом* с другими людьми. Ответственность за то, что человек говорит и делает. <...> Мне кажется, быть искренним – значит быть нравственным. Да, я верю, что всякое произведение искусства несет в себе наряду с поэтическим и *нравственный* смысл. Они представляют собой неразрывное единство. Повторяю: я говорю именно о морали, а не о мелкобуржуазном морализме, не о мистификации общества посредством разного рода ритуалов»<sup>9</sup>. И далее: «Самый прекрасный спектакль, самые великие поэтические подвиги ждет смерть, если они лишены той единственной истинной ценности, которая способна восторжествовать над смертью. Восторжествовать и победить. Эта ценность – гуманистический смысл искусства. Его гуманная истина. Его гуманная “нравственность”»<sup>10</sup>.

И последний пункт их схожести – воля к жизни. Слова, сказанные Станиславским накануне открытия Художественного театра, тревога – с момента, когда открылся занавес, до первого хлопка или до первого свистка, уверенность в том, что с каждой новой постановкой будет повторяться эта борьба за выживание, за продолжение любой ценой, – все это есть на страницах, написанных Стрелером к десятой годовщине «Пикколо», в память о первых шагах. «Жизнь “Пикколо-театра” была и есть сплошной риск. Театр рискует умереть после каждого спектакля. Это правда, которая держится в секрете, но не становится от этого менее реальной. Мы работали и работаем без страховки. Постоянно. Каждая премьера была для нас агонией: мы рисковали после нее закрыть занавес навсегда. Я хотел бы, чтобы, справедливости ради, все об этом знали. Но если быть до конца честным, следует добавить, что риск этот с самого начала был неизбежным атрибутом жизни театра <...> мы сознательно шли на существование в

7 Work in progress (англ.) – работа, находящаяся в процессе выполнения. – Прим. ред.

8 Giorgio Strehler, Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 131.

9 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 117.

10 Там же. С. 122.

8.



8. Первая сводная афиша Piccolo teatro di Milano, 1947

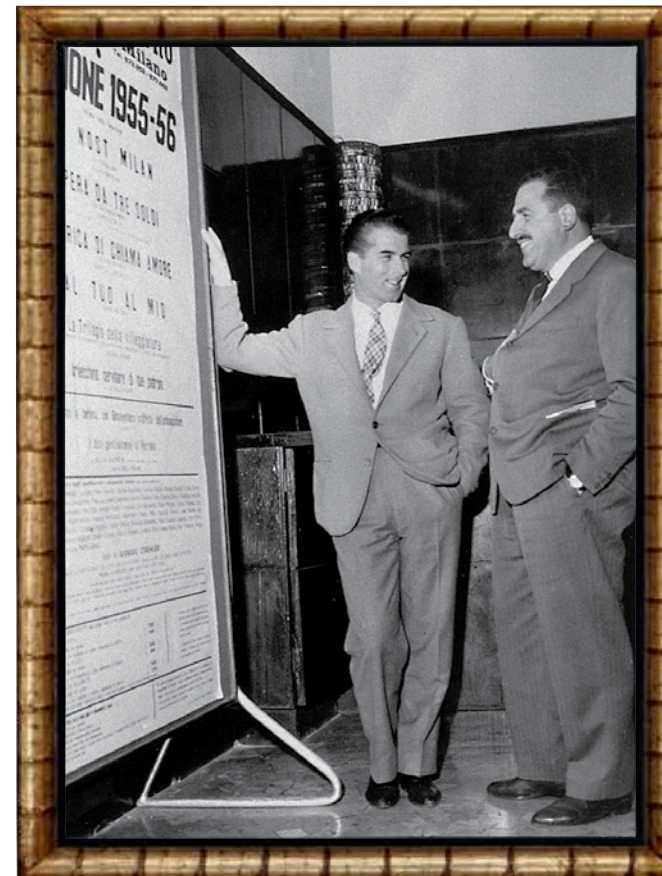
9. Джорджо Стрелер и Паоло Грасси

10. Джанни Ратто. Эскиз декорации к спектаклю «На дне» («Ночлежка»)

11. М.Горький. «На дне» («Ночлежка»). Д.Стрелер в роли Алешики. Piccolo teatro di Milano, 1947  
Фото Клаудио Эммера.

12. М.Горький. «На дне» («Ночлежка»). Сцена из спектакля. Piccolo teatro di Milano, 1947

9.



10.



11.



12.

условиях риска, пожалуй, даже стремились к нему. <...> Перед открытием занавеса на премьерe “Ночлежки”<sup>11</sup>, быть может, только мы с Паоло, стоя в темноте, в окружении не ведающих о том актеров, сознавали всю определенность, всю значимость предстоящей нам работы – отныне и впредь. Мы также сознавали, что этот вечер придаст нам сил, разовьет наши способности, поселит в нас чувство ответственности и поможет нашему театру в его суровой и трудной жизни достичь заслуженного расцвета, обрести наш единственный и неповторимый способ существования»<sup>12</sup>.

### Репертуар первых сезонов: Горький, Чехов и другие

«Выбору первой постановки в сезоне 1947 года мы придавали особое значение, так как были убеждены, что она должна стать в какой-то степени символом и основой всей будущей деятельности театра»<sup>13</sup>. Поэтому открывать зал на улице Ровелло должен был Горький, один из коронных авторов Станиславского и самых первых сезонов Художественного театра. Это была попытка вклиниться в европейский репертуар, навести мосты с иными культурами. И здесь Стрелер не упускает из виду пример Станиславского. «В основном действие разворачивается внутри ночлежки, и лишь одна сцена перенесена во двор. Станиславский, разумеется, представил драму в двух местах, мы же разместили все на одной площадке из практических соображений: не последнее – размер этой самой сцены. <...> Что до трактовки – мы изначально избрали реалистическую; быть может, от недостатка места, средств и времени мы рисковали впасть в натурализм, в излишнюю документальность, в опасность представить действительность чересчур поверхностно. Сегодня, перебирая старые фотографии, мы видим в них берущее за душу стилистическое единство нашего “На дне” с постановкой Станиславского, столь очевидное духовное единство, что можно подумать, будто мы разглядывали эти фотографии до того, как приступили к нашей постановке, а не после, как было в действительности»<sup>14</sup>. И так, под звуки «Маленькой ночной серенады» Моцарта в исполнении почетного гостя – оркестра «Ла Скала» под управлением маэстро Перлеа – открылся занавес 14 мая 1947 года, и неприкаянные обитатели ночлежки выплеснули в зал свой отчаянный протест против мира богачей и скопидомов, мира, выбросившего их на задворки общества.

В насыщенном репертуаре (шестнадцать заявок; реализованы не все) первого полнопровного сезона 1947/48 фигурировали три русских названия: классика репертуара XIX века, «Гроза» Островского (к этому автору Стрелер больше не вернется); нечто абсолютно невиданное в Италии, так и не инсценированный роман «Скутаревский» авторитетного представителя соцреализма Леонида Леонова (идея позаимствована во Франции, у Гастона Бати) и сокращенный вариант «Преступления и наказания» Достоевского. Этот третий в последний момент заменили весьма обязывающей «Мерой за меру» (шекспировская комедия еще ни разу не была представлена на итальянских подмостках), постановкой очень сложной, с массой актеров на сцене и далеко не простым сценографическим решением. «С точки зрения наработки мастерства, спектакль оказался весьма и весьма полезен. Пытаясь разрешить на нашей сцене проблемы не-

11 Первая стрелеровская постановка «На дне» была названа «Ночлежкой», или в буквальном переводе «Гостиницей для бедняков». – Здесь и далее прим. пер.

12 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 30-31.

13 АА. VV., Piccolo Teatro 1947–1958, 1958, p. 26.

14 Ibid., p. 26.

подвижных декораций, мы одновременно чувствовали себя обязанными экспериментировать и со сменой их в более сложной постановке, где заняты не двенадцать – пятнадцать актеров, а четыре десятка, и картины меняются почти непрерывно. Это уже явилось испытанием нового порядка для нашей сцены»<sup>15</sup>.

Первая встреча с Чеховым состоялась в следующем сезоне. 24 ноября 1948 года была поставлена «Чайка», которая в хронологии чеховских многоактных пьес занимает третье место<sup>16</sup> после неоконченных «Платонова» и «Иванова»<sup>17</sup>. «У Чехова, как и у Гольдони, мы выбрали одну из первых пьес (1896), с тем чтобы заявить о своем намерении методически продолжать эту работу и завершить ее “Вишневым садом”»<sup>18</sup>.

Само собой, вновь всплывает пример Станиславского, который в своем Художественном добился успеха в 1898-м, спустя два года после провала в Александринке. Эта постановка стала не просто новой театральной интерпретацией Чехова, но и театром нового типа. Таким образом, для Стрелера критически важно не только сравнение с работой Станиславского пятидесятилетней давности, но и более общее сравнение двух культур (русской, начала века и итальянской, конца 40-х), а также пересмотр реализма, его новое сценическое осмысление, полный и окончательный отход от натурализма, лишь намеченный в «Ночлежке». «Требовалось определить, в каких точках традиционные ценности Станиславского могут совпасть с тем, что приемлемо для нашей публики. И это был немалый труд, если вспомнить предыдущие постановки чеховских пьес, в которых образцы Московского художественного театра претерпели лишь мимолетные и незначительные изменения при наложении на латинский темперамент. Прежде всего мы были озабочены тем, чтобы избежать декоративного воссоздания и не упустить реальных, гуманистических ценностей, которые выводят персонажей «Чайки» далеко за пределы эпохи, костюма, национальности. Мы сделали акцент на психологических поисках персонажами самих себя, в чем немало помогли нам удивительно современные грани характера Тригорина, к которому, судя по всему, тянутся психологические нити драмы. Отношениями Аркадиной, Нины, Константина и Маши с Тригориним определяются временные или постоянные изменения в характере персонажей. Помимо декораций Джанни Ратто и музыки Фьоренцо Карпи, на атмосферу спектакля красноречиво указывают сами персонажи, напевая что-то себе под нос. Молчание, паузы, смятение, мысли действующих лиц составляют своего рода соединительную ткань с эпохой и с историей, воссоздавая, при помощи нелепых обрывков мелодий, нравы того времени. В этом первом опыте прочтения Чехова мы сумели синтезировать – более очевидно и оправданно, чем где бы то ни было – конкретику пьесы, которая без ненужной анекдотичности и натурализма помогла нам и зрителю обрести “реальность” происходящего на сцене»<sup>19</sup>.

Актерский состав для постановки Чехова определился так: два ветерана – Лилла Бриньоне (Василиса в «На дне», Катерина в «Грозе», Соня в «Преступлении и наказании») и Джанни Сантуччо (он тоже сыграл в трех упомянутых спектаклях), и два почти что дебютанта с большим талантом и большим будущим – Джорджо Де Лулло

15 Ibid., p. 49.

16 Если точно, то четвертое, т. к. между «Ивановым» и «Чайкой» была написана и даже поставлена (1889) комедия «Леший». – Прим. ред.

17 Представление о незавершенности «Иванова» вызвано, возможно, тем, что эта пьеса имеет две редакции с разными жанровыми определениями – «комедия» и «драма». – Прим. ред.

18 АА. VV., Piccolo Teatro 1947–1958, 1958, p. 70.

19 Ibid.

в роли Треплева и Анна Проклемер в роли Нины. Стрелер был особенно доволен работой с актерами: «Пожалуй, самым утешительным результатом был созданный в труппе климат. Нам всегда представлялось трудным подходить к производству с уже готовыми мерками, касающимися всех частностей, ибо мы были убеждены, что прежде всего необходимо воссоздать поэтику и в театральном, и в человеческом плане. Поэтому наша система работы менялась не только от пьесы к пьесе, но и от актера к актеру, с тем чтобы установить атмосферу обмена, взаимной приверженности, которая в итоге выливается в общность. Хотя всякое начало уже несет в себе ростки конца, мы не сомневаемся, что ближнему следует доверять. Мы можем смириться с утратой доверия, но всегда готовы восстановить его, найти в других, так же, как и в себе, резоны и способы жить и действовать. В этом смысле климат на репетициях “Чайки” был идеальным, возможно, и в силу внешних причин, не в последнюю очередь ввиду близости Рождества. Как бы там ни было, в труппе образовалась некая духовная амальгама, и стало очевидно, насколько возвышающе действует этот текст на нервную систему, на чувства, на общее напряжение обстановки. Похоже, актеры – и не только как актеры, но и как люди, – вдруг уверовали в то, что их ремесло не столь уж изматывающее и неблагодарное, но может стать даже приятным и праведным»<sup>20</sup>.

Представляя спектакль, Стрелер упоминает о найденных им в архивах очень трогательных автобиографических мотивах и цитирует фразу Чехова: «Не надо ни натурализма, ни реализма. Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные»<sup>21</sup>. А затем комментирует ее так: «Вот почему мы полюбили “Чайку” и каждого из ее персонажей как некую находку, как то, что долго было нам неведомо. В нашей работе мы оживили самые дорогие воспоминания, сказочное детство, тревожную юность в мире, который катится в пропасть, боль за уходящее время, чего невозможно избежать, внезапные недуги, настигшие нас в спокойные дни, когда ничего не должно было случиться, расставания, уходы, подлости, малые и великие несчастья нашего настоящего. Все это мы постарались очистить от сентиментализма, от штампованных схем и страстей, от декадентского самодовольства. Словом, постарались сделать это все насущным и напевным; пусть этот напев звучит подспудно, но он так богат нюансами, так искренне надрывен, что выходит за рамки житейского анекдота, устремляясь на космическую орбиту, по которой вращаются события и люди. Невзирая на все наши ограничения, мы пока преисполнены уверенности, что чеховский посыл, каким он нам явился, посыл, который во всем своем величии превышает слез и терзаний, <...> вмещает не убогие моменты нашего существования, но истинные судьбы нашего духа, судьбы всех нас, коль скоро мы именуемся людьми»<sup>22</sup>.

### Первый «Сад»

Воистину невероятный сезон 1952-го! Кульминацией его стала «Трилогия о дачной жизни» Гольдони; уже на мази последняя постановка Чехова с тремя великолепными актерами, которых не было в «Чайке» четыре года назад: Сара Феррати – Любовь Андреевна, Тино Карраро – Лопахин и Луиджи Чимара – Гаев. «Спектакль требует не

20 Ibid., p. 72.

21 Городецкий Д. Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний о Чехове // Биржевые ведомости. 1904. № 364.

22 Из театральной программы.

«изобретения», а «соучастия», и посему вполне достаточно присутствия персонажей, их диалогов, их раскрытия до самого дна, словно бы некие силы слились и создали некое равновесие, застигнувшее персонажей между прошлым и будущим. В указаниях, которые мы время от времени давали исполнителям, мы делали упор на страстное ничегонеделанье, неприкаянность, слепоту совести, чтобы они обросли человечностью и обрели оправдание. <...> Более чем удары топора по вишневым деревьям, нам казалась важной участь слуги Фирса, запертого и забытого в доме, словно в могиле. Его могиле и могиле того мира, из которого он уходит, – без укора, с любовью. Мира, чья функция – положительная или отрицательная – практически исчерпана. Мира, который не удалось потрясти Трофимову, поскольку он и сам слишком глубоко укоренен в нем. Мира, чье равновесие тает точно так же, как пропадают со сцены его составляющие – без предупреждения о своей кончине и без объяснения причин. С этой целью мы сочли необходимым убрать со сцены всякие интерьерные ориентиры. Мир Любви Андреевны – буржуазная Европа. Аня живет воспоминаниями о Париже. Гаев найдет себе место в Лондоне или в Риме. А впрочем, мы не стремились к прямой универсализации; едва ли есть смысл выходить на универсальный уровень, минуя план психологического реализма и обходя социально-идеологические темы. Мы избрали путь освобождения от диктата атмосферы, обстановки, жанровой картины. Именно такими нам мыслились сценография и костюмы, а также актерская игра и музыкальное оформление. Мы пытались стать истолкователями чеховских реплик и пауз, распознать в них поступь и присутствие истины. Но приобщиться к этой истине нам надо было через целую гамму трепетных чувств – так, чтобы ее жизненный цикл был исчерпан во всех причинно-следственных связях»<sup>23</sup>.

В этих заметках Стрелер говорит об освобождении от диктата обстановки, об универсальном плане; и такой же будет его линия во втором «Саде», двадцать лет спустя. Первая версия не удовлетворила его, и он говорит об этом открыто, в тоне подготовки ко второй. «С первой постановкой “Сада” мне не повезло. Я хорошо помню, как кончился тот спектакль: обычные аплодисменты, пожалуй, как мне показалось, даже слишком пыльные, но внутри у меня – чувство глубокой неудовлетворенности. Я вышел во двор, над которым кружились первые снежинки, и сбежал, чувствуя себя вором сильнее обычного (вообще-то, я всегда убегаю с моих премьер). Ощущение, что из-за усталости, неопытности, нехватки времени я едва-едва прикоснулся к самому верхнему слою “Сада”.

“Сад” был поставлен после творческого взлета “Трилогии о дачной жизни”; мы приступили к репетициям через три-четыре дня после премьеры Гольдони. Чеховская пьеса должна была продолжить начатый в том спектакле разговор о гибели общества, о предчувствии этой гибели, пережитом в два разных момента европейской истории. Но к этому второму этапу я подошел, уже слегка охладев душой»<sup>24</sup>.

### Открытие забытого Чехова: «Платонов»

В 1959 году Стрелер возвращается к Чехову, решив поставить пьесу, найденную в архивах писателя в 1923 году и представленную изначально как «Без названия». Это

23 АА. VV., *Piccolo Teatro...*, cit., p. 181.

24 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 208-209.

юношеский текст, первая проба комедии в нескольких актах, не отточенный и заброшенный несколько лет спустя ради более зрелого «Иванова». В Италии в 1927 году, спустя четыре года после обнаружения, пьесу перевел Этторе Ло Гатто; этот перевод и выбрал режиссер для постановки. Текст вызвал невероятный интерес не только в Италии, но и во всей Европе в конце 50-х; одна за другой следовали театральные и радиопостановки. В 1954-м пьесу транслируют по третьей программе РАИ, объявив как «Комедию без названия»; в том же году англичанин Бэзил Эшмор предпочитает «Дон-Жуана по-русски»; в 1956-м Жан Вилар ставит пьесу в Париже, на сцене своего ТНР (Национального народного театра), названием подчеркивая странности протагониста – «Этот безумец Платонов». Под таким же названием выходит и сценическая редакция Марчелло Сартарелли в римском Театре дей Сатири в январе 1959-го, то есть незадолго до Стрелера. А в декабре 1958-го Де Бозио выбирает для своей постановки в туринском Театре Стабиле завлекательное название «Любови Платонова». Стрелер же останавливается на нейтральном решении «Платонов и другие», а-ля Горький (последние драмы автора «Матери» названы именно так: «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие»), «в стремлении вернуть хоральное звучание произведению Чехова и предложить менее общее, менее туманное наименование, нежели филологически оправданное “Без названия”». Стержнем драмы Чехова, без сомнения, является главный герой, Платонов, однако действие не сконцентрировано и не исчерпано только отношениями этого персонажа с персонажами второстепенными или его обслуживающими; оно выведено в более общее измерение и развертывается в неотъемлемом присутствии всех остальных персонажей; на сцене идет довольно сложная, богатая откликами и взаимозависимостями игра. Весь исторический и психологический мир живет в драме Чехова: его составляют Платонов и в одной с ним плоскости, с теми же “типическими”, определяющими ценностями – многие “другие” персонажи, которые его окружают. Из всех возможных и отчасти субъективных названий, поскольку они являются результатом переосмысления оригинала, “Платонов и другие” показалось нам наиболее полно отвечающим общей ситуации драмы, самым подходящим для частной, критической ее интерпретации, а также лучше всего учитывающим характеристики произведения»<sup>25</sup>.

У Стрелера трудная задача драматургически организовать сложный, порой сумбурный материал, придать законченную форму неоконченной пьесе. Он намечает три основные линии, которые переплетаются в своем развитии: юмор, отчаянье, тотальное фиаско – как отдельных историй, так и всего общества, которое служит им фоном. «Эта юношеская пьеса, безусловно, явила миру гениального драматурга: довольно проследить за его ошеломляющей (пусть несколько беспорядочной, алогичной) способностью к индивидуализации персонажей, буквально с первой реплики раскрывающих свою “историю”. Да, гений, но в пылу юношеской жажды немедленно самовыражения пока еще не изгнавший из своего мира романтические иллюзии и заимствования, не сумевший определить свою нравственную и стилистическую меру, с тем чтобы выстроить соответствующее здание для существ, рожденных с помощью его фантазии и наблюдательности; двадцатилетний Чехов повинует диктату своей гениальности, но еще не осознает результатов своего труда. Есть в этом тексте некая двусмысленность, исходящая из судорожных, хаотичных метаний; все персонажи

25 Из театральной программки.

окрашены юмором, составляющим еще одну грань соответствующих характеров. При взаимодействии друг с другом они создают и сообщают нам атмосферу, не свободную от довольно язвительной иронии. Но в каждом из них ощущается не менее сильный трагический подтекст: ложная раскованность, неестественное возбуждение, неоправданное высокомерие, бесполезная гордость служат крайне ненадежным прикрытием глубокого отчаяния, озлобленности от неудач, трусости. Платонов – центр всеобщего фиаско. В разброде иллюзорных чувств, в наигранном возбуждении этот провинциальный интеллигент пытается вновь обрести, ухватить былое головокружение от первозданных идеалов, но раз от разу все более проникается горьким осознанием собственного провала. В сумбурной, беспорядочной любви, которую он вымучивает из себя, отражается и множится эмблематическое моральное разложение среды, все еще уповающей на одностороннее, эгоистичное освобождение от человеческой и политической неудовлетворенности. А фоном этого разложения, точно подмеченного Чеховым, является экономический упадок помещичьей аристократии под напором богатейшей буржуазии, класса лавочников. Вокруг Платонова не развивается повествование, но фиксируются не менее активные присутствия: круговорот женских лиц, каждое полно болезненного очарования и тщетных попыток отрешиться от собственных неудач, избавиться от собственных наваждений – нелепая, мучительная игра увлечений и отвращений. И уровнем ниже другие мужчины повторяют злосчастия героя, то и дело выказывая собственное бессилие, лицемерие, разочарование, бессмысленную филантропию, глупость, примитивный анархизм. Платонов – самый уязвимый участок этого строя. Он сломается первым и, по иронии судьбы, будет погублен банальными последствиями этой нелепой игры: гордая женщина, неспособная принять того, что ее отвергли, убьет его из пистолета. Даже в этой смерти драма скрыта под налетом юмора»<sup>26</sup>.

Стрелера в этом тексте, как и во всех прочих чеховских произведениях, привлекает сложное взаимодействие различных уровней речи – от беспрестанного переплетения юмористических и трагических интонаций, от неизбежной тяги к легкости, к водевилю, в которой Чехову хотелось бы растворить давящий груз ошибок, неудач, оплошностей. Режиссер распознает в этом наложении нюансов ключ к пониманию автором своего времени, своего общества, стоящего на пороге грозного XX века. «Можно предположить, что замысел этой пьесы был чисто драматический, но по мере своего развития неожиданно оброс юмористическими обертонами, поставившими все с ног на голову. Хотя надо отметить, что инстинктивно возникающая ирония не ослабляет драматизма, не маскирует его, а напротив, обнажает, как при воздействии сильной кислотой, делая горечь еще более неподдельной, неизбежной. Именно так можно объяснить парадоксальные указания, которыми Чехов снабжает свои драмы: их надо исполнять как водевили. Поскольку трагедия его времени развертывалась в такой абсурдной цепной реакции причин и следствий и представала с такой неприкрытостью, с таким беспощадным гротеском, что лишь “под маской водевиля” можно одновременно почувствовать трагический смысл и однозначное юмористическое измерение»<sup>27</sup>. В составе исполнителей была «историческая» четверка: Тино Карраро (Платонов), Тино Буаццелли (Трилецкий), Сара Феррати (генеральша), Джулия

26 Там же.

27 Там же.



Лаццарини (жена Платонова); его дополнила блистательная дебютантка Валентина Кортеше (Софья Егоровна).

### Возвращение к Горькому с новым названием

В 1969 году Стрелер уходит из «Пикколо». Для объяснения причин такого жеста и ответственности действующих лиц этой истории вылиты реки чернил, можно сказать, написана целая литература, к которой я вас и отсылаю. Стрелер и самые верные его последователи уходят с улицы Ровелло и образуют группу «Театр и действие». Вторым спектаклем после «Песни о лузитанском пугале» Петера Вайса стали горьковские «картины» «На дне» – тот же самый текст, как и четверть века назад, но с другим названием, уже не «Ночлежка». Причина замены не только в филологии, но и в абсолютно новом идеологическом прочтении текста. Обоснование приводит сам Стрелер: «Почему “Ночлежка”, “Трущобы”, “Les Bas-fonds”, “Nachtasyl” и тому подобное, когда у Горького – “На дне жизни”, название, которое Станиславский советовал еще и расширить, – но в итоге осталось только “На дне”, то есть внизу, в самом низу – ниже не бывает, – в самом ничтожестве, просто “на дне”, “на дне” – и все, безо всяких ограничений, без уточнений места действия?

В этом низу, в этой “поджизни” копошатся пропавшие, нищие создания, копошатся на самом дне общества, на самом дне мира, который остался наверху. Создания, оказавшиеся именно “за бортом”: сейчас мы сказали бы “out”. И причины, которые каждого из них привели сюда, самые разные, совсем не схожие друг с другом. Очень часто они так и остаются не облеченными в слова, даже загадочными; нам словно “не хотят рассказать” о наиболее глубоких, настоящих причинах случившегося: отказ “жить наверху”, который у одних обретает форму “личных” мотивов, у других предстает бессознательным, но от этого не менее реальным, – просто нежелание жить, прямо-таки жажда раствориться, исчезнуть, для чего, казалось бы, нет никаких причин. Но конечно же, за этой неспособностью, этой невозможностью адаптироваться стоит отказ стать сообщниками – то ли жертвами, то ли распорядителями, – некой структуры, так называемого логического мира, выстроенного по определенным законам, – на наш взгляд, выстроенного очень плохо, так, что эти люди – а они, несмотря ни на что, остаются “людьми”, это не бывшие люди – не могут, не умеют в нем выжить.

Именно в качестве не адаптировавшихся персонажи «На дне» являют собой, хотите вы того или нет, непреодолимый, живой, непрекращающийся протест или, точнее, живой крик негативного бунта, в котором лишь изредка вспыхивает сознание цели, бунта против мира, который не *на дне*<sup>28</sup>.

Картины мира, где царят тоска, мрак, безысходное отчаяние и одиночество, Стрелер на сей раз пытается «интерпретировать не натуралистически, то есть не идти по следам постановки Станиславского, о которой мы имеем, впрочем, весьма смутное представление, основанное на скудных свидетельствах, нескольких анекдотах и фототрафиях.

«Не натуралистически» не означает, как этого следовало бы ожидать, в соответствии с давним, усердно лелеемым заблуждением, “антиреалистически”, – при усло-

<sup>28</sup> Пассаж из театральной программки, воспроизведенный затем в книге Джорджо Стрелера «Театр для людей». Указ. изд. С. 201-202.

вии, что мы договоримся считать реалистическим спектакль, который воспроизводит диалектически противоречивую реальность во всей ее полноте, а не просто как “кусочек частной жизни конца прошлого – начала нынешнего века”, подсмотренный в замочную скважину, но исключительно “социальный”, а с другой стороны – исключительно “экзистенциальный”.

Речь идет об интерпретации критической, но абсолютно правомерной, как отправная точка историко-филологической разработки, вызванной к жизни реальностью текста, который представляет собою *то, что он есть*, а не то, что *нам было бы удобно в нем видеть*: это текст, сложившийся в определенную историческую эпоху, в той, а не иной социальной среде, текст, объективно воспроизводящий драматические ситуации и психологию, даже, если угодно, “патологию” персонажей, но позволяющий, не изменяя им, показать и то, что за ними, “расширить” их, насколько возможно, отдалить их (почему бы не вспомнить здесь брехтовское “Verfremdung” <отчуждение (нем.)>), чтобы, представив их уже в почти эмблематическом свете, дать им актуальное критическое истолкование<sup>29</sup>.

Итак, Стрелеру нужно максимально пронизательное и внимательное возвращение к Горькому, как в психологическом, так и, главным образом, в социальном плане. А потому никаких уступок легкому соблазну впасть в чистый негатив, в нигилизм как самоцель, в бесплодную тоску, в «театр отчаянья», «театр под знаком “ничто”». На этот счет Стрелер более чем категоричен: здесь для него точка приложения силы в рамках нового прочтения. Помимо тьмы, насилия, смерти, Горький испытывает острую нужду в позитивном, жизнеспособном, и с этим полностью солидаризируется режиссер. «Все эти человеческие особи, которые – символически ли, реально ли – сидят в мусорном баке дна, бормоча свои одинокие монологи, повторяя одни и те же реплики, никогда не теряют из виду другой способ существования, другой мир (пусть образ его здесь не формулируется или формулируется смутно), во всем противоположный тому, что *на дне*.

Итак, человек “на дне”. Но он знает, каким-то непостижимым образом знает, что это не есть “единственный”, вечный и неизменный способ существования, он знает, что это просто “один из способов” человеческого (а точнее, нечеловеческого) существования; он знает, что эту муку навязала ему не божественная неисповедимая сила, а все это – конкретный продукт совершенно определенной структуры (или, если хотите, системы), созданной другими людьми.

И в таком случае способ существования, принятый на дне, – не есть ли просто необходимость, уловка, на которую идут ради того, чтобы выжить? Или же удобный выход для тех, кто *на дне* не живет? Это место, куда общество вышвыривает свои вредные “отбросы”, то есть всех тех, кто по каким-то причинам не вписывается в существующую схему: неумных, слабых или слишком сильных, больных, сбившихся с пути, порочных.

<...> Но главное то, что за всем этим – пусть в очень дальней дали – всегда поскверкивает, словно острая, взрывная искра во тьме, образ другого, “верного” способа человеческого существования, который пока не имеет определенного облика; весь его облик в том, что он просто противоположен миру на дне – холоду, мраку, повседневной муке, одиночеству, разобщенности, неумению преодолеть эту разобщенность.

<sup>29</sup> Там же. С. 241.

Один персонаж различает эту искру лучше других – Сатин. Но все, в большей или меньшей степени, ее “чувствуют”. И может быть, только потому продолжают жить»<sup>30</sup>.

Именно из этой искры, что сверкает в тексте Горького, Стрелер видит резон раздуть пламя театра, а вовсе не из царящей всюду некоммуникабельности и отрицания всех связей. «... жить и перед нами тоже: театр, который они для нас представляют, критика, которую они к нам обращают, – это и есть то, что дает им возможность жить. Потому что именно на дне и в темноте человек чувствует, что дно – это, в сущности, постыдное социальное бедствие <...> однако это бедствие не есть *единственно возможное* для человека. В этом смысле “На дне” Горького, несмотря на дату написания, несмотря на неизбежную печать эпохи, несмотря на некоторые чисто “эстетические” уступки своему времени, *универсальнее и человечнее* многих современных пьес, которые, ставя проблему человеческого существования, рассматривают только один его аспект и стараются внушить нам болезненную уверенность в том, что одна лишь сторона человека – самая темная его сторона – и есть весь человек.

<...> Известно, что сравнения и противопоставления в искусстве бессмысленны. Но как не сказать (выбрав один пример из множества, зато пример самый высокий, самый точный, самый цельный): финал Беккета – это Молчание, Неподвижность, Смерть; финал популиста Горького – это Слово, Жизнь, Мятеж.

И мы еще раз упрямо (и, с точки зрения сикофантов Пустоты, неосмотрительно) становимся на сторону последнего. И что еще труднее, избегаем при этом соблазнов и вывертов удобного идеологического осовременивания»<sup>31</sup>.

Безусловно, слова Сатина (в постановке 1970-го его играет Франко Грациози) имеет в виду Стрелер, когда говорит об универсализме и гуманизме Горького: «Все, милачок, все, как есть, для лучшего живут! Потому-то всякого человека и уважать надо... неизвестно ведь нам, кто он такой, зачем родился и чего сделать может... может, он родился-то на счастье нам... для большой нам пользы?... <...> Человек – свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум – человек за все платит сам, и потому он – свободен!.. Человек – вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! Понимаешь? Это – огромно! В этом – все начала и концы... Всё – в человеке, всё для человека! Существует только человек, все же остальное – дело его рук и его мозга! Человек! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! Выпьем за человека, Барон!»<sup>32</sup>

### Второй «Сад»: теория трех шкатулок

Вернувшись в «Пикколо», Стрелер открывает новый этап Шекспиром (легендарным «Королем Лиром») и двумя прошлыми постановками, ныне снискавшими исторический успех: «Трехгрошовой оперой» (1973) и «Вишневым садом» (1974). Чехов не устает задавать вопросы режиссеру; опыт предыдущего «Сада» (как мы видели, не вполне удовлетворительный) и «Платонова» побуждает Стрелера продолжить исследование. В подготовительных заметках он прямо спрашивает: зачем новый «Сад»? И

<sup>30</sup> Там же. С. 203.

<sup>31</sup> Там же. С. 203-204.

<sup>32</sup> Горький М. Рассказы. Очерки. Воспоминания. Пьесы. М.: Худож. лит., 1975 (Библиотека всемирной литературы). С. 486, 488.



13.



14.

15.



13. Репетиция спектакля «Балкон» Жана Жене. Д. Стрелер с Анной Проклемер и Тино Карраро, 1976

14. Д. Стрелер на читке «Короля Лира», 1972

15. Паоло Грасси, Бертольт Брехт и Джорджо Стрелер, февраль 1956

отвечает с кажущейся наивностью: затем, что это шедевр. Но применительно к понятию шедевра и взаимодействию классического текста с современным миром он высказывает соображения, приближающие Чехова и Шекспира к середине 70-х, «Сада» и «Лира» к судьбе «Пикколо» и биографии режиссера. «Я верю лишь в ту классику, которая глядит в день нынешний и завтрашний. А иначе это не классика, это произведения, более или менее важные, более или менее заслуживающие внимания свидетельства о минувшем “историческом моменте”». Истинная классика непреходяща, <...> произведение искусства навсегда остается таковым и говорит с нами. Оно необходимо и правильно, современно и живо, оно всегда революционно и неизгладимо в истории.

Но почему все-таки из “всей мировой драматургии” в 1974 году именно этот “Сад”? Потому что он прекрасен, потому что я его люблю, потому что чувствую, как он мне нужен.

<...> Но нужны ли сейчас нашему зрителю эти слова, этот спектакль и это все? И на этот мучительный вопрос я отвечаю: по-моему, да.

Подумаем о загадочном “Лире”, о спектакле, который со всей очевидностью показал, что всему миру – и старикам, и молодым – необходимо лицезреть трагедию короля Лира, что “Лир” – одна из пьес, наиболее тесно соприкасающихся с нашим временем, причем именно сегодня, не завтра. Быть может, завтра этого уже не будет.

Мы не умеем и никогда не умели следовать только своим безотчетным импульсам и пристрастиям. Они, эти импульсы и пристрастия, должны быть подкреплены чем-то, что я называю “чувством истории”, а другие – “театральным чутьем”, то есть смутным ощущением, что эта, именно эта пьеса больше всего нужна сейчас зрителю.

<...> Не знаю почему, но, должен признаться, этот “Сад”, такой, каким он начинается передо мной вырисовываться, близок “Лиру”. Он продолжает начатый в “Лире” разговор не формально, а по существу. Повторяю – не знаю почему. Может быть, данный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые уходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о боли, благодаря которой “обретаешь зрелость”. “Зрелость – это все”<sup>33</sup>, – говорит Эдгар в “Короле Лире”. В надежде и твердой уверенности в том, что мир надо строить заново, и это будет сделано.

<...> Этот, да и вообще весь Чехов, для меня – жив и актуален. Он вовсе не поэт отрицания и отчаяния. Из этого не следует, что ему не ведома боль живого существа. Он знает боль, но знает и счастье быть живым и до последнего делать то, что должно.

Да, “Сад” – это шедевр, шедевр со всех точек зрения. Может быть, “Сад” – это лучшее, самое великое из оставленного нам буржуазным обществом, которое создало о себе то, что иным не под силу<sup>34</sup>.

Судя по всему, работа над «Садом» с позиций «нужности» и «современности» текста дает Стрелеру возможность сформулировать теорию интерпретации Чехова (памятуя об уроках Станиславского, которые все еще служат отправной точкой, хотя и «от противного»). Свою теорию режиссер называет «три китайские шкатулки», и, по-моему, уместно привести здесь полное ее изложение. «Настало время совершить попытку представить Чехова не по образцу Станиславского (мы как раз и задались целью завоевать новое измерение), а совсем иначе: представить его более универсаль-

<sup>33</sup> Перевод буквальный. По логике сюжета, Эдгар говорит: «На все свой срок».

<sup>34</sup> Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 208.

ным, более символическим, более открытым фантазии, хотя и подвергая себя при этом ужасной опасности впасть в отвлеченность, лишит всякого значения пластическую реальность Чехова, то есть комнаты, столы, стулья, окна и, следовательно, историю. Потому что зрителю история “видится” как среда (обстановка, обычаи, лица, воротнички, очки и т. п.). Разумеется, нужно и остальное – то есть история, которая стоит за вещами и персонажами. Но поместить Чехова в отвлеченное место действия, в символическую пустоту – значит отнять у истории ее пластическую реальность. Это все равно, что сказать: все происходящее происходит сейчас и будет происходить всегда. На мой взгляд, извечная проблематика Чехова состоит в том, что я называю проблемой “трех китайских шкатулок”.

Вот три шкатулки, они плотно входят одна в другую: первая во вторую, вторая в третью.

Первая шкатулка содержит то, что было на самом деле, ту точность воспроизведения случайного, которая в театре оборачивается максимальной точностью. Вложенный в нее рассказ – это увлекательная история про людей. Ведь это неправда, что “Сад” не имеет захватывающей фабулы. Наоборот, он полон эффектных сцен, находок, событий, атмосферы, меняющихся характеров. Это прекрасный рассказ, волнующая история человеческой жизни. Стало быть, в этой первой шкатулке содержится история семейства Гаевых – и Любы, и всех прочих. И хотя эта правдивая история прекрасно вписывается в большую историю, в большую жизнь, весь ее интерес в том, как в действительности жили персонажи и где они жили. Это реалистическое видение пьесы и реалистическая ее интерпретация – что-то вроде кропотливой реконструкции происходящего, которая сродни атмосферному кино.

Вторая шкатулка – это шкатулка Истории. Здесь происшествия в семействе Гаевых видятся уже под углом истории, которая присутствует и в первой шкатулке, но звучит в ней подспудно и почти не оставляет следов. Здесь же история – это не просто “вещь” или “обычай”, это сама цель рассказа. Здесь главный интерес в движении общественных сил, в диалектике отношений между ними. Перемены, которые происходят с характерами и вещами, предстают как следствие перехода собственности из одних рук в другие. Герои, разумеется, те же самые “просто люди”, с четкими индивидуальными характеристиками, с неповторимыми чертами и привычками, но они также представляют собой – и здесь это выходит на первый план – отрезок движения Истории: помещики, погибающие от обнищания и бездеятельности, и капиталисты первого призыва, которые приходят к власти и укрепляют свои позиции, – не очевидная, но тем не менее ощутимая революция. Комнаты, вещи, одежда, жесты, сохраняя все свои жизнеподобные атрибуты, слегка “смещаются”, “остраиваются” в контексте и в перспективе Истории. Ясно, что именно в эту вторую шкатулку вкладывается первая именно потому, что вторая больше. Однако обе дополняют друг друга.

И, наконец, третья шкатулка – это шкатулка жизни. Самая большая шкатулка перипетий человека, который рождается, растет, живет, любит, не любит, побеждает, терпит поражение, понимает, не понимает, проходит, умирает. Это “вечная” парабола (насколько вечным может быть краткое земное существование). И здесь персонажи тоже предстают во всем убедительном правдоподобии повествования, своей частной жизни и движения “политической” истории – в почти метафизическом измерении, внутри параболы судьбы. Старики, и люди среднего поколения, и молодые, и совсем юные,

слуги, хозяева и полухозяева, и циркачка со своей собакой, и чудаки, и прочие – словом, парадигма возраста человека и человечества.

Все происшедшее становится грандиозным поэтическим парафразом, в котором по-прежнему присутствуют и рассказ, и большая история, но все это заключено в рамки великого приключения под названием “жизнь человека” как такового, то есть брэнной и тленной плоти. Эта последняя шкатулка переносит все представление в некое “символическое, аллюзивное, метафизическое” измерение – не могу найти точного слова. Все анекдотическое в ней как бы отстаивается, затем воспаряет, и рассказ начинает звучать тоном выше.

У каждой шкатулки свое обличье, и в каждой своя опасность. В первой – опасность дотошной мелочности, увлечения реставраторством (а-ля Висконти), а также опасность представить жизнь как случай, “подсмотренный в замочную скважину”, и на том остановиться. Во второй – опасность изолировать людей, сделать их символами истории, превратить в ходячие тезисы той или иной исторической концепции (Маркс, критика трагедии Лассала “Зикинген”, к примеру, шиллеровский пафос), то есть опасность отнять у персонажей все человеческое, сведя все к исторической символике.

<...> У третьей шкатулки – опасность стать попросту “абстракцией”. Или метафизикой. Почти вне времени. В нейтральной среде. Сцена, однотонный задник, почти никаких аксессуаров. <...> И все представление становится абстрактным, универсальным, практически лишенным земного притяжения.

Так вот: нынешний “Вишневый сад” – это все три шкатулки сразу, одна в другой. Вместе взятые. Потому что каждый большой поэт своего времени – если он действительно поэт – движется в трех планах одновременно, и эти планы могут быть разделены только для игры или ради научных целей.

<...> По-настоящему, в спектакле должны быть представлены все три перспективы, объединенные вместе так, чтобы можно было показать зрителю биение сердца человека, движение его руки, и в то же время так, чтобы перед ним блеснула зарница Истории и возник вопрос о предназначении человека, который рождается и обречен состариться и умереть, несмотря ни на что, будь то хоть сам Маркс.

Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети сменяются три фазы напряжения»<sup>35</sup>.

### Запомнить пять пунктов

В работе Стрелера над «Вишневым садом» есть несколько моментов, когда интуиция режиссера в рамках его теории о трех шкатулках достигает невероятных масштабов: его способность критического осмысления различных семантических уровней текста открывает перспективы подлинного новаторства, по сравнению с традиционными подходами. По пяти пунктам есть записи, которые следует проанализировать, так как будущие исследователи едва ли смогут их обойти: это проблема сада, детская и тема детства, бильярд и жизнь как игра, звук лопнувшей струны, проблема времени и уходящих лет.

Проблема сада: решение приходит не разом, он подбирается к нему ощупью, методом проб и ошибок. В феврале (запись от 6 февраля) идеи пока намечены пунктиром:

35 Там же. С. 212-214.

«Сад – это средоточие всей истории, главное действующее лицо, и потому именно сад представляет собой самую большую трудность для постановщика. Не показывать его, просто подразумевать – это ошибка. Показать, дать услышать – тоже ошибка. Сад должен присутствовать, должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить (порой я про себя думаю – в шутку! – даже о запахе, просто запах, и все), но он не может быть “всем сразу”. Поскольку это квинтэссенция всего.

Сад для меня – первый план. Через сад мы видим происходящее. Сад – это прозрачный экран, который, не искажая, показывает нам всю историю. Грубо говоря, это прозрачный занавес в виде сада, который служит четвертой стеной. <...> Но этого мало. Первого плана мало, нужно что-то еще, а что – я пока не могу понять»<sup>36</sup>.

В конце марта (запись от 21-го) решение, кажется, найдено благодаря идее художника Лучано Дамиани, которая затем войдет в историю сценографии, а не только чеховского текста. «Сад вырастает в образ. Этот сад, который есть и которого в то же время нет, <...> становится чем-то ощутимым. Лучано предложил “нечто наверху”, это нечто должно как бы накрывать зрителя “сверху”. Над этой идеей, еще не воплотившейся в образ, мы долго думали и решили, что сад надо дать как легкий “купол” из ткани, только не кисейной, а какой-то другой, – пульсирующей, сквозной, накрывающей партер сверху своим сиянием, трепетом, цветом и простирающейся над сценой как идеальный потолок, как продолжение невидимого потолка дома. Образ еще не вполне ясен, только на практике можно будет судить о его ассоциативной, пластической, поэтической ценности.

Я думаю, что этот образ не символический, так как речь идет о чем-то вполне реальном: этот свет-атмосфера, меняющийся от акта к акту, этот трепет сценического неба, его транспонирование в сферу звучания, в шелест тонкой бумаги и еще какие-нибудь неожиданные эффекты смогут воссоздать атмосферу бесподобного чеховского сада лучше любого другого сценического решения или его отсутствия, продиктованного ложным представлением о “сдержанности” и “чистоте”.

И это еще не все; белизну сценического пространства определил сам Чехов в письме из Ялты от 5 октября<sup>37</sup>. В этом письме – потрясающе сконцентрированное ощущение времени. Чехов пишет о “цветущих вишнях” и о “дамах в белых платьях”. А в следующей строке добавляет: “Идет снег”. Чрезвычайно фантастичен этот двойной образ лета-зимы, объединенный общей белизной. Вечная белизна сада в белом весеннем цвету и белого зимнего снега. Поэтому мне кажется, что весь “Вишневый сад” родился у Чехова как ослепляющая вспышка белизны – белизны, которая вне времени года»<sup>38</sup>.

Детская и тема детства. Стрелер расширяет чеховские указания, протягивает для персонажей «Сада» нить к их детству, от которого им так и не удалось полностью отрешиться, и делает это стержнем своего нового прочтения: вечные дети продолжают играть в игрушки, состарившиеся, как они сами, и идут навстречу разорению и смерти, так и не сумев разрушить детский миф о вечной защищенности, об уверенности в том, что «взрослые» всегда готовы вмешаться и решить любую проблему их существования. «Ремарка Чехова такова: “Комната, которая до сих пор называется детской”. И в этом “до сих пор” заключено, как бы сконцентрировано то чувство, которое Чехов, быть может, хотел придать всей обстановке-рассказу-сцене-ситуации.

36 Там же. С. 214-215.

37 На самом деле письмо от 5 февраля 1903 г. К. С. Алексееву (Станиславскому).

38 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 220.

Еще “до сих пор” называют детской эту комнату, но она уже не детская, потому что детей больше нет, последний умер пять лет назад, это был ребенок Любви. У Ани есть “своя комната”, хотя она почти ребенок, но для этой комнаты настоящее, подлинное детство уже кончилось: оно принадлежит прошлому. Ведь, в сущности, это детская только двух детей – Гаева и Любви. И я думаю, надо показать, что в ней осталось типичного для детской, то есть предусмотреть в ней существование вещей, которые подразумеваются чеховской ремаркой.

<...> Если б не ремарка, <...> никто бы не понял, что это “была” и “есть”, несмотря ни на что, детская.

<...> Возможно, эта комната потом, уже после детей, служила проходной. <...> Ею больше не пользуются. Она теперь как просторная, пустая прихожая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Какая-то мебель, оставшаяся точно такой, как в детстве, а дети за это время успели состариться.

Две парты – маленькие, белые. Тут “дети”, брат и сестра, делали уроки. Крохотный, карликовый лакированный столик, два креслица для игрушечной гостиной. <...> Но тут же – огромный диван для взрослых. И вдоль стены – большой шкаф, шкаф-мама, громадный, белый, с зеркалом внутри, простой, но таинственный.

Гаев и Любовь постепенно найдут свое потерянное детство, не “только” глядя в рассветный сад. Они найдут его, живя среди призраков, которые остались от их погребенного детства.

С трудом, согнувшись в три погибели, они втиснутся за парты, и сидя так, будут продолжать разговор. <...> А еще усядутся за карликовый столик, чтобы играть в какую-то уж совсем невозможную игру, и кончится она тем, что распахнутся дверцы шкафа, на который Гаев сначала налетит нечаянно, а потом, произнося свою тираду, обращенную к шкафу, откроет, повернув ключ. Внутри шкафа куча вещей, которыми он набит до отказа, и они обрушатся на пол мягкой пыльной лавиной – и перья, и стразы, и шляпы, и вуали, и ленты, и туфли, и шкатулки, и синие детские матроски, и много-много чего еще: коробка с елочными шарами, например, которые покатаются и разобьются, бумаги, письма и, наконец, маленькая никелированная коляска с черным клеенчатым верхом – коляска-гроб. Она покатится справа налево по авансцене и наедет на Любовь, которая не подозревает, что в доме до сих пор сохранилась коляска ее сына. А когда поймет, молча заплачет. И тогда комната покажется чем-то вроде кладбища времен, и тщетно Варя, а потом Любовь и Гаев будут пытаться навести в ней порядок. Это им не удастся.

<...> На мой взгляд, идея шкафа – предмета вполне реального, объемного и именно потому символического – идеально смыкается с символом детской, то есть с воспоминанием об играх в ту пору, что ныне представляется «старикам» сказочной. Посреди детской (вещи, предметы) возникает, таким образом, еще один предмет, продлевая время этой комнаты. Мало того, что в детской теперь живут старые люди, – в ней еще есть вещь постарше, чем комната; она отсылает нас во времена отдаленные даже для Фирса, который здесь самый старый. Шкаф – это звено, связывающее действующих здесь людей с садом (все равно каким – реальным ли, символическим или просто предполагаемым), с садом, который очень и очень стар»<sup>39</sup>.

Бильярд – это жизнь как игра. Стрелер выбирает бильярд вторым пунктом после детства, считая его одним из основных символов мира брата и сестры – Гаева и Любо-

ви, – особенно первого, который и в речи постоянно использует бильярдные термины. Бильярд мог бы стать (но в окончательной версии все же не становится) центром декораций в третьем действии, когда все игры завершаются – игры дома, сада и жизнью действующих лиц. Быть может, «Сад» для Чехова и Стрелера – это долгая, унылая партия на бильярде с неожиданным победителем. И в самом деле, слишком долго играли в жизнь брат с сестрой, потому в конечном итоге их, усталых и рассеянных, обыграл в более жестокой и окончательной партии, где на кон поставлены сад вместе с их жизнью, молодой и рьяный, который, едва узнав правила игры, усек, какие надо соблюдать, чтоб оказаться в выигрыше. «Бильярд для меня такой же обобщающий образ, как шкаф-мама в первом и четвертом действии. Он олицетворяет собою случай, азарт, не вообще азарт, а сосредоточенный на чем-то одном, борьбу, стычку, обмен. <...> Любимая игра, как бы страсть и погибель Гаева и его семейства. Семейство всегда играло – и продолжает играть – с реальностью жизни: оно надеется на случай, на везение, на счастливый удар и на свою опытность *habitué* <всегдашнюю (франц.)>. Бильярд здесь выбран как символ вместо любой другой игры – слишком обычных карт. <...> Могли бы быть и карты, но им не хватает одной вещи, которая есть в бильярде: они не звучат. <...> Бильярд же звучит сам по себе. А когда все молчат, то даже еще и лучше. Слышно, как шары сталкиваются, отталкиваются, задевают друг друга, сучиваются. Тут сама собою возникает невидимая, но слышимая символика.

<...> Лучшего символа, чем бильярд, Чехов не мог выбрать для “Вишневого сада”. Он его и выбрал, хотя в тексте это звучит контрапунктом.

Здесь-то и возникает первая проблема. Третье действие живет настоящим, в нем атмосфера праздника, игры, случайности, тогда как где-то там, вдали, творится “нечто иное”.

А здесь есть все элементы праздника и игры: бильярд – где бы он ни стоял, – танец под оркестр, звучащий за сценой, пробежки в кадрили по сцене. <...> Всё есть. Драма аукциона и потери имения, смена владельца происходит в этой атмосфере праздника, музыки, игры, шума, мелькания фигур, звуков, аплодисментов, танцев. <...> Так можно ли “фокусом действия” сделать бильярд? Не значит ли это сузить до символа реальность всего происходящего?

<...> Бильярд можно было бы расположить в центре, а стулья и кресла – по периметру. И вовсе не обязательно все время играть. Игра начнется тогда, когда понадобится. Но сам бильярд мог бы стать маленькой сценой, на которой дает свое представление Шарлотта, или пунктом поддержания разговора; Лопехин может в эйфории вскарабкаться на него, как на трон, произнести свой монолог, а затем, сникнув, сойти. <...> И не только бильярд, но и ритуальные формы всех прочих игр подчеркивают контрапункт – то решающее событие, которое вот-вот свершится. Здесь – странный, ни на что не похожий праздник, то он есть, то его нет, то он возобновляется, то прерывается: представление Шарлотты, игра на бильярде. Там – жестокая, хотя и бескровная пока, игра аукциона, страстная, азартная “игра”, типичная для капитализма.

И в самом деле, происшедшее на торгах, о чем с пафосом комментатора рассказывает Лопехин, – разве не своеобразный ритуал? Как спортивная встреча или матч! В данный момент матч выигрывает Лопехин, новый класс, который, пусть ненадолго, займет свое место в истории. В его лице новые, более справедливые и более сильные люди в процессе непрекращающегося обновления жизни взаимодействуют с другим ритуалом – усталым, обессиленным ритуалом поражения, праздника на последнем

39 Там же. С. 209-211.

издыхании. Слова Лопихина: “Музыка, играй отчетливо!” – это такая же историческая конкретность, как слезы Любви, безутешно оплакивающей и свою потерянную жизнь, и потерянное место в ней, и свое детство, которое с этой минуты потеряно уже навсегда, безвозвратно убито»<sup>40</sup>.

Звук лопнувшей струны: в какой-то момент второго действия издалека доносится странный, неопределимый, тревожный звук, от которого мороз идет по коже, который настораживает присутствующих, ибо кажется мрачным предзнаменованием других обрывов, других «лопнувших струн». «Задача, – говорит Стрелер, – над которой попусту бились режиссеры всего мира», – отчего не оставить ее в подвешенном состоянии, не сделать беззвучным символом невыразимой тревоги всех обитателей сада? «Мне не кажется, что демистифицирующее решение, которое предложили некоторые из нынешних режиссеров (еле слышный звук гонга, просто чтобы переменить атмосферу), является правильным. Лучше уж тогда рискнуть и обойтись вообще без звука. Почему бы, собственно, и нет? Почему не сделать так, чтобы этот звук-символ слышали в вечерних сумерках только чеховские персонажи: они слышат, а мы, смотрящие на них зрители, – нет. Понимаю, возможно, это упрощение задачи, как бы обход ее, но, с другой стороны, вполне резонно сделать так, чтобы звук не был слышан. Он должен остаться неопределенным, предстать только в описании слышавших его актеров-персонажей. И это вовсе не путь наименьшего сопротивления.

А может быть, вот так: проходящий поезд игрушечной железной дороги внезапно останавливается, сходит с рельс, возможно даже опрокидывается, и колеса игрушки яростно скрежещут, вхолостую вращаясь в воздухе, пока не кончится завод. Потом кто-нибудь встанет, поставит игрушку на место, заведет пружину, и крохотный поезд, покачиваясь, снова пустится в путь и исчезнет в кулисе, чтобы через некоторое время появиться на заднем плане, как раньше. Каждый актер-персонаж вздрогнет, все станут прислушиваться, озираться по сторонам, даже прямо противоположным. Кто-нибудь подойдет к рампе, а может быть, даже спустится со сцены и будет искать источник звука в партере, вопрошая зрителей взглядом или недоуменным жестом. Но никто так и не сможет понять, откуда донесся этот “тревожный” звук.

Этот звук – содрогание истории, а персонажи дают ему самые банальные объяснения. Только Люба говорит: “Неприятно почему-то”. Содрогание истории невозможно выразить в символе, невозможно объективировать в звуке, <...> это может быть лишь “звук беззвучный”, который способен заглушить и удары топора, и выстрел»<sup>41</sup>.

И, наконец, проблема времени: Стрелер и здесь с потрясающей пронизательностью распознал главный элемент чеховской поэтики – старение и необходимость сознавать изменения, придавать «смысл» прошедшему, следам, которые оставляет оно на всем – на лицах, телах, душах. «В этом водевиле-трагедии-комедии-фарсе-драме, в этой совокупности всего, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслами при всей своей видимой простоте и, я бы даже сказал, невинности. Я слушаю Моцарта, Квинтет № 4 соль минор, и думаю о простоте Моцарта... Концепция времени тут главная.

Сегодня я – по-моему, впервые – обратил внимание на один очевидный факт, над которым раньше не задумывался. Любы не было здесь пять лет. Перед ее возвращением

40 Там же. С. 215-217.

41 Там же. С. 219-220.

Лопихин говорит: “...не знаю, какая она теперь стала”. И потом: “Узнает ли она меня?”

А затем Яша не узнал Дуняшу. А затем Трофимова не узнала Люба. И вообще, в течение всего первого действия герои только и делают, что оглядываются вокруг и говорят, что и комнаты и сад все те же, а люди за это время очень переменялись, почти все. Даже “старичок” Фирс. Люба говорит: “Я так рада, что ты еще жив”.

Итак, первый факт: вещи не меняются, остаются такими же, как и были, и сад, и стены, и комнаты, и мебель. Мне вспомнилась сейчас потрясающая сцена, которой начал Комиссо свою “Умирающую молодость”: женщина, глядя на снег, на солнце, на синее небо, впервые сознает, что все это останется навечно, а она – нет, она состарится и умрет: торжество вечной и неизменной природы, в то время как люди приходят и уходят!

Мало того – уходят так быстро. Довольно пяти лет, чтобы все изменились. В этом смысле пять лет за границей – это целая жизнь. За границей годы тянутся дольше – и субъективно, и объективно. Пять лет – это не просто пять лет, пять лет – это время, которое проходит и меняет нас. Отсюда наша растерянность: что-то сильно переменялось, а что-то осталось в точности, каким было. Это первое действие такое напряженное, все оно пронизано тревогой: это шаг назад, в прошлое, а другие тем временем ушли вперед, в настоящее и видят себя в будущем. Это возвращение к детству в прудутренней дреме, когда такая усталость и в душе, и в теле, и отказывают нервы, издерганные слишком бурной жизнью и слишком большим количеством выпитого кофе.

<...> Люба всем говорит, что они постарели. Но она никогда не говорит этого о себе. Люба не сознает, что “ее” время идет тоже. И это правильно. Люба – это душа, которая не меняется, которая всегда остается прежней, над которой время, похоже, не властно. Но даже если сама она умещается в первой шкатулке, то все равно увидеть, как идет время других, ей нетрудно. Трудно увидеть только свое собственное. Другие ведь совсем не то, что мы! Они кажутся нам слишком старыми или слишком молодыми, а свое собственное время мы не чувствуем. Может быть, и не должны чувствовать, иначе это было бы невыносимо. Слишком мучителен этот неостановимый бег сквозь время, эта невозможность “постичь” движение жизни. Что до Любы – она не хочет о нем даже думать – о времени. Даже не задается этим вопросом. <...> Люба как женщина видит только других. Себя она сознает лишь в этом своем “бегстве в прошлое”. Тоска по ушедшему детству и потерянной невинности в очередной раз превращает ее в символ наших тайных устремлений назад, в мир былого, к теплу и покою материнского лона, которое нас когда-то в себе хранило и по которому мы, покуда живы, всегда будем сильно тосковать»<sup>42</sup>.

### Последний акт, Маяковский: утопия несостоявшейся постановки

К открытию Театра-студии, первого шага к невероятно трудной и небывало спорной новой сцене, Стрелер замыслил масштабный проект, основанный на произведениях Владимира Маяковского, русского поэта и комедиографа, символизирующего революционную литературу. Замысел состоял в том, чтобы проследить историю революции Маяковского до и после Октябрьской революции, то есть начиная с зарождения футуризма примерно в 1910-м, с его яростной, агрессивной, шальной стычки с буржуазной литературой начала века, с того мощного взрыва жизненной энергии, который

42 Там же. С. 217-218.

опрокинул все схемы, правила писательского ремесла и выдающимся представителем которого был Маяковский в своей желтой кофте. То есть начиная с дерзких поэтических экспериментов, с заумного языка, с бунта против пресловутых символистских аллегорий во имя прогресса, урбанизации, электрификации: «И вдруг / все вещи / кинулись, раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен»<sup>43</sup>.

От первых стихотворений до первых театральных опытов. «Владимир Маяковский. Трагедия», где молодой поэт сталкивается с окружающим миром, выкрикивает свое неприятие устаревшего и вместе с тем обнажает свою щемящую тоску и мучительную боль, спутницу всякого человеческого существования: «Вот и сегодня – / выйду сквозь город, / душу / на копьях домов / оставляя за клоком клок. / <...> Я / с ношей моей / иду, / спотыкаясь, / ползу / дальше / на север, / туда, / где в тисках бесконечной тоски / пальцами волн / вечно / грудь рвет / океан-изувер»<sup>44</sup>. Вторая часть постановки должна была связать грянувшую Октябрьскую революцию со всплеском творческой энергии всего поколения: параллельно кинохронике самых значительных событий (съемки Зимнего дворца, бои на улицах, первые митинги на площадях, новое правительство, заседающее в Смольном) должны были звучать стихи Маяковского, посвященные Ленину, 150 миллионам граждан новой Республики Советов, а с ними вместе фрагмент «Мистерии-буфф», открывающей великий сезон революционного театра, заявившей об окончательном поражении старого мира и воспевавшей социалистический рай, где торжествуют машины и труд, свободный от эксплуатации. («Машины: Прости, рабочий! / Рабочий, прости! / Вы нас собрали, / добыли, / лили. / А нас забрали, / закабалили. <...> Орите, моторы, / радость великая, – / жирных сбили, / свободна отныне я! / Гуди по заводам, колесами двигая, / кружи в железнодорожные линии. / Мир каруселить, / светить в черноночь / вам отселе / будем, рабочие»<sup>45</sup>).

Революционная эпопея позволила бы режиссеру использовать всю кубатуру нового Театра-студии и передать зрителю мощное веяние эпохи после 1917 года, когда новизна политической, социальной, творческой жизни до основания потрясла устаревшую структуру. Кадры кинохроники, лозунги на балконах, группы людей, врывающиеся на сцену с транспарантами и знаменами, репродукции плакатов с лозунгами и сатирическими стихами, которые рисовал сам Маяковский в Окна РОСТА. И последняя часть – отход от самого себя во фрагментах поэмы «Про это» («В этой теме, / и личной и мелкой, / перепетой не раз / и не пять, / я кружил поэтической белкой / и хочу кружиться опять. <...> Эта тема пришла, / остальные оттерла / и одна / безраздельно стала близка. / Эта тема ножом подступила к горлу»<sup>46</sup>), отчаянные попытки не прогибаться перед новой бюрократией, которая, как извечный недуг, душит на корню все подлинно революционные начинания в угоду застывшим политическим схемам, живейшая едкая сатира поздних пьес – «Клоп» и «Баня», – в которых мир будущего уже не выглядит столь заманчиво, как это казалось в громовые послеоктябрьские месяцы. Спектакль должен был завершиться, разумеется, выстрелом из пистолета, но не пораженческим и упадническим жестом, а финальным знаком нетерпимости к политическому тупоумию и культурному невежеству. Эту нетерпимость Стрелер полностью разделял и боролся против тех же проявлений до последнего дня жизни. Этим был ему неизме-

43 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. М.: Худож. лит., 1939. Т. 1. С. 164.

44 Там же. С. 172.

45 Там же. Т. 3. С. 220-221.

46 Там же. Т. 6. С. 75, 77.

римо близок русский поэт, который никогда не сворачивал с дороги и за все платил по личному счету.

### Современные российские таланты в «Пикколо»

Стрелер глядел не только в прошлое русского театра с его знаменитыми пьесами и не менее знаменитыми мастерами, но и в настоящее. Он интересовался новыми поколениями режиссеров, которые в непростой, постсталинистской и особенно брежневской культурной ситуации, явно не приветствовавшей новаторства, умудрились сохранять порыв к исследованию и диалогу. Поистине удивительно, что всем видным российским режиссерам последнего тридцатилетия был оказан радушный прием на улице Ровелло, на улице Ларга, а с недавних пор – на площади Маренго. Первым стал Юрий Любимов: уйдя с Таганки – легендарного театра, который он основал и которым долгое время руководил, Любимов эмигрировал за рубеж и в 1985-м привез на сцену «Лирико» своих «Бесов» по Достоевскому; спустя два года, в 1987-м, туда же, в «Лирико», прибыла его Таганка, и в течение всего сезона, наряду с любимыми пьесами Стрелера, о которых мы вели долгую речь выше – «Вишневый сад» и «На дне», – представила мольеровского «Мизантропа» (ставил их, правда, преемник Любимова на посту главного режиссера Таганки, Анатолий Эфрос). На следующий год, в жарком июле 1988-го, в Театре-студии принимали еще одного гостя из России, в то время почти не известного, но именно с тех гастролей началась его молниеносная международная слава, – Анатолий Васильев представил своих святотатственных «Шесть персонажей в поисках автора». Еще один режиссер стал частым гостем в последние годы – сначала в «Лирико», потом в новом здании театра на площади Маренго: Лев Додин, с 1983 года художественный руководитель санкт-петербургского Малого драматического театра, восхитил публику и критику сперва своим «Gaudeamus», затем «Клаустрофобией» и «Братьями и сестрами» и, наконец, в нынешнем году – беспощадным «Вишневым садом». Все эти режиссеры впоследствии сотрудничали и с другими итальянскими театрами – создавая, как Васильев, изыскательские группы и работая в театральных школах, или же, как Додин, ставя драматические и оперные спектакли.

А теперь краткое заключение: безусловно, в режиссерской работе Джорджо Стрелера, которая в этом издании подробно проанализирована и задокументирована, русский театр не занимает главного места. Его «исторические» постановки связаны с такими авторами, как Гольдони, Брехт, Шекспир, Гёте, – к ним он обращался наиболее часто, то и дело производя фурор во всем мире. Всё так, но, по крайней мере, на итальянском небосклоне и, во всяком случае, в отношении двух русских драматургов Горького и Чехова его трактовка, его критическое осмысление, его творческая проницательность, его восприятие человека конца тысячелетия составили фундаментальные этапы, радикально изменили манеру прочтения и восприятия театральных текстов, открыли в них новые, удивительно современные грани. Эти постановки, наряду с прочими, несомненно, внесли немалый вклад в создание великого «театра для людей» Джорджо Стрелера.

*Перевод с итальянского Ирины Заславской*

## ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ СТРЕЛЕРА

Стрелер постепенно шел к театру Антона Чехова: «Чайка», представленная в начале второго сезона Piccolo Teatro, стала отправной точкой в желании исследовать и применить на практике метод Станиславского; со спектакля «Платонов и другие» режиссер серьезно подступил к драматургии Чехова. Вторая редакция «Вишневого сада» (в ней предполагалось осуществить до конца всё, что было намечено еще в редакции 1955 года, которой Стрелер не был доволен) суммирует опыт, накопленный за предыдущие десятилетия.

По чеховской линии Стрелера можно проследить эволюцию и характерные особенности его режиссерского метода. Приступая к каждому спектаклю, он думал, прежде всего, о том, что необходимо найти «способ» постановки; «Чайка» предоставила ему возможность так же, как и пьеса «На дне» Горького, сыгранная годом ранее (первый спектакль Piccolo Teatro), применить на сцене технику Станиславского. Со временем, однако, Стрелер, сценически воплощая произведения Чехова, приумножая накопленные знания, постепенно отходит от натуралистического метода, двигаясь в том направлении, которое станет определяющим в его искусстве режиссуры, а именно – «поэтического реализма»: реальность здесь представляется как объективная в своем историческом и социальном измерении и в то же время способная транслировать через поэтический язык театра универсальные человеческие ценности.

Чтобы достичь этой цели, Стрелер пытался найти для каждого спектакля верный тип повествования, для него было важно работать в гармонии со всеми компонентами театра:

Текст – Стрелер испытывал абсолютное уважение к тексту, но всегда задавался вопросами, связанными с его толкованием. Применительно к Чехову, например, большое значение уделялось проблеме перевода и его драматургии в целом (достаточно вспомнить о работе режиссера над «Платоновым»). В переносе текста с бумаги на сцену необходимо было найти, работая с актерами, верный способ «как сказать» этот конкретный текст, чтобы донести его глубокий смысл до зрителей.

Жесты, свет, декорации, костюмы, музыка – Стрелер использовал эти элементы театра в качестве языка символов, он, прежде всего, ставил перед собой задачу выделить универсальное поэтическое измерение, присутствующее в сценическом воспроизведении реальности (просто подумайте о том громадном значении, что имела для чеховских спектаклей Стрелера музыка – прежде подобным образом досконально не рассматриваемая, – специально сочиненная Фьоренцо Карпи, она никогда не являлась простым музыкальным сопровождением, по значимости она существовала здесь наравне с текстом, в полной гармонии с остальными элементами постановки).

Уже в «Чайке» Стрелер почувствовал, что «язык» Чехова не может ограничиться одним лишь натурализмом, но потребовалось время, чтобы нащупать метод, дающий возможность представлять историческую и индивидуально-личностную реальность, описанную Чеховым, выявляя при этом то универсальное человеческое, что она содержит. Первая редакция «Вишневого сада», несмотря на успех у публики и критики, была расценена Стрелером как провал: он считал, что ему еще не удалось найти

истинный язык, чтобы раскрыть всю глубину содержания пьесы русского писателя. Основательной была работа над «Платоновым», которая позволила Стрелеру более глубоко погрузиться в драматургию Чехова. И только со второй редакции «Вишневого сада», параллельно с работой Стрелера над пьесами Гольдони, Шекспира и Брехта, этот поиск увенчался успехом. В «Вишневом саду» 1974 года действительно присутствует повседневная реальность персонажей в ее историческом, экономическом и социальном измерениях, представленная с абсолютной точностью, но в то же время, благодаря использованию Стрелером своего театрального языка, эта реальность обрела также поэтическую и всеобщую человеческую ценность. Сад, – как говорил Стрелер, – «должен быть и не быть», быть в одно и то же время «садом» Любы и тем, который каждый человек носит в сердце; он становится универсальной поэтической реальностью под белой вуалью, что колыхается над сценой. Благодаря исполнению актеров, освещению, использованию реквизита, вальсу Фьоренцо Карпи, чувства персонажей одновременно становятся чувствами человека вне времени.

По этой причине, возможно, будет полезным, при сопоставлении чеховских спектаклей Стрелера, держать в центре внимания эту вторую редакцию «Вишневого сада» (которая представляет вершину работы Стрелера над Чеховым) и, опираясь на нее, обратиться к предыдущим чеховским спектаклям, рассматривая их как последовательные стадии процесса, который длился более 25 лет и позволил Стрелеру найти и воплотить до конца во всей глубине «своего» Чехова.

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*



СТРЕЛЕР И ЧЕХОВ<sup>47</sup>

«Чайка» была первой чеховской драмой, за которую взялся Джорджо Стрелер. Режиссер начал эту трудную работу с изучения предыдущих итальянских постановок, которые, следуя Московскому Художественному театру, грешили излишне подробной передачей быта эпохи. Стрелер постарался выйти за эти рамки: на сцене появились персонажи с общечеловеческими свойствами, с их постоянной устремленностью понять самих себя. Однако быт не был оставлен без внимания, более того, он постоянно присутствовал в декорациях Ратто, в музыке композитора Карпи и песенках того времени, которые постоянно напевали актеры. Даже паузы, молчание персонажей были содержательными. Вместе с тем они привлекали внимание к эпохе и истории, вводя – при помощи хрупких тем музыкальных анекдотов – фрагменты из документальной хроники нравов и быта.

Работа Стрелера имела огромный успех: премьера спектакля состоялась 24 ноября 1948 г.; собралась многочисленная публика, заинтересованная и подготовленная, о чем свидетельствовали бурные и уверенные аплодисменты в конце каждого акта. Все газеты и театральные журналы положительно отозвались о постановке Стрелера. Показательна рецензия, появившаяся в «Аванти» за подписью Джованни Титта Роза: «...Спектакль оказался безукоризненным. Прежде всего необходимо отметить ритм режиссерской постановки. Джорджо Стрелер угадал тон или, так сказать, дыхание пьесы: ей свойственен двойной темп, чередующийся ритм, когда неподвижное размышление и неудержимый порыв, ларго и анданте, сопоставленные или противопоставленные, сменяют друг друга. Режиссер передал этот ритм через игру актеров, то умело замедляя ее, то неожиданно ускоряя, доходя до высоких и сильных тонов, напоминающих крик тоски»<sup>48</sup>.

Кроме того, работа Стрелера обозначила еще один важный момент в истории итальянского театра – начало деятельности миланского Малого Театра (Piccolo teatro), вскоре ставшего одним из ведущих центров театральной культуры в Европе.

Почему был выбран именно Чехов и почему именно «Чайка»? Думается, что вдохновенное и исчерпывающее объяснение содержится в следующих словах программы того первого чеховского спектакля: «Мы не собираемся писать ни предисловие к Чехову, ни критический обзор его драматургии. Полагаем, что для этого достаточно нашей работы от открытия и до закрытия занавеса, вечер за вечером. Она, – пусть с неизбежными искажениями и неизбежными ошибками, – передает саму динамику наших идей и наших чувств. Скорее, в связи с нашей «Чайкой» нам хочется напомнить слова Книппер-Чеховой: чтобы играть Чехова, «надо любить человека, как любил его Чехов, со всеми его слабостями, недостатками». Эти слова живо затронули нас и потребовали от нас большего, нежели тонкая интерпретация, хорошая техника и наше актерское мастерство. Они потребовали от нас (и это нам кажется самым важным) чего-то “до” сцены: они потребовали, чтобы мы были людьми, любили людей, испытывали сострадание к самим себе и к тем, кто вокруг нас занят нелегким делом повседневной жизни – состраданием, столь позабытым посреди происшествий и потрясений нашей

47 Публикуется по: Леоне С. Театр Чехова в Италии (1901 – начало 1980-х гг.) // Литературное наследство. Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 2. М., 2005. С.407-423.

48 L'Avanti. 25/XI 1948.



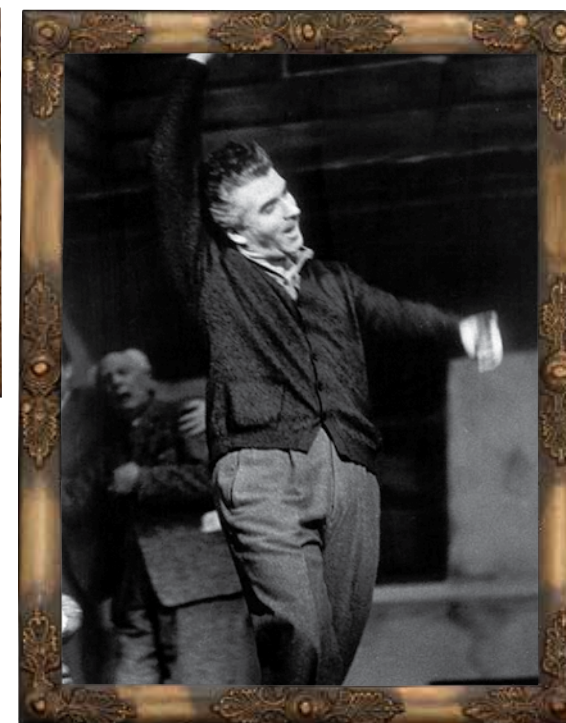
16.



17.



18.



19.

16. Репетиция «Вишневого сада». Д. Стрелер и Сара Феррати, 1955. Фото Бернарди

17. Д. Стрелер на репетиции «Вишневого сада», 1974

18. Репетиция спектакля «Платонов и другие». Д. Стрелер с актерами Тино Буаццелли и Тино Карраро. Фото Ледино Поззетти

19. Д. Стрелер на репетиции спектакля «Платонов и другие», 1959. Фото Ледино Поззетти

истории. И еще одно высказывание привлекает нас – на этот раз высказывание самого Чехова: «Не надо ни натурализма, ни реализма. Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные»<sup>49</sup>. В этом смысле мы и постарались понять “Чайку” и полюбили и любим каждого персонажа, как нечто вновь обретенное, чувствуя близость, какой давно уже не чувствовали. В нашей работе мы оживили наиболее дорогие нам воспоминания, чудесное время нашего детства, нашу недолгую юность в разрушающемся мире, нашу боль, которую мы испытываем, зная, что побег невозможен, наблюдая, как быстро уходит время, как исчезают люди, как внезапные несчастья нарушают спокойный ход нашей жизни, в которой ничего не должно было случиться, боль от расставаний, от прощаний, от низких поступков, от маленьких и больших невзгод.

И все это мы отчаянно старались освободить от какой бы то ни было условной схемы, от какой бы то ни было сентиментальности в изображении страданий, от какого бы то ни было декадентского чувства удовлетворения при виде всего этого».

«Чайка» Стрелера расшевелила самых известных театральных критиков и писателей. Так, поэт Сальваторе Квазимодо, ставший несколько лет спустя лауреатом Нобелевской премии, дал о спектакле лаконичный отзыв, в котором весомо каждое слово: «Режиссер Стрелер, поставив на сцене Малого театра “Чайку” Чехова, решил вновь предложить итальянскому зрителю бессмертную пьесу, что отнюдь не связано с торжествами в честь пятидесятилетия со дня первой постановки этой пьесы в Московском Художественном театре. “Без театра нельзя”, – говорит у Чехова брат Ирины Аркадиной. Но какой театр имеется в виду? Полный открытых трагедий и переживаний, показанных с точностью истории болезни, или же театр, где действие движется медленно, где нет внезапных потрясений, а есть обычная, безжалостная скука, разъедающая повседневную жизнь? В “Чайке” Чехова монотонность, особенно в первых двух действиях, напоминает ритм его великого современника Пруста; в стилевом решении пьесы присутствует и творческая атмосфера “Поисков утраченного времени” <...> Вернувшись на берег озера, где прошла ее юность, Нина скажет Константину: “Я стала мелочной, ничтожной, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками...” Именно: “Не знала, что делать с руками”. Когда писатель достигает такой точности в передаче внутреннего мира человека, он более не нуждается в объяснениях и оправданиях. Театр Чехова – не проблема, а истина, столь “монотонно” правдивая, что побеждает собой смерть. Выстрел, оборвавший жизнь Константина, <...> возвышает его над оставшимися в живых. Пути спасения бесконечны. Проблемы сегодняшней молодежи те же, что и в 1898 году»<sup>50</sup>.

Любовь, нежность. Мы всё так же скупимся на чувства? Режиссер выдержал приглушенные тона, на которых настаивал Чехов, и с этой точки зрения в «Чайке» Стрелер также ничуть не нарушил достигнутого им совершенства ритма. Все актеры заслуживают похвалы: Лилла Бриньоне – великолепная Аркадина, Сантуччо, Проклемер, Де Лулло!

О том вечере писали Орио Вергани, Джованни Моска, Дино Буццати, Ренато Симони, Акилле Кампаниле, Раффаэле Каррьеро и многие другие.

Сегодня особенно заслуживают внимания, на наш взгляд, не утратившие своей актуальности заметки Раффаэле Каррьеро, написанные по случаю постановки Стрелера

49 См.: Чехов о литературе. М., 1954. С. 280.

50 Omnibus. 11, 1948.

для газеты «Милано Сера»: «Театр Чехова – одна большая семья. Здесь все родственники, несчастливые поколения <...>; слуги, садовники, врачи, профессора, дворяне и разоренные аристократы, писатели начинающие и знаменитые, актрисы, арендаторы, извозчики; циничные и простодушные; разочарованные женщины и заблуждающиеся мужчины, те, что все потеряли, и те, что никогда ничего не имели». К этой же «семье» принадлежат и природа, и обстановка, в которой живут чеховские персонажи, и предметы их быта. «Дома – одни и те же, номера на них – одни и те же, да и люди, которые там живут, одни и те же: меняется лишь фамилия на двери – продолжает критик. – В каждом акте, комедии, драме продолжается жизнь не драматургии Чехова, а самого Чехова. Озерная чайка, которую молодой поэт Константин Гаврилович убивает на исходе одного осеннего дня – это символ чеховской драматургии: чистота, идеал, мечта поэта.

Я очень благодарен Джорджо Стрелеру и миланскому Малому Театру за то, что они поставили “Чайку” не только как один шедевр Чехова, а как всего Чехова.

Воздух, запахи, времена года, стены, голоса и молчание, души и тела, видимое и невидимое. Такая режиссерская работа успокоила бы Чехова в момент отчаяния в ночь 1896 года, после премьеры “Чайки” в Александринском театре в Петербурге. Станиславский и Немирович-Данченко воскресили “Чайку” в Москве. Пятьдесят лет спустя мой друг Джорджо Стрелер воскресил ее в Милане. Безукоризненная постановка. Актеры играли с огромным увлечением и намного ответственнее, чем это обычно бывает при новой постановке уже известной пьесы... Этот спектакль делает честь итальянскому театру»<sup>51</sup>.

Необходимо вспомнить и слова Дино Буццати: «Стрелер прекрасно поставил каждую сцену, так что каждая сцена кажется семейной картиной, умело, умно, с большой фантазией расположил и объединил движения и жесты, костюмы и освещение, шум, музыку и паузы...»<sup>52</sup>

Вспомним также слова Морандо Морандини: «Что можно сказать о паузах в этом спектакле? Они использованы, я бы сказал, по-кинематографически точно и очень убедительно, передавая медленное дыхание пьесы, то “пианиссимо”, которое является доминирующей нотой всех четырех актов, тем приглушенным и тайным лиризмом, который образует ее идеальную структуру».

Некоторые критики, вспоминая дебют еще совсем молодой актрисы Марты Абба в роли Нины в первой итальянской постановке «Чайки», хвалили Анну Проклемер, юную исполнительницу Нины в «Чайке» Стрелера, желая ей такого же успеха в будущем. Пожелание сбылось: в самом деле, Анна Проклемер стала одной из лучших актрис итальянского театра наших дней.

13 января 1955 г., к пятидесятилетию смерти Чехова, хотя и с опозданием на несколько месяцев, Джорджо Стрелер, вновь обратившись к чеховской драматургии, поставил «Вишневым сад».

Это был новый огромный успех. После окончания спектакля публика около тридцати раз вызывала актеров и режиссера.

Сальваторе Квазимодо откликнулся новой рецензией: «Миланский Малый театр дал превосходное представление “Вишневого сада” Антона Чехова. Режиссер

51 Milano Sera. 25/XI 1948.

52 Il Corriere della sera. 25/XI 1948.

Джорджо Стрелер после «Чайки», поставленной несколько лет тому назад, остался в тайном долгу у Чехова, и мы уверены, что преподав всем нам настоящий урок стиля, новым спектаклем он с ним рассчитался. За цветущим садом Любви Андреевны стоят двойные возможности интерпретации как художественного мира Чехова в целом, так и отдельных персонажей. Легко было впасть в сатиру, в комичность или туман декадентства; Стрелер достиг в целом равновесия «на грани», которое, однако, нарушено в конце комедии, где главным действующим лицом становится Фирс, а не удар топора по стволам вишен. Иными словами, полемика вместо поэзии: усадьба запирается, чтобы стать смертным ложем для старого верного слуги. Это – насилие над чеховским тактом»<sup>53</sup>.

В «Вишневом саде» Стрелера были заняты: Сара Феррати в роли Любви Андреевны, Тино Карраро – в роли Лопухина, Луиджи Чимара – Гаева, почти дебютантка Валентина Фортунатто (Аня), которую, как и Джанкарло Сбраджу, ожидала успешная карьера.

Некоторым критикам не понравилось, что режиссер в последнем действии устранил шум рубки вишен; при помощи этого оригинальнейшего хода Стрелер хотел сосредоточить внимание «на той паузе истории, что предшествует грохоту крушения и звуку первых подлинно человеческих голосов».

Известно, что Стрелеру не свойственно изменять текст, его метод – скрупулезное, почти текстологическое воссоздание фактов истории и культуры, обусловивших появление интересующего его произведения. Поэтому в его постановке мы не найдем излишне бурных эмоций и, если не считать тишины в последнем акте, в целом была соблюдена идея Чехова – построить спектакль на интроспекции.

Режиссер был верен своему убеждению, что «Вишневый сад» – не реалистическая комедия и не драма, а история из человеческой жизни, не укладывающаяся в один определенный художественный замысел. К «Вишневому саду» Стрелер вернется десять лет спустя, чтобы дать его новую, знаменательную интерпретацию. Следует напомнить, что в том же 1955 году другой великий итальянский режиссер – Лукино Висконти – принялся за чеховскую пьесу «Дядя Ваня».

Еще в 1952 г. Висконти поставил «Трех сестер». Спектакли Висконти, которые будут рассмотрены ниже, стоят в одном ряду со спектаклями Стрелера. Чеховские постановки Стрелера и Висконти остаются лучшими постановками Чехова в Италии. Их новаторство – в соответствии принципам историзма: на первом плане – чеховская эпоха, русское общество самых мрачных лет царизма. Душевное состояние персонажей отражает атмосферу определенного общественного периода; внутренний распад персонажей, их неприспособленность к жизни, неспособность жить логически вписываются в распад общества, к которому они принадлежат. Подобно тому, как реставратор обнаруживает под налетом на картине цвет, предназначавшийся для другого рисунка, так в произведениях Чехова под пессимизмом и отчаянием мы открываем страстную устремленность в будущее, надежду на приход лучших времен, прогрессивное значение труда.

Открывается и подлинное отношение Чехова к его персонажам и, соответственно, к «их» обществу – это суровый, безжалостный приговор. Для нас, сегодняшних зрителей, это приговор миру, исторически вполне определенному. И именно поэтому узнаваемому в других исторических ситуациях, в том числе и современной.

53 II Tempo. 1955. № 1.

После «Чайки» и «Вишневого сада» «Платонов» был третьей чеховской пьесой, инсценированной Стрелером. Он был представлен 27 апреля 1959 года под названием «Платонов и другие», в переделке самого Стрелера. В Италии судьба этого произведения, найденного в 1920 году в архиве русского писателя, была довольно любопытной. Уже в 1927 г. появился перевод, выполненный известным итальянским славистом Этторе Ло Гатто и озаглавленный «Комедия без названия». В 1946 г. итальянское радио передало сокращенный вариант перевода этой пьесы Чехова, выполненного Коррадо Паволини под тем же названием. Паволини тогда сказал: «Эту драму невозможно поставить на сцене? Можно, еще как можно: я сужу об этом по собственному опыту радиопередачи. Естественно, кое-что из явно мелодраматического и слишком растянутого пришлось выбросить, что и было сделано с чистой совестью. Облегченная таким образом пьеса прекрасно выдержала бы, по нашему мнению, и испытание сценой».

В Европе драма впервые была поставлена в Германии под условным названием «Лишний человек Платонов». Затем в 1956 г. режиссер Жан Вилар и Народный национальный театр Парижа поставили эту пьесу для фестиваля в Бордо. Название, под которым была показана пьеса («Этот безумец Платонов»), свидетельствует о том, что объемное чеховское произведение позволяет самые оригинальные интерпретации, как в силу многообразия затронутых или намеченных в нем тем, так и в силу специфики предложенных ситуаций, колеблющихся между трагическим и комическим настолько, что режиссеру-постановщику остается лишь выбрать одно из содержащихся здесь разнообразных решений – то, которое наиболее созвучно его художественному темпераменту.

Успех постановки Жана Вилара пробудил в Италии интерес к драме Чехова до такой степени, что весь театральный сезон 1958/59 гг. прошел, можно сказать, в соревнованиях на лучшую переработку текста и лучшую его постановку.

Одни постановки были попыткой воспользоваться любопытством публики к новому произведению, другие представляли собой сложный и интересный поиск чистых истоков будущих драм Чехова зрелого периода – истоков, которые пока были скрыты за пространственным и бесформенным сюжетом ранней пьесы.

Дело в том, что эта ранняя пьеса Чехова стала всем известна в Италии потому, что несколькими месяцами ранее было объявлено, что постановкой неизвестной пьесы Чехова займется труппа, которую Марчелло Мастроянни соберет на этот театральный сезон, а режиссером выступит Лукино Висконти; однако затем план этот был отложен и для многих режиссеров была привлекательна идея осуществить то, что Висконти не захотел или не смог довести до конца.

Странно, однако, что пьеса, подвергшаяся различным сокращениям, была поставлена почти одновременно тремя разными труппами, в трех городах, под тремя разными названиями. В Риме она была поставлена «труппой Зрителей» (Compagnia degli Spettatori) под названием «Этот безумец Платонов», как и французский спектакль Вилара, в Турине – Малым Туринским театром (Piccolo Teatro di Torino) под названием «Любовные истории Платонова» и, наконец, в Милане – Миланским Малым театром под названием «Платонов и другие».

Хронологически первым спектаклем был туринский (режиссер – Джан-Франко Де Бозио), премьера которого состоялась 8 декабря 1958 г. В статье режиссера Д.-Ф. Де Бозио и Д.-Р. Мортео, напечатанной в журнале «Драма», изложены критерии, которых авторы придерживались при сокращении текста: «В авторской рукописи пьеса

крайне затянута; чтобы поставить ее полностью, понадобилось бы почти шесть часов. Поэтому, а также по причине излишнего многословия пьесы, пришлось заняться ее сокращением. В отличие от авторов уже существующих переделок, в некоторых случаях свободно перерабатывавших текст, что немало изменило облик произведения, мы ограничились удалением лишнего, чтобы сохранить основные сюжетные линии драмы и одновременно вместить ее во временные рамки обычного спектакля. Мы работали, постоянно обращая внимание на особенности композиции и диалога позднего Чехова и почтительно стараясь приблизиться к его простоте. Тем не менее, мы постарались не исказить эту раннюю пьесу Чехова и не превратить ее в слабое подобие его драм зрелых лет. Другими словами, мы не изъяли ни одной сцены по одной лишь причине, что десять-двадцать лет спустя Чехов ее бы уже не написал. Мы позаботились лишь о том, чтобы убрать лишнее и смягчить слишком уж очевидную кое-где техническую неумелость. <...> Нам кажется, что пьеса заслуживает возвращения к жизни. Она представляет интерес не только для истории культуры и не только для специалистов, изучающих Чехова. Хотя эта драма, выплеснувшаяся по-юношески горячо, еще не знает той меры, которая свойственна будущим шедеврам этого писателя, достаточно напрячь слух, чтобы услышать сквозь гвалт подлинный голос поэта и почувствовать таящуюся в грустном шуте подлинную растерянность души, что находится в поисках самой себя»<sup>54</sup>. Приходят на ум слова Чехова: «Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант <...> написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую <...> для этого нужно иметь талант гораздо больший. Это так же трудно, как купить старые солдатские штаны и стараться во что бы то ни стало сделать из них фрак»<sup>55</sup>. И действительно, некоторые критики обвинили режиссера и, соответственно, автора нового текста в том, что они выкроили из большого куска оригинального текста маленькое платьице по своему размеру, смело кромсая ножницами персонажей и картины. По образцу, разумеется, позднего чеховского стиля – словом то, чего сам Чехов хотел избежать. Тем не менее, туринская постановка заслужила похвальные отзывы широкой публики и большинства рецензентов.

Напротив, не имел успеха спектакль, поставленный режиссером Марчелло Сартарелли с «труппой Зрителей» в римском театре «Сатиры» в январе 1959 г. Труппа распалась после трех представлений. Спектакль был поставлен в спешке и слишком равнялся на французскую постановку Жана Вилара.

Наконец, Миланский Малый театр 27 апреля 1959 г. представил долгожданный вариант чеховской пьесы, озаглавленный «Платонов и другие». В одном из интервью Стрелер объяснил причину такого выбора: «Мы остановились на этом названии, имеющем горьковский привкус (“Егор Булычов и другие”), из желания представить публике это произведение как хорошее и определить его художественную направленность точнее, нежели расплывчатое “Без названия”... Из всех возможных и частично необоснованных вариантов “Платонов и другие” показалось нам наиболее оригинальным и полным, наиболее четко говорящим о своеобразии постановки, а также учитывающим основные характеристики этой чеховской пьесы»<sup>56</sup>. Декорации – четыре

54 Il drama. 1959. № 1.

55 Письмо Чехова к А. Н. Плещееву от 15 января 1889 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1976. С. 138.

56 Il Corriere della sera. 26/IV 1959.

сцены – были созданы Лучано Дамиани на основе изучения русской иконографии по книгам и иллюстрациям, специально присланным из Советского Союза. Отзывы и рецензии на спектакль были единодушно положительными; из трех последних, появившихся почти одновременно постановок, все в один голос отдали предпочтение постановке Стрелера. Этот спектакль, между прочим, длился пять часов, т. е. почти на грани возможностей восприятия обычного зрителя, и тем не менее все однозначно свидетельствуют: эти часы пролетали так, что никто и не замечал. Репетиции спектакля стали настоящим испытанием на выносливость для актеров: они шли в течение семидесяти дней подряд при полной изоляции от мира. В последние недели репетиции заканчивались в 4–5 часов утра. Главной заслугой спектакля явилось то, что он познакомил публику с неизвестной доселе драмой, не во многом уступавшей другим пьесам, благодаря которым Чехов завоевал любовь и славу. «Если история писателя, – отмечает Лучано Кодиньола, – заключается в истории его поэтических образов, то вот вам Чехов “доисторический” или, по крайней мере, архаический, но в котором основные черты его зрелой поэзии уже каким-то образом присутствуют. В “Платонове” уже весь Чехов, хотя нельзя утверждать, что все в “Платонове” – Чехов»<sup>57</sup>.

Стрелер не изменил Чехову: в своем варианте текста он сохранил практически весь оригинальный текст, довольно длинный, и сосредоточил главное внимание на хоральном характере пьесы и на достоверности в передаче быта. В рецензии Феррони, появившейся в газете «Ла Джустиция», подчеркивается именно последний момент: «Лучано Дамиани, который подготовил декорации для этого чеховского спектакля, терпеливо и тщательно обработав обширный иконографический материал, взял на себя также и костюмы. Решение их подсказала новая система, основанная на поиске “документального”, внесшая рациональность и на этом этапе подготовки спектакля. Он сфотографировал актеров в обычной одежде и, исходя из каждого реального облика, создал рисунок костюмов. Таким образом, костюм рождается на актере, на его фигуре, как бы из его души подобно тому, как рождается в актере персонаж, обретая его очертания, становясь его плотью»<sup>58</sup>. Рецензенты отмечали продолжительность спектакля. Критик Элиджо Поссенти видит в этом достоинство постановки: «Надо сказать, что пьеса, предусмотрительно сокращенная Стрелером, не утратила присущей ей растянутости во времени; замедленность действия обусловлена выбором режиссера, его кропотливым поиском выразительности, тональности, художественной достоверности как произведения в целом, так и каждой его детали. В этом смысле режиссерская работа Стрелера – кружево, сплетенное из виртуозности и точности света, теней и цвета»<sup>59</sup>.

Стрелеровского «Платонова» называли в рецензиях спектаклем-антологией, своего рода резюме повторяющихся мотивов в чеховских произведениях; от отчаяния до скуки, бессмысленности жизни.

Критики подчеркивали бережное отношение Стрелера к тексту, который подвергся лишь самым необходимым сокращениям; высоко оценили и «оркестровку» пьесы в целом. Сандро Де Фео, например, писал: «Необъяснимой ошибкой этой переделки пьесы и, полагаю, прочих – итальянских и не итальянских ее переделок, – было непонимание того, что Стрелер понял сразу: то, что может показаться лишним в

57 Teatro. 1959. № 5.

58 La Giustizia. 15/V 1959.

59 Il Corriere della sera. 28/IV 1959.

тексте, на самом деле является его сутью. Изъять, как это сделали почти все и чего не сделал Стрелер, первую картину, ту вечеринку в доме Анны Петровны, тот нескончаемый вечер с духотой и скукой, такими густыми, что их можно резать ножом, – это все равно, что изъять увертюру из оперы Вагнера или Россини. Стрелер же услышал и поставил вечер в саду, его скуку, отчаяние и сладость как увертюру. Буквально создавалось впечатление, что режиссер находится в оркестровой яме и, как дирижер, дирижирует этим фрагментом, который с музыкальной и изобразительной точки зрения, быть может, является самым прекрасным творением нашего театра за последние годы. Отзвук его длился, раздавался на протяжении всего спектакля, как то бывает, когда увертюра гениально задумана и исполнена, вследствие чего исчезло все наносное и все то голословное и вульгарное, что было в донжуанстве главного персонажа. И далее критик подчеркивает «историзм» постановки, о котором мы уже говорили: «Фальшивая жизнь Платонова и его глупая смерть являются символами морального разложения. Они олицетворяют упадок русского общества конца века – провинциального и ненужного, жадного и испорченного. Средствами аккуратной и тонкой режиссуры Джорджо Стрелер постарался воссоздать эту атмосферу морального разложения и охарактеризовать людей, собравшихся на сцене. Только режиссер большого таланта мог поставить себе две столь трудные задачи и решить их на сцене. Прежде всего Стрелер придал действию и диалогам медленный ритм, постепенное развитие, которое время от времени взрывается изнутри с тем, чтобы мгновенно утихнуть и погрузиться в страшную инерцию бесцельно текущего времени»<sup>60</sup>.

В оценке актеров критика была единодушна: все играли великолепно. «Сара Феррати (Анна Петровна) – чувственная и гордая, готовая и отдаться, и оттолкнуть, Тино Карраро в роли Платонова создал образ надменного и нервного человека; Тино Буаццелли (Трилецкий) придал грубоватую правдивость образу врача-кутилы, погрязшего в долгах; нежнейшая Джулия Лаццарини в образе Саши, рассеянная и страстная Валентина Кортезе (София), актер Кристина – живая карикатура в сатирической роли полковника... Прекрасная труппа под руководством большого режиссера – ей принадлежит основная заслуга в том, что это юношеское произведение гениального писателя, несмотря на свою затянутость и шероховатость, уверенно выдержало испытание на сцене».

Последней чеховской пьесой, поставленной Стрелером, был «Вишневый сад», точнее сказать, речь шла о новой интерпретации после спектакля 1955 г. В основе этого нового прочтения – идея Стрелера трех «коробок» спектакля: «Каждая коробка – интерпретация. Упрощенно говоря, разумеется. В первой “коробке” текст берется под углом зрения реальной жизни, это – рассказ о жизни семьи в определенный момент; во второй – на уровне истории (конфликты между персонажами пьесы как отражение социальных и политических конфликтов эпохи); в третьей – на уровне общечеловеческих, или если угодно, абстрактных ценностей. В этом случае “Вишневый сад” – о летящем времени, о поколениях, сменяющих одно другое... Я выбрал четвертую “коробку”, в которой, как и у Чехова, должны поместиться все три: персонажи рассматриваются в трех разных аспектах»<sup>61</sup>.

60 Il Tempo. 28/IV 1959.

61 Strehler G. Per un teatro nuovo. Milano, 1974. P. 260-263. На рус. язык переведена другая книга Стрелера, в которой есть также раздел о «Вишневом саде»: Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati. Milano, 1974. Рус. изд.: Стрелер Джорджо. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М.: Радуга, 1984. (О «Вишневом саде» – с. 208-222).

Естественно, теория трех «коробок» – лишь выразительная метафора. Одна «коробка» принципиально не исключает остальных; и нельзя сказать, что натуралистическое прочтение «Вишневого сада» не позволит нам почувствовать и горестную поэзию текста в его общечеловеческом значении, и историческую драму чеховских персонажей, олицетворяющих душевные терзания русского общества начала века. Постановка драматического произведения всегда в своем роде тенденциозна; это всегда «измена» по отношению к каноническому печатному тексту. И, следовательно, интерпретация Стрелера, несмотря на всю свою сыгранность и всю свою филологическую, иконографическую безукоризненность, остается «одной из» возможных трактовок, не единственной и не окончательной.

Премьера «Вишневого сада» состоялась, как всегда, в миланском Малом Театре 21 мая 1974 г. На следующий день римская газета «Иль Темпо» опубликовала рецензию на спектакль, озаглавленную «25-минутные аплодисменты “Вишневому саду” Стрелера»<sup>62</sup>. Одного этого достаточно, чтобы представить себе успех спектакля.

Тринадцать актеров предстали перед зрителями в вечер премьеры, имея за плечами 60 дней репетиций по 8–9 часов в день (обычный метод работы Стрелера), и, как сказал один из газетных хроникеров, «всевозможные настроения русской провинции начала века уже были в их крови». За несколько дней до представления режиссер изложил специально приглашенным журналистам свои идеи и рассказал об их воплощении в чеховском спектакле. О своей постановке 19-летней давности Стрелер сказал: «Тот спектакль был поставлен под знаком Чехова тенденциозно натуралистического и реалистического. Сегодня все мы переросли то узкое понимание в духе Станиславского: мы начали рассматривать произведения Чехова шире, не скажу абстрактно, но безусловно, в общечеловеческом смысле. А значит, можно уделить меньше внимания некоторым моментам сценографии...»<sup>63</sup>

Действительно, в постановке 1955 г. вишни стояли в глубине сцены, за стеклами окон. В новой постановке их вообще не было. Сад, мучивший поколения режиссеров (показывать или не показывать его на сцене?), от Станиславского, который натуралистично украшал его цветами, до Лукино Висконти, который за девять лет до Стрелера посадил на сцене в строгом порядке десяток настоящих вишен, присутствует в постановке Стрелера как идея, создающая определенную атмосферу. Светлый, прозрачный тент плавно поднимается со сцены к потолку зала, дрожит и ходит волнами над головами зрителей, как купол света, чуть оттененный нежными бумажными лепестками, которые порой падают, порхая с капризной медлительностью. «В переписке Чехова, – говорит Стрелер, – есть письмо, которое, на мой взгляд, имеет принципиальное значение <5 февраля 1903 г. – К. С. Станиславскому>: “В голове она у меня уже готова. Называется “Вишневый сад”, четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях <...> Идет снег”. Словом, у меня создалось впечатление, что для Чехова были важны не столько стволы деревьев на сцене, сколько живое, реальное присутствие белизны, этого изумительного белого света, который может быть и летом, и зимой... Ведь вишневый сад – не только реальная вещь, это еще и символ: это то, что нам всего дороже, то, что у нас отнимают. Сад на сцене утрачивает по-

62 Il Tempo. 22/V 1974.

63 Il Corriere della sera. 17/V 1974.

ЧЕХОВСКИЙ МАРШРУТ СТРЕЛЕРА<sup>66</sup>

ловину своего значения. Уверен, что сейчас присутствие вишен чувствуется, как никогда»<sup>64</sup>.

В спектакле участвовал русский актер Владимир Николаев, произносивший свои реплики по-русски. «Во втором акте – объясняет Стрелер, – на сцене появляется бродяга, который спрашивает, где станция, затем читает стихи и наконец просит тридцать копеек. Любовь дает ему золотой и он исчезает; загадочный персонаж, который, можно сказать, не имеет никакого отношения к происходящему, непонятно, зачем Чехов его включил, откуда он появился, куда направляется. Поэтому вместо того, чтобы сделать из него обычного пьяного, я подумал о таком решении. Поскольку непонятно, что он говорит, это еще более подчеркивает тайну его молниеносного появления и исчезновения»<sup>65</sup>.

*Перевод Н.Б. Кардановой*

Стрелер обращался к Чехову реже, чем к другим авторам, например, к Гольдони и Шекспиру. Только три отобранные пьесы: «Чайка», «Вишневый сад», «Платонов и другие». Но Стрелер создал две редакции «Вишневого сада», удаленные друг от друга как по времени, так и по характеру режиссерского почерка. И, стало быть, в его Чеховиане присутствуют четыре автономных компонента, которые сам Стрелер назвал основополагающими в своей художественной карьере.

Чтобы сказать о первой встрече с Чеховым, необходимо вернуться в начало сезона 1948–49 гг., когда Piccolo Teatro в старом, с голыми стенами зале на виа Ровелло выполнял очень трудную задачу в послевоенное время – такое смутное и противоречивое, но наполненное кипучей жизненной энергией. Задача, которую Стрелер формулирует, – это необходимость заполнить культурный пробел 50-х годов. Задача, реализуемая путем нахождения баланса между качеством предложений и возможностью работать с высокой литературой и публикой, избалованной несметным количеством постановок старого удобоваримого театра.

С огромной творческой силой, что сегодня кажется невероятной, между маем 1947-го и октябрём 48-го Стрелер поставил на сцене Piccolo Teatro Горького, Салакру, Кальдерона де ла Барка, Гольдони, Пиранделло, Островского, Достоевского и Шекспира. «Ворон» Гоцци открыл сезон 1948–49 гг., длившийся с 21 октября по 21 ноября. Оставалось только три дня для последних репетиций «Чайки», премьеры которой состоялась 24 ноября. Следует отметить, что лучшая часть актеров, задействованных в пьесе Чехова, играла также и в сказке Гоцци. Не требуется огромной фантазии, чтобы представить себе те усилия, которые приложили режиссер и актеры, работая в таких нелепых условиях ограниченного времени.

Тем не менее, как мы знаем со слов самого Стрелера, несмотря на тяжелые условия, во время репетиций состоялась проверка своего рода «чувственной амальгамы» – слова самого режиссера, – предназначенная положительно сказаться на сценическом результате.

Стрелер пришел к выводу, что текст, который играет, оказывает большое влияние на нервную систему и чувства зрителей, на всю атмосферу зала в целом.

Но почему была выбрана именно «Чайка» для этой первой встречи с Чеховым? Причин несколько. Во-первых, это одна из первых пьес русского драматурга, что позволило наметить в тексте ростки будущей зрелости автора. Во-вторых, «Чайка» – в отличие от «Вишневого сада» и «Дяди Вани», которые вернулись на сцену соответственно в 1946 и 47-м годах в работах Орацио Коста и Петра Шарова, – отсутствовала на итальянских подмостках с 1934 года. До этого она была поставлена единожды в 1924 году Вирджинио Талли с неоднозначным успехом у публики и критики. Наконец, существовала причина, возможно, более значимая – это поиск театром своей собственной художественной темы, которая уже стимулировала выбор «Горных великанов», «Бури» и «Ворона».

64 Ibid. Письмо Чехова см.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. М.: Наука, 1982. С. 142. Отметим, что фраза «Идет снег» относится не к описанию декорации пьесы, а к рассказу о погоде в Ялте. – Ред.

65 Ibid.

66 Перевод по: Paolo Emilio Poesio, L'itinerario cechoviano di Strehler, in Giorgio Strehler o la passione teatrale, Milano, Ubilibri, 1998, pp. 80-84.

В основе режиссерского прочтения этой «Чайки» – острое желание преодолеть границы простой реконструкции среды и сделать «дыхание» пьесы почти универсальным. Стрелер пытается проверить истинность слов самого Чехова: «Не надо ни натурализма, ни реализма». Климат психологической напряженности и человеческой тоски, которые характеризуют, по словам Артуро Лаццари, спектакль, делают из персонажей «Чайки» представителей того исторического опыта и выразителей тех конфликтов, которые выходят далеко за пределы определенной эпохи и обычаев той поры.

После стольких лет выступило на поверхность то главное, что Стрелер придумал своему персонажу Тригорину – блистательному Джанни Сантуучо, – это благодаря ему сквозь ауру буржуазной заурядности стало проступать человеческое лицо; благотворно сказались и присутствие молодых актеров Анны Проклемер и Джорджо Де Лулло, и убедительность Лиллы Бриньоне, и песни, исполненные персонажами, чтобы выявить атмосферу, в которой молчание, паузы, затаившееся дыхание обрели невероятную подлинность и фатальное звучание. Трудно забыть тот внутренний жар, который Стрелер привнес в «Чайку», и как сказал критик Раффаэле Каррьери: «Я благодарен Стрелеру за то, что он представил в «Чайке» не только драматургический шедевр, но и всего Чехова». Это было, пожалуй, преувеличением, но, в действительности, там присутствовало все то «чеховское», что проявится полностью в последующей режиссуре Стрелера.

Когда спустя шесть лет режиссер решил вернуться к чеховскому «Вишневому саду», Piccolo Teatro приобрел огромную популярность, зал на виа Ровелло был обновлен и расширен (хотя это не решало всех проблем со сценическим пространством). Сезон, во время которого родился «Вишневый сад», – один из наиболее плотных в работе Стрелера. В этом сезоне режиссер поставил «Дачную трилогию» Гольдони, «Дом Бернарды Альбы» Гарсиа Лорки и «Три четверти луны» Луиджи Скуарцины. Репетиции снова проходили почти в абсурдных обстоятельствах. «Трилогия» шла с 23 ноября 1954-го по 9 января 55-го, делая физически невозможным использование сцены в вечерние часы. Не будучи в состоянии разобрать декорации к гольдониевскому спектаклю, Чехова репетировали прямо в этом интерьере: история Любы и Гаева складывалась в среде, совершенно чуждой духу чеховской пьесы, духу, который Стрелер пытался воссоздать через тщательную работу с актерами. И у них оставалось всего лишь несколько дней – с 10 по 13 января, чтобы вжиться в родные «вишнево-садовские» декорации Тани Моисеевич.

<...>

В этом спектакле, который режиссер делал «не для того, чтобы изобретать, а чтобы участвовать», внешние обстоятельства не могли иметь решающего значения.

Присутствие персонажей, их диалоги и их проявление себя до самого конца повествуют о сближении сил, сохраняя при том равновесие, в котором рассматриваются те же самые персонажи между прошлым и будущим. Необходимо отметить, что сценография Моисеевич не относится непосредственно к России конца века, но указывает на буржуазную Европу, делая акцент на атмосфере, которая окружает Гаева и Раневскую, с учетом последствий ее долгого пребывания за границей.

Стрелер, конечно, не имел в виду полную универсализацию смысла драмы, даже с учетом того, что наше общество было не в состоянии сделать определенные выводы, но, однако, он стремился освободиться от суживающих этот смысл рамок внешней среды.

Так же в игре актеров – двое из которых, Луиджи Чимара и Аристиде Багетти, принадлежали к старой школе итальянского театра, – удалось устранить некоторые сделавшиеся штампами чеховские приемы (чеховизмы). Например, невнятные слова старого Фирса в конце были почти заглушены шумом досок, которые прибавались снаружи, чтобы закрывать огромные балконные двери, доминирующие в художественном оформлении сцены.

Стрелер убрал даже знаменитые стуки топора. Кто-то увидел в этом решении посягательство на текст по идеологическим соображениям – «полемика вместо поэзии», в то же время Стрелер полагал, что зритель должен сам почувствовать появление и приближение людей с топорами с первых сцен спектакля. Для режиссера все действие драмы – не более, чем остановившейся миг перед «похоронным маршем» топоров, ударяющих по стволам деревьев. Так что столкновение между персонажами, которые пытаются противостоять роковому ходу событий, должно, по мысли режиссера, происходить непосредственно на глазах у публики.

Мы не знаем, сформулировал ли уже здесь Стрелер так называемую теорию «китайских шкатулок», на которой он основывается во второй редакции постановки. Однако мы знаем, что когда Стрелер подошел к изучению чеховского текста, он осваивал опыт диалектического театра Брехта (не лишним будет вспомнить, что между 1956 и 59-м годами возникла череда его блистательных режиссерских работ по Брехту).

Кому-то может показаться странным, что желая углубиться в драматургию Чехова, Стрелер обратился к «Комедии без названия» (под таким заголовком в 1927 г. появился перевод пьесы «Платонов», выполненный известным итальянским славистом Этторе Ло Гатто), в 1946 г. итальянское радио передало сокращенный вариант перевода этой пьесы Чехова, сделанного Коррадо Паволини под тем же названием. В Европе драма впервые была поставлена в Германии под условным названием «Лишний человек Платонов». Затем в 1956 г. режиссер Жан Вилар и Theatre National Populaire (TNP) Парижа поставили эту пьесу для фестиваля в Бордо, озаглавив спектакль «Этот безумец Платонов». В Италии пьеса, подвергшаяся различным сокращениям, была поставлена почти одновременно тремя разными труппами, в трех городах, под тремя разными названиями. В Риме она была выпущена «Труппой зрителей» (Compagnia degli Spettatori) под названием «Этот безумец Платонов», как и французский спектакль Вилара; в Турине – Малым Туринским театром (Piccolo Teatro di Torino) под названием «Любовные истории Платонова» и, наконец, в Милане (Piccolo Teatro) – под названием «Платонов и другие».

Окружающая среда, описанная молодым еще Чеховым на страницах этой незавершенной или, по крайней мере, не имеющей законченного финала пьесы, погружала нас в обычную сонную атмосферу глубокой провинции, подвергшейся меланхолической коррозии, – с несбывшимися надеждами, финансовыми трудностями и заботами и неспособностью жить.

По этой причине режиссер концентрирует внимание не на отдельном персонаже, а на всем мире, который его окружает. В «Платонове» Стрелер нащупывает, как отмечает Орацио Коста, ту эстетическую позицию, что присутствует в брехтианском театре, – одну из наиболее жестких и требовательных позиций современного театра. Зрителя не призывают к участию в делах таких вот жалких человечков, но провоцируют наблюдать и оценивать людей и события в микрокосме процесса их распада.

Сам Стрелер позднее утверждал, что хотел представить «Платонова» как историю, наблюдаемую зрителями через оконные стекла. И это было именно то, что произошло в конце спектакля: с комическими перевертышами, гротесковыми вспышками и сатирическим остранением.

Спустя столько лет после «Платонова», в 1974 году Стрелер очаровывает публику и завораживает большую часть критики второй редакцией «Вишневого сада», основанного на уже упомянутой теории «китайских шкатулок». Первая из этих шкатулок – это правда, относительная истина, сердцевина повествования, сюжета, фабулы. Интересно, что на этом первом уровне рассказ, как живут персонажи, где и почему они взаимодействуют, осуществляется не натуралистически, а реалистически, подобно тому, как реконструируются фильмы «с атмосферой». Вторая шкатулка – История, которая уже не просто вещи и обычаи, а сама цель рассказа. Тут главный интерес – в движении общественных сил, в диалектике отношений между ними. Наконец, третья шкатулка – это жизнь, ценная коробочка человеческого существования. Здесь персонажи просматриваются как в истинности рассказа и в реальности Истории, так и в измерении почти метафизическом. Жизнь становится грандиозным поэтическим парафразом, в котором по-прежнему присутствуют и сюжеты чьих-то отдельных жизней, и большая история, но все это заключено в рамки великого приключения под названием «Жизнь человека», поскольку всякий Человек есть человек – то есть брэнная, обреченная на смерть плоть.

22 мая 1974 года сложилось впечатление, что Стрелер все понял, и после первого раза восстановил Чехова во всем его величии и сложности. Те, кто ожидал, что на этот раз будет более или менее переработан спектакль 1954 года, были разочарованы. Возможно, полезно будет вспомнить «симфонию белого» – от теплого белого до холодного – сверху над сценой нависал огромный белый занавес, который колыхался от ветра. Физическое отсутствие на сцене вишни в цвету было компенсировано белизной детской комнаты – комнаты памяти, не только Любы и Гаева, но каждого из нас... И теперь идиллия безобидного «завтрака на траве» разрушена пронзительными гудками и шумом почти эфемерного поезда. Теперь эта комната пуста, тут только слышно тяжелое дыхание Фирса – «темной лошадки» спектакля: он говорит о прошлом, которое продолжается вечно, и о будущем, которое еще не определено...

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## ЧЕТЫРЕ ЧЕХОВА В ТЕАТРЕ «ПИККОЛО»<sup>67</sup>

Чехов впервые был показан на сцене миланского театра «Пикколо» 24 ноября 1948 года. Это была «Чайка», не особенно известная в то время итальянским зрителям пьеса, так как в период между двумя мировыми войнами ее ставили лишь дважды – в 1924 году (режиссер Вирджилио Талли в театре Каподальо-Кало-Оливьери-Кампа) и в 1934 году (режиссер Петр Шаров) в театре Ренато Чаленте и Эльзы Мерлини). В отличие от других чеховских пьес, например, «Вишневого сада» и «Дяди Вани», которые были поставлены соответственно в 1946 году режиссерами Орацио Коста и в 1947 году все тем же Петром Шаровым. «Чайка» же была чем-то совершенно новым. Выбор Стрелера определили разные причины. Если, как считает Этторе Гайпа, обращение к театру великого русского писателя было частью развития «темы последовательного возвращения некоторых важнейших человеческих истин через анализ обычаев разных европейских обществ, доживших до реальности наших дней», то выбор одной из первых пьес Чехова означал намерение Стрелера продолжить затем изучение этого автора в русле разрабатываемой им методологии. Этот путь обязательно должен был закончиться «Вишневым садом». Понятно, что выбору «Чайки» также способствовало наличие в пьесе отсылок к миру театра (как это уже случалось в других спектаклях Стрелера, от «Горных великанов» Пиранделло до шекспировской «Бури» и сказочного «Ворона» Гоцци). Но прежде всего режиссер хотел понять, насколько и до какой степени «ценности традиции Станиславского могли соответствовать спектаклю, созданному для сегодняшнего зрителя». Отсюда желание «избежать ограниченной реконструкции среды и сосредоточить внимание на истинных человеческих ценностях и опыте, которые выходят далеко за пределы конкретной эпохи, конкретных обычаев, конкретного народа».

Стрелер взял для постановки перевод Энцо Феррьеро, сценография была доверена вдохновению Джанни Ратто, а музыка – тонкому чутью Фьоренцо Карпи. Актеры, за исключением Анны Проклемер (Нина), Сильвии Реи (Полина Андреевна), Джованни Галлетти (Маша), имели бесконечно далекий от чеховского театра опыт, они пришли из феерического «Ворона» Карло Гоцци, спектакля «комиков», представлявшего собой смесь драмы, музыки и танца. Это были Лилла Бриньоне (Аркадина), Джорджо Де Лулло (Треплев), Джанни Сантуччо (Тригорин), Марчелло Моретти (Шамраев), Антонио Баттистелла (Сорин), Марио Феличани (Дорн), Альберто Бонуччи (Медведев). По словам режиссера, за время тяжелого репетиционного периода (работа над «Чайкой» шла одновременно со спектаклями «Ворона») между актерами возникла некоторая однородность чувств, которая сыграла значительную роль в качестве сценической интерпретации пьесы. «Стало совершенно очевидно, насколько сильнее становится текст, который играет с опорой на нервную систему исполнителей, их эмоции и чувства, что не могло не отозваться в напряжении всей атмосферы».

«Я очень признателен Джорджо Стрелеру и театру “Пикколо” за то, что они представили не просто “Чайку” саму по себе, но всего Чехова. Воздух, запахи, времена года, стены, голоса и молчание, души и тела, видимое и невидимое». Так выразился Раффаэле Каррьеро, один из немногих критиков, кто не упрекнул спектакль за необычно долгую

<sup>67</sup> Перевод по: *Paolo Emilio Poesio. Quattro Cechov al Piccolo Teatro // «Teatro in Europa», 1, 1987, pp. 56-65.*



продолжительность (он действительно заканчивался в час ночи), за низкие тона и долгие паузы (которые, по утверждению Роберто Ребора, «все актеры передали вовсе не риторическим и условным способом»). Несмотря ни на что, реакция зрителей была восторженной, об этом свидетельствуют все критические статьи, написанные «по горячим следам», как было принято в то время, когда рецензии на новые спектакли выходили на следующий день в утренних газетах. Абсурдный обычай, из-за которого сегодняшний читатель обнаруживает в них только бесконечные толкования текста «Чайки» и короткие торопливые замечания собственно о спектакле Стрелера (несколько строк о значении и характерах персонажей, несколько дополнительных строк о главных исполнителях).

Прошло много лет, прежде чем Чехов вернулся в репертуар миланского театра «Пикколо». Это произошло в сезоне 1954–1955 гг., когда был поставлен «Вишневый сад» (13 января 1955 года). За несколько месяцев до премьеры Джорджо Стрелер закончил одну из своих главных, знаменитых и непревзойденных своих постановок – «Дачную трилогию», которая шла на сцене «Пикколо» с 23 ноября 1954 года до 9 января 1955 года. Из-за этого актеры были вынуждены репетировать «Вишневый сад» днем. Разбирать декорации «Дачной трилогии» было невозможно, поэтому история Раневской, ее близких и цветущего белым цветом сада рождалась в сценографии спектакля по Гольдони. Поэтический реализм, который характеризовал критическое прочтение Стрелера, конкретизировался, таким образом, в словах, жестах и молчании персонажей до того, как декорации и костюмы Тани Моисеевич перевели его в визуальный ряд. Режиссер, однако, в данном случае не придавал определяющего значения внешней стороне, поскольку речь шла о спектакле, который должен был быть «прожит», а не «придуман». В постановке все должно было вытекать (и вытекало) из существования персонажей в диалоге, без каких-либо подчеркиваний, в котором шел поиск равновесия между прошлым и будущим. Соблазн воссоздать среду был отвергнут, режиссер отказался от любых уступок «чеховизмам», которые вошли в употребление и, таким образом, стали традиционными. Стрелер придал всему действию не узко «местное», а «европейское» дыхание. Большая часть рецензентов не отметила этот аспект, однако на него обратил внимание Орацио Вергани, который в своей рецензии напомнил о том, что «в благородных русских домах, где целый век царила ностальгия по Парижу Тургенева, “боваризм” не прошел бесследно». Критик писал: «Стрелер правильно вспомнил о том, что Раневская – это, конечно, русская женщина, но это женщина, которая считает себя женщиной европейской; и что проблемы начала двадцатого века, когда жил Чехов, могли быть и европейскими проблемами». Не менее интересен и финал Стрелера в сравнении с традиционными постановками «Вишневый сад»: глухой звук пилы, уничтожающей дерева, вступал на последних словах, которые бормотал оставшийся один, забытый всеми в пустом и закрытом, как могила, доме верный слуга Фирс. С этим решением был не согласен Сальваторе Квазимодо, который заметил: «Цветущий сад Раневской предлагал разные возможности неоднозначных толкований (и прочтения Чехова) как в определении персонажей, так и в области содержания поэтического мира Чехова. Существует опасность излишней сатиры, комичности или декадентства: Стрелер сумел создать равновесие на грани, с некоторыми оговорками, однако оно нарушено в конце комедии, когда протагонистом становится Фирс, а не звук пилы, врезающейся в стволы вишневых деревьев. Polemica, а не поэзия». Спустя много лет режиссер объяснил свой выбор совсем иначе:

«Историческая последовательность персонажей умаляла значение звука пилы. Мы осознавали, что теоретически зритель предугадывал присутствие людей с пилами с самых первых реплик пьесы, и что вся драма разворачивалась в момент, когда пила ненадолго остановилась, прежде чем снова вступить». В целом спектакль получил теплый прием, хотя Роберто Де Монтичелли высказался только об общем тоне постановки, по его мнению, «немного искусственно серой». Ичилио Рипамонти считал, что спектакль стал еще одной демонстрацией «метода Стрелера, ключ режиссуры которого заключается как раз в том, чтобы прийти к эмоции через почти филологическое изыскание в области исторических и культурных значений текста».

Для постановки «Вишневый сад» Стрелер взял новый перевод, специально сделанный Пуечером и Перфильевым. Фьоренцо Карпи написал оригинальную музыку. Среди главных исполнителей были Сара Феррати (Раневская), Валентина Фортунатто (Варя), Фульвия Мамми (Аня), Тино Карраро (Лопухин), Джанкарло Сбраджа (Трофимов), Энцо Тарашо (Пищик), Пина Чеи (Шарлотта), Андреа Маттеуцци (Епиходов), Франко Грациози (Яша), Оттавио Фанфани (Прохожий). Кроме того, на афише появились и новые, непривычные для театра «Пикколо» имена: Луиджи Чимара и Аристиде Багетти. Чимара пользовался у зрителей большой популярностью как склонный к комическому амплу представитель «буржуазного» театра. Однако его талант позволил Стрелеру сделать из него незабываемого Гаева – дать прекрасный портрет разочарованного человека, грустного и скептического брата Раневской. Багетти, которому было уже за восемьдесят, не самые молодые зрители помнили в основном как исполнителя разных скетчей, хотя незадолго до постановки Стрелера Висконти пригласил его на роль Феррапонта в «Трех сестрах». Он восхитительно исполнил роль Фирса, которая стала для него последней ролью (он умер через несколько месяцев после того, как закончились спектакли «Вишневый сад»).

Вечером 27 апреля 1959 года Чехова вновь показывали на сцене миланского театра «Пикколо». Эта пьеса была совсем неизвестной, хотя незадолго до этого ее поставили с различными сокращениями и под разными названиями в Турине и Риме (а также в Париже). Речь шла о «комедии без названия» – так назвал ее Коррадо Паволини, который первым познакомил с этой пьесой итальянского зрителя в радиопостановке 1954 года – раннем произведении Чехова, бесконечно длинном и не обладающем стройной структурой. Версия Театра Стабиле (Турин), представленная в декабре 1958 года, называлась «Любови Платонова», спектакль в Римском театре Сатиры, выпущенный в январе 1959 года, назывался «Этот безумец Платонов» (он отсылал нас к французскому названию «Ce fou de Platonov», которое использовал Жан Виллар). Стрелер работал со строгим филологическим переводом Этторе Ло Гато и назвал свою оригинальную версию «Платонов и другие», сразу предупредив зрителя о том, что в его спектакле нет единого эпицентра – Платонова. В центре внимания Стрелера находились все персонажи, взаимодействующие в одной конкретной реальности. Текст и еще больше спектакль свидетельствовали о том, насколько Стрелер удивительным образом осознавал, что именно молодой Чехов хотел получить от театра. Неслучайно Роберто Де Монтичелли заметил на следующий день после премьеры: «Эта драма удивительным образом “предвосхищает” то, что представляют собой четыре шедевра чеховского театра». История Платонова, этого «Дон Жуана на русский манер», разворачивалась в типичной среде сонной, ленивой, меланхолической провинции. Любовные отношения, тайные страсти, зависть, друж-

ба, экономические интересы... И главное, что объединяет этих людей, – неспособность жить. Дорогая Чехову Россия на этот раз была увидена Стрелером не через каноны поэтического реализма, но с критической объективностью, которая выработалась в ходе разных опытов. Между «Вишневым садом» и «Платоновым и другими» Стрелер поставил «Наш Милан» и «Трехгрошевую оперу», «Кориолана» и «Доброго человека из Сезуана». Орацио Коста имел право справедливо заметить: «Важность и оригинальность постановки Стрелера заключается в том, что он нашел в непроизвольной, но неопровержимой незрелости драматического полотна, свойственного молодости, <...> предвосхищение одного из самых суровых и строгих эстетических положений современного театра – театра Брехта». Зритель чувствовал, что его не призывают прямо участвовать в жизни интеллектуала-неудачника Платонова и влюбленных в него женщин, но ему предлагают стать судьей людей и отношений, являющихся частью этого разлагающегося общества. Театр «жалких страстей», с неизбежными комическими поворотами, гротескными вспышками, сатирическими проявлениями. «Платонов и другие», по словам Де Монтичелли, представляет собой «чеховскую антологию, что-то вроде свода повторяющихся мотивов писателя: от отчаяния до тоски и осознания бесполезности жизни».

Этот спектакль потребовал от актеров и режиссера огромных усилий, его репетировали семьдесят дней подряд в почти полном затворничестве (в последние недели репетиции заканчивались на рассвете). Но результат этого труда был единодушно оценен всеми критиками, включая тех, кто сетовал на то, что спектакль заканчивался очень поздно – в два часа ночи. Высших похвал и аплодисментов зрителей удостоились Сара Феррати, Тино Карраро (Платонов), Джулия Лаццарини, Валентина Кортесе, Тино Буаццелли, Аугусто Мастрантони, Габриэлла Джакоббе, Варнер Бентивенья, Олинто Кристина, Чезаре Полакко, Энцо Тарашио, Джанкарло Деттори, Гастоне Москин, Андреа Маттеуцци, Оттавио Фанфани, Армандо Альцельмо, Джанфранко Маури, Рауль Консонни. Большой вклад в успех спектакля, который шел почти месяц без перерыва, внес создатель декораций и костюмов Лучано Дамиани.

22 мая 1974 года – то есть через девятнадцать лет после версии 1955 года – «Вишневый сад» снова появился на сцене театра «Пикколо». Причины, побудившие Стрелера вернуться к этому произведению, изложены в письме-манифесте, которое было написано не кому-нибудь, а «Глубокоуважаемому Антону Павловичу». Автором письма был Луиджи Лунари, который вместе со Стрелером сделал новый перевод знаменитой комедии. В этом послании была изложена теория «трех китайских шкатулок», которые находятся одна в другой. «Первая, самая маленькая шкатулка, содержит конкретную повседневную историю маленьких людей, которые ездят в Париж и обратно, продают и покупают сад и делают множество других маленьких вещей, более или менее интересных или банальных. Вторая, чуть бóльшая по размеру шкатулка, заключающая в себе первую, в истории маленьких людей, о которых шла речь выше, читает более широкую историю России того времени, историю сословий, которые исчезают, как Фирс, приходят в упадок, как Гаев, или выдвигаются вперед, как Лопехин. Наконец, третья, самая большая шкатулка, в которой находятся предыдущие две, рассказывает вечную историю Человеческой Жизни – той вселенной, которую представляют собой Человек и его пребывание на земле между рождением и смертью. Он любит, страдает и смиряется». Понятно, что Стрелер хотел открыть все три шкатулки одновременно, в отличие от прошлого опыта, когда он, как и другие режиссеры, ограничился содержанием лишь одной

или максимум двух из этих символических шкатулок. Сейчас намерение режиссера заключалось в тотальном, глобальном прочтении текста. Тот, кто пришел в театр, чтобы увидеть переработку версии 1955 года, быстро разочаровался. Войдя в зрительный зал на улице Ровелло, публика погружалась в белую симфонию. Белые стены, белый откос, на котором во втором действии происходило нечто вроде «завтрака на траве», белые одежды женщин и мужчин практически не отличимых друг от друга оттенков, от бело-розового до ледяного белого, которые резко контрастировали с черными одеждами слуг. И над этой непорочной вселенной – огромный белоснежный покров, лирический образ цветущей кроны вишневых деревьев, отражение сценического действия. Легкие порывы ветра раздували и колыхали это волшебное облако, это бледное небо, которое осыпало усталых персонажей слетающими с огромных веток листьями. Этот элемент сценографии и костюмов – плод гениальной фантазии Лучано Дамиани, – с одной стороны, решал спорный вопрос о том, как показать (не показав) цветущий сад, а с другой – преодолевал всякий налет натурализма в духе Станиславского. Кроме того, почти сновидением казалось возвращение Раневской и Гаева в старый дом после долгого отсутствия, в «детскую», где не случайно разворачивается первый акт комедии Чехова. Возвращение, но также – путешествие в память, в далекое прошлое детства, мучительные знаки которого конкретным образом воплощались в маленьких школьных партах, в большом шкафу, забитом игрушками и пылью, потерянным счастьем и горькими фантазиями.

В этой почти абстрактной атмосфере существовали слова, от как будто бы торжественного шепота до шуточного веселья, отчаянный страх настоящего и будущего, безумие растратчицы денег и чувств Раневской, дерзкая уверенность нового богача Лопехина, глухая преданность дряхлого Фирса, ложные любовные надежды, доверчивое ожидание лучшего будущего Трофимова. В этой беспрецедентной постановке из них складывалась история глубоких эмоций: история, в которой память и мечта, игра и гротеск без принуждения сочетались с социальными темами, с острыми условными знаками (Прохожий, который в спектакле Стрелера говорил по-русски, чтобы подчеркнуть измерение «*corpus alienum*»<sup>68</sup> в угасающем обществе).

Артуго Лаццари описывал спектакль как «поэтическое размышление о диалектике жизни, о горести и радости существования». По мнению Роберто Де Монтичелли, перевод должен был бы быть «более легким, менее эксплицитным и подчеркнутым в намерениях», чтобы смягчить патетические и гротескные настроения.

Музыку написал Фьоренцо Карпи. В спектакле участвовали Валентина Кортесе (Раневская), Джанни Сантуччо (Гаев), дебютирующая Моника Гуэрриторе (Аня), Джулия Лаццарини (Варя), Франко Грациози (Лопехин), Пьеро Самматаро (Трофимов), Энцо Тарашио (Пищик), Клаудиа Лоуренс (Шарлотта), Джанфранко Маури (Епиходов), Чип Барчеллини (Яша), Владимир Николаев (Прохожий), Гвидо Вердигани (начальник станции). Но критики и зрители особо отдали должное Ренцо Риччи, который продемонстрировал все свое искусство в роли старого верного Фирса. Финал этого «Вишневого сада», глухой хрип брошенного слуги, черное пятно в этой непорочной белизне, по мнению некоторых зрителей, напоминал опустошение Беккета. Но главным образом это была минута вселенской поэзии.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

68 Иностранное тело (лат.) – Прим. ред.

ПРИГЛАШЕНИЕ В ТЕАТР СТРЕЛЕРА<sup>69</sup>

## «Вишневый сад»-1955

«В январе 1955 года, когда по вечерам на сцене театра “Пикколо” еще шла “Дачная трилогия”, днем репетировался “Вишневый сад”. Декорации Гольдони не разбирали для репетиций, и среди деревьев и предметов, которые служили материалом для создания атмосферы скуки и бесконечного ожидания “Дачной трилогии”, как поэтическое взаимопроникновение рождалась комедия Чехова». Так Стрелер вспоминает работу над «Вишневым садом» – текстом Чехова, который был ему особенно дорог. Стрелер был убежден в том, что «Вишневый сад» не являлся ни реалистической комедией, ни концептуальной драмой; что это произведение было больше любого художественного намерения и говорило напрямую с сердцами и чувствами людей. Режиссер изучал и пытался раскрыть на сцене глубоко личные причины драмы, которую проживали персонажи, создать равновесие между реальностью и ее художественным преобразованием, обращаясь к воплощению, отмеченному сильным реализмом. Это касается и сценографии Тани Моисеевич, и глубоко личной игры прекрасных актеров, от которых режиссер требовал полного отождествления, в духе Станиславского, с жизнью и судьбой персонажей. Историко-филологическая реконструкция обстановки и костюмов, помимо того, что подчеркивала измерение реального, согласно замыслу Стрелера, должна была создавать «контрапункт человеческой универсальности», которой пропитан текст. Трепещущая атмосфера «Вишневого сада», ощущение мира старой европейской аристократии, который исчезает, но его действующие лица даже не осознают этого, мира, который уступает место миру мещанства и новых богачей, – все это Стрелер передал, пытаясь избежать чеховизма и локального колорита, обращаясь к глубоким историческим и культурным причинам происходящего. Так возникает глубоко прожитая и основанная на подлинном участии интерпретация, которая бережно воспроизводит всю насыщенность значений, скрывающихся в каждой, даже кажущейся банальной реплике. Молчание и паузы наполняются психологическим смыслом, исключительно важным для воссоздания драмы, которая разыгрывается внутри каждого героя. Особенно стоит отметить игру Тино Карраро, его Лопухин предстал как положительный, солидный и умный человек, единственно способный практически подходить к реальности, от которой все остальные только убегают. Таким образом, было покончено с традицией, которая несправедливо превращала этого героя в жадного и неотесанного торгаша, наслаждающегося своим триумфом над бывшими хозяевами. Отметим также достойное похвал исполнение Сары Феррати роли Раневской и высокую оценку ее игры критиками. Однако, несмотря на теплый прием критиков и зрителей, Стрелер остался неудовлетворен постановкой. Она стала основой для работы над второй версией «Вишневого сада» в 1974 году.

Единственной новой постановкой сезона 1958–1959 г.г. стал спектакль «Платонов и другие» по ранней незаконченной комедии Чехова. Стрелер серьезно сократил излишне длинную драму в полной версии Этторе Ло Гато и объединил разрозненные части, следуя «характерам и чертам» взрослого Чехова. Чтобы драматургически организовать сложный и незаконченный материал, Стрелер выбрал три основные линии, которые пересекались друг с другом по ходу всей драмы: юмор, отчаяние и очевидный крах жизни не только отдельных персонажей, но всего общества, в котором разворачиваются эти истории. Бесконечные пересечения смешного и трагического отсылают к легкой атмосфере *водевиля*, которой автор хотел разбавить давящий груз сменяющихся друг друга ошибок и несчастий. Именно здесь режиссер находит ключ к живописанию эпохи и общества и рассматривает судьбу чеховских персонажей через призму «патетической и даже трагической комичности». Спектакль становится «чеховской антологией, чем-то вроде свода повторяющихся мотивов писателя: от отчаяния до тоски и беспомощности жизни». Подобное режиссерское прочтение текста не кажется произвольным, поскольку он обнаруживает в этой драме некоторые мотивы, которые будут звучать затем в признанных шедеврах русского драматурга. Стрелер особенно подчеркивает важность этих мотивов нерешительности, тоски, невозможности понять друг друга, заката существования провинциальной аристократии, одиночества каждого человека, спора между поколениями, страха эпохи, предоставления себя, своей личности на откуп жизни и смерти. Эти мотивы станут определяющими в творчестве Чехова. В своих режиссерских записях Стрелер определяет жанр драмы как «гротескный балет», это – хоровод персонажей, окружающих Платонова и узнающих в его крахе свой собственный крах. На самом деле, все мужские персонажи пьесы терпят крах, начиная с доктора Трилецкого, который топит в алкоголе и еде собственную неудовлетворенность жизнью, оказавшейся, по его мнению, скупой на радости. В версии Стрелера не только главный герой, но и все другие персонажи драмы имеют точные, узнаваемые, наделенные каждый своим темпераментом характеры, увиденные в среде образованного русского мира в момент социально-политического кризиса. Как и в «Вишневом саде», так и в «Платонове» характер персонажа проявляется через встречу-столкновение каждой отдельной личности и общества. Сценография Лучано Даммиани в серо-серебристых тонах не только вызывает в памяти русскую атмосферу, в которой разворачивается действие, но также становится внешним проявлением «серого» душевного состояния персонажей. Особенно большой вклад в замысел режиссера внес Тино Карраро, который смог передать всю глубину чувств и сложность душевных состояний своего Платонова. Также стоит отметить исполнение Тино Буаццели, который сыграл слабость и разочарование врача Трилецкого с драматической прозрачностью, превратив его в почти *alter ego* Платонова. Спектакль пользовался успехом, несмотря на свою продолжительность и длинноты в отдельных местах.

## «Вишневый сад»-1974

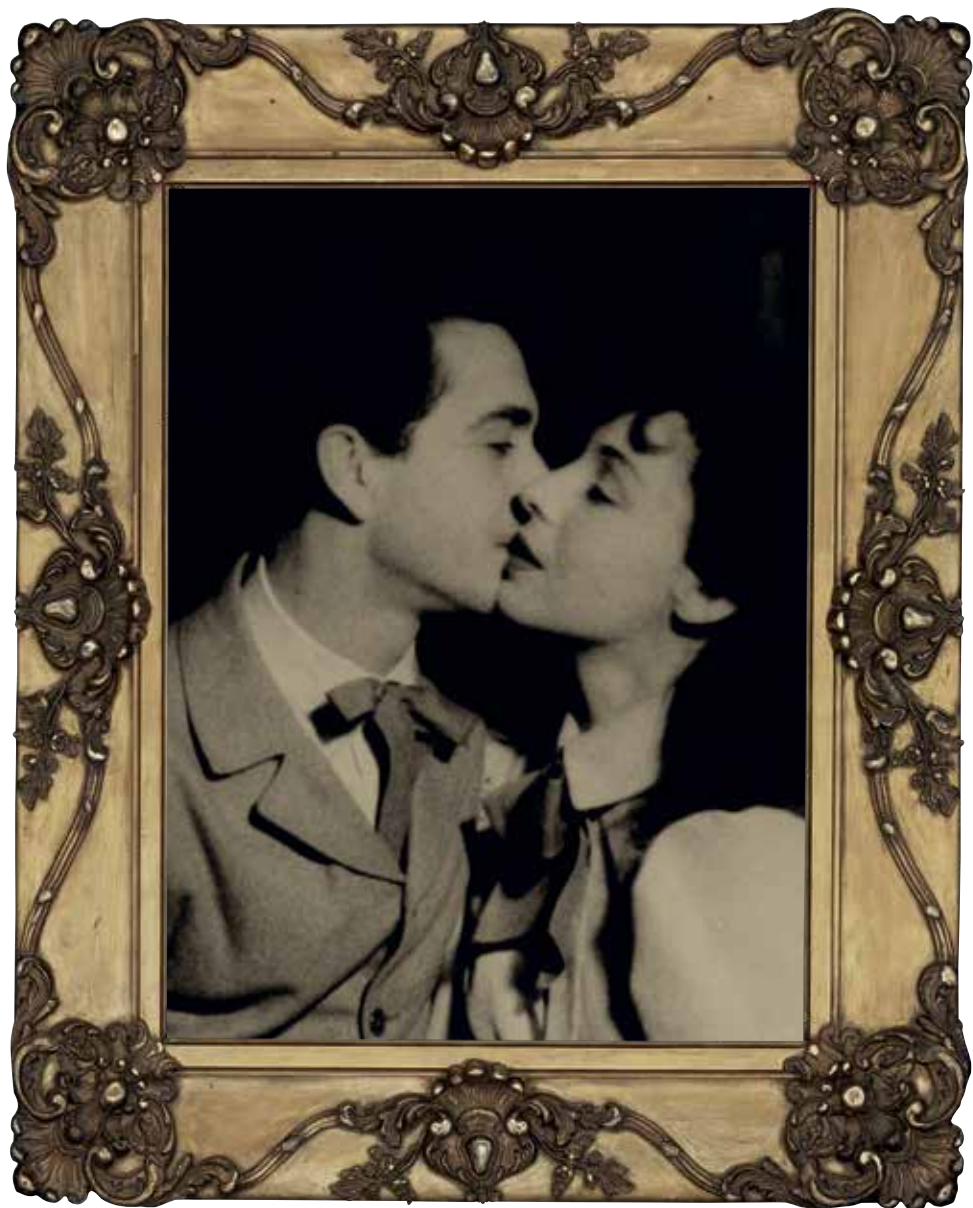
Невозможно забыть вторую версию «Вишневого сада» (май 1974 года), в которой режиссер попытался преодолеть многие тупики и проблемы, которые, по его мнению,

69 Перевод по: *Alberto Bentoglio*. Invito al teatro di Strehler. Milano, Mursia, 2002: pp. 73-74 – “Il giardino dei ciliegi” (I ed.); pp. 83-85 – “Platonov e altri”; pp. 103-105 – “Il giardino dei ciliegi” (II ed.).

он был неспособен решить в 1955 году. Реалистический ключ, сущность метода Станиславского, с помощью которого режиссер ставил первый «Вишневый сад», в 1974 году уже кажется ему недостаточным для интерпретации Чехова. По его собственному мнению, в первой версии «Вишневого сада» он лишь едва приоткрыл суть сложной проблематики произведения. Имея за плечами достаточно богатый театральный опыт (отчасти выработанный в ходе работы над Брехтом), Стрелер подходит к тексту Чехова, вооружившись «теорией трех шкатулок», которая позволяет соединить и гармонизировать в спектакле три возможных плана прочтения (отличных, но дополняющих друг друга, которые мыслятся как восходящая взаимосвязь от частного к общему). Стрелер определил эту теорию следующим образом: «Есть три шкатулки: они находятся одна в другой, в тесном контакте, последняя заключает в себе предпоследнюю, а предпоследняя – первую. Первая шкатулка – это шкатулка “истинного”, и рассказ – это интересный человеческий рассказ, это – истинная картина. Вторая шкатулка – это шкатулка Истории. Здесь более интересно движение социальных классов в диалектическом отношении между ними. Персонажи представляют собой часть движущейся Истории. Наконец, третья шкатулка – это шкатулка жизни. Большая шкатулка человеческого пути: человека, который рождается, растет, живет, любит, не любит, побеждает, проигрывает, понимает, не понимает, проходит, умирает». Стремясь работать с последовательным литературным материалом, соответствующим его собственной интерпретации, Стрелер вместе с Луиджи Лунари осуществляет новый перевод текста, следуя «абсолютному правдоподобию». Связь перевода и спектакля была очень тесной, окончательная редакция текста оформилась в ходе репетиций. Символом режиссерского желания объединить реальное и символическое стала ткань – покров (простая и сильная идея Лучано Дамиани, вернувшегося к работе со Стрелером), которая из глубины сцены поднималась к своду и оттуда простиралась в партер. Покров, который представлял сад, «этот сад, который должен быть и не быть». Идею абсолютно белоснежного цвета Стрелер нашел у самого Чехова, который говорит о белом саде, усыпанном белыми цветами весной и белым снегом зимой. Вневременной и внесезонный белый цвет становится имманентным присутствием, средством отделить границы внутри и снаружи, а также партера и сцены. Белый – это не только цвет поэтического и сценографического покрыва-сада: сам дом и одежда героев тоже белые (они противопоставлены черным одеждам слуг). Белый – это цвет невинности, то есть детства, в котором остались все персонажи. Вокруг «детской», к которой отсылает текст, Стрелер, таким образом, выстраивает вторую основу своего прочтения: все герои «Вишневого сада» – это ненастоящие взрослые, они не способны расти и не умеют противостоять жизни, настоящему, от которого они бегут в двух противоположных направлениях – в прошлое и будущее. Жертвы этого возврата в детство неподвижны, они неспособны принять какое-либо решение и справиться с достаточно серьезной ситуацией, более того, они находятся в постоянном поиске удобного успокоения. Подобное прочтение может показаться психоаналитическим, однако эта проблема решена Стрелером через обращение к шкатулкам истории и жизни. Тема возврата в детство – это только трамплин для того, чтобы показать «общество Раневской (Валентина Кортезе) и Гаева (Джанни Сантуччо), закатное общество праздных богачей и его отказ вписаться в новую реальность, которая является не только реальностью купца Лопахина (Франко Грациози)», о чем свидетельствуют потом недвусмысленные слова Прохожего-попро-

шайки. Во втором и третьем действии, на белой и абстрактной платформе, символизирующей восходящий сад, пересекаются бесполезные надежды юности, апатия, слепая вера персонажей, застрявших между прошлым и будущим. Точкой разрыва становится «звук лопнувшей струны», символ пророческого слома, который Стрелер передает через «долгую тишину, содрогание персонажей, трепетание и раздувание покрыва, который представляет собой одновременно пространство и время, небо и время года». В четвертом действии финал оставлен прекрасному Фирсу в исполнении Ренцо Риччи, забытому хранителю дома и прошлого, который лежит на старом диване: сверху на него, словно саван, падает покров-сад, а в глубине ритмичный звук пилы открывает дорогу будущему и знаменует переход в надвигающуюся эпоху новых социальных классов и поколений.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой.*



Чайка – 1948/49

## ПРОГРАММА «ЧАЙКИ»

Пикколо театро ди Милано  
Премьера 24 ноября 1948, в 21.00

### «Чайка» В четырех актах Антона Чехова (перевод Энцо Феррьери)

#### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса – Лилла Бриньоне  
Константин Гаврилович Треплев, ее сын – Джорджо Де Лулло  
Петр Николаевич Сорин, ее брат – Антонио Баттистелла  
Нина Михайловна Заречная, молодая девушка, дочь богатого помещика –  
Анна Проклемер  
Илья Афанасьевич Шамраев, поручик в отставке, управляющий у Сорина –  
Марчелло Моретти  
Полина Андреевна, его жена – Сильвия Реи  
Маша, его дочь – Джованна Галетти  
Борис Алексеевич Тригорин, литератор – Джанни Сантуччо  
Евгений Сергеевич Дорн, врач – Марио Феличани  
Семен Семенович Медведенко, учитель – Альберто Бонуччи  
Яков, работник – Игнацио Колнаги  
Повар – Вильям Скачча  
Служанка – N. N.

*Действие происходит в усадьбе Сорина.  
Между третьим и четвертым действием проходит два года.*

Режиссер – Джорджо Стрелер  
Сценография – Джанни Ратто  
Костюмы – Эбе Колчаги

После импровизированных празднований «Ворона» Гоцци театр «Пикколо» представляет свой второй спектакль – «Чайку» А. П. Чехова. Эта любовь к отстранению и эклектизму, возможно, покажется опасной. Но настоящая история театра «Пикколо» заключается как раз в этом постоянном и трудном путешествии между такими далекими и разными широтами, в этом поиске тех важнейших предложений, тех вечных тем и возможностей, которые на расстоянии веков продолжают осуществлять таинственную связь между театром и жизнью, чтобы человек окончательно не потерялся. И кто-то, возможно, позднее обнаружит, в каком тайном вдохновении связываются воедино авторы, темы, поразительные замыслы, сообщения, которые, кажется, порой противоречат друг другу или взаимно друг друга исключают.



20. «Чайка». Програма. С 1-2.

Поэтому мы не хотели бы здесь вводить зрителя в мир Чехова или критически представлять его театр. По нашему мнению, достаточно нашего спектакля – каждый вечер, от открытия до закрытия занавеса. Несмотря на неизбежные искажения, на неизбежные ошибки, спектакль выстраивает точную диаграмму наших мыслей и нашего сердца. В связи с этой «Чайкой» мы особенно хотим вспомнить фразу Книппер-Чеховой: «Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное надо любить человека, как любил его Чехов, со всеми его слабостями, недостатками».

Наше сердце глубоко тронула эта фраза, и она потребовала от нас чего-то большего, чем умное исполнение, технические навыки и все то, что нужно иметь, чтобы быть актером. Она потребовала от нас (и нам кажется, это самое важное) быть людьми, любить людей, сострадать нам самим и всем тем, кто вокруг нас живет и, значит, ведет трудную игру, о которой слишком часто забывают в перипетиях нашей судорожной истории.

А потом нам попала другая фраза, фраза самого Чехова: «Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные». Мы попытались понять «Чайку» в этом ключе, и полюбили и любим каждого из героев, как что-то очень близкое, забытое со временем и вновь обретенное. В этой нашей работе мы дали жизнь самым дорогим воспоминаниям, сказочным временам детства, нашей юности, потревоженной торопящимся временем, нашей боли от того, что время проходит, от невозможных побегов, от того, что люди уходят. Мы дали жизнь неожиданным печалям, которые отметили те наши дни, в которые ничего не должно было случиться, разлукам, отъездам, трусости, маленьким и большим потребностям и необходимостям каждого нашего часа. И все это мы отчаянно попытались очистить от сентиментализма, от всякой обозначенной схемы, от всякого декадентского согласия. То есть мы попытались сделать все это главным, за пределами натуралистического и веристского метода, которому жизнь в какой-то момент перестает подчиняться, и изложить все это как песню, негромкую, но необыкновенно наполненную отголосками, необыкновенно напряженную в преодолении просто забавной истории, и вписать эту песню в круг космического вращения событий и людей.

Недостатки этого нашего подхода станут видны позднее. Пока в нас остается только уверенность, что высшее послание Чехова, каким оно предстало нам, – не только полное слез и печали, но и глубоких потрясений, которые затрагивают не только скромные события нашего существования, но сами судьбы нашего духа, – найдет отзвук в сердце зрителей. И они захотят услышать его с той непринужденностью, которая умеет превосходить схемы любой художественной антологии и ошибки любого нашего поиска в качестве людей и артистов.

«Чайка» была написана в 1896 году. Хронологически эта третья пьеса Чехова<sup>1</sup>. Она была написана после «Лешего» и до «Дяди Вани». Перевод Энцо Феррьеро опубликован в третьем томе серой серии коллекции «Teatro di Rosa e Ballo Editori»

Перевод с итальянского Ирины Зверевой

<sup>1</sup> Если учитывать неопубликованную при жизни Чехова «Безотцовщину», то «Чайка» – его четвертая четырехактная пьеса. Кроме того, до «Чайки» было написано 9 одноактных пьес, в числе которых «Медведь», «Предложение», «Свадьба» и др. – Прим. ред.

## «ЧАЙКА»

<...> Решив ставить «Чайку», Стрелер обратился к теме, которая в ходе его работы в качестве «посредника поэтических реальностей» будет обрастать все новыми красками по мере следования им по избранному пути. Это тема последовательного возвращения некоторых важнейших человеческих истин через анализ обычаев разных европейских обществ, доживших до реальности наших дней. Стрелер не изменил этому пути, и каждый новый текст, который вписывался в эту идеологическую структуру, был новым заявлением о своей позиции.

Он не мог не встретиться с Чеховым. Как и в случае с Гольдони, Стрелер намеренно выбрал одно из первых его произведений. Как и в «Горных великанах», или в «Вороне», или в «Буре», он нашел в «Чайке» отсылки к миру театра, воплощенному в устремлениях Треплева и Нины.

Четыре фигуры выделяются в «Чайке»; кажется, что они находятся в борьбе, потому что их демонстрации взаимно однозначных реальностей принимают смысл окончательного слова. Треплев, Нина, Аркадина, Тригорин. И около них – Маша и Дорн, Медведенко и другие, чьи замкнутые драмы ревности кажутся нарочно ограниченными пропорциями анекдотических обычаев и чувств, и именно поэтому, возможно, они становятся прозрением.

Слишком незрел «новый мир» Треплева, чтобы Нина могла уверенно опереться на него. Это мир Тригорина притягивает ее, пусть он и ограничен самим Тригориным смесью кокетства и горечи. Под очарование этого мира уже попала Аркадина, его чары действуют не только на Нину, но и на Машу.

Стрелер превратил Тригорина в потенциальный центр драмы. Он обнажил и прояснил его «опасный интеллектуализм» больше, чем некоторое мужское обаяние. Известно, что Чехов видел в этом персонаже комический «характер», если не прямо-таки «комический» персонаж, доказательством тому является предложенный Чеховым костюм для него. Тригорин в версии театра «Пикколо», глубоко прожитый Сантуччо, – это писатель, разьедаемый самолюбованием, он постоянно находится перед зеркалом, беспрерывно оборачивается, чтобы посмотреть на себя и посмеяться над собой. В то же время он никогда не откажется от себя самого и не променяет себя ни на кого другого, потому что Тригорин себе нравится. Даже с Ниной ему было приятно «поддаться соблазну», потому что эта молодая, страстная и задыхающаяся от перемен в своей жизни девушка могла бы вернуть ему веру в себя, которую поколебали отношения с Аркадиной.

Рядом с таким Тригориним, воплощением человеческой мещанской посредственности, герои Нины и Треплева, которым Анна Проклемер и Джорджо Де Лулло придали современные очертания и образ мыслей, типичные для «молодого поколения, выросшего в замкнутой среде», проживали медленную метаморфозу: это было медленное угасание порыва и стремления обрести новый мир. «Ключ», который, казалось, был в руках, едва угадываемая нить, которая могла привести к истине, затерялись среди тысячи ежедневных дел, среди призраков страстей, интересов и требований повсед-

невности. В первом действии Нина верит в «театральную миссию» Треплева, то есть и в свою собственную. Затем к ней и к нему приходит «успех». Но какой успех, в чем? В интерпретации Стрелера казалось, что в каждом слове Нины и Треплева во время их финальной встречи был почти слышен голос Тригорина и угадывалось его горькое и сочувствующее покачивание головой. «Новый мир» был отложен до лучших времен.

С точки зрения интерпретации, равно как и с технической точки зрения, существовала проблема «воссоздания среды». Стрелер решил ее почти исключительно через постоянное звучание песенок, которые напевали персонажи. Молчание, паузы, тупики, мысли героев с помощью этого «технического» способа становились непрочной соединительной тканью, порой даже бессодержательной. Точно такими же и были «реальные встречи» многих из них. Естественно, это прекращалось, когда драматическое ядро готово было взорваться: этот взрыв не оставлял следов, – только неприятные запахи. Лишь одному персонажу Стрелер придал жгучую, отравляющую, страстную и земную плоть. Это – Аркадина; ее пылкая защита, борьба за собственное право быть женщиной были концентрацией человеческой природы и страха, и Лиля Бриньоне прекрасно передала все это с помощью своего таланта.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

<sup>2</sup> Перевод по: *Ettore Gaipa*, Giorgio Strehler, Bologna, Cappelli, 1959: pp. 52-55 – “Il gabbiano”.



21.

22.



24.



26.



23.



25.

21. «Чайка». Треплев – Джорджо де Лулло.  
Фото Джанколомбо
22. «Чайка». Сорин – Антонио Баттистелла,  
Треплев – Джорджо де Лулло. Фото  
Джузеппе Синьорелли
23. «Чайка». Сорин – Антонио Баттистелла,  
Аркадина – Лилла Бриньоне.  
Фото Джузеппе Синьорелли
24. «Чайка». Аркадина – Лилла Бриньоне,  
Тригорин – Марио Фелициани.  
Фото Джузеппе Синьорелли
25. «Чайка». Нина – Анна Проклемер,  
Треплев – Джорджо де Лулло.  
Фото Джузеппе Синьорелли
26. Джанни Ратто. Эскиз декорации  
к спектаклю «Чайка»



## «ЧАЙКА». ИЗ ОТКЛИКОВ НА СПЕКТАКЛЬ

**“Avanti!”, Милан, 25 ноября 1948**

«Чайка» Чехова

<...> Пьеса, сыгранная накануне вечером в Piccolo Teatro в переводе Энцо Ферриери, кажется, растворилась в языке, свободном и живом. Спектакль был безупречным. Прежде всего, следует отметить ритм постановки. Джорджо Стрелер уловил тон, можно даже сказать, дыхание комедии, в которой происходит чередование неподвижного, остановившегося времени и времени скоротечного. Актеры шли от игры в замедленном темпе к оживленному исполнению, делающемуся под конец напряженным, почти переходящим в крик тревоги.

Игра актеров не отступала ни на шаг от режиссерского рисунка Стрелера. Джанни Сантуччо в роли Тригорина, превосходно владеющий языком сценического искусства, заметно вырос профессионально по сравнению с его предыдущими работами. Лилла Бриньоне в сложной роли Аркадиной предстала нервной и изящной, нежной и эгоистичной. Юношеская пылкость и романтичность Константина обнаружилась у Де Лулло – талантливого, подающего большие надежды исполнителя. Также не оценим вклад в комедию Феличани, Баттистеллы, Моретти, Рея, Галлетти. Шквал аплодисментов обрушивался на актеров после каждого акта. Блистательная, изящная, в духе «конца XIX века» сценография Джанни Ратто, великолепные костюмы Колчаги. И сегодня вечером актеры снова на сцене.

*Г. Тимма Роза*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

**“Corriere d’informazione”, 25 ноября 1948**

52-летняя чайка свила гнездо на виа Ровелло

Четыре действия «Чайки» с ледящей душу меланхолией, с едва слышимым пением о невозможности счастья на земле, вернулись в Милан, в это первое предчувствие зимы, в этот безоблачный вечер. Родившись 52 года назад среди неоклассической архитектуры старого Петербурга <...>

В небе миланских театров в этом сезоне четыре действия «Чайки»: немного потерянная «Чайка» – птица открытого моря и гряды скал – свила гнездо на сцене Piccolo Teatro, перед привычной богатой публикой одного из самых изысканных залов на улице Ровелло.

За свои полтора года жизни Piccolo Teatro включил в свой репертуар, если мы не ошибаемся, 5 русских пьес. Речь шла о русской среде, лихорадочных, одетых в лохмотья людях из пьесы «На дне», и о тоже лихорадочных, но меланхолических интеллектуалах из «Чайки» <...>

Было вполне естественно, что после стольких лет молчания свои четыре акта испробовали Джорджо Стрелер, Паоло Грасси и их достойные актеры. Они хотели, по их словам, привнести на сцену нотку веризма, детального бытописательства, что способствовало успеху их первой постановки, которая, если можно так сказать, была вся «набита» правдивостью.

Манера исполнения из реалистической переходила в лирическую, возможно, иногда грубоватую, и в то же время, оставалась сдержанной, традиционно чеховской; это прежде всего касалось персонажей более зрелых или тех, кто уже был на пороге зрелости и разочарований, как, например, Ирина и Борис Тригорин.

Реалистично представлен интерьер усадьбы, но выглядит меж тем слегка фантастическим. Снаружи, в саду – эстрада среди голых стволов берез и вязов. Одни голоса слышатся четко и ясно, другие немного приглушенно. Акустика в Piccolo Teatro оставляет желать лучшего. Зрители с последних рядов и с балкона требовали: «Громче», «громче». Сидевшие ближе, которым было уже немного слышно, просили тех соблюдать тишину, чтобы не пропустить очередную реплику <...>

Бурные аплодисменты после спектакля и во время, когда на сцене Анна Проклемер. Превосходно играли Бриньоне, Сантуччо, де Лулло, Феличани. Тщательно подобранные Колчаги костюмы конца XIX века с большим интересом разглядывались публикой, особенно зрительницами небольшого роста. Не было ни одной актрисы на сцене, которая в длинной юбке-колоколе не казалась бы на несколько сантиметров выше.

Публика элегантна как никогда. В фойе небольшая выставка современного искусства. Среди них – Карра, Сассу, де Пизис, Семегини <...>

В другом фойе фотовыставка с несколькими натюрмортами и обнаженной женской натурой, целомудренно представленной в туманной дымке.

Спектакль закончился в час ночи. И хотелось бы знать, кто этот загадочный сеньор среди нескольких пассажиров трамвая номер 5, который писал на листе бумаги на коленях. Мы скажем о нем, что это не врач, выписывающий рецепты, а один театральный критик одной утренней газеты, который спешит закончить свой очерк...

Piccolo Teatro всегда показывает что-то новое.

*Орио Вергани*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

**“Corriere della sera”, 25 ноября 1948**

«Чайка» Чехова в Piccolo Teatro

<...> Спектакль закончился очень поздно и я должен поделиться с вами своими наспех сделанными выводами: интереснейшая постановка Стрелера, немного скучная вначале, как и сам текст, но более живая, волнующая, наполненная поэзией в своих последующих актах, где, однако, некоторое преднамеренное отсутствие динамики порой мучительно. Из исполнителей следует представить Анну Проклемер, которая играла свежо, непринужденно и невероятно отчаянно; блистательную Лиллу Бриньоне; Джанни Сантуччо, декламатора, яркого и утонченного (но мне кажется, его персонаж остался без комедийной жилки); Джованну Галетти, обладающую интонациями красивой, покорившейся судьбе грусти; Де Лулло со слишком ребяческим поведением в первых актах, но в последующих превосходного исполнителя; прекрасны также Баттистелла, Феличани. Зрительская реакция всегда более теплая, взволнованная после двух последних актов. Анну Проклемер встречали аплодисментами и в ходе спектакля при каждом ее появлении на сцене.

Сегодня вечером повторное представление.

*Ренато Симони*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

**“Il Popolo”, 25 ноября 1948, Милан–Рим**

«Чайка» Чехова

Этот случай мне рассказал русский режиссер Шаров в антракте спектакля «Дядя Ваня», сыгранного в прошлом году в Одеоне. Чехов присутствовал на репетициях «Чайки» в Московском Художественном театре. Станиславский или Немирович-Данченко, не помню, кто именно, спросил писателя, уместен ли у Треплева красный галстук на шее. Чехов, застигнутый врасплох, не ответил. Но затем вернулся в кабинет директора, где возник более обстоятельный разговор о том, какого цвета должен быть пиджак у Треплева. Писатель сказал, что не знает, что «никогда не видел Треплева в его одежде» и никогда не задумывался над этим вопросом.

Забавная история, правдивая или придуманная, демонстрирует, насколько неподдельным был сценический инстинкт у Чехова, инстинкт, который предостерегал его от чрезмерного внимания к отдельно взятому персонажу в его внешнем облике, от автономизации его чувств и действий; он

выступал за превосходство ансамбля, единой совместной постановочной конструкции, ратовал за общую – коллективную – душу спектакля.

Смысл театральной революции Чехова кратко излагается в этом процитированном анекдоте: дальше от Ибсена, Гауптмана, ближе к Метерлинку. Наш врач-художник смело смешал реализм и психологизм, и это не пошло во вред: в тумане культурной жизни, в его сумеречном лиризме всегда содержится намек на символ – теми или иными способами он изображает картины, виды, чувства, явные и недвусмысленные, задающие атмосферу...

Сегодня ценность Чехова скорее не в его полемике о новых формах и не в революционном перевороте, как мы помним из исторической хроники, но прежде всего в его поэтической натуре, в нем самом как толкователе человеческой души, художнике, который устремил свой взгляд далеко за пределы господствовавших в то время установлений театра, чтобы оказаться в сказке, изменившей цвет жизни. Ирония судьбы в том, что он не хочет протеста, но, тем не менее, одобряет его.

«Чайка» была превосходно поставлена Джорджо Стрелером, тонко уловившим все ее нюансы, внутренние колебания, паузы, что позволило ощутить более глубокий смысл пьесы, скрытую мелодию и ритм. Восхищение вызвала резкая и живая манера исполнения Лиллы Бриньоне, молодость и свежесть Проклемер, искренность Де Лулло, взволнованность Сантуччо, а также стоит отметить и Джованну Галетти, Феличани, Баттистеллу, Бонучи. Аплодисменты. Спектакль снова на сцене.

*Сильвио Джованинетти*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **“Corriere Lombardo”, 25 ноября 1948, Милан**

«Чайка» Чехова в театре «Пикколо»

Одни на этой планете. Главный герой: никто

*Каждая премьера в театре «Пикколо» – это событие для миланской культуры; и вчера вечером тех, кто был незнаком друг с другом, можно было сосчитать по пальцам.*

В театре Чехова драма рождается не из конфликта характеров или страстей, не по воле или в результате действий какого-то одного главного героя или одного персонажа, не в силу того, что герои являются плохими или хорошими, не из-за чувств персонажей, не по их вине и не из-за их заслуг. Более того, в театре Чехова вообще никто не является главным героем. Никто не является причиной того, что происходит. И все же главное действующее лицо есть. Его не видно, у него нет реплик, но именно оно становится причиной разворачивающейся драмы.

Ради Бога, не будем называть это действующее лицо судьбой, фатумом или роком. Это слишком сильные и для Чехова пустые слова, они заставляют думать о возмездии, о необходимости и, таким образом, о логике. Тогда как логики тут нет; более того, кажется, что все идет против логики и в противовес ей, что все движимо странным и слепым капризом.

Мы можем дать этому главному действующему лицу более сдержанное имя. Это – жизнь. Жизнь с ее слепотой и иррациональностью; жизнь, которая, играя, делает так, что люди любят тех, кто не любит их. Те, кто жаждут свободы, живут как пленники, а те, кто желают уз, – абсолютно свободны. Те, кого манит бунт, ведут тихое существование, а те, кто ищут одиночества, становятся мятежниками. Презрительная шутница жизнь, которая хранит старые разъеденные стволы и срывает молодые побеги.

Но это творящая и разрушающая жизнь, играющая с людьми, заставляет думать о чем-то, хорошем или плохом, справедливом или несправедливом, как фатум или судьба, что приводит людей в движение словно марионеток в руках умелого кукловода. Тогда как у Чехова жизнь – это всего лишь человеческие создания, более того, это только их сердца. Ничего другого не существует для безутешного поэта. Нет управляющей людьми длани, нет выносящего суждение голоса, нет Провидения, нет Рая, нет Ада, нет награды и нет наказания, нет даже жестокого и

несправедливого Бога, нет правила, нет закона. Люди – одни на этой затерянной во вселенной планете; наедине с самими с собой и себе подобными.

Таким образом, можно было бы сказать, что главное действующее лицо театра Чехова – это именно отсутствие кого-то, кто находится за пределами или поверх людей. Отсутствие того, кто – не будем говорить: судит людей, это было бы слишком громким заявлением – но кто, по крайней мере, приводит людей в движение, или же просто смотрит на них, или ждет их у выхода, с распростертыми объятиями или с палкой в руке. Нет. Это не так. Всё происходит между самими людьми. Без законов. Случайно. Так люди не встречаются, так ситуации не сопрягаются, и так рождается драма, в которой никто не виноват. Никто не является хорошим или плохим. Каждый герой плохой по отношению к кому-то и хороший по отношению к другому. И он хороший по отношению к кому-то именно потому, что является плохим по отношению к другому; и наоборот.

Больше, чем в каких-либо других пьесах, вчера вечером в «Чайке» театра Пикколо ощущалось это огромное отсутствие; людьми движут только их безрассудные сердца, они – одни в этом мире. Никакой любви, «любить велящей любимым»<sup>3</sup>. Здесь люди ищут друг друга, но не один другого. Один герой ищет ускользающего от него второго, который бежит за третьим, а этот третий в свою очередь преследует четвертого, и потому ускользает от второго, и т.д., и т.д. Герои Чехова существуют в этой бесконечной карусели, где невозможно догнать друг друга. В чем вина дочери управляющего Сорина Маши, если вместо того, чтобы любить влюбленного в нее бедного учителя Медведенко, с которым она могла бы быть счастлива, она любит племянника хозяина Треплева? И в чем вина Треплева, если вместо того, чтобы любить влюбленную в него Машу, он любит Нину? И в чем вина Нины, если вместо того, чтобы любить влюбленного в нее Треплева, она любит Тригорина? И в чем вина Тригорина, который не любит ни Нину, ни Аркадину, которая его любит?

Шестеренки не совпадают. Хватило бы лишь небольшого смещения, чтобы они совпали. Если бы Маша любила Медведенко, если бы Нина любила Треплева, если бы Тригорин любил Аркадину, – все были бы счастливы. Однако шестеренки не совпадают, и с той же суммой страстей и чувств все несчастны. В таких случаях в жизни задают глупый вопрос: «Почему?.. Ведь он мог бы быть счастливым». Почему... Потому что такова жизнь.

Однако Чехов не исходит из теоретической концепции, и потому его пьесы далеки от ясной и холодной прозрачности клинического опыта, или от бесчеловечной точности схемы, или от доказательства теоремы. Чехов идет обратным путем. Он исходит из того, что видит, и не делает из этого никаких выводов. Скорее, наоборот, он сознательно избегает каких-либо выводов. Чехов ограничивается тем, что копирует жизнь. Значение надо освободить от материи, в которой оно спрятано, как золотая крупинка в песке. Эта полная истины материя полна также и поэзии. Мир Чехова завораживает, как мимолетное и дорогое сердцу воспоминание. В этом мире, как и в воспоминании, даже в слезинке блестит луч солнца.

*А.С.*

*Перевод Ирины Зверевой*

### **“Il Guerin Meschino”, 28 ноября 1948, Милан**

Без названия

<...> В этой восточной работе не было бы ничего выдающегося, если бы Стрелеру не удалось ввести в некоторые сцены замечательный русский балет с персонажами в красных рубашках, меховых шапках, сапогах <...>

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

<sup>3</sup> «Любовь, любить велящая любимым,  
Меня к нему так властно привлекла...»

*«Божественная комедия» Данте Алигьери  
Перевод М.Лозинского*

## “L’Ordine”, 3 декабря 1948, Комо

Мир неудачников

<...> Кажется, наитончайшее искусство Чехова – это умение сотворить идеальное время: персонажи, природа, среда существуют во времени, которое в то же время и наше время, время без осадка, без искусственного налета.

<...> Если Стрелеру и актерам Piccolo Teatro должна быть объявлена благодарность, то, прежде всего за то, что они воссоздали это время, развивая сюжет драмы в соответствии с ритмом, неторопливым, немногословным, тем же самым, что присутствует в тексте.

Я не знаю, была ли преднамеренной временная последовательность в программе представлений. После фееричного спектакля «Ворон» «Чайка» была поставлена с определенной степенью суровости, что кажется подходящим ответом Стрелера на обвинения критиков в его свободном обращении с текстами.

<...> Актеры Джанни Сантуччо и Лилла Бриньоне продемонстрировали высшую степень зрелости в своем строгом, точном исполнении; здесь же романтическая Анна Проклемер, вступающая в антагонизм со своим персонажем. Де Лулло кажется наименьшим приверженцем атмосферы текста, он обостряет открытую порывистость своего персонажа. При этом следует признать, что Константин среди всех персонажей менее «чеховский».

*Морандо Морандини*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## “L’Illustrazione italiana”, 5 декабря 1948, Милан

Театр Бетти, Эдуардо, но, прежде всего, Чехова

На прошлой неделе мы должны были говорить о «Рождественской сказке» Уго Бетти, которая была представлена с большим успехом в Олимпии компанией Серджио Тойяно и Лауры Солари перед возобновлением превосходной постановки Пиранделло «Подумай, Джакомо». Разговор не состоялся по причине крайней слабости комедии и с целью избежать вымученного интервью.

Мы надеемся увидеть вскоре от Уго Бетти, одного из наших самых достойных драматургов, более содержательную пьесу.

Также не было долгого обсуждения по случаю «Шестой этаж, приветствую тебя!», спектакля Эдуардо де Филиппо, представленного им в Нуово.

В этих коротких зарисовках у Эдуардо отсутствует что-либо, на основании чего мы могли бы и тут посчитать его первоклассным драматургом. К зданию, пострадавшему от бомб и которое теперь готовится под снос, пришел один грустный сеньор, чтобы попрощаться со своим домом. Среди голых стен он вспоминает длинные эпизоды своей однообразной жизни, сами по себе незначительные, но для него очень трогательные. И это как мимолетный аккорд, данный хорошим музыкантом, но без желания исполнять сонату. Публика аплодирует, но более тепло зрители встречают двухактную пьесу «Кто счастливее меня?», которая идет следом. Юмор этой комедии спустя 20 лет остается свежим и приятным. Нужно ли говорить, что Эдуардо и Титина исполняли ее также по-прежнему превосходно?

Гораздо более важным событием недели стала постановка «Чайки» Чехова в Piccolo Teatro. Сколько лет эта пьеса не ставилась на сцене? Если мне не изменяет память, впервые в Италии ее поставил Талли: когда принял в свою театральную труппу совсем юную еще Марту Аббу, вызвавшую огромный интерес у публики в театре Пополо, во главе которого в то время стоял Сабатино Лопец. И здесь в роли Нины актриса имела громадный успех. Стоит вспомнить и изящную, чувственную Анну Проклемер, которая теперь в той же самой роли снискала признание у публики Piccolo Teatro.

Но почему бы этому театру, располагая такими актрисами, как Лилла Бриньоне, Анна Проклемер и Джованна Галетти, не поставить «Трех сестер», например? «Чайка» – не самое гениальное произ-

ведение Чехова. Была написана в 1896 году, то есть семь лет спустя после неудачного «Лешего» и годом ранее перед удивительным «Дядей Ваней». В этом произведении Чехов уже обрел свой голос, но не совсем овладел им. Эта комедия представляет великого драматурга, но не великое произведение. На фоне осязаемости действующих лиц в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», фигуры «Чайки» выглядят запутанными в абстрактных схемах; если в «Вишневом саде» даже едва уловимые движения в основе своей легки и воздушны, то здесь все получилось немного вымученным <...>

Меж тем Энцо Феррьерри, магнетизм перевода которого ощущается в постановке, считает «Чайку» одной из самых важных пьес Чехова.

<...> Джорджо Стрелеру следовало бы быть более предусмотрительным и подготовить зрителей, насколько это было возможно, к восприятию подтекста пьесы. В результате в некоторых моментах, слишком подробных, слишком ровных можно было почувствовать, как бы это сказать, запах лаковой краски. Но в целом эта постановка делает ему честь.

Мы говорили о «Вишневом саде», поставленном на сцене Да Коста, о той трудности, которую режиссер должен был преодолеть, чтобы остаться верным Чехову, не предать его, не изменить в интонации.

Стрелер не предал Чехова, и за это следует поблагодарить его. Не могу не сказать об актерам, которые сыграли хорошо. Лилла Бриньоне в роли Ирины Николаевны и Джанни Сантуччо в роли Тригорина блистательно, изящно сыграли двух персонажей, слабо очерченных в пьесе. Что касается Анны Проклемер, актрисы для нас новой, отметим, что она в роли Нины была обольстительной и волнующей. Мы надеемся увидеть ее в других ролях, чтобы лучше познакомиться с нею. Де Лулло, несмотря на некоторое нарушение равновесия, продемонстрировал свои выдающиеся способности. Актеры первой величины – Джованна Галетти и Марио Феличани превосходно исполнили роли второстепенных персонажей. Заслужили похвалы и другие актеры: Баттистелла, Ла Рей, Моретти, Бонуччи. Неоценим был также в этот раз вклад сценографа Джанни Ратто и художника по костюмам Колчаги.

*Джузеппе Ланца*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## “Fiera letteraria”, 5 декабря 1948, Рим

«Чайка»

<...> Стрелер обнаруживает в строгости, в выразительной простоте драмы Чехова идеальное поле; это – художественный путь, но весьма тернистый, чтобы испробовать все свои необыкновенные способности к сценическому переводу, основанному на глубоком понимании текста.

<...> Режиссер сохраняет четыре чеховских действия в атмосфере таинственной, музыкальной, где присутствуют и предубеждения и правда жизни...

<...> Следует отметить, что Стрелер не боится пауз, его актеры нередко пользуются ими, чтобы избежать излишней риторики.

*Роберто Ребора*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## “Bis”, Милан, 9 декабря 1948

Превосходная «Чайка»

*Величайшая человеческая простота пьесы Антона Чехова и почти неразрешимая задача для переводчиков*

«Чайка» Чехова в Piccolo Teatro. Режиссерская работа Джорджо Стрелера. Есть ли необходимость рассказывать сюжет? Но сюжета как такового нет. Поведать о том, что случилось? Но в конце последнего действия почти ничего не происходит. Здесь все так, как и в нашей реальной жизни, где нет ни сюжета, ни сценических трюков и есть лишь обычные, немного скучные разговоры,

нет блистательных шуток; люди здесь не театральные персонажи, а обыкновенные человеческие существа – всегда одни и те же, одинаковые, и когда что-то случается из ряда вон выходящее (как в конце комедии самоубийство юноши Константина), то это происходит неожиданно, без подготовленного сценарного плана. Как в нашей подлинной жизни мужчины и женщины живут вместе, удерживая друг друга, а любовники всегда ошибаются и никогда не возвращаются и, соответственно, все чувствуют себя в той или иной степени несчастными, но это выражается не в крайней степени, а скорее в приемлемой для человеческого существования мере. А между тем время идет. И это важно. Оно помогает преодолевать эту долгую скуку без сострадания. И каждый становится уже немного другим, разочарованным. Сожаления накапливаются. Минувшие дни кажутся удивительными, но все проходит без серьезных потрясений, как это было бы в трагедии; тут адажио сосуществует с непрерывной меланхолией, настолько тонкой, что она почти не чувствуется.

<...> И в этом очарование Чехова, язык которого крайне сложно перевести. Актеры привыкли играть персонажей комедии, которые более или менее соответствуют традиционным комическим амплуа и не походят на обычных людей «как в жизни». Хорошие актеры обладают видимостью естественности, то есть непринужденностью, которая типична для обычных, в лучшем смысле этого слова, людей. И это правильно, в противном же случае игра станет скучной и не очень увлекательной.

И эта постановка не исключение. Полная естественность смыкается с подлинной человеческой жизнью – вот в чем суть Чехова. Вполне возможно, что блестящее исполнение пьес писателя выглядит абсурдным и, будучи критически настроенным, лучше довольствоваться их чтением.

Стрелер же превосходно воссоздал знакомые сцены, которые кажутся удивительными картинами. Он с невероятным мастерством, фантазией и умением упорядочил и расположил в сценическом пространстве действия, жесты, декорации, свет, звук, паузы.

Мы не можем сказать, что получили от всех исполнителей впечатление единого стиля, который бы хотелось увидеть. <...> в тех немногих драматических сценах, где есть действительно ситуация «театральная» (как и в реальной жизни такая ситуация иногда имеет место быть), актеры сразу же находили для себя достоверные средства выражения, как, например, в сцене прощания Нины – эпизод сам по себе изумительный в исполнении Анны Проклемер, заслужившей зрительские овации. Кажется, распространено мнение, что Бриньоне была лучшей из всех, не говоря уже об ее необыкновенно элегантных нарядах и внешнем поведении. <...> Изумительная сценография Джанни Ратто.

В середине зала наверху зрители жаловались на плохую слышимость. Одна уважаемая сеньора, умная и довольно застенчивая, чтобы иметь дерзость требовать «голос», попробовала было сама уловить суть, не понимая в целом, что из себя представляет комедия, и не справилась с этим именно из-за тихого произношения исполнителей.

Премьеры на виа Ровелло, на самом деле, отстаивают свое «место под солнцем» рядом со всеми остальными, что происходит в других миланских театрах. «Чайка» стала точкой притяжения интеллектуального Милана, художественного и элегантного, который теперь редко увидишь. Мужчины почти все были одеты в темно-синие костюмы, что само по себе признак легкомысленности, но, однако же, не лишено смысла: труппа Piccolo Teatro не могла бы и желать более очевидного признания.

Этим своим спектаклем Piccolo Teatro по праву заслужил не только уважение публики, но и, увы, побудил задуматься об уважении ее времени. Когда спектакль объявили в 20.10 (а не в 20.20, скажем, или как обычно в 20.30, это выглядело некоторым кокетством), грустно, что всё-таки начали его в те же 20.30. Антракты тоже оказались длинными, что было неизбежно, так как декорации к каждому действию готовились тщательно и скрупулезно, и закончился спектакль ужасно поздно. Нужно было брать такси, потому что трамваи уже не ходили, что не могло не вызвать крайнего раздражения...

*Дино Буццати*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## **“La via”, 29 января 1949, Милан**

**«Чайка» Чехова**

<...> Если в Москве «Чайка» стала одним из главных событий зарождающегося на тот момент современного театра, то в Италии театр Чехова не пользовался большим успехом. Полагаю, на то есть две причины. Первая относится к природе итальянской театральной культуры с ее предметным, пластическим способом изображения, не склонным к принятию неопределенных форм. Вторая, гораздо более конкретная, отсылающая нас к тому факту, что распространение в Италии театра Ибсена происходило благодаря великим актерам первой половины XX века, затем произошел слом театральной тематики Ибсена, который осуществил Пиранделло. Этим и объясняется недоверие театральной публики к последователям так называемого «театра атмосферы», который начался с Чехова, но к этому направлению можно также отнести и нескольких наших современных авторов. Я должен добавить и третью причину, которая касается качества тех скудных постановок отдельных произведений Чехова, что были уже представлены на сцене. Хотелось бы сказать, что именно со Стрелера, ставшего руководителем Piccolo Teatro, наш театр и наша публика наконец-то полюбили Чехова <...> теперь мы можем взглянуть на Чехова как на человека, который уже ощутил преодолел временные границы, в общем, как на классика.

Что касается «Чайки», одной из пьес классика, на премьере которой мне довелось присутствовать: тщательность ее сценического истолкования Стрелером, историческая достоверность нравов, точное воспроизведение среды не препятствовали свободному восхождению к вершинам чеховской поэзии, а скорее даже усиливали ее отрешенность, ее в крайней степени независимость.

Первый акт постановки мне показался таким отдаленным во времени и поэтому таким настоящим в своей эстетической сущности, отсылающей к знаменитому «театру в театре» из третьего акта «Гамлета» <...> Первое действие, самое возвышенное и «чеховское» во всей пьесе, в этой постановке оказалось именно таким. В общем я бы сказал, что постановка в совершенстве соответствует чеховскому театральному канону: первый акт может выступать неким образцом, как следует ставить наитруднейшего Чехова. Мне кажется, здесь Стрелер достойно выдержал контрольный экзамен своих способностей, а вместе с ним одержали творческую победу и его актеры.

*Г. Тестори*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## ТРАМВАЙ «МЕЧТАНИЕ»

Побывав в Милане, я полюбил его чудные трамваи, как всегда любил и продолжаю любить старые трамваи в Москве. В подборке критических откликов на стрелеровскую «Чайку» некоторые авторы вспоминают эти самые трамваи: кто-то опоздал на последний трамвай после позднего окончания спектакля. А кто-то, в другой уже, очевидно, вечер все же успел – и увидел в сонном вагоне человека, лихорадочно и быстро записывающего что-то на коленях: наверняка это был театральный критик, торопящийся запечатлеть свежие, еще горячие, впечатления...

Чеховская «Чайка» не возникла на афише молодого Piccolo Teatro из ниоткуда и не прилетела на малообжитую пока его сцену неизвестно зачем. Нет смысла специально манифестировать эту первую чеховскую постановку Стрелера, но нельзя не обратить внимание хотя бы уже на то, что соседствует она на той самой афише с горьковской сценической поэмой «На дне» – провозвестницей стрелеровской «Чайки». Эти столь разные художественные произведения, вышедшие из-под пера столь разных людей, сближаются на новой миланской сцене не только истинной своей рускостью (иногда даже излишне демонстрируемой), там, за рубежами породившей их страны еще более очевидной, но и тем, прежде всего, наверное, что Стрелеру удалось реально и зримо воплотить на сцене «идеальное время», о котором пишет выше критик Морандо Морандини.

«Идеальное время» Стрелера – это не только и не столько его художественно со-размерная верность ушедшей эпохе – своей ли страны («Кампьялло» Гольдони) или страны чужой (пьесы Горького и Чехова). «Идеальное время» восторжествует впоследствии в театральных шедеврах Стрелера, более позднего, более зрелого периода его работы в Piccolo – в том же «Кампьялло», только что уже упомянутом, в том же «Вишневом саде» 1974-го года. «Идеальное время» восторжествует там и тогда, когда оно, извините за тавтологию, идеально совпадает с «идеальным местом», к чему на равных подключатся уже и другие соратники Стрелера – сценограф Лучано Дамиани, композитор Фьоренцо Карпи и все занятые в постановке артисты, набирающиеся не только нового опыта, но и нового, благодаря классикам русской драмы, восприятия жизни.

Однажды в 1946-м, сидя со своим другом Паоло Грасси на скамейке возле дворца Сфорца, Стрелер поделился с ним идеей, сразу же пленившей обоих: он предложил поставить «Мещан» М. Горького, приурочив спектакль к десятилетию со дня смерти великого русского писателя. Грасси сумел раздобыть нужную сумму денег, достаточную, чтобы заплатить владельцу театра «Эксцельсиор» за аренду помещения. На подготовку спектакля ушло всего двенадцать суток.

16 ноября состоялась премьера «Мещан», имевшая большой успех. Критики увидели в исполнителях ансамбль. Именно «Мещане» и собрали вокруг Стрелера и Грасси актеров, которым суждено было составить ядро труппы «Пикколо театро». Это были Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Сальво Рандоне, Антонио Баттистелла, Елена Дзарески, Лиа Анджелери, Марчелло Моретти, Лиа Дзоппелли, Марио Феличани, Фреско Паренти, Армандо Ансельмо.



27.

29.



28.



27. Кадр из фильма «Умберто Д.» (1952)  
Витторио де Сика

28. Кадр из фильма «Дорога» (1954)  
Федерико Феллини

29. Кадр из фильма «Похитители велосипедов» (1948)  
Витторио де Сика

2 мая 1947 года они и встретились на первой репетиции другой горьковской пьесы, «На дне». Это было на улице Ровелло, 2, в здании бывшего кинотеатра «Бролетто». Стрелер на всю жизнь запомнил свое первое впечатление от посещения заброшенного зала: «Партер с расшатанными стульями, пустая сцена, наполовину задернутый красный занавес. Мы стояли, озираясь, как вдруг через высокое окошко заглянул солнечный луч: он пересек сцену и уткнулся в угол. Будто каким-то непостижимым образом зажегся прожектор и указал: вот она, сцена, ваша сцена. Заманивал он нас или просто сбивал с толку?»

Да, это была их сцена – она и стала ею. Чеховскому Треплеву повезло меньше: дебютировав на самодеятельных подмостках домашнего театра, он так и не добрался до профессиональной сцены – ни в Петербурге, ни в Харькове, ни даже в Ельце. Чехову, побывавшему на премьере своей пьесы в Александрино, самому пришлось испытать унижения молодого своего собрата-героя: о чем написал – то и получил...

С 14 мая 1947 года началась жизнь «Пикколо театро». В исполнении оркестра «Ла Скала» прозвучала «Маленькая ночная серенада» Моцарта, композитора, гению которого Стрелер поклоняется всю жизнь. Слова Сатина (актер Тино Бьянки) о человеческом достоинстве прозвучали так, будто Сатин родился в Италии и сейчас вместе с итальянцами переживал пору общественного подъема.

В первом сезоне «Пикколо» показал четыре премьеры. 26 раз прошел спектакль «На дне» («Ночлежка»), 37 раз – «Ночи гнева» А. Салакру, 16 раз – «Маг-чудодей» П. Кальдерона, 14 раз – «Арлекин, слуга двух господ» по К. Гольдони. А 16 августа «Пикколо» признала вся страна: спектакль «На дне» был показан в Венеции на международном фестивале.

В своих поисках основатели «Пикколо» никогда не помышляли начинать с нуля. «Мы не говорили: театр начинается с нас, – писал П. Грасси. – Мы полагали: театр продолжается в нас иным, чем он был, ибо каждая эпоха рождает свои зрелища, свою драматургию, устанавливает свои отношения с обществом». Но не менее важным, считали они, было (и в том, наверное, историческая роль «Пикколо» в культурной и общественной жизни Италии), какую аудиторию театр воспитал: целые поколения людей благодаря «Пикколо» обрели гражданское самосознание и нравственные устои, сформировали свое отношение к миру, да и к самим себе тоже. «Пикколо» не учил, как жить, но он помогал жить, он участвовал в жизни людей.

Стрелеровская «Ночлежка» в его тяготеющем к веризму и неореализму творчестве обрамлена, как мы видим, горьковскими же «Мещанами», с одной стороны, и диптихом Карло Бертолацци «Бедный люд» и «Наш Милан», с другой стороны, выпущенными уже в зрелую пору театра – в конце 1955 г. Прибавьте сюда же знаменитую картину Висконти «Рокко и его братья» (1960) или тех же «Похитителей велосипедов» (1948) и «Умберто Д.» (1952) де Сика, или «Дорогу» Феллини (1954) – и вы получите замечательную панораму народной жизни с персонажами, не столь уж и важно, русских ли, итальянских ли кровей... Если взглянуть на отдельные в этой панораме лица шире – а шире смотреть надо, – то не так уж и трудно увидеть, например, в феллиниевской циркачке Джельсомине (Джюльетта Мазина) все ту же чеховскую Шарлотту, которые обе, на наш взгляд, – одних и тех же художественных корней. Стрелеру повезло – он как художник вырос на благодатнейшей почве неореализма, сейчас, спустя более полувека, это стало еще очевиднее. Так же как стала еще выразительнее и притягательнее

давно ушедшая эпоха черно-белого (не цветного и, тем более, не цветастого) кино. Многие спектакли Стрелера тоже кажутся черно-белыми, во всяком случае, в них прочитывается и угадывается повышенное внимание к черному и белому цветам как к первородным, основным. Речь идет не о цветах реальности, а о цвете жизни, ибо, если следовать заветам все того же Треплева, «надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах».

Стрелер, как и большинство тогдашних интеллигентов, имел левые убеждения, сочувствовал народу, понимал его – но для нас в данном случае важна не политика как таковая, а тот знакомый нам тоже по нашей уже истории освежающий, будоражащий и манящий дух всенародной «оттепели», возникающей в переломные моменты истории – у нас, например, в 1960-е, у итальянцев – в послевоенные годы.

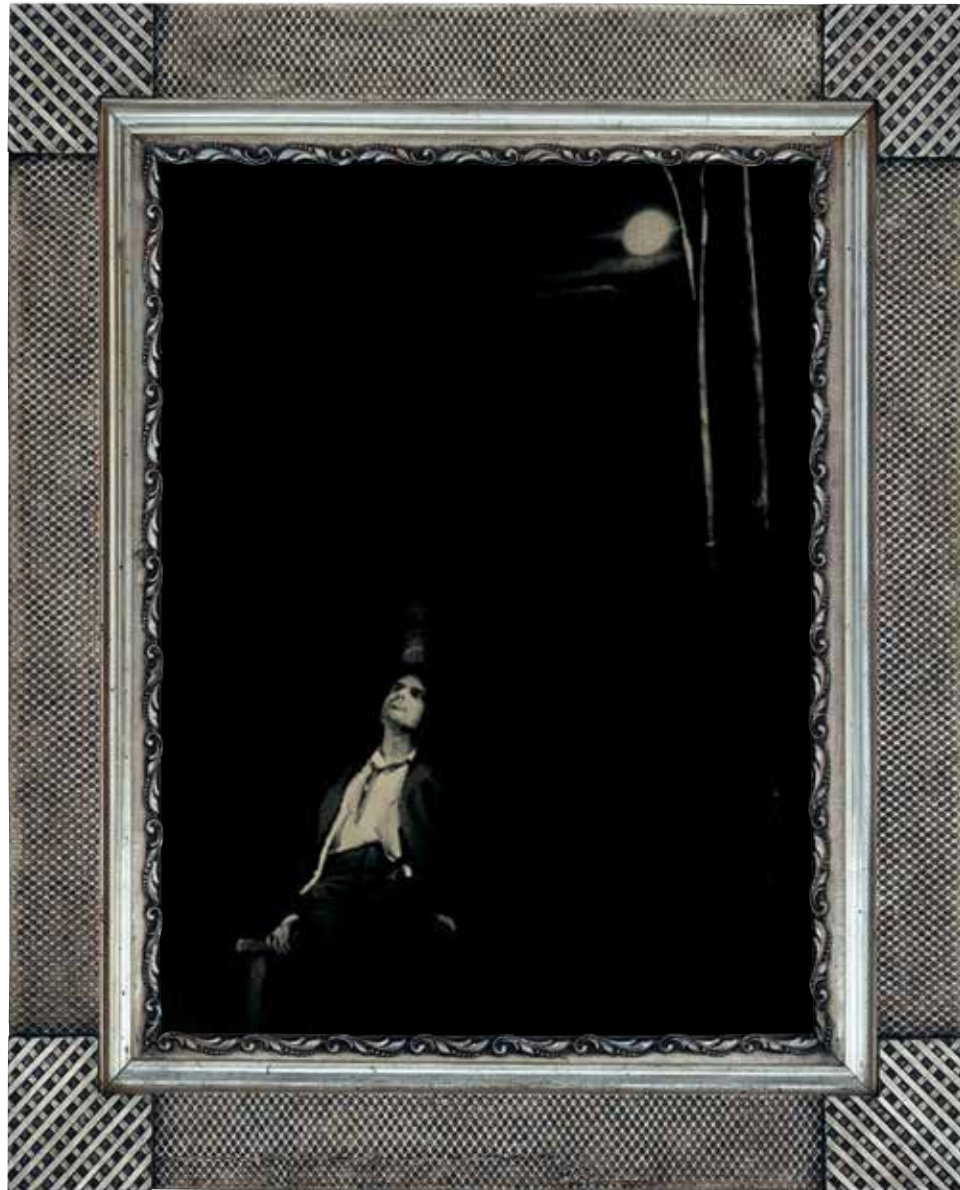
Стрелер, охваченный всеобщими ожиданиями и проявлявший недюжинное любопытство к русскому реализму, вошел в сюжет чеховской «Чайки» с черного хода – с позицией Треплева, не только склонного к переменам, но и пытавшегося так или иначе склонить к ним всех остальных (впоследствии из него вырастет другой чеховский персонаж – Трофимов).

Треплеву в исполнении тезки Стрелера Джорджо Де Лулло, кажется, мало было существовать, он хотел, он жаждал *осуществляться*. Другое дело, что за похвальным этим намерением было мало реального содержания в нем самом. Он пока еще не жил – он готовился жить. Но, увы, осуществиться так и не успел. Он не попал в свое «идеальное время».

Со своей «Чайкой» Стрелер робко, осторожно вошел в мир пьес Чехова – мир мало еще понятный, но необыкновенно манкий, решительно требующий от театра быть не только и не просто театром. «Молчание, паузы, смятение, мысли действующих лиц составляют своего рода соединительную ткань с эпохой и с историей, привлекая к делу при помощи нелепых обрывков мелодий, хронику нравов», – писал Стрелер о работе над «Чайкой». Тогда еще он полагал, что атмосферу в спектакле можно воссоздать простейшими средствами – ее можно, например, напеть; позднее, с обретением опыта, и он (и мы) воочию увидели, каким богатейшим инструментарием воздействия располагает это театральное чудо.

Так уж произошло, что чеховский театр Стрелера начался именно с «Чайки», открывшей путь дальнейшему его освоению творческого наследия русского поэта повседневной жизни.

Ночной трамвай, легко и изящно подрагивавший на рельсах и убаюкивавший тем самым немногих своих пассажиров, увозил их из театра с премьеры «Чайки» не в самую жизнь, а в подаренную Чеховым и Стрелером мечту. Остается только пожалеть, что на какой-то остановке из его вагона придется сойти...



## Платонов и другие – 1958/59

### ПРОГРАММА «ПЛАТОНОВ И ДРУГИЕ»

Милан, Пикколо театро,  
27 апреля и 24 мая 1959

«Платонов и другие»

В пяти актах Антона Чехова

(Перевод Этторе Ло Гатто в редакции Джорджо Стрелера)

#### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Михаил Васильевич Платонов, сельский учитель – Тино Карраро  
Александра Ивановна (Саша), его жена – Джулия Лаццарини  
Иван Иванович Трилецкий, полковник в отставке, ее отец – Олинто Кристина  
Николай Иванович Трилецкий, его сын, молодой лекарь – Тино Буаццелли  
Анна Петровна Войницева, молодая вдова, генеральша – Сара Феррати  
Сергей Павлович Войницев, сын генерала Войницева – Варнер Бентивенья  
Софья Егоровна, его жена – Валентина Кортеше  
Порфирий Семенович Глагольев, помещик – Августо Мастрантони  
Кирилл Порфирьевич Глагольев, его сын, приехавший из Парижа – Энцо Тарашио  
Абрам Абрамович Венгерович, богатый еврей – Армандо Альцельмо  
Исак Абрамович, его сын, студент – Джанкарло Деттори  
Мария Ефимовна Грекова, девушка 20 лет – Габриелла Джакоббе  
Тимофей Гордеевич Бугров, купец – Чезаре Полакко  
Герасим Кузьмич Петрин – Оттавио Фанфани  
Марко, рассыльный мирового судьи – Андреа Маттеуцци  
Василий – Рауль Консонни  
Яков – Джанфранко Маури  
Катя – Джованна д'Ардженцио  
Осип, конокрад – Гастоне Москин

Режиссер – Джорджо Стрелер

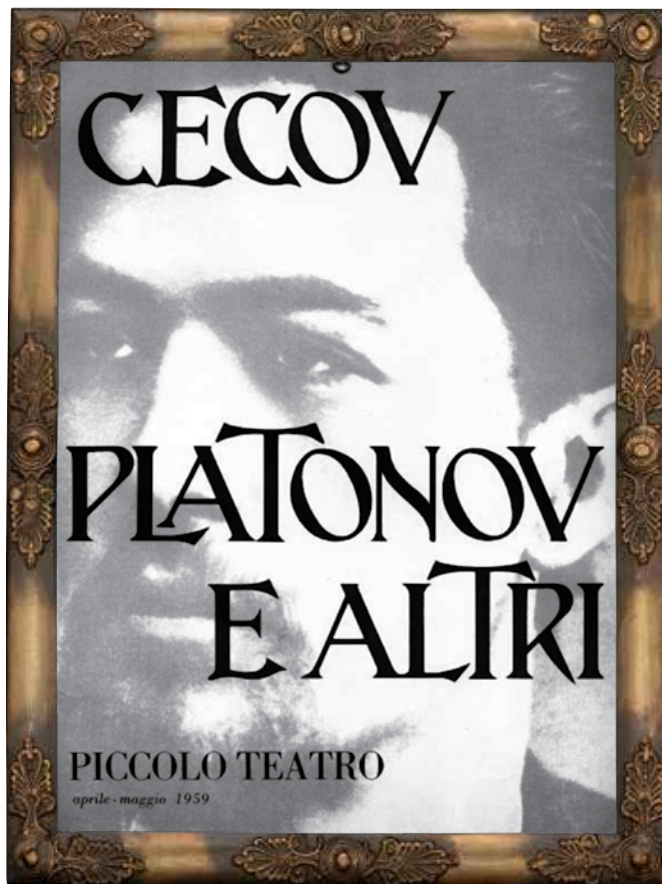
Сценография и костюмы Лучано Дамиани

Музыка Фьоренцо Карпи

Ассистенты режиссера Марио Миссироли и Жильберто Тофано

#### *Джорджо Стрелер:*

«Надо убедить себя в том, что Чехов написал и переработал это произведение до его творческого периода осознанной меланхолии. Когда великий путь опыта еще виделся ему полным обещаний и надежд. То есть когда неспособность жить, потерянные судьбы, смутная одухотворенность его великих персонажей еще определенно были



30.

31.



30. «Платонов и другие». Афиша

31. «Платонов и другие». Программа спектакля

«ошибкой», порочным кругом карикатур, частью которого он себя не чувствовал. Герои пьесы «Платонов и другие», даже когда они настоящие, даже когда они выражают свои подлинные чувства, по своей сути фальшивы. Их состояние – это гротеск. Их участь – это жалкая и даже трагическая комичность. В этом ключе развивался мой режиссерский замысел».

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## СУДЬБА ОДНОЙ РУКОПИСИ<sup>1</sup>

Открытие пьесы А. П. Чехова, которую по имени ее главного героя принято называть «Платонов» (однако оригинальное название неизвестно), датируется 1920 годом, когда архив семьи писателя был передан в Государственный архив, учрежденный во время революции 1917 года, а содержащиеся в нем материалы оказались в руках исследователей. Уже долгое время было известно о существовании неизданных произведений Чехова, и именно их поиск прежде всего интересовал ученых.

Была обнаружена рукопись, которая состояла из 261 страниц, написанных рукой самого Чехова, как было установлено в результате сравнения разных образцов почерка писателя в то время, в которое предположительно было написано это произведение. Это предположение было основано на письмах и воспоминаниях братьев писателя, Александра и Михаила, в которых неоднократно упоминалось об одном или двух театральных произведениях, написанных Чеховым, а затем уничтоженных.

Происхождение этих театральных произведений было описано Этторе Ло Гатто в статье, опубликованной в 1954 году на русском языке в пражском журнале «Славия» под названием «Об одном неизданном театральном произведении Чехова». Точкой отсчета для исследователя стало издание рукописи Государственным архивом (по материалам архива Чехова), осуществленное в 1923 году Н. Ф. Бельчиковым от лица Редакционной издательской коллегии Государственного архива. Издательство «Новая Москва» опубликовало пьесу в пятом томе «Документов по истории литературы и общественности» под названием «Неизданная пьеса Чехова»: по-русски термин пьеса, от французского *pièce*, означает любое театральное произведение.

Между 1877 и 1881 годами молодой Чехов написал две комедии, одна из которых известна под названием «Безотцовщина» (непереводимое выражение, которое означает «быть без отца»). Другая же – это как раз та комедия, которая содержалась в дошедшей до нас упомянутой рукописи без первой страницы и титульного листа. В критических статьях, с которыми ознакомился Этторе Ло Гатто, существовала большая путаница. Некоторые исследователи утверждали, что комедия без титульного листа и, соответственно, без названия, опубликованная в 1923 году, возможно, и была комедией «Безотцовщина» (о которой было известно лишь ее название). Другие же ученые считали, – главным образом, опираясь на утверждения Бельчикова, который считал, что комедия датируется 1880–1881 годами, – что речь идет о другой комедии, написанной после «Безотцовщины» (которую предположительно Чехов написал в 1877–1878 годы). Разные интерпретации исследователей связаны с тем, что упоминания об одной или двух комедиях в переписке и воспоминаниях братьев очень путаны. Таким образом, оставался вопрос чисто исторического характера, поскольку рукопись была одна, казалось, что была надежда найти и другую комедию, если исходить из гипотезы, что изначально их было две.

Русско-советские издатели, заметим, тоже не имели единого мнения по этому поводу. В издании произведений Чехова 1930–1933 годов эта комедия публиковалась под названием «Безотцовщина», тогда как в издании 1946–1950 годов ее опубликовали (том XII 1947 года) как «Пьесу без названия», как это было и в издании 1923 года. Ни в

<sup>1</sup> Из программы спектакля «Платонов и другие», Пикколо театр, 1959. Публикуется по: Programma di sala. Avventura di un manoscritto sulla storia del "Platonov e altri".



одном русском издании заглавие «Платонов», принятое затем среди издателей различных переделок (не переводов), не упоминается, то есть оно является оригинальным.

Дошедшая до нас рукопись свидетельствует о большой работе, проделанной автором не только в целях улучшения текста, но также и даже прежде всего для сокращения его объема. Эта работа Чехова крайне ценна, поскольку сокращения, сделанные в два разных периода времени, открывают нам не только литературные, но и театральные критерии, которыми руководствовался писатель. Эти критерии были оставлены без внимания в английской и французской версиях, а также в тексте, опубликованном Лонганези под названием «Дон Жуан на русский манер». Когда в 1927 году Этторе Ло Гатто осуществил перевод всего текста по изданию Бельчикова, он отметил сокращения, сделанные самим Чеховым, следуя образцу первого русского издателя, который публиковал сокращения в круглых скобках, в квадратных скобках и в кавычках. Три разных символа соответствовали трем фазам работы писателя по сокращению объема рукописи. Эти символы соответствуют в печатной версии:

А) круглые скобки: сокращения, сделанные синим карандашом;

Б) квадратные скобки: сокращения, сделанные черным карандашом;

В) кавычки: сокращения и исправления, внесенные более бледными чернилами, нежели те, которыми написана рукопись.

Бельчиков в своем издании отметил также с помощью обозначений «([ ])\», «( )\» и «[ ]\» и, наконец, «([ )\» различные комбинации сокращений и изменений, имеющих меньшее значение для сокращения текста, но которые свидетельствуют о редактировании Чеховым своей рукописи. Осуществляя в разное время эти сокращения, писатель не намеревался менять ни сложность придуманного им действия, ни еще менее отказываться от целых сцен или действий, хотя он и объединял входы и выходы отдельных второстепенных персонажей. В 1928 году Этторе Ло Гатто был в России и проверил точность рукописи в Государственном архиве, несмотря на безусловную веру в текст, опубликованный в 1923 году Бельчиковым. Два главных издания произведений Чехова, – 1930–1933 годов и 1946–1950 годов, – также публиковали драму на основе как раз издания 1923 года, за исключением ее названия.

Название в духе Горького было выбрано для того, чтобы подчеркнуть эпическую ценность произведения Чехова, а также чтобы нацелить читателя на критическое восприятие сюжета пьесы с не столь общим и пространным, как в более корректным с филологической точки зрения определением «Без названия».

Драма Чехова, которая, без сомнения, строится вокруг своего главного героя, Платонова, не сосредотачивается – и не исчерпывается – только отношениями этого персонажа с другими «второстепенными» служебными персонажами. Действие разворачивается в более общем измерении, оно складывается из конкретного участия всех других персонажей в достаточной сложной игре, богатой взаимными соответствиями и взаимосвязями. В драме Чехова мы открываем широкий исторический и многоликий психологический мир: мир, в котором как раз различимы не только индивидуальные качества Платонова, но и определенные «типичные» характеристики многих других персонажей: всех «других», которые окружают героя.

Среди всех возможных названий, отчасти произвольных, поскольку они не являются оригинальными, название «Платонов и другие» показалось нам наиболее полным и наиболее определяющим общую ситуацию драмы. Кроме того, это название говорит

об известной критической интерпретации первоисточника, но в то же время сохраняет важнейшие характеристики данного произведения Чехова.

\*\*\*

«Открытие» этого чеховского текста и его театральные постановки разделяет совсем небольшое время; история этой «находки», «нового открытия» текста в театре – и причин, которые легли в его основу, – прослеживается в названиях, которые предлагались этому произведению.

От крайней свободы американца Е. Маккормика, который в спектакле «Фейерверки над Джеймсом» в 1940 году перенес чеховскую ситуацию в атмосферу нравственного разложения правящего класса американского Юга, до не менее произвольного названия «Дон Жуан (на русский манер)», которое выбрал Бэзил Эшмор для этой комедии в 1954 году, отсылая к классике и традиции жанра романа. Печатное издание Лонганези происходит от этого названия, однако напомним еще раз, что с 1927 года существует перевод на итальянский язык Этторе Ло Гатто, который назвал пьесу «Комедией без названия». В 1956 году Жан Вилар поставил в Национальном Народном театре версию Поля Кентена под названием «Этот безумец Платонов». Отсылка к безумию должна была не столько предоставлять «клиническое» объяснение поведения персонажа, сколько помочь режиссеру оправдать ироническое использование этого сентиментального материала, решенного в ключе «водевиля» с размытыми очертаниями.

В туринском театре Стабиле в декабре 1958 года Де Бозио и Мортео выбрали название «Любови Платонова», которое сближает их с английским вариантом «Дон Жуан», но которое более тесно связано с дидактическим намерением предоставить зрителям ключ к определению тонкого «психологического» смысла их интерпретации.

Разные авторы этих столь различных названий делали свой выбор между игрой на интересе зрителя к неизвестному чеховскому «шедевру» и трудным и более сложным филологическим поиском, в попытке проследить в этом объемном и часто неорганичном материале раннего Чехова ясные и четкие мотивы мира взрослого драматурга. Но все они сталкивались с огромной «технической» и смысловой проблемой – как найти структуру, которая позволила бы представить в драматическом измерении эту разрозненную и блуждающую группу персонажей.

\*\*\*

Потому что это раннее произведение, без сомнения, открывает все величие драматического гения: достаточно посмотреть на его удивительный, пусть и разрозненный способ определения персонажей, которые являются с первой реплики во всей своей «истории». Гений, который, однако, в юношеском порыве выразительности еще не смог отделить от своего мира романтические заимствования и побуждения, не смог еще определить свое измерение – «собственное измерение», человеческое и стилистическое, – и не смог выстроить структуру, соответствующую возникающим из собственного воображения и собственной способности наблюдать персонажей. Восемнадцатилетний Чехов покорился собственному гению, но еще не смог осознать результаты собственной работы.

Двузначность этого текста возникает из его неровного и неорганизованного происхождения: юмор окрашивает всех персонажей достаточно сильными соответствующими характеристиками: в сравнении они дают нам средоточие среды, которая не поддается глубокой сатирической комичности. Каждый из них несет в себе столь же мощную трагическую констатацию: ложную непринужденность, неестественное возбуждение, ошибочное высокомерие и напрасную гордость – все это становится необычайно хрупким отражением глубокого кризиса отчаяния, обостренного ощущения краха и собственной трусости.

Платонов – это ключ к общему краху. В саморазрушении провинциального интеллектуала, который, постоянно отдаваясь воле чувств, пытается найти в них иллюзию жизнеутверждающих примитивных идеалов и утвердить их заново, однако раз за разом все с большей горечью констатирует собственный крах; в хаотичной и развращенной любви, которую пытается выразить измученный Платонов, отражается и повторяется нравственное разложение среды, которая в одностороннем порядке стремилась к собственному освобождению, видя в нем эгоистическое решение человеческой и политической неудовлетворенности. Это разложение происходит на фоне открытого Чеховым экономического краха сельской аристократии, на место которой приходят финансисты и торговцы из мещанства.

Вокруг Платонова развивается не рассказ, а возникают активные присутствия: вихрь женских лиц, каждое из которых обладает болезненным очарованием собственного краха, подлежащего забвению, и собственными запретами, которые надо побороть. Абсурдная и мучительная игра притяжений и отталкиваний. А на другом уровне мужские персонажи повторяют крах героя, выражая раз за разом беспомощность, лицемерие, разрушенную и разочарованную человеческую сущность, глупость и примитивный анархизм. Платонов – это самая больная точка этого построения: он сломается первым и волею иронического случая его раздавит самое банальное следствие его абсурдной игры; гордая отвергнутая женщина, не смирившись с отказом, убивает его из пистолета. И в этой нелепой смерти юмор скрывает драму.

\*\*\*

Очень вероятно, что в основе произведения лежало драматическое намерение, эта гипотеза открывает нам удивительную метаморфозу юмора. Однако надо добавить, что в пьесе ироническое наблюдение, ведущее к комическому результату, не снижает драматичности, не скрывает ее, но, наоборот, углубляет ее более горьким акцентом, окрашивает ее еще более настоящей, неуничтожаемой горечью... Так можно объяснить жанр, которым Чехов парадоксальным образом определяет свои драмы: они должны быть сыграны как «водевиль». Потому что трагедия его времени разворачивалась с таким абсурдным средоточием причин и следствий и развивалась с такой безжалостно гротесковой непринужденностью, что только «кажущийся водевиль» мог сохранить одновременно с трагической сущностью ее недвусмысленное юмористическое измерение. Водевиль давал здесь – тогда – стилистическую форму, которую подсказывала эта парадоксальная двузначность: также сегодня мы можем придать трагической ситуации видимость гротескового фарса.

История этого чеховского текста обогащается другими фактами. После войны под определением «Без названия» эта комедия была поставлена на сцене в Советском Союзе в киевском театре. Об общем интересе итальянского театра к творчеству Чехова (и в частности, об интересе именно к этой комедии) свидетельствует тот факт, что в 1954 году журнал «Театр сегодня» опубликовал версию Коррадо Паволини: именно на основе этой версии Марчелло Сартарелли поставил «Этого безумца Платонова» в Римском театре сатиры в январе 1959 года.

В 1954 году Третья программа Итальянского радио впервые передала «Комедию без названия» в переводе Этторе Ло Гатто. Полный текст этого перевода, на который опирался Джорджо Стрелер в своем спектакле в театре «Пикколо», был опубликован одновременно с выходом спектакля издательством «Эйнауди» в серии театральных произведений под редакцией Паоло Грасси и Жерардо Гуэррьери.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## МИЛАНСКИЙ ТЕАТР «ПИККОЛО»

### Пресс-релиз № 11

В миланском театре «Пикколо» Джорджо Стрелер репетирует спектакль «Платонов и другие» по пьесе А. П. Чехова с участием Сары Феррати, Тино Карраро, Валентины Кортезе, Тино Буадзелли.

Премьера спектакля состоится в последней декаде апреля. В роли Софьи в спектакле «Платонов и другие» занята Валентина Кортезе, которая после долгого отсутствия возвращается на театральную сцену. Этому возвращению посвящены строки Этторе Гайпа.

#### Валентина Кортезе, или Быть или не быть

Работа Валентины Кортезе в театре ограничивается именами четырех режиссеров: Орацио Коста, Этторе Джаннини, Элиа Казан, Джорджо Стрелер. Несомненно, этих имен достаточно, чтобы творческое досье актрисы было исчерпывающим, хотя театральная жизнь этой тонкой, страстной, ответственной исполнительницы полна отказов от театра. В ее биографии – две необычайно успешные работы («Странная интерлюдия» и «Нелюбимые»), работа в театрах Бродвея и Лондона, где она встретила с Казаном, Устиновым, актером Шарлем Буайе, а также ежедневная жизнь, состоящая из бесконечных перелетов между Европой и Америкой, в зависимости от того, на каком континенте оказывается ее муж Ричард Бейсхарт.

Валентина Кортезе входит в число редчайших актрис, чья жизнь в театре и любовь к нему еще и сегодня, на расстоянии многих лет, создают ощущение неразгаданной тайны, к которой актриса лишь едва приблизилась. Истинный масштаб этой чуткой в самом сокровенном смысле театра актрисы еще только предстоит открыть и понять. Кажется, что сама жизнь предлагает ей бесконечные качели, не позволяя сделать окончательный выбор. Но это свойство вытекает из ее личности, которая определяет человеческий рисунок «живого персонажа». Эта личность никого не может оставить равнодушным, именно благодаря ей актриса столь дорога нам, ведь человек театра – и это совершенно справедливо – тем больше может подарить зрителю, чем большим внутренним богатством и человеческой зрелостью он обладает.

Валентина или семья. Потому что на самом деле именно эти две точки определяют амплитуду вышеназванных качелей и, соответственно, ее путь актрисы. Бесконечное количество раз она оказывалась перед выбором и часто выбирала семейную жизнь. Иногда она была вынуждена отступить в момент осуществления своей театральной мечты, как это случилось с постановкой «Двое на качелях». В другом случае повседневная театральная рутина способствовала осознанию того, что не стоит идти по пути банальностей и разочарований. Она отказывалась от постановки, вызывая подозрение к своей почти индивидуалистической и аристократической позиции там, где речь всегда шла о четкой внутренней интуиции, которая не позволяла ей бесполезно растрчивать опыт и соглашаться на анонимное ремесленничество без всякой внутренней компенсации.

Если говорить с ней о кино, которому она обязана своей известностью, то ее первая реакция – это ужас. Из более чем пятидесяти фильмов, в которых она сыграла, она вспоминает с радостью только пять: «Рим, свободный город» (Пальеро), «Женщины без имени» (Геза Радваньи), «Подруги» (Антониони), «Корсары улиц» (Дассен) и, на-



32. Эскиз костюма Анны Петровны. Худ. Лучано Дамиани  
Эскиз костюма Софьи Егоровны. Худ. Лучано Дамиани  
Эскиз костюма Грековой. Худ. Лучано Дамиани

конец, «Я его боюсь»: фильм, во время работы над которым Валентина Кортезе встретила Ричарда Бейсхарта, ставшего затем ее мужем.

Тем не менее, именно кино было и до сих пор остается для нее источником полезного опыта и зрелости, следы которого угадываются и на сцене: она никогда не поддавалась унылой рутине и всегда сознательно и искренне искала себя.

Но, все же, ее истинной любовью является театр. И сегодня она возвращается в него вместе с Сарой Феррати, Тино Карраро, Тино Буаццелли, Джулией Лаццарини, Олинто Кристина, Аугусто Мастрантони, Чезаре Полакко, Габриэлой Джакоббе в спектакле Джорджо Стрелера «Платонов и другие», который театр «Пикколо» представит миланскому зрителю во второй половине апреля.

«Платонов и другие» – спорное произведение Чехова, которому Стрелер придал самую подходящую форму, работая над первоисточником – изданием 1923 года в переводе Этторе Ло Гато – и, таким образом, освободившись от французских, английских и итальянских подражаний, переделок, переработок, знакомых зрителю по публикациям и представлениям в Турине и Риме. Этот спектакль станет для Валентины Кортезе удивительным и трудным испытанием. Она уже давно не выходила на итальянскую сцену, что дает ей еще один повод для опасений и волнений. На репетициях она кажется погруженной вовнутрь себя, и, тем не менее, крайне внимательной и готовой ухватить каждый кропотливый нюанс, который поможет ей проникнуть в театральную правду. С каждым мгновением она обретает свое ясное измерение актрисы, в каждом мгновении она открывает заново, иногда с трудом, но одновременно и с радостью, свой тайный и сокровенный мир и находит равновесие между трудным человеческим поиском и тяжелым профессиональным усилием. Кортезе играет один из самых тонких и сложных образов драмы Чехова, – Софью Егоровну. На репетициях возникает ощущение, что актриса еще опасается собственных порывов и пока предпочитает подчиняться дисциплине жеста, реплики, движения, которые соответствуют поиску и ожиданию. Вся атмосфера репетиций Стрелера заключается в этом поиске и этом индивидуальном и коллективном усердии каждого из актеров: из этого деятельного, ежедневного взаимопроникновения режиссера и актеров от репетиции к репетиции рождается спектакль, который должен обрести равновесие и ритм «премьеры». И Валентина Кортезе старательно идет вперед вместе с остальными, вдохновенно вписываясь в общую картину с максимальным осознанием внутреннего усилия, которое текст, подобный этому, предполагает и требует.

Нетрудно предугадать, что подобный опыт оставит неизгладимый след в ее творческой жизни. Первая встреча Кортезе с Джорджо Стрелером и театром «Пикколо» станет новым и важным событием в биографии этой живой, восприимчивой, человеческой актрисы.

Валентина – Софья рождается сейчас. Это еще одно звено в цепи человеческих и творческих отношений, которые возникли и существуют в театре «Пикколо» с самого его основания. Возможно, именно эта многообещающая встреча позволит Валентине Кортезе разрешить вопрос: «быть или не быть» итальянской актрисой. Ведь она по полному праву принадлежит нашему театру, и нам остается только желать, чтобы она поскорее пополнила ряды тех, кто столь плодотворно работает в нем.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## МИЛАНСКИЙ ТЕАТР «ПИККОЛО»

### Пресс-релиз № 13

Ставить на сцене знаменитые произведения Чехова – это всегда трудная задача, требующая большой ответственности в художественном смысле. Чтобы поставить на сцене раннее, неизданное, в каком-то смысле «неожиданное» в необузданности предлагаемых им чувств и многозначности выражаемых стилистических моделей произведение нужна огромная любовь и смелость. Этот выбор предстает в своем истинном значении только как исследовательский поиск в рамках скромной филологической страсти к творчеству великого русского драматурга. Нам показалось справедливым заявить итальянской и зарубежной прессе об этом событии, важность которого проявляется и в значительности усилий, которых потребовало осуществление этой постановки.

#### Открытие заново классика:

#### «Платонов и другие» Чехова в театре «Пикколо»

«Платонов» наконец-то приходит на сцену миланского театра «Пикколо». Стрелер обратился к этому спорному и недооцененному произведению Чехова, которое часто трактовалось произвольно, вплоть до авантюрного выбора названий английских, французских и итальянских переделок, и представил свою ясную и бережную обработку пьесы. За основу он взял перевод Этторе Ло Гатто, который тот со строгой точностью филолога выполнил по полному изданию, вышедшему в 1923 году в Москве. Прделанная Стрелером работа с первоисточником может сравниться с работой хирурга, который стремится воссоздать структурное равновесие разрозненного тела, не изменив его характерных черт и не сместив его нервные центры.

Во время сценических репетиций стали очевидными исключительная порывистость некоторых сцен и удивительная многозначность широкой гаммы символов и настроений, которые с трудом поддаются контролю. Каждое слово живет также своим перевертыванием; драматический тон таит в себе сатирический оттенок, комичность некоторых черт пропитана трагичностью: Платонов или «отсутствие равновесия». Но это отсутствие равновесия адекватно мощному проявлению гениальности; ту же печать острой и живой гениальности несет противоположное, невероятно тонкое и выверенное равновесие зрелых произведений Чехова.

Нетрудно обнаружить в этом произведении всего, и не только «раскрывшегося» зрелого Чехова: но также и несдержанного Чехова, еще не связавшего себя «нравственной и гражданской строгостью», которая затем станет высшей стилистической и поэтической мерой его творчества. «Безумие» речей главных персонажей этой комедии соответствует свободе порывов, которым в данном случае подчиняется структура Чехова. Герои, которых объединяют мотивы меланхолии, нетерпимости, запретной любви, безволия, алкоголя, духовной летаргии, развиваются в такой неровной диаграмме, что сначала кажется невозможным передать их движение полностью и соответствующим образом. В каждом из них и в самой общей атмосфере существует столь удивительная смесь настроений, что передача структуры становится очень трудной задачей: их черты смешиваются, пересекаются, а стилистически удачные выразитель-

ные моменты сменяются неожиданно слабыми. С самых первых сцен драмы встала проблема именно исполнения. Кроме того, а драма ли это? Разве это скорее не «водевильный» гротеск с героями, которые от действия к действию теряют свою «законность», свое право разумно говорить, переходя на абсурдный план – как картинки за стеклом, – где то, что имеет значение, это как раз парадоксальная взаимосвязь? Эти картинки доходят до нас, как юмористический комментарий.

Все это превращает исполнение в крайне тонкую и почти отчаянную задачу. То, что русский юмор заключается в непостоянстве, переменчивости и воспламенении контрастов, – это общее место. Обескураживающая неопределенность проявляется здесь почти в каждой сцене, вызывая растерянность в каждом, кто пытается судить о героях только в психологическом плане. И это касается не только Платонова – этого разочаровавшегося интеллектуала, измученного скукой и честолюбием, ставшего жертвой романтического пыла и диалектических размышлений, – но и других персонажей, от Анны Петровны до Трилецкого, от Софьи Егоровны до отца и сына Глагольевых. Надо найти для них «историческое» измерение, значение, которое стало бы больше их откровений и их беспомощности, чтобы все то, что есть неопределенного в их природе, оправдалось и стало настоящим. Этот мир столь гротескной установки, постоянно балансирующей между трагедией и фарсом, постоянно двусмысленной в своей искренности и позерстве, становится реальным, только если соглашается говорить об условиях кризиса, только если неопределенность и двусмысленность становятся знаками физического и интеллектуального разложения; то есть, если безответственность главных героев становится их собственным личным приговором. И поиск не только этой имплицитной правды, но также точной градации некоторых физических и духовных «нарушений» персонажей заставил Стрелера выйти за рамки метода Станиславского – хотя именно этот метод лег в основу изучения текста, – чтобы искать и найти наглядные акценты, которые мы могли бы назвать эпическими.

Эта постановка Стрелера обретает особое значение в рамках сформулированных и достигнутых им этапов в области художественного поиска со дня основания театра «Пикколо». Достаточно упомянуть направления, в которых развивался его поиск, и затронуть ключевые точки психологического реализма, с далеких «На дне» и «Чайки» и до «Вишневого сада». Вспомним значение шекспировского стиля, открытого в спектакле «Ричард II», который стал исходной точкой значительной части последних постановок по Шекспиру в Италии, и подчеркнем, наконец, сознательно критическое участие Стрелера в разработке идей и метода театра Брехта, а также частичное использование им его теоретических и практических постулатов. В остальном же, предлагать итальянскому зрителю такой текст, как «Платонов и другие», – это значит не просто согласиться на все трудности, которые влечет за собой желание представить критическую интерпретацию. Это также значит согласиться на то, чтобы передать – и решить – в спектакле все почти неуловимые проблемы, которые Чехов поднимает в своей пьесе.

Огромная работа прослеживается во всех аспектах этого нового спектакля театра «Пикколо». Художник-постановщик Лучано Дамиани внимательно и педантично изучил большой иконографический материал. В этот раз он стал также и автором костюмов, которые он разработал с помощью «документального» исследования, свидетельствующего о стремлении к рациональности и в этой области. Он сфотографировал

актеров в нейтральной одежде и по этим «реальным» изображениям создал эскизы костюмов, опираясь на частные характеристики каждого актера, используя даже определенные недостатки, свойственные каждому человеческому телу, и учитывая характерные данные каждого «сценического присутствия». Таким образом, костюм рождается прямо на актере, по его образу, с учетом его особенностей и природы; так же, как рождается в актере персонаж. Костюм лепится по актеру, становясь его кожей.

Сара Феррати, Тино Карраро, Валентина Кортеше, Тино Буаццелли, Варнер Бендивенья, Джулия Лаццарини, Гастоне Москин, Габриэлла Джакоббе и «преданные» Оттавио Фанфани, Энцо Тарашо, Армандо Альцельмо, Андреа Маттеуцци, Жан-франко Маури, Рауль Консонни проявили в этом спектакле все свое исполнительское мастерство. Рядом с ними – Аугусто Мастрантони и Чезаре Полакко, которых зрители театра «Пикколо» могли оценить в других спектаклях театра. Кроме того, впервые к команде театра «Пикколо» присоединился Олинто Кристина. Два месяца лихорадочной работы потребовались для подготовки этого спектакля: и хватило бы простого перечисления его участников, чтобы осознать масштаб организационной работы и художественную важность этой постановки.

Данная работа – знак жизнеспособности этого театра и его смелости в выборе репертуара. Зрительский успех, сопутствовавший спектаклю «Платонов и другие», – это успех такого выбора и такой смелости.

*Франко Феррони*

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## ПЕРВАЯ ДРАМА ЧЕХОВА<sup>2</sup>

Джорджо Стрелер с особой тщательностью подошел к созданию своей версии первой драмы Чехова, которую Этторе Ло Гато перевел по русскому изданию 1923 года. До этого Стрелер уже поставил две пьесы Чехова – «Чайку» и «Вишневый сад», таким образом, у него был необходимый для работы с незаконченной комедией режиссерский и филологический опыт. Он намеревался не столько решить вопрос формы этого пространного и беспорядочного круговорота сцен, который представляла собой оригинальная драма, сколько воссоздать ее строгий облик через внимательное изучение сделанных самим Чеховым сокращений рукописи, которую он так никогда и не опубликовал.

Таким образом, важность и оригинальность режиссуры Стрелера заключается в том, что он сумел найти в произвольной, но не подлежащей опровержению незрелости раннего драматического полотна (драма «Без названия» написана восемнадцатилетним Чеховым) предвосхищение одного из самых суровых и строгих эстетических положений современного театра – театра Брехта. Работая над каждой сценой, режиссер приспособлял действие пьесы к доминирующему стилю, который он обнаруживал в сокращениях лишних или побочных для главного значения частей, и пытался создать предпосылки новой формы, беспристрастную и сложную режиссерскую интерпретацию, в которой стиль необязательно был единым, но становился особым выразительным элементом.

Речь идет о переходе первого натуралистического действия ко второму действию, решенному в жанре водевиля. За третьим мелодраматически-сентиментальным действием с финалом в духе «Гран-Гриньоль» следует веристское четвертое действие, окрашенное в сатирические тона. Пятое действие вообще интерпретировано в ключе гротеска. Получившееся целое представляет собой обновленное видение идеальной серии схем, определяющих стиль автора, который то ли находится в поиске собственного стиля, то ли иронизирует над всеми предшествующими стилями, послужившими предпосылками для его пьесы. Не нам ставить под сомнение законность этой операции, еще более широкой и полной в этом смысле. Мы лишь хотим констатировать очевидный факт: в этом размытии и чередовании стилей актерам крайне сложно удерживать точное равновесие, которое столь же сложно и для восприятия зрителей. Можно было бы пожелать Стрелеру более точного формулирования стилей, и он мог бы без труда найти его в богатой игре своего тончайшего живописного восприятия или – что еще лучше – в мудром использовании музыкальных вариаций, в которых он, благодаря своему завидному таланту, как никто другой способен черпать вдохновение.

Очарование этого «первого произведения» заключается именно в предвосхищении исследования не только той среды, представители которой являются квинтэссенцией мира Чехова, но и в особых формах столкновения, которые редко будут «фронтальными» (какими они еще предстают по большей части в этой комедии) и в дальнейшем будут происходить все более и более по касательной. А также – в лирически-интро-

спективной драматургии, которая после Чехова будет характеризовать весь европейский театр.

Именно в типе драматургии, по нашему мнению, заключается огромное новаторство этого текста. В критических статьях эту комедию принято определять как пьесу «без названия», поскольку именно в таком виде она дошла до нас, однако в предыдущих изданиях комедия называлась «Безотцовщина», так как именно это название упоминалось в письмах и воспоминаниях братьев Чехова. «Это название мы можем перевести как “быть без отца”, хотя русское выражение имеет более широкое в абстрактном смысле значение: быть сиротой по отцу, существовать без отца», – объясняет Этторе Ло Гатто.

Это название, которое было опровергнуто в недавних исследованиях из-за отсутствия точных доказательств, несомненно, дает в своем двойном значении ключ к происхождению драмы и к анализу драматургического процесса ее создания.

Чехов страдал «комплексом отца», который стоило бы тщательно изучить. Один из его персонажей скажет: «Это смешно и глупо, но в этом все-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть...». Так Андрей, брат Ольги, Маши и Ирины в «Трех сестрах», характеризует физическое притеснение, которое испытывала семья от терзающего присутствия отца. Главный герой ранней пьесы Чехова Платонов – сирота, и в одной важнейшей реплике он живо вспоминает об агонии и смерти отца в среде, которая хоть и является частью пьесы, но заставляет думать о семье самого писателя. Эта реплика была столь резкой, что Чехов убрал ее во время работы над сокращениями, тогда как Стрелер, напротив, совершенно справедливо решил сохранить ее и выделить ее в своей постановке как «центральный факт».

Среди героев есть и другой сирота, и кроме того сразу три пары отцов и детей. Эти отцы являются по той или иной причине кошмаром детей, их с трудом выносят, над ними насмеваются, их ненавидят.

Нам кажется, что мы угадываем тут крайне важный мотив, и постановка могла бы подчеркнуть эту страшную и патологическую очевидность. Название «Безотцовщина» стало бы очень многозначным. Оно оказывается чем-то вроде пожелания автора самому себе (быть без отца), но сразу же после, поскольку речь идет о спонтанном психическом процессе, он наказывает себя: три сына желают себе «быть без отца», они проклинают и презирают своих отцов, но двое сирот, те, кто на самом деле не имеют отца, становятся самыми несчастными, самыми слабыми героями, а один из них даже заплатит собственной жизнью за свое распутство, которое, по крайней мере, отчасти связано с тем, что он разбазарил отцовское наследство.

Главный герой Платонов в этом смысле становится проекцией автора, и мне кажется, тут нет никаких сомнений. Персонаж рождается из ужаса от того, что мечта может осуществиться. Честолюбивые намерения и подавленные желания, которые, освободившись от отцовского гнета, перерастут в противоположность идеала, они будут спроецированы наружу, соединятся в одном персонаже, в надежде почти что освобождения. Если мы продолжим драматургическое исследование в русле этой гипотезы, то увидим, как Платонов становится одновременно тремя героями: Платонов и два его друга, сирота генерала Войницева и сын-лекарь полковника Трилецкого. «Тройка» друзей. Если мы не ошибаемся, именно здесь кроется зерно драматургической формулы, которая станет привычной для Чехова и которая максимально проявится в

<sup>2</sup> Перевод по: Testo dattiloscritto Notice alla stampa sulla scelta del titolo Platonov e altri Testo dattiloscritto di Orazio Costa, Il primo dramma di Cecov, maggio 1959.

другой более выраженной «тройке» – в «Трех сестрах». Это три лица одного и того же персонажа, больше того, это три важнейших аспекта тайной личности автора, спроецированные на трех персонажей, которых связывают тесные узы дружбы или крови.

Действие разворачивается в имении Войничева в южной России. Сценография и костюмы Лучано Дамиани передали, согласно указаниям режиссера, гнет среды, в которую даже природе едва удастся внести свою красоту. Строения, обстановка и сами костюмы свидетельствуют об усталости, обветшалости, упадке. Безжалостный летний свет, почти без теней, подчеркивает серую и монотонную болезнь, которая поразила все имение. В этом больном, погрязшем в бесконечных ссудах и долгах поместье летом живет вдова генерала Войничева Анна Петровна вместе с молодым пасынком и его красавицей-женой Софьей. Вокруг нее крутится свора паразитов, торговцев и дельцов, кого-то влечет ее властное обаяние щедрой вдовы, кого-то – иллюзорное очарование ее владений, которые упадут в руки того, кто предложит самый толстый и дурно пахнущий от незаконных сделок кошелек.

Тщеславный идеалист Платонов тоже является поклонником Анны Петровны. После смерти своего отца он напрасно попытался остановить свое разложение браком с молодой милой девушкой, которая слишком благородна и слаба, чтобы суметь спасти его. Возможно, Платонов удовольствовался бы иллюзией своего благополучного существования между хорошей женой и платонической любовью, однако Анна Петровна желает видеть его своим любовником. А сам он между тем продолжает вести все более опасную игру с женой своего друга Войничева и со скромной и нервной студенткой Грековой, которую, кроме того, любит еще один его друг Трилецкий. Попавшись в собственные сети, расставленные скуки ради и, кроме того, в целях самоутверждения, Платонов становится любовником Анны Петровны, а затем и Софьи, разрушая себя безволием, которое подогревается бесконечным лицемерием, комедиантством и угрызениями совести.

Вокруг него нарастает кошмар смерти. Первым, кто восстает против него, становится старый обиженный им еврей Венгеревич, который нанимает разбойника Осипа, чтобы тот искалечил Платонова, но Осип, тайно влюбленный в Анну Петровну и догадывающийся о ее связи с Платоновым, выбрасывает деньги. Он приходит в школу Платонова, чтобы убить того, однако внезапное появление жены спасает главного героя. Его друг Войничев хочет вызвать его на дуэль, а его несчастная жена Саша пытается покончить с собой. Он же, не в силах решиться на самоубийство, чувствует приближение смертного часа. Следуя высочайшему трагическому напряжению, Чехов делает так, что Платонов в пьяной лихорадке идет искать спасения, понимания или смерти именно в дом Войничева, где его убивает отчаявшаяся Софья. Его друзья Трилецкий и Войничев тоже находятся в доме Анны Петровны. Последние слова Платонова: «Постойте, стойте... Как же это так?», и затем (о рассыльном. – *Прим. ред.*): «Ему три целковых». Пока Войничев предается отчаянию, врач Трилецкий предлагает вновь прибывшим официальную версию этой смерти: «Чего глазее? Сам застрелился», – и плачет. «С кем я теперь на твоих поминках пить буду? О, дураки! Не могли уберечь Платонова!» Войничев спрашивает Трилецкого: «Что делать, Николай?», – и тот отвечает: «Хоронить мертвых и починять живых!». Анна Петровна опускается перед Платоновым на колени: «Жизнь моя!», – а полковник Трилецкий обвиняет себя: «За грехи... за мои грехи».

Это, конечно, мелодрама, но со странным и необычным акцентом. «Расстроилась компания! Хоронить мертвых и починять живых». В первом переводе Ло Гато напи-

сал: «Вернуть на место живых». Стрелер в своей версии усиливает, по моему мнению, значение реплики, она становится последней в спектакле и звучит следующим образом: «Похоронить мертвых и начать думать о живых».

Верный своей эстетике, Стрелер построил свою интерпретацию вокруг этой реплики, которая, без сомнения, в его постановке обогащается историческим и общественным значением, которого нет у Чехова. В оригинальном тексте эта реплика не является последней и, возможно, она означает: «Попробуем починить рану, которую в нас самих оставила смерть Платонова». Историческое значение становится у Чехова отражением, потому что смерть Платонова – это не только приговор ему одному, но всему тому, что он воплощает, и что все – и мужчины, и женщины – любят в нем: индивидуалистическое ожесточение, которое совершенно бессмысленно, хотя и имеет свое мучительное и самоубийственное очарование.

Но Стрелер с гениальной интуицией открыл «ante litteram», я бы сказал, брехтианское значение этой знаковой фразы и построил свой поиск вокруг этого значения. Едкая и почти скорбная сатира на умирающих представителей прогнившего общества, которые ждут своего неминуемого конца среди канонады и вихря фейерверков, которые возвещают о революции.

Все это справедливо, но нам кажется, что взгляд Чехова, безусловно, является обвиняющим, но одновременно и сострадательным, и что Стрелер слишком сознательно отменил жалость, поскольку она исключает правосудие. Платонов сурово наказан за свою неспособность желать, за удовлетворение внутренних страданий, за жестокость, за лицемерие, за безволие, за театральность в духе Дон Жуана, но при этом Чехов жалеет его. Он сочувствует его молодости, искренним иллюзиям, губительному влиянию общества, в котором неправедные дела, злоупотребления, обманы скрывают истинные цели благородного человека. Платонов достоин его сочувствия за любовь, которую он смог вдохнуть в Сашу, за бесполезные усилия, которые он предпринимает, чтобы не упасть, и за то, что сам наказывает себя. Тино Карраро с удивительным мастерством сыграл Платонова как упрямого и коварного персонажа, возможно, слишком уведя его в сторону мифистического ехидства и слишком умышленно подчинив ему большое обаяние думающего человека, которое может быть даже у маленького, слабого и трусливого человека, еще не утратившего окончательно иллюзию некоторых внутренних ценностей. Рядом с этим жестоким и великолепным персонажем, словно его светотень, существует невинная и кроткая жена Саша в исполнении Джулии Лаццарини. Это единственный чистый персонаж среди стольких унылых и несчастных людей: ее восторженные и вдохновенные слова, ее отчаянные воля и вера могут заставить ненавидеть и самого обаятельного из всех возможных Платоновых. Сара Феррати в роли агрессивной и полной женственности Анны Петровны отметила свой порыв и свою страсть легким налетом комичности, которую мы желали бы видеть менее сознательной. А Валентина Кортезе, подарившая нам своим возвращением в театр огромную радость, которую немного омрачило исчезновение важнейшей сцены второго действия, невероятно живо прожила забытую и вновь проявляющую любовь. Ее тревожное ожидание сменяется некоторой фальшью, которая в ее исполнении была слишком очевидной для героини, в которой грань между искренностью и ложью почти неосознаема. Габриэлла Джакоббе отметила свою студентку Грекову человеческим достоинством, редкой скромностью и духовной красотой.

Тино Буаццелли сыграл врача Трилецкого, склонного к юмору, отчаявшегося и трусливого, обладающего удивительной ленью и ненасытной жизнеспособностью. Актер сумел со свободной и одновременно счастливой точностью удержать трудное равновесие, которого требовало исполнение, содержащее одновременно разъяснение и намек (чтобы не использовать технический и не очевидный термин «эпического» исполнения). Варнер Бентивенья был удивительно точен в смиренной печали и бесполезном отчаянии Войничева.

Отметим по-настоящему исключительный терцет отцов: Олинто Кристина в роли полковника Трилецкого в его чувственном и бессознательном военном шатании, пирующее великовозрастное дитя, если так можно выразиться; Августо Мастрантони в роли богатого владельца, «*laudator temporis acti*»<sup>3</sup> и платонического обожателя генеральши Глагольева; Армандо Альцельмо в роли энергичного, мстительного, обидчивого и немного коварного еврея Венгеровича. Чезаре Полакко исполнил роль купца Бугрова и прекрасно передал его лицемерную и гнусную алчность. Роль сына еврея сыграл Джанкарло Деттори, остроумный и излишне утонченный в своем внезапном освобождении от юношеского опьянения – актеру стоило бы умерить свой пыл и восприимчивость. Живой, дерзкий, обидчивый, возможно, излишне склонный к скетчу, но интересный сын Глагольева был сыгран Энцо Тарашио. Гастоне Москин превратил своего Осипа в яркого, но излишне наивного персонажа для той определяющей роли, которую он играет в пьесе. Его ужасная смерть становится настоящим линчеванием в поразительной атмосфере последней сцены.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## Новости театра Энцо Феррьеро «Платонов и другие» Чехова в миланском театре «Пикколо»<sup>4</sup>

30.04.1959

С этим неопубликованным произведением Чехова случилось то же самое, что произошло, когда Ферреро обратился к «Иванову» того же автора. Казалось, что критическая интерпретация, которая выявила бы в еще незрелом произведении разные исходные мотивы, более глубоко разработанные в позднем творчестве, могла заинтересовать зрителя, тогда как на самом деле оно интересует лишь так называемых интеллектуалов театра. В этом смысле режиссер правильно сделал, представив нам всю свою предварительную работу. Однако театр заботит результат. Этот «Платонов», как реальность поэзии, не существует; этот фрагментарный материал может привлечь только исследователя, который хочет найти в сырых элементах следы будущей оригинальности. Такая работа подошла бы для университета драматургии, которого у нас еще нет. Посмотрим, что это за элементы.

Прежде всего, весьма путаным образом здесь проявляется то ощущение разобщения, которое через двадцать лет станет ключом к пониманию этой среды и этого круга. Судьбы персонажей, как они представлены в «Платонове», еще не являются частью болезненной стилизованной истории нашей жизни. Пока это только несвязное сближение разных анекдотических историй, которые по мере развития действия находят свое драматическое оправдание в эффектных выходах, которые позднее будут приводить в ужас гений Чехова. То, что здесь писатель еще не видит ясно свой творческий путь, доказывает тот факт, что в двух последующих произведениях – «Иванов» и «Леший» – которых ждал зрительский провал, он еще больше упорствует в ошибочном следовании интриге и все еще использует мелодраматические ситуации. Настоящий великий Чехов появится, когда из его пьес исчезнут выстрелы из револьвера. Единственный неудавшийся выстрел произойдет в «Дяде Ване».

«Платонов» еще переполнен криками, выстрелами, грохотом поездов, истинно шизофреническими и морфинистскими сценами (и это Чехов, столь сдержанный в придании самому бесспорному реализму легкого ирреального измерения). Все это позднее исчезнет. Последняя по-настоящему невротическая сцена – это сцена Треплева в «Чайке», и речь тут снова идет о замкнутом интеллектуале.

Даже его отношения с обществом здесь еще находятся в сыром состоянии: персонажи этого произведения постоянно делают гневные заявления, демонстрируют отвращение к жизни, их характеризует бесконечный морализм. Они едва избавились от гротескных поправок, которыми – то трагическими, то гротескно-комическими – насыщены все одноактные пьесы писателя. Должны были пройти годы, чтобы Чехов расстался со своей жесткой позицией нонконформизма и ушел с пути гротеска. Нонконформизм сменился у него сдержанным и безропотным вопросом: «Зачем жить, если мы ничего не достигли?», – а на смену гротеску пришел тонкий и умный юмор: все это выражено в окончательном и безгранично поэтическом стиле, который ведет творчество Чехова к новому пониманию жизни. Я бы осмелился сказать, что Чехова захватил мотив краха идеала, разрушения жизни, который является главным мотивом самых крупных драматургов девятнадцатого века, от Хеббеля до Ибсена, от Пушкина до Гоголя, однако Чехов сведет этот крах к самому маленькому общему знаменателю.

3 «Хвалитель былых времен» (*лат.*). – Прим. ред.

4 Перевод по: Testo di Enzo Ferrieri per il programma radiofonico Novita di teatro, RAI, 30 aprile 1959: Platonov e altri di Anton Cechov al Piccolo Teatro di Milano.





33.



34.



35.



33. «Платонов и другие».  
Сцена из спектакля.  
Фото Ледино Позетти

34. «Платонов и другие».  
Платонов - Тино Карраро

35. «Платонов и другие».  
Платонов – Тино Карраро  
и Анна Петровна – Сара Феррати.  
Фото Ледино Позетти

36. «Платонов и другие».  
Софья Егоровна – Валентина Кортезе  
и Платонов – Тино Карраро.  
Фото Ледино Позетти



37.



38.



39.

37. «Платонов и другие».  
Сцена из спектакля

38. «Платонов и другие».  
Анна Петровна – Сара Феррати  
и Николай Иванович – Тино Буаццелли

39. «Платонов и другие».  
Грекова – Габриелла Джакоббе  
и Платонов – Тино Карраро.  
Фото Ледино Позетти



40.



41.



42.

44. «Платонов и другие».  
Платонов – Тино Карраро

44.

45. «Платонов и другие».  
Софья Егоровна – Валентина Кортезе  
и Войницев – Варнер Бентивенья.  
Фото Ледино Позетти

46. «Платонов и другие».  
Платонов – Тино Карраро,  
Анна Петровна – Сара Феррати



45.



43.



40. «Платонов и другие».  
Софья Егоровна – Валентина  
Кортезе. Фото Джулии Теллини

41. «Платонов и другие».  
Софья Егоровна – Валентина  
Кортезе и Платонов – Тино  
Карраро

42. «Платонов и другие».  
Софья Егоровна – Валентина  
Кортезе, Бугров – Чезаре Полакко,  
Платонов – Тино Карраро.  
Фото Ледино Позетти

43. «Платонов и другие».  
Грекова – Габриелла Джакоббе  
и Трилецкий – Олинто Кристина.  
Фото Ледино Позетти



46.

## «ПЛАТОНОВ». ИЗ ОТКЛИКОВ НА СПЕКТАКЛЬ

“Avanti!”, 28 апреля 1959, Милан

В Piccolo Teatro в постановке Джорджо Стрелера «Платонов и другие» Антона Чехова с С. Феррати, Т. Карраро, В. Кортеше, Т. Буаццелли, Г. Джакоббе

Его можно обозначить как «смирение, покорность жизни», – и Чехов с исключительной человеческой скромностью и уважением распространит свое сострадание на всех героев. В «Платонове» этого еще нет. Главный герой Платонов – это жалкий противник целого общества, которое он проклинает, и сомнительный Дон Жуан, являющийся таковым больше из ненависти к мужьям, нежели из любви к женам. И его крах, «все еще» главенствующий в произведении, развертывающийся в безжалостном беспорядке, грубо вторгающийся в события и находящий показные выходы из них, не имеет ничего общего с тем, что станет затем поэтической реальностью Чехова.

Даже его общественная мысль, изложенная в известном «работать, работать», хоть и обрушивается на праздность этого общества, а не на веру в другое общество, не принадлежит к разряду умеренных, слегка восторженных и почти юмористических взрывов подполковника Вершинина в «Трех сестрах», или студента Трофимова в «Вишневом саде», или доктора Астрова в «Дяде Ване». Их мифы – миф обновления, миф работы, миф лесов – несут в себе очарование последовательных и искренних иллюзий. В целом, таким образом, данная юношеская пьеса – это книга для библиотеки. Стрелер нашел себе удовлетворение в том, чтобы показать зрителю тщательный анализ персонажей взятого в работу произведения, их реплик, откровений среды, а еще больше в том, чтобы отработать профессиональную технику, получив приятные результаты. Эта луна в лазурном, меняющем цвет небе может прекрасно представлять усталость мира, мечту, родившуюся в эйфории; и этот грохочущий поезд, и дым, рассеивающийся над крышами, которые могут быть русскими или нет, – это прекрасный поезд и прекрасный дым! А лучше всего удался холодный и рассеянный свет во всей атмосфере спектакля, в которой пребывают персонажи. Я не могу сказать того же о ритме исполнения, осуществляемом словно бы в замедленном времени. И это естественно, учитывая все вышесказанное об аналитическом исследовании, которое не содержится, но подразумевается в тексте. Перед нами предстает некоторая поэтическая реальность, замороженная чрезмерно рассчитанными интонациями, за исключением Буаццелли и Феррати. Буаццелли завораживает сцену: он наполняет ее, конечно, не только своими физическими данными, он доминирует в ней – наполняет ее вдохновением, жестами, взглядами, песнями. Это великолепный артист: его хочется слушать каждое мгновение, в нем пульсирует непрерывный заряд. Феррати, помимо уверенности и властности своих интонаций, в полную силу проживает каждую свою реплику и всякий раз придает ей особый интерес; она избегает режиссерского принуждения и умеет выделиться из общего выравнивания исполнителей: может быть, она не столь русская, как другие персонажи, но она никогда не изменяет себе. Карраро смог удержать весь кошмар своей роли, Тарашо еще раз подтвердил, что является актером на любителя, в игре Валентины Кортеше чувствуется ее долгое отсутствие на сцене: она играет умно, умело меняет интонации, но очертания ее героини размыты и неопределенны – она может лучше. Упомянем также Кристина, Полакко, Маттеуцци, Альцельмо, которые прекрасно вписали своих персонажей в общий тон постановки.

Прекрасная сценография Дамиани принадлежит исключительно историческому стилю (но добавляет ли это что-то к универсальному очарованию Чехова?). Однако данная роскошь – исторические, или эпические, или культурные, или просто зрелищные спектакли – это эпидемия, поразившая почти все обеспеченные театры: придет день, когда родятся великие произведения, и над режиссерами и актерами будет доминировать поэзия.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

Неизвестная итальянской сцене с момента своего создания (1878) пьеса «Платонов» Чехова в этом сезоне получила все почести рампы сразу. Три разные театральные труппы поставили эту пьесу на своих сценах с интервалом всего в несколько месяцев: ее герой Платонов обрёл своих исполнителей в лице нескольких актеров. Эту роль исполняли Альберто Лупо в составе одной римской театральной труппы, руководимой Марчелло Сартарелли, которая выступала в течение нескольких дней в Teatro dei Satiri; Джанни Сантуччо в Teatro Stabile di Torino; в конце концов, Тино Карраро в Piccolo Teatro di Milano. Только эта последняя сценическая версия может рассматриваться как филологически полная (две предшествующие напоминали наскоро собранные антологии ранних работ Чехова). Данная версия сделана на основе перевода Этторе Ло Гатто, нашего великого знатока славянских литератур, который первым осуществил полное издание 1923-го года, снабженное подробнейшими комментариями в соответствии с рукописью русского писателя.

Пьеса «Платонов и другие» со случайным заголовком (в действительности это произведение не имело названия) прежде, в 1946 году, была поставлена на радио режиссером Коррадо Паволини. Сокращенное издание пьесы, сделанное самим же Паволини, было опубликовано в 1954 году, в ноябрьско-декабрьском номере журнала «Театр сегодня». Этот текст издатель Лонганези напечатал с сокращениями под заглавием «Дон Жуан на русский манер»: заглавие вовсе не вызывающее, поскольку без сомнения Платонов вполне соответствует романтической традиции «донжуанства». С другой стороны, Дон Жуан является персонажем совершенно чеховским: человеком в состоянии кризиса, как и все типажи русского писателя. Он, если можно так выразиться, – незавершенный человек (ни варвар, ни декадент), который проходит полигамную фазу развития прежде, чем остановиться на моногамной фазе, характерной для действительно высокоразвитого индивидуума в наиболее насыщенные моменты существования: «Люблю, люблю, люблю всех... Я всегда всех любил, – говорит Платонов в своей крайне печальной эйфории в финале драмы. – Всех. В этом не моя вина, с мальчишеского возраста, в университете, на театральной площади, столько раз... Другие уходили, а я оставался поговорить с проститутками, чтобы сказать им любезные слова. Я хотел их спасти. И столько из них я спас: Софья, Зизи, Маша, Мими: женщины. Стольких. Всех вас я любил. И все любили меня»<sup>5</sup>. Аналогичным образом он «любит» всех женщин в той драме, героем которой сам же и является: Сашу, которая вышла за него замуж и которая попытается отравиться, узнав, что в итоге он ее предал; Анну Петровну, красавицу-вдову генерала Войнищева, которая устраивает банкеты и принимает у себя в гостях кредиторов, которые вот-вот проглотят ее имение; Грекову, бедную девушку, печальную и полную комплексов; Софью, прекрасную супругу Сергея Войнищева, сына Анны Петровны. И все его любили: со страстностью более неприятной, нежели непрочные чувства, которые выражает Платонов. Очевидно, что Платонов – не поверхностный человек, не Казанова. Он – натуральный Дон Жуан из легенд, который, отнимая у женщин «достоинство», глумится над их мужьями, над их высокомерием, над их лицемерием, клеймя при этом всю ложную порядочность своего века. Так и Платонов является пер-

<sup>5</sup> Автор цитирует слова Платонова из итальянской версии пьесы. В ее русском оригинале этот же фрагмент текста выглядит так: «Всех людей люблю! Всех! Я и вас люблю... Люди были для меня дороже всего... Никого не хотел обидеть, а всех обидел... Всех... <...> Софи, Зизи, Мими, Маша... Вас много... Всех люблю... Был в университете, и на Театральной площади, бывало... падшим хорошие слова говорил... Люди в театре, а я на площади... <...> И меня все любят... Все! Оскорбишь, бывало, и то... любят... <...> Все любят... Когда выздоровею, развращу... Прежде хорошие слова говорил, а теперь развращаю...» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 11. М.: Наука, 1985. С. 177). – Прим. ред.

сонажем привлекательным, умным, язвительным, который распространяет свою лживую, вялую и бесполезную «любовь» среди морально жалких людей, столь же лживых, дряхлых и бессмысленных, столь же неспособных напивать свою любовь истинным и пылким движением души.

Как и Дон Жуан, Платонов также умирает: выстрел револьвера Софьи обрывает жизнь возможно единственного человека, который еще имел возможность умереть действительно живым.

Персонаж, в определенном смысле близкий Платонову, – это Николай Иванович Трилецкий: доктор, личность тоже не цельная и полемичная. Он на коленях умоляет богатых купцов, чтобы те давали ему займы, и затем жалуется полученные рубли всем и каждому, бездумно разбрасывает их, не зная, что с ними делать, иллюстрируя тем самым полную бесполезность своих символических жестов. Суть парадокса – в бесполезности самих персонажей, окружающих Николая Ивановича. Рядом с ним те, кто по вечерам присутствуют на банкетах в доме Анны Петровны. Старый полковник Трилецкий, его отец, молодой вольнодумец Кирилл Глагольев, купцы Бугров и Петрин проводят время в пьяных галлюцинациях, стараясь все больше насытить ими атмосферу своей скуки.

Эти люди даже не имеют энергии для мечтаний. Они довольствуются этой своей скудной пайкой полного нравственного разложения, характерного для царской аристократии конца XIX века. До определенной степени русский человек этого круга терял всё: социальное положение, собственность, супругу. Таков Войнищев: кредиторы собираются вышвырнуть его из его удобного жилища, красавица-жена изменяет ему с Платоновым. Но не он один обречен на духовное вырождение в этом русском мире, где всё и вся на виду. Вместе с ним жена Софья, мачеха Анна Петровна, пожилой кавалер Порфирий Глагольев со своим несостоятельным сыном, Саша, доктор Трилецкий, его отец, полковник и сам Платонов – все они органично вписываются в панораму этой отдаленной, чахнувшей, близкой к разрушению жизни. В целом это – закат доживающего последние дни государства, в котором чеховская звезда проливает последний свет на множество тщедушных и малоподвижных фигур и исчезающих в неопределенности предметов. У Чехова еще не ощутимы подземные катаклизмы, предвещающие разрушение прежнего и наступление нового строя. Автор как будто бы остается на поверхности жизни и только лишь наблюдает за сотрясающимися зданиями. Но Чехову удается уловить и представить единственный краткий момент, когда люди вдруг почувствовали эти глубинные подземные толчки и в растерянности и ужасе взирают друг на друга. Лишь с утратой этого исторического мига занавес в театре Чехова закрывается. Он будет заново приоткрыт потом у Горького и Маяковского, которые станут свидетелями катастрофы, случившейся уже с людьми эпохи революции.

Туманный, не цельный «Платонов и другие» становится особо примечательным театральным явлением именно в силу этой хрупкой своей природы. Здесь можно узнать Чехова «Вишневого сада», «Чайки», «Трех сестер» и «Дяди Вани»: во фрагментарной мозаике трагических компромиссов, в неспособности персонажей общаться (вопреки обилию произносимых слов), в атмосфере непроницаемой глухоты людей, пускай и шумно и отчаянно жестикулирующих...

Джорджо Стрелер не только выступил здесь постановщиком, но и мастерски сократил текст «Платонова», подчинив его совершенно новому ритму, сумев накрепко увязать вместе отдельные и далеко отстоящие друг от друга сцены многостраничного и многословного черновика, слабо отвечающего канонам позднего Чехова. Режиссёр сумел сделать персонажей ладно скроенными и яркими: каждый в полной мере предстал у него со своим определенным характером; каждый оказался наглядным выразителем тех или иных сторон русского мира, представленных исключительно рельефно и отчетливо. В определенном смысле Стрелер наделил тонко уловленным «чеховским вкусом» весь спектакль, который иначе не смог бы стать столь достойным примером чеховской драматургии с такой совершенной композицией. Сценография Лучано Дамиани ощутимо соответствовала всем гибким линиям режиссуры. И Тино Карраро получился впечатляющим Платоновым, чутким к романтизму своего героя, безоглядно погружающегося в свою смерть. И Сара Феррати уловила тонкости чеховского духа, как только она одна умеет, воплотив роль Анны Петровны с ослепительным богатством иронии. Самых благожелательных слов заслуживает Валентина Кортезе

в роли Софьи: благодаря своему театрально чарующему физическому облику, актрисе удалось надеть слабость героини жизненной силой настоящих переживаний. Августо Мастратони мастерски изобразил старого Глагольева с его ржавой хандрой. Идеальную пару ему составил Энцо Тарашо, который забавнейшим образом исполнил роль непутевого сына Глагольева. Особой похвалы заслуживает Тино Буаццелли, с огромным актерским мастерством воплотивший характер своего уникального нескладного персонажа, доктора Трилецкого. Варнер Бентивенья с его тонкой аристократической внешностью придал предельной убедительности Сергею Войнищеву. Олинто Кристина получил заслуженные аплодисменты прямо во время действия за свое мастерское исполнение роли полковника Трилецкого. Джулия Лаццарини оказалась абсолютно восхитительна в облике Саши, превратившейся за время действия спектакля из человека в тень. И Габриелла Джакоббе в роли Грековой, Армандо Альцельмо в роли богатого еврея Венгеровича, Чезаре Полакко, Оттавио Фанфани, Андреа Маттеуцци, Деттори, Консонни, Маури и д'Ардженцио – все сумели ярко и подробно живописать своих персонажей. Среди второстепенных партий заслуживает внимания краткая роль Гастона Москина: он создал впечатляющий образ дикаря Осипа, за тупой угрюмой физиономией которого скрывалось лицо простодушного романтического бродяги. Многочисленная публика переполняла зал «Пикколо». Долгие и горячие аплодисменты стали наградой этому замечательному представлению, как оно того и заслуживало. С этого дня последуют повторные показы спектакля.

*Ичилио Рипамонти*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Il Giorno”, 28 апреля 1959, Милан**

«Платонов и другие» в Пикколо Театро

Изумительное вступление перед четырьмя шедеврами

Этой пьесе молодого Чехова, представленной под заголовком, похожим на названия некоторых произведений Горького (например, «Егор Булычов и другие»), автор незабываемой постановки «Вишневый сад» Джорджо Стрелер и Пикколо Театро решили придать новое звучание, с критической строгостью подготовив для западной публики текст, оставившийся многие годы неизвестным, в версии и сокращении более или менее произвольных. Эта пьеса, по сути, является впечатляющим вступлением в то, что станет четырьмя шедеврами чеховского театра, и даже похожа в особенностях окружающей обстановки и определенными поворотами интриги на один из них, возможно, самый значительный, – на «Вишневый сад».

Действие пьесы «Платонов и другие» помещено в обстановку провинциальной русской усадьбы, где главный герой выступает в качестве школьного учителя. Это – один из тех типичных чеховских интеллектуалов, несостоявшихся в тридцать лет, иссушенных посредственной жизнью, с неожиданными беспочвенными протестами, за которыми следуют состояния бездеятельной протрации. Он обладает некоторого рода декадентской и таинственной привлекательностью, которая заставляет падать к его ногам всех женщин. Он женат на одной невинной и глуповатой девушке, а вокруг него вращаются все женщины этой серой и захолустной провинции: Анна Петровна – еще вполне привлекательная генеральская вдова, собственница отягощенного залогами и векселями поместья (персонаж, имеющий более чем одно совпадение с Любовью Андреевной из «Вишневого сада»); Софья – жена ее пасынка; Мария Грекова – другая местная помещица. Не нужно, однако, полагать, что речь идет о любовных интригах и капризах. Речь идет об отчужденности.

Платонов находится не в поисках любовных приключений, а в плену у всех своих женщин. В этот плен он попадает как в удобное и ленивое «убежище», дающее ему фантастическую возможность для бегства от осознания своего интеллектуального и морального падения. «Убежища» любовные сменяются на «убежища», вызванные выпивкой. В самолюбовании от бессознательных мечтаний до осознанной самоиронии этот персонаж проделывает путь в пять актов, пока не получает выстрел

из револьвера от Софьи (только что случайно нашедшейся возлюбленной его юности, а ныне жены одного патетического глупца), которой Платонов пообещал романтическое бегство.

На деле эта история и есть суть того, что в одном режиссерском комментарии Стрелер назвал «гротескным балетом». От Трилецкого, шурина Платонова, сельского врача, печального идеалиста и разочарованного мечтателя, с целью забыться играющего роль пьяного шута и таким образом нашедшего свое «убежище»; до Порфирия Глагольева, пожилого богача, замечающего про себя, что он неплохо пожил; до Войницева, обманутого мужа и разоренного помещика – целый хорват подобный типов вращается вокруг Платонова, продолжающего пребывать в исключительном одиночестве...

Общество в состоянии кризиса рассматривается в один из самых деликатных моментов (продажа имения, как в «Вишневом саде») и на примере одного из своих самых живописных и патетических персонажей. Анна Петровна, женщина значительная, немолодая, утонченная, невозмутимая, чувственная, современная и разочарованная в своих стремлениях, полная обаяния и желаний, напрасно влюбленная, – возможно, самый удавшийся образ этого объемного и неровного произведения, но уже столь подлинного, столь точного в своих конечных целях.

То удивительное, что в действительности есть в этой пьесе юного писателя, в представленной вчера вечером версии от Пикколо Театро, – это осознание того, что автор с тех самых пор хотел добиться от театра: пьесы, адресованной не к рассудочному сознанию, как отмечает американец Фергюссон, самый современный исследователь метода Чехова, но к поэтическому и актерскому чутью. Таким образом, и здесь, как в его великих драмах зрелой поры, события, реплики, развитие действия представляются случайными. С другой стороны, все рассчитано до миллиметра, но в соответствии с иным ритмом, нежели ритм натуралистического театра (или идеологического, вроде драм Ибсена) конца века. Здесь берет начало избавление от традиционного рабства интриги. Реализм Чехова предполагает негромкие ноты, деликатное шутовство.

И потому логично, что для переводчиков и сценаристов пьеса представлялась, прежде всего, комической или, по крайней мере, пародийной. Поскольку, несмотря на свои недостатки, излишества, определенную расплывчатость, некоторую несбалансированность, эти пять актов принадлежат к наиболее чистому и типичному чеховскому театру, театру «патетических изменений» с неизбежными комическими эффектами, гротескными вспышками и даже сатирическими инсинуациями.

Этой постановкой Джоржо Стрелер проявил себя с наилучшей стороны. Он возвысил спектакль до высоты великой чеховской антологии, создал своего рода сокращенное изложение повторяющихся у писателя мотивов – от отчаяния до тоски, навязываемой бесполезностью жизни...

*Роберто Монтичелли*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Corriere Della Sera”, 28 апреля 1959, Милан**

Пьеса Антона Чехова «Платонов и другие»

Успех получился сильнейший. Несмотря на продолжительность пьесы и определенную замедленность действия, произведение было встречено многочисленными аплодисментами. Нужно сказать, что продолжительность свойственна самой пьесе, при том, что Стрелер ее предусмотрительно сократил. Что же до замедленности действия, то мы обязаны ею режиссеру и его щепетильному поиску выражений, тональности, художественной правды не только в целом, но и во многих частностях. В этом смысле режиссура Стрелера украшена узорами умения, внимания, причудливого чередования света и тени и тщательно отобранных цветов.

Основной цвет, который ближе прочих к Чехову, – серый, но порой он полностью разрушается неожиданной яркостью оттенков и живостью противоречий и споров. Это позволяет смоделировать целое, которое все вовлечено в этот насыщенный сгусток внутреннего тумана, которое

является отличительным и, возможно, вообще самым значительным признаком всех чеховских произведений, как и в этом первом опусе великого писателя.

Театро Стабиле ди Торино недавно представил эту юношескую работу Чехова под названием «Gli amori di Platonov»<sup>6</sup>. Театро деи Сатири ди Рома показал ее на сцене под названием «Этот безумец Платонов». Пикколо Театро ди Милано показал ее вчера под другим заглавием: «Платонов и другие». Какое из этих названий настоящее? Оригинальное название утрачено. Рукопись была отдана двадцатилетним Чеховым одной актрисе, которая посоветовала ему внести в текст некоторые изменения. Чехов сначала расстроился, потом вновь принялся за работу, но пьеса так и не увидела свет. Однако позднее вышли пьесы, которые в том сценарии содержали свои зачатки – «Три сестры» и «Вишневый сад». В пьесе «Платонов и другие» среди окружающих героя женщин присутствует желание вырваться из этой убогой провинциальной жизни на крыльях любви, но все эти порывы поглощаются тоской и становится понятным, что всем любимым и приносимым в жертву душевным чаяниям приходит конец.

Кто такой Платонов? Это – человек слабый духом, обреченный стать жертвой самого себя. Попав на службу сельского учителя со своей врожденной хандрой и, вместе с тем, с дарованной судьбой зарядом привлекательности, он влюбляет в себя женщин, имеющих с ним дело: достойная Анна Петровна, ее невестка Софья, молоденькая Мария Ефимовна и мягкая Александра, жена его (родившая ему сына), которая совершает большую ошибку, не рассчитав своих собственных душевных сил.

Брак не стал для Платонова спасительным пристанищем. Он остается волокитой, неуверенным и робким, но неизлечимым.

На деле он изнурен человеческим страданием, которое даже в любви, более того, именно в любви обретает свою естественную стихию. Глубокая его печаль глушит радости любви. Женщина для него – мучение. Кажется, будто он рожден именно и только для того, чтобы жизнь одержала над ним верх. Он побежден прежде сражения, он проиграл, прежде чем вступить в борьбу за существование.

У него нет бахвальства, он приспособливается, при первых ударах становится вялым. Женщины, которых он желает, перед которыми заискивает, за которыми волочится в сиянии своей галантности, словно на захватывающем празднике блаженства, становятся его недругами. Он их обожает и оказывается ими же уязвляем, а те теряют из-за него голову и вместо помощи разрушают союзы с ним.

В определенный момент Анна решает бежать с ним. То же самое готова сделать и Софья. Первая является вдовой, и у нее нет никого, кто бы удерживал ее. А вот у Софьи есть муж, тоже вялый человек, который, обнаружив неверность жены и обеспокоившись этим, плачет как ребенок.

Софья убивает Платонова. Убивает его потому, что она, отчаявшаяся, оскорбленная, потрясенная, желает наказать мужчину, из-за которого непоправимо скомпрометировала себя.

К такому трагическому финалу пьесы приходит через пространный ход событий, от явления к явлению, с диалогами, в которых персонажи говорят и не говорят – больше позволяют догадываться, нежели изъясняются. Этот способ из данной юношеской пьесы Чехов разовьет во всех своих последующих произведениях, наделенных большей мудростью и более глубокой поэзией: трагической поэзией обыденной жизни.

Чеховские шедевры не приравниваются полностью к этой пьесе начинающего, но уже обнаружившего в ней слабый блеск духа драматического автора. Всегда интересно, увидев на авансцене артиста, достигшего высот, взглянуть потом на его фотографии, когда он был подростком.

Эта пьеса завершает творческую историю Чехова, и тут не место задаваться обычным вопросом: «Почему мы не должны искать ученические работы великого автора?» В данном случае мы имеем дело с более чем ученической работой, содержащей, однако, огромный – как говорится, не по летам – душевный порыв. Правда и то, что женских персонажей из вчерашнего представ-

6 «Любови Платонова» (здесь и далее, кроме оговоренных случаев, прим. переводчика).

ления мы вновь увидим в последующих чеховских драмах: изменившихся, более глубоких, более истинных, но вовсе не исключаяющих родства с первоначальными. Похожим образом дела обстоят и с самим Платоновым, нерешительным, надорвавшимся, несерьезным, лишенным страстности, – великодушным человеком и закоренелым эгоистом в одно и то же время, пополнившим ряды тех, кто желал бы быть завоевателем, да так и остался завоеванным.

Это – персонаж не только чеховский. В качестве собратьев у него имеются некоторые типажные пьесы Горького «На дне». Он – характерный представитель русской буржуазии второй половины XIX века: уставший от жизни, подавленный и депрессивный, с головой, переполненной идеями и лишенной воли душой.

Кроме того, здесь можно заметить, как к драматическим мотивам у Чехова примешиваются время от времени юмористические – в качестве своего рода прелюдии к жизненному опустошению, представленному на сцене. Артисты, ведомые Стрелером, впечатляюще добились сыгранности в великолепных декорациях Лучано Дамиани.

*Элиджо Поссенти*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Corriere d’Informazione”, 28–29 апреля 1959, Милан**

Вчера вечером в Пикколо Театро ди Милано  
«Платонов и другие» Антона Чехова

Если бы снова среди ночи слышался бой часов с высокой башни или с колокольни, то мы могли бы утверждать, что часы Башни Филарета<sup>7</sup> отбивают два часа ночи, когда спустя четыре часа и пятьдесят минут спектакля на сцене Пикколо Театро раздастся резкий пистолетный выстрел, произведенный одной из тех женщин, без любви обольщенных, которая лишает жизни школьного учителя, Михаила Васильевича Платонова, называемого также Мишей, являющегося не «севильским обольстителем<sup>8</sup>», но сеятелем любовных раздоров в деревушке, издревле принадлежащей генералу Войницеву, где женщины живут в вечно туманной, меланхолической душевной тревоге, запутываясь в грустных лабиринтах провинциальной жизни и даже духовно погибая в них. Было два часа ночи. Пикколо Театро, следуя своей традиции, запретил критике присутствие на генеральной репетиции. Между тем, как известно, великие художественные смотрины предполагают три дня спокойной работы критикам для, так сказать, шлифовки впечатлений. Между тем во французских театрах имеет силу беспрекословное право посещения театральными репортерами генеральной репетиции. Как известно, ни Макс Рейнхардт, ни Копо в своих постановках, ни Артуро Тосканини в Ла Скала никогда не запирали двери перед теми, кто ходит в театр работать, что и делает критик или репортер.

### Семьдесят дней испытаний

Было два часа ночи. Репетиции спектакля в течение семидесяти дней делятся в герметической непроницаемости. Как мне рассказывали, они уже две недели заканчиваются в четыре или в пять утра. Критика была ознакомлена со сценарием в переводе Этторе Ла Гатто, заслуженного специалиста по русской литературе, проработавшего слово за словом в оригинале, хранящемся в российском центральном архиве, где собраны все, в том числе и неизданные, рукописи Чехова<sup>9</sup>. История обретения чеховской рукописи, неопределенной по дате создания, без заглавия,

<sup>7</sup> Башня Филарете – центральная башня миланской крепости Сфорца (Castello Sforzesco), спроектированная Антонио Филарете. Пикколо Театро расположен неподалеку от этого замка.

<sup>8</sup> Т. е. Дон Жуаном.

<sup>9</sup> Автограф пьесы хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва), но все рукописи Чехова к настоящему времени изданы. В современном российском чеховедении за пьесой закрепилось название «Безотцовщина». – *Прим. ред.*

разместившейся на 261 страницах, является с точки зрения чеховедческих исследований весьма примечательной. Признанные несценичными еще в бытность Чехова молодым писателем и, возможно, оставшиеся в его памяти лишь как воспоминание о юных годах, пять актов, которым смекалка ученых, критиков и постановщиков предложила разные заглавия, представляют собой интереснейший для изучения материал тем, кто не удовлетворяется знакомством только с такими шедеврами, как «Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Чайка», но хочет понять, какая путеводная нить чувств и мыслей сориентировала юного Антона Чехова на последующую эволюцию его мастерства. Сокращенный вариант пьесы, представленный Джорджо Стрелером в Милане, оказался жестом высочайшего уважения к художнику, которого следует считать самым глубоким поэтом Театра современности.

Сокращение и переработка достаточно глубоки. Стрелер с очевидной решительностью использовал ножницы в работе над чрезмерным юношеским текстом. Заглавие «Платонов и другие» также принадлежит Стрелеру, стремившемуся продемонстрировать публике, что это спектакль не одного актера и что все прочие персонажи являются в такой же мере необходимыми фигурами повествования о тоске, тревоге, нравственном смятении.

Понятно, что люди, столь страстно увлеченные театром, как Стрелер и Грасси – как и их предшественники в двух других итальянских постановках в Турине и в Риме, – пытались исследовать первую пробу великого русского писателя. О пьесе «Платонов» мы не можем с точностью указать год ее создания. Должно быть, она написана между 1877 и 1881 годами. Мы уверены, что театральное сочинение Чехова в целом достигает своего завершения – так же, как и в случае с Пирранделло, – благодаря его чрезвычайно плодотворному труду прозаика. В рассказах – возможно, даже более, чем в «Платонове» – мы видим, как Чехов раскрывает от страницы к странице, через рассказы короткие и не очень, то, что постепенно образует его бессмертный мир. Он превозносит и рафинирует свою способность выявлять с необыкновенной интенсивностью печальную и трагическую интонацию своих персонажей. Хотя «Платонов» и был написан Чеховым в виде пьесы, но разве этот сюжет не соответствует атмосфере романа, несмотря на то, что сам автор в действительности никогда не был романистом?

### Четыре влюбленных женщины

Персонажи стремятся к непрерывному умножению; пейзаж постоянно изменяется; события, предшествующие началу действия, оказываются, уже были насыщенными; определенное психологическое развитие некоторых типов подходит для пристрастного толкования. То затруднение, что на сцене может появляться излишне плотное пересечение эпизодов, а также жестоких и кровавых столкновений, молодой писатель, который уж точно основательно и увлеченно читал своих Тургенева и Толстого, смог бы разрешить более ясно в печальном откровенно повествовательном движении сюжета. Женские образы, пока еще не «три сестры», являются здесь четырьмя созданиями, томимыми одной и той же тоской. Их можно было бы перенести в повесть, как и окружающий их маленький опустошенный мир нерешительных людей, разлагающихся стариков и ярких склочников. Напротив, молодой автор еще продвигается по сюжету при помощи театральными средствами – и его сценические шаги пока грубоваты: Александра Ивановна, жена Платонова; Анна Петровна, вдова генерала Войницева; ее невестка Софья Егоровна, бывшая знакомая Платонова по университету; и Мария Ефимовна, студентка химического факультета, влюблены в Платонова. Характеры всех четырех отчетливо выявляются тончайшей игрой света и полутеней. Но Чехов заставил их существовать в тяжеловесной пьесе, где Платонов продолжительное время предстает романтиком посреди буйной поросли сценических побегов.

Мир в состоянии разложения: вялые буржуа, неторопливо скатывающиеся к нужде и тонущие в алкоголе (пять актов переполнены выпившими; тема «хандры» озвучена слишком неприкрыто; очень много курят; признаки безделья и «обломовщины» постоянно дают о себе знать). Чехов то

и дело пробует разные краски, отступая перед большими цветовыми мазками: попытки суицида, вмешательство одного бродяги, почти убийцы, находящегося, как может показаться, на пути истой набожности, а на деле оказавшегося бандитом с большой дороги. Платонов извещает, пожалуй, даже слишком часто, о своих робких поползновениях к самоубийству. Его ребенок почти умирает от внезапного заболевания. Софья в итоге становится исполнительницей приговора правосудия. В романе ритм происходящих событий, скорее всего, был бы менее стремительным, он бы избежал устаревших мелодраматических монологов персонажей. И, наверняка, стала бы более понятной психология Платонова, безотчетно для себя сеющего почти повсюду дьявольски гибельные семена. Образ этого мрачного Дон Жуана, обуреваемого пороком и поисками удовольствия, безукоризненно откалиброван в романтическом плане, тогда как все остальные персонажи, напротив, направлены в сторону смутного реализма, отягощенного предчувствиями неудачи. Таков был первый вклад великого новеллиста и драматурга Чехова в современную литературу.

Наверняка нельзя было посвятить больше, нежели это проделал Стрелер, сильной любви и напряженного поиска выразительности тексту, несущему теперь его подпись не только режиссёра, но и сокращающего сценарий редактора. К сожалению, не все «провалы» в тексте можно прикрыть. Но стрелеровские цвета были распределены с исключительными тонкостью и интенсивностью, а эффекты были использованы со скрупулезным чувством меры. Произведение в целом достойно режиссёра, которого мы ценим и любим, даже если он, непостижимо по каким соображениям, закрывает столь непреклонно перед критикой двери своей мастерской вплоть до самой последней минуты, не задумываясь о том, что у него было семьдесят дней на свою работу, а мы, работники пера, должны изловчиться иной раз сделать свою в течение немногих минут или пары ночных часов. Отсюда – и не наша в том вина – результат небрежной критики, кое-как созданного отзыва, суждения, которое нельзя признать глубоким.

*Орио Вергани*<sup>10</sup>

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

**“Corriere lombardo”, 29 апреля 1959, Милан**  
**«Платонов и другие» Чехова в Пикколо Театро**  
**Омерзительный герой (ненасытный соблазнитель)**

Обычно этот тонуший в тоске чеховский протогерой говорит о себе: «Я – твердый камень... И твердые камни находятся там, словно они не существуют. Впрочем, есть у меня одно занятие. Я стараюсь не навредить слишком людям, доверившимся мне. Я играю на гитаре... и живу. Это – уже что-то»<sup>11</sup>. Помимо игры на гитаре есть еще школа и бутылки водки без счёту. Но это – часть реальной окружающей обстановки. Прежде чем оставить университет и смириться с должностью деревенского учителя, созерцая с отчетливо выраженным презрением к самому себе исчерпанность собственной жизни, как созерцают желтизну листья на деревьях, он размышлял, что мог бы стать, по меньшей мере, министром. Таким образом, от Михаила Васильевича Платонова берет начало длинная вереница вялых героев, которые не в ладах с самими собой, – и меланхоличный пустослов, страдающий от безграничной скуки, дотащится до самого «Вишневого сада».

Произведение, оставшееся «без заглавия» по причине утраты первой страницы рукописи, было обнаружено среди неизданных бумаг писателя и увидело свет в печатном виде в 1923 году. Пьеса, будучи сразу же после написания отвергнутой театрами, в том числе и по причине своего чрезмерного объема, осталась лежать в шкафу. Написание ее нужно отнести примерно к началу 1880-х,

<sup>10</sup> Орио Вергани (Orio Vergani, 1898–1960) – итальянский писатель, журналист и фотограф. У Вергани на его большом творческом пути были тесные связи с Пикколо Театро, выходящие за рамки театральной критики. Так, в 1926 году Пиранделло поставил пьесу Вергани «Путь по воде» (“Cammino sulle acque”), новую постановку которой Пикколо Театро предпринял в пятидесятых годах XX в.

<sup>11</sup> Таких слов Платонова в самом чеховском тексте нет, они, очевидно – продукт фантазии театра или пишущего о нем критика.

когда автору было только двадцать лет<sup>12</sup>. Потом он возвращался к ней неоднократно, корректировал, подвергал сокращениям и правке, старался ограничить ее требованиями и масштабами театра, никогда не помышляя о постановке, но до сцены смогли добраться лишь посмертные сценарии в приемлемых сокращениях и под различными заглавиями. Сейчас очередь дошла и до Пикколо Театро. Театральная находчивость Стрелера, с которой была переработана пьеса, может равняться филологической верности, с которой был выполнен точный перевод Этторе Ло Гатто, ведущего исследователя русской литературы. Спектакль, применительно к случаю, назвали: «Платонов и другие».

Любопытно, что при всей затянутости этой пьесы, при всей неловкости поворотов событий в ней, скачков в развитии темы, в тональности, немотивированности появлений и исчезновений персонажей, субстанциальной неизменяемости характеров, аккуратно и пылко нарисованных, но после первого же появления на сцене замирающих, лишенных собственного развития и лишь подверженных внешним и случайным сотрясениям, – она, во всяком случае, согласно моему мнению, остается гораздо выше мелодраматичного и беспорядочного «Иванова», с которого, как обычно думают, берет начало истинная история драматурга Чехова. Смятения, вздрагивания, невыраженные тревоги перед неумолимой судьбой несут признаки своеобразного искусства, несмотря на то, что в своей последовательности и в своих пропорциях произведение является еще незрелым.

В тесном провинциальном захолустье, удушающем во всех смыслах, начиная с климата, в котором он вынужден пребывать, женатый на нелюбимой им Саше, подарившей ему уже ребенка, слабый и несостоявшийся Платонов по непонятной никому, в том числе и зрителю, причине, упражняет свое обаяние на женщинах так, что одна ничего не знает о другой. Вероятно, среди этих мертвых душ можно обнаружить и признаки его скептицизма, разочарований, царапины его иронии, искренность его собственной неприязни, остатки утонченного образования и воспитания, искаженные принятием вульгарной повседневности, сделавшей из него невольного Дон Жуана. Он скорее позволяет себя любить, нежели любит сам. Не считая одной девушки, которую он с грубой иронией провоцирует и оскорбляет, в доме Войницевых, к примеру, из трех персон две вздыхают по Платонову: генеральская вдова Анна Петровна и супруга ее пасынка Софья Егоровна.

Именно с участием его и этих двух женщин будет сыграна главная партия, которая закончится смертью героя. Анна Петровна, как и все персонажи пьесы, представляет собой «уходящую натуру». Но она единственная, так сказать, особа с характером, с провоцирующей непринужденностью, управляемой волей и умеренным здравым смыслом. Жаль, что ее воля используется исключительно с целью подчинения себе Платонова. Под тяжестью долгов, накануне катастрофы, в ожидании увидеть продажу с молотка наследства мужа наподобие главной героини «Вишневого сада», она уже направляет свои шаги в опасную сторону, где допускаются компромиссы, а добрые нравы и уважение к своему имени отходят на второй план. Она берет на себя инициативу, давит на нерешительного Платонова с целью подчинить его и планирует заставить его уехать с ней и в то же время позволяет некоторым кредиторам верить в то, что она сможет оплатить свои многочисленные векселя.

Однако предпочтения мужчины склоняются в сторону сопротивляющейся Софьи, возлюбленной его юности, то ли именно потому, что сначала она старалась проявлять упрямство, то ли потому, что он без уверенности надеется обрести с нею мужество, чтобы снова начать жизнь, которая совсем не задалась. Но от слова до дела целая верста. После неудачной попытки лишить себя жизни, когда для него становится очевидным крушение всего самого важного, что его окружало – семьи, отцовского долга, своего собственного достоинства, именно Софья убивает его выстрелом из револьвера. Это – не последний мелодраматический инцидент сценария, помимо этого имеющегося несостоявшееся самоубийство ревнивого влюбленного<sup>13</sup> и неудачная попытка обманутой жены броситься под поезд.

<sup>12</sup> Общепринятая у нас датировка написания этой пьесы: не ранее 1878 года – начало 1880-х годов. – *Прим. ред.*

<sup>13</sup> Это обстоятельство, надо думать, тоже возникло помимо оригинала в данном сценическом варианте пьесы.

Еще раз, перед лицом этого первого, пусть столь значительного сценического испытания следовало бы утвердиться во мнении, что в разных формах и с разными результатами Чехов не писал в течение всей своей краткой жизни только одни и те же истории. Напротив, с некоторым лукавством он не лишает каждую сцену своей собственной новой правды.

Нет недостатка ни в одной из излюбленных тем автора. Это – и русская провинция со своими разоренными помещиками, со своими окаменелыми слугами, со своими интеллектуалами-неудачниками, приходящими в никуда в ожидании сами не знают чего. Это – и время, которое опустошает и иссушает души, изнуряя их хандрой. Это – контраст между поколениями; одиночество каждого; разложение структуры старого общества в ее трех взаимосвязанных аспектах: экономическом, социальном и нравственном; полифоничность окружающей среды, неразделимо замешанной на драме и иронии.

Так присутствует ли в этом «Платонове» уже весь будущий Чехов? В некотором смысле весь присутствует, а в некотором – нет. Не хватает как раз того, что имеет первостепенное значение. Что касается простого и чистого изложения содержания, то в этом нет недостатка. Что же касается загадочного обаяния его поэзии, то за исключением мимолетных бликов недостает скрытого воздействия неисполнимой надежды на далекое будущее, тех неуверенных его предчувствий, которыми утешают себя герои последующих великих чеховских произведений. Недостает невыразимой общности, прикрытой едва заметным юмором, объединяющим автора с его персонажами. Недостает, прежде всего, той скрытой своеобразной атмосферы, что входит в состав тайны его искусства и является основой его театра.

Спектакль, хоть и несколько продолжительный, но один из самых лучших в Пикколо Театро, был с почтением встречен публикой и имел громкий успех.

*Карло Террон*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Oggi”, 7 мая 1959, Милан**

Мерзавец с чувством достоинства

*«Пикколо Театро» извлек на свет первую пьесу двадцатилетнего Чехова*

С необъяснимой одновременностью три театральных коллектива открыли в этом сезоне одно неизданное произведение Чехова, позабытое своим автором и даже оставленное без заглавия. Открыли и поставили его на сцене, назвав «Этот безумец Платонов» (труппа Театро деи Сатири ди Рома), «Любови Платонова» (Teatro Stabile di Torino) и еще проще «Платонов и другие» (Piccolo Teatro di Milano). Мы займемся этой последней постановкой, самой значительной из трех, появившейся на сцене в начале этой недели.

Когда Чехов написал «Платонова» в пяти чрезвычайно продолжительных действиях протяженностью около шести часов, ему только-только исполнилось двадцать лет. Сын разорившегося лавочника, он изучал медицину в московском университете и зарабатывал свои первые деньги, публикуя рассказы в газетах и журналах. «Платонов» стал для него встречей с театром, не самой удачной встречей, ибо пьеса сначала была отдана для прочтения Ермоловой, а после была возвращена с советом переделать ее. После многочисленных переработок текст так и остался неизданным, а воплощенным на сцене стал только спустя немало лет после смерти своего автора. В те годы Чехов, по-юношески чувствительный, исключительно тонкий к сатире, преисполненный скептицизма и иронии, развивал, прежде всего, свое пристрастие к гротеску, то есть к драматическому видению жизни, переданному в комическом ключе. «Платонов» как раз и есть произведение гротескное, сюжет которого строится вокруг главного героя, легкомысленного и дурачащегося сердцееда Платонова, и оживляется некоторыми фигурами меньшего масштаба (аппетитная Анна Петровна, жадный Бугров, беспорядочный Трилецкий, слабая Софья, несчастная Саша) и еще небольшой группой галантных или ничтожных типов. Этот сценарий заслуживал известности не

только в силу грандиозной славы русского писателя, но в первую очередь потому, что именно здесь, в этой не самой значительной пьесе начинающего двадцатилетнего мастера уже присутствуют с поразительной ясностью многие мотивы, конфликты, озабоченности, беспокойства его индивидуальности. Надежды на лучшее будущее, кризис перехода от старого аристократического мироустройства к новому буржуазному порядку, споры между отцами и детьми, осознание тщетности жизни, горчайший сарказм по поводу человеческой слабости – все эти грани чеховского творчества впервые проявляются именно в «Платонове».

Во всех трех итальянских версиях этого сезона фамилия Платонов, как мы видели, присутствует в каждом заголовке, хотя, по сути, по ходу всей пьесы этот исполненный обаяния школьный учитель обладает лишь незначительным превосходством над окружающими его людьми и средой. В третьем действии, рассуждая о себе самом, Платонов заявляет: «Вот тут человек, который не носит портфеля под мышкой, не ворует, не бьет жену, рассуждает с определенным достоинством, а однако ж – мерзавец. Смешной мерзавец, незаурядный мерзавец. Вот кто ты есть, Михаил Васильевич Платонов! Ах, если бы убежать, уйти, далеко...»<sup>14</sup>. Это в немногих словах наиболее достоверный портрет Платонова: неудавшийся, бездеятельный, безвольный человек, разочарованный в своих стремлениях, неспособный обманываться и осуждать других, но в то же самое время безжалостный к собственным ошибкам и, тем не менее, слишком слабый, чтобы восставать против них и устремляться к новым переживаниям. С юности он мечтал стать министром или философом, или писателем, а закончил школьным учителем. Он верил в женщину и в любовь, но будучи еще очень юным, взял в жены честную Сашу и скоро устал от нее. Сознывая собственную несостоятельность, он силится найти забвение в любви. Софья, прежняя подруга его молодости, оставившая его преисполненным мечтаний и снова обретшая уже подавленным и никчемным, не имеет сил сопротивляться и хочет бежать с ним, бросив мужа. Так же и Анна Петровна, цветущая генеральская вдова, субъект всеобщего вожделения и состязания за любую цену, влюблена в Платонова. Даже слабая Грекова, которую он и отталкивает, и домогается для развлечения, отрывается от всего ради его любви. Все эти женщины, в число которых нужно включить Сашу, хотя бы быть им любимыми, то есть в свою очередь бежать от убогости жизни, чтобы забыться в игре бурно нахлынувших чувств. Однако ни одной из них Платонов не может дать того, чего им недостает. Несчастный и покорившийся, он не способен дарить счастье и надежду. Помимо всего прочего он имеет слишком ясный рассудок, чтобы вовремя не догадываться о двусмысленности положений, в которые он попадает, и не осознавать того зла, которое он каждый день с нелепой легкостью готовит себе и другим. В итоге Платонов вместо того, чтобы бежать с Софьей, становится никаким, никнет – и крайне огорченная и уязвленная женщина приканчивает его выстрелом из пистолета.

Неестественная жизнь Платонова и его глупая смерть становятся символом нравственного разложения провинциального русского общества конца века. Они представляют закономерный финал его бесполезного существования. С помощью своей кропотливой и чувствительной ко всему режиссуры Джорджо Стрелер задался целью воскресить именно такую атмосферу развивающегося на сцене действия и нарисовать детальнейший портрет каждого его участника. Только талантливому постановщику под силу взять на себя и достойно осуществить столь обременительную задачу. Прежде всего, Стрелер подчинил само действие и диалоги медленному ритму, мягкому, неспешному развитию, которое неожиданно взрывается то тут, то там, но лишь с тем, чтобы немедленно возвратиться в спокойное русло, снова погрузиться в вялый поток бесцельно и безнадежно струящегося времени...

*Витторио Буттафава*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

14 В тексте Чехова в третьем акте такого пассажи нет. Во втором действии, во второй картине, в IV-м явлении Платонов говорит: «Самодур! <...> Взятки не берет, не ворует, жены не бьет, мыслит порядочно, а... негодяй! Смешной негодяй! Необыкновенный негодяй! <...> Надо ехать... Буду у инспектора просить другого места... Сегодня же напишу в город...»



## “Gente”, 9 мая 1959, Милан

Платонов открывает неизвестного Чехова

Великий русский драматург написал свою первую пьесу на университетской скамье.

Сценическая постановка «Платонов и другие», первой, по всей вероятности, из чеховских пьес, явилась одним из самых значительных театральных событий последних лет. Если в прошлом мы могли расходиться во мнениях относительно определенных изысканий со стороны Пикколо театро и ценности некоторых его находок, то в этом случае надлежит отметить удачный выбор, который сделали Джорджо Стрелер и его сотрудники. Спектакль поставлен как нельзя лучше, в добротном ясном переводе Этторе Ло Гатто. Не будет преувеличением сказать, что эта постановка повлечет основательный пересмотр значительной части чеховской критики.

Время написания «Платонова» – 1880-й год или немногим ранее, когда Чехову было двадцать лет и он изучал медицину в университете. Пройдет еще шесть лет, прежде чем свет увидит его первый сборник «Пестрые рассказы»<sup>15</sup>. При этом поразительно само существование первой вызывающей страдание чеховской драмы, современной невыразительным юмористическим рассказам, которые в различных журнальчиках писатель публиковал под псевдонимом Антоши Чехонте (прозвище, которым в гимназии его наделил учитель закона божьего). Пьеса «Платонов» – первый незрелый плод того таланта, который вдохновит Чехова на «Чайку» и «Вишневый сад», проливает новый свет на все раннее творчество русского драматурга: юмор Антоши Чехонте превращается в горькую сатиру, образы «Пестрых рассказов» приобретают крепкие линии рисунка и теряют хрупкость пунктирных линий.

Интересно вписать «Платонова» в чеховское творчество, учитывая полную многих трудностей жизнь Чехова. <...> В 1884 г. Чехов получил диплом врача и даже со своей любовью к литературе, обретая в быте и нравах разлагающегося правящего класса неиссякаемый источник вдохновения, все же избрал бы профессию медика, если бы не столкнулся в самом начале своей карьеры с двумя страшными случаями. Первый возник от небрежности: молодой медик чуть было не отправил на тот свет целую семью, сделав ошибку в выписанном им рецепте (неверно поставил запятую в указании граммов некоего сильнодействующего лекарственного вещества). Второй случай, который побудил Чехова оставить профессию, был еще более тяжелым: одна умирающая от тифа девушка издала последний вздох, сжимая руку молодому врачу, и последние ее слова были признанием в ее тайной любви...<sup>16</sup>

В этот момент «Платонов» уже родился. Восемнадцатилетний Чехов замесил свое первое творение на той тоске, которую он сам испытывал в жизни. Это смесь порывов и уныний, умилений и огорчений. Но превыше всего – гнетущий и необоримый призрак тщетности всех человеческих деяний и самого земного существования. Платонов – это прародитель Иванова (1888)<sup>17</sup>, Константина («Чайка», 1896), Ирины, Ольги и Маши («Три сестры», 1901). <...>

Спектакль миланского Пикколо Театро – не первая постановка «Платонова», хотя, без всякого сомнения, и самая значительная. Рукопись пьесы, обнаруженная в 1920 году, когда семейный архив писателя перешел в созданный революцией Центральный архив, была перенесена на сце-

15 На самом деле первый сборник рассказов А. П. Чехова вышел в Москве в 1884 г. под заглавием «Сказки Мельпомены». «Пестрые рассказы» (1886) – второй сборник. – *Прим. ред.*

16 Этот случай связан с семейством московского знакомого Чехова художника А. С. Янова, у которого одновременно заболели брюшным тифом мать и сестры, но предсмертное любовное признание одной из девушек – исключительный вымысел данного текста. Младший брат писателя так рассказывал о случившемся: «Болезнь принимала все более и более опасное положение, и, наконец, мать и одна из дочерей скончались. Умирая, в агонии, дочь схватила Антона Павловича за руку, да так и испустила дух, крепко стиснув ее в своей руке. Чувствуя себя совершенно бессильным и виноватым, долго ощущая на своей руке холодное рукопожатие покойницы, Антон Павлович тогда же решил вовсе не заниматься медициной и окончательно перешел потом на сторону литературы» (Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост. Е. М. Сахарова. М.: Правда, 1990. С. 224). – *Прим. ред.*

17 Пьеса «Иванов» в первой редакции как комедия увидела свет уже в 1887 г. – *Прим. ред.*

ну в первый раз в 1940-м, когда американка Мак-Кормик<sup>18</sup> создала ее свободное переложение. В 1956 году Жан Вилар поставил эту пьесу в Национальном народном театре<sup>19</sup>, озаглавив ее «Этот безумец Платонов». Это же название принял и Марчелло Сартарелли для своей постановки в римском Театро деи Сатири в прошлом январе. Наконец, в истекшем году, туринский Театро Стабиле представил чеховское неизданное произведение под заглавием «Любови Платонова»<sup>20</sup>.

Последнее заглавие лучше других объясняет развитие действия в данной пьесе. Это история провинциального школьного учителя, со студенческих лет подававшего большие надежды, который сокрушает всякого, кто к нему приближается. Наделенный неотразимым обаянием, он завораживает четырех женщин, разных по возрасту и по состоянию, но схожих по тому волнению, которое приносит им столько страданий. Платонов, эгоист и неудачник, любит всех и никого. Он будет убит одной из них, но прежде он разрушит веру в жизнь четверем существам.

Обаяние постановки, помимо хорового развития действия (второй и третий акты достойны считаться шедеврами), состоит в причудливой конструкции могучего и в то же самое время простодушного характера главного героя, который из всех больших чеховских характеров является прототипом показательным и легко поддающимся дешифровке.

*Бенедетто Моска*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

## “Il Resto del Carlino”, 13 мая 1959, Болонья

Множество итальянских спектаклей и одна драма юного Чехова

«Платонов и другие» предвосхищает шедевры великого русского писателя

После периода отдыха, содержащего, тем не менее, некоторые интересные инициативы, миланский театральный сезон вновь набрал высоту, и нужно сказать, что в нынешней его афише содержатся выдающиеся новинки<sup>21</sup>. <...> Самым заметным событием конца сезона стало представление на сцене пьесы молодого Чехова в Piccolo Teatro di Milano. Рукопись этого произведения была найдена после его смерти среди бумаг автора. Заголовок отсутствовал, поэтому в зависимости от сценария пьеса ставилась время от времени под разными названиями в СССР, во Франции и даже в Италии. Для данной версии Джорджо Стрелер, который занимался режиссурой и сценарием, обратился к переводу Этторе Ло Гатто.

Скрупулезная филологическая строгость, являющаяся отличительной чертой «Пикколо», была проявлена в очередной раз. Однако сама постановка этого чеховского произведения является важным событием не только с общекультурной стороны. Эта пьеса на самом деле намного значительнее, чем простая юношеская проба, поскольку в ней уже присутствуют все мотивы, которые мы находим в зрелых произведениях Чехова. Вдобавок в ней есть некое комическое начало, которым в своих последующих драмах автор пренебрег для того, чтобы сконцентрировать весь интерес на эпизодах, связанных с отчаянием и нравственным разложением персонажей.

В литературном первоисточнике этого спектакля имеются несоответствия, неопределенности и очевидные отягощающие ненужности, но в постановке Стрелера нет ничего лишнего: каждая сцена, каждый персонаж оправданы и вносят свой вклад в ту картину, которую нам хочет продемонстрировать автор. «Платонов и другие» – история слабого и нерешительного человека, неудавшегося провинциального интеллектуала, который в женщинах видит бегство от собственной жизни. Но чаще он ограничивается мечтаниями, разговорами о любви, а женщины любят его, преследуют его, в то время как он не может справиться с ситуациями, вызванными его речами, данными им обещаниями, продолжая упорствовать в своем бреде до тех пор, пока одна из этих

18 Первая постановка «Платонова» на английском языке в редакции Мак-Кормик (Elizabeth McCormick) состоялась под заглавием “Fireworks on the James” («Домашний фейерверк»).

19 Le Théâtre national populaire, сокращенное название на русском языке – ТНП.

20 «Gli amori di Platonov».

21 Далее 2/3 статьи посвящены другим спектаклям данного театрального сезона в Милане.

женщин не убивает его выстрелом из пистолета. Вокруг фигуры этого плута выстраиваются массовые сцены и портреты отдельных персонажей русской провинции конца века – мужчины и женщины, которых позже мы встретим в «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде».

Именно к этой последней пьесе, возможно, главному чеховскому шедевру, более всего примыкает «Платонов». Сара Феррати, играя одну из любимых и отвергнутых главным героем женщин, передала образ своего персонажа с исключительной убедительностью. Вместе с ней Тино Карраро, Тино Буаццелли, Валентина Кортезе и все остальные актеры Пикколо Театро в значительной степени поспособствовали тому, чтобы сделать из данного сценария чеховского произведения спектакль, который едва ли можно будет забыть. Очень красивы декорации и костюмы Лучано Дамиани, хотя цвета при ближайшем рассмотрении и напоминают недавнюю постановку «Дяди Вани», осуществленную Висконти. Но, возможно, сам художественный мир Чехова предполагает серые тона: все серо в этой жизни, которая просто не может быть изображена в других красках.

*Тино Далла Валле*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Settimo Giorno”, 14 мая 1959, Милан**

Чехову опять двадцать лет

Под именем Чехова были осуществлены несколько самых запоминающихся послевоенных театральные эксперименты – от «Чайки» Стрелера до «Трех сестер» Висконти, а также такие постановки, как «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Иванов». Таким образом, в определенном смысле кто-нибудь мог посчитать, что это даже чересчур, что уже довольно с этой манерой величия в отношении Чехова. Как бы там ни было, еще одно его произведение опять перед нами, чтобы сделать пробным камнем нескольких новых сценических работ.

Интерес усиливается еще и за счет удивительного появления «Платонова», почти неизвестной пьесы, написанной Чеховым в двадцать лет в пору его первых писательских опытов. Первые шаги к открытию этого произведения сделал в Париже Жан Вилар. В Италии эта «рукопись, найденная в бутылке»<sup>22</sup>, удостоилась трех театральных постановок в течение нескольких месяцев. Мы видели спектакли в Риме под руководством Сартарелли и в Турине под руководством Де Босио, первый из которых был признан критикой неудовлетворительным, а второй – приемлемым. А вот что до спектакля Джорджо Стрелера, представленного Piccolo Teatro di Milano, то ему выпало открыть целую эпоху.

Стрелер, окрестивший пьесу без названия парафразой из Горького «Платонов и другие», подводит итог своей русской линии творчества заядлого читателя томов «Славии»<sup>23</sup>. Мы помним «Чайку» этого режиссера десятилетней давности, поставленную точно под флагом одной фразы Книппер-Чеховой: «Чтобы играть Чехова, необходимо любить человека, со всеми его слабостями и недостатками, так, как любил его Чехов»<sup>24</sup>. Критика, впрочем, несколько раз по-дружески ставила Стрелеру в вину то, что если случай тому представлялся, он уподоблял Чехову даже таких авторов, как Гольдони или Бертолацци. Гениальное смешение, ибо речь идет о таком театре, где

<sup>22</sup> Так называется рассказ Эдгара Аллана По.

<sup>23</sup> «Slavia» – итальянское издательство в 20-х и 30-х гг. XX в., специализировавшееся исключительно на русской и славянской литературе. Благодаря этому издательскому дому на итальянском языке впервые увидели свет многочисленные произведения великих русских писателей. Это первое в Италии издательство, которое публиковало переводы, сделанные непосредственно с языка оригинала (т. е. русского), а не из французских или иных источников.

<sup>24</sup> На самом деле у Книппер-Чеховой эта фраза звучит так: «Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное надо любить человека, как любил его Чехов, со всеми его слабостями, недостатками» (Книппер-Чехова О. Л. Из моих воспоминаний о Художественном театре и об А. П. Чехове // Артисты Московского художественного театра за рубежом. Прага: Наша речь, 1922. С. 28). – *Прим. ред.*

сцена – это картина всего общества, а молчание стоит дороже слов. Мы не знаем, как бы сегодня Стрелер снова поставил «Чайку». Огромный опыт помог режиссеру с головою погрузиться в необрехтовскую атмосферу, сформированную разнообразными культурными подтекстами, но всегда с выгодной стороны встречающую критику ревнителей историзма.

«Платонов и другие» – это смутный прообраз поздних великих произведений автора. Все элементы зрелого Чехова здесь уже налицо: тоска провинциальной жизни, сумерки агонизирующего мира, ленивое волнение поблекших внешне и внутренне героев. Платонов – невротик, изливающий свою собственную никчемность на женщин, шутовской Дон Жуан, печальный и малодушный. Его конвульсивная активность и непроизвольно наносимый им вред, рассмотренные глазом медика, окрашиваются сарказмом юмориста и человеческой жалостью поэта. Стрелер предельно внимательно вник в эту бесформенную, пространную и наивную пьесу. Поначалу создается впечатление, будто спектакль выдержан в приглушенных тонах и его действие движется в неторопливо-легкомысленном ключе, что прямо могло бы относиться к типичному чеховскому повествованию. Но мало-помалу, по ходу развития действия, обстановка накаляется, изложение сюжета становится нервно-прерывистым. Стрелер прибегает к эпической технике остранения. Мы постоянно улавливаем тонкий комментарий между строк, слышим суждения, не нарушающие поэтической цепи событий и даже позволяющие нам наслаждаться своеобразием происходящего. Гротеск принимает формы все более выпуклые – вплоть до совпадения вершины трагедии с апофеозом балагана: преданный муж изъясняется сверхвысоким голосом, вероломная жена ведет себя как героиня романа, соблазнитель ластится, бредит и умирает, всплеснув руками, как марионетка, у которой вдруг перерезали нити.

Вот спектакль, который не уместается в привычные рамки. Следует принять его таким, каков он есть, ибо, не смотря на крайнюю пространность текста, он идет и воспринимается на едином дыхании. Мы ответственно заявляем, что благодаря стрелеровской утонченной трактовке на свет появилось новое классическое произведение современного театра. Никто из актеров не нарушает чистоты замысла. Тино Карраро подтверждает свои дарования в разносторонности и пластичности исполнения роли. Он – в наилучшей мере подходящий Платонов. Ироничная и испорченная Анна Петровна в исполнении Сары Феррати – незабываемое явление. Играющий доктора Трилецкого Тино Буаццелли в данных условиях раскрывает русскую душу, достойную героя Достоевского. Однако стоило бы вспомнить всех: Лаццарини, Тарашио, Кристина, Альцельмо, Джакоббе, Деттори, прекрасного Бентивенья, Москина, Кортезе. Режиссер бережно придал всей пьесе хоральный характер, сохраняющийся от самого заглавия: каждый образ удостоен отличительной черты, каждый актер имеет четко определенное пространство, в котором он действует, и четко определенное время, в котором исповедуется. Лучано Дамиани создал впечатляющие декорации и костюмы, созвучные духу спектакля. «Платонов» заслуженно дарует новую жизнь одной из самых дорогих театральных легенд, раскрывая неожиданного, юного и неуёмного Чехова. Piccolo Teatro di Milano не мог сделать нам лучшего подарка<sup>25</sup>.

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Candido”, 17 мая 1959, Милан**

Платонов

Написанный в 1878 г. «Платонов» не стал первой пьесой Чехова, но оказался единственным из его юношеских произведений, которые нам известны. «Платонов» – неточное заглавие. Тут дело в прихоти наших потомков: в рукописи, сохранившейся после смерти писателя, не хватает первой страницы. К тому же никто никогда не исполнял эту пьесу на сцене полностью, ввиду ее чрезвычайной продолжительности. Были инсценированы лишь некоторые сокращенные версии, подготовленные с разной степенью щепетильности и произвольности. Мы должны доверять той версии,

<sup>25</sup> Данная статья опубликована без подписи автора. – *Прим. ред.*

которая легла в основу постановки Джорджо Стрелера для Пикколо Театро, созданной на основе полного перевода Этторе Ло Гатто. Слава небесам, Стрелер – строгий труженик и упорный педант.

Платонов – это интеллеktуал с погасшими амбициями, который служит школьным учителем в деревне. Свое бегство от скуки, свой способ отомстить за собственную несостоятельность, свой реванш он пожелал превратить в авантюры неместного, городского, скажем так, масштаба, вовлекая в них женщин, которым это нравится. Это авантюры преимущественно словесные, они его не удовлетворяют: с ними он еще глубже погружается во все более серую и гнетущую тоску. Он – нерешительный человек, олицетворение той «современной неопределенности», о которой рассуждает другой персонаж. И так, он – фигура ностальгирующая и равнодушная, провоцирующая и неуверенная. Но в тот раз, когда он решает сделаться любовником замужней женщины, коса нашла, наконец, на камень. В самом деле, сначала он решается на побег с охваченным страстью созданием – кричит: «Нужно жить!», потом идет на попятную, позволяя себе отдалиться угрызениями своей совести. На этом основании охваченное страстью создание выстрелом из пистолета превращает его в покойника.

И в этом вся история? Никоим образом! Вся эта история составлена из эпизодов с участием разных людей. Вдова Анна Петровна, мечтающая о любви со стороны Платонова, является, возможно, фигурой самой запоминающейся, нарисованной с большим вдохновением. Мы можем говорить о настоящей интриге, где Чехов непосредственно обращается к мелодраме.

Но это произведение не было бы столь важным, если бы не предвосхищало в чеховском творчестве больших сценических достижений, то есть, если бы оно не оказалось точным и ошеломляющим введением в последующую его драматургию. Совершенно необычайно, но темы восемнадцатилетнего писателя оказываются все теми же, что мы потом обнаружим в «Иванове», в «Дяде Ване», в «Вишневом саде». Стремление «В Париж, в Париж!» – то же, что «В Москву, в Москву!» в «Трех сестрах». Продвижение вперед здесь происходит за счет очевидного отбрасывания назад, избавления от того, что потом можно вновь взять обратно – но уже в новом, обновленном качестве. Реальность – это случайность. Начинаящий автор уже нашел свою технику, свой стиль, свою поэтику, свое окружение. Все это и было продемонстрировано в постановке Стрелера, озаглавленной «Платонов и другие»...

*Лэрт*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Il giornale di lecco”, 20 мая 1959, Лекко**

#### **Дискуссия о «Платонове»**

В понедельник, 18 мая, прошла беседа доктора Джорджо Гуадзотти из Пикколо Театро ди Милано о пьесе Чехова «Платонов и другие», которую на днях поставил знаменитый миланский театр при единодушном одобрении как критики, так и публики.

Беседа-дискуссия продолжила очень интересную и нужную инициативу по сопровождению важных театральных событий сезона встречами с квалифицированными специалистами. Такие встречи уже произошли по случаю «Трехгрошевой оперы» Брехта с тем же доктором Гуадзотти и по случаю «Меркаде» по Бальзаку<sup>26</sup> с постановщиком этого спектакля Вирджинию Пуекер.

Эта инициатива заслуживает всяческого одобрения, потому что подобные встречи, посвященные самым знаковым эпизодам современной театральной жизни, представляют собой явления живой, актуальной, конкретной культурной жизни Милана и, следовательно, всей Италии.

Доктор Гуадзотти рассуждал о причинах, по которым Пикколо Театро и его режиссер решили подступить к первому театральному произведению Чехова, оставшемуся неизданным и без авторского заглавия. Он напомнил о немногих и неудачных попытках вывести на сцену действие «Платонова». Этого было бы достаточно, чтобы обескуражить любого, но только не того, кто, подобно

26 «Mercadet le faiseur» (1840).

Стрелеру, наделен восприимчивостью и пронзительным критическим умом, или тех, кто, как и артистический ансамбль миланского Пиколо Театро, обладает особым проверенным пластическим и стилистическим опытом.

Докладчик выделил критерии, по которым сам режиссер создал свой сокращенный сценарий, стараясь скорее сохранить наиболее типические элементы новаторской стилистики великого русского драматурга, которые проявятся в явном виде в последующих произведениях, нежели следовать мелодраматическим ходам по-юношески романтического и одновременно задиристого Чехова, как это делали предшествующие постановщики.

В этом, согласно Гуадзотти, заключено принципиальное достоинство данной постановки первой пьесы Чехова. Успех спектакля был настолько неожиданным, что он немедленно вызвал живой и одобрительный отклик в международных критической и театральной сферах.

После своего ясного и точного изложения доктор Гуадзотти ответил на ряд возражений и вопросов присутствующих, завершая, таким образом, исчерпывающий и убедительный обзор интересной темы, касающейся первого и практически неизвестного произведения выдающегося драматурга.

В итоге оратор был заслуженно и многократно награжден аплодисментами<sup>27</sup>.

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Corriere degli artisti”, 20 мая 1959, Милан**

#### **«Платонов и другие» Чехова**

Именно вокруг Чехова во всем мире интерес критики стремится выйти за пределы собственно интеллектуальной сферы, за пределы интересов и знаний той публики, которая обычно в театре любит спектакль сам по себе, не утруждая себя художественными или культурными вопросами. Ныне из театра Чехова, театра обворожительного, остающегося в памяти навсегда, рождается культ Театра с большой буквы, который все шире и шире распространяется. Так что более глубокое знакомство с полным произведением русского писателя становится потребностью не только специалистов. И театральные подмостки не должны избавляться от этой задачи – собственными им средствами внести свой вклад в данное исследование. Поэтому скажем сразу, что если даже это произведение восемнадцатилетнего Чехова может стать объектом критики, оно не только предполагает новое культурное освоение, но и в силу своих собственных художественных достоинств, помимо искусства режиссуры и актеров, способно продолжать жить жизнью Театра. Таким образом, мы не разделяем мнение тех, кто считает бесполезным новое предприятие Стрелера, даже если результат и заслуживает самых больших похвал. В произведении выведены живые персонажи из повседневной жизни, и действие развивается строго последовательно, несмотря на разнообразие отдельных, казалось бы, трудно соединимых в одно целое историй.

Особенно важно то, что здесь присутствует смутное ощущение нависшей угрозы, которое столь характерно для чеховского мира. В разряженной атмосфере доживают свой век аристократические семьи. Они медленно, но неумолимо приближаются к катастрофе. Оказавшись на краю пропасти, ощущая, хотя и не вполне отдавая себе в этом отчет, они предпочитают алкогольные иллюзии признанию собственной ответственности. Такое мы находили у Гоголя и у всех русских писателей, которые предчувствовали трагедию своего народа. Здесь, возможно, Платонов выглядит культурным заимствованием запада, персонажем не вполне прорисованным. Но существуют, как ясно следует из заглавия, и «другие», которые впоследствии, после дальнейшего улучшения станут героями иных, более знаменитых чеховских пьес.

Особенно интересно проследить, как у молодого Чехова обнаруживаются и утверждаются национальные мотивы поверх элементов показной интеллигентщины, как возникают здесь первые наброски общественной трагедии, что получит свое развитие и в дальнейшем. После того, как

27 Данная заметка была опубликована без подписи автора. – *Прим.ред.*

приведены эти соображения, мы можем остановиться на ошибках, которые совершил Чехов. Они всем бросаются в глаза: это, например, затянутость некоторых частей, появление персонажей необязательных и, стало быть, обременительных, тормозящих развитие действия. Чересчур часто, на наш взгляд, педалируются ощущение тоски и уверенность в бессмысленности жизни. Тем не менее, эти замечания не изменяют основательного суждения о силе постановки «Платонова», которую мудрая режиссура сделала значительно более привлекательной также и со зрелищной стороны. Если бы мы изложили краткое содержание, то смогли бы попытаться объяснить, почему мы называем Сару Феррати великолепной. Она воплощает самого сложного персонажа, а именно – даму, охваченную сильными страстями, которые она должна любой ценой усмирять. Карраро – это Платонов. И эта фигура, правда, по другим причинам представляет ряд сложностей. В действительности он трактуется, как мы уже сказали, в качестве персонажа человечески слабого. Автор, однако, наделил его особой эффектностью, тем самым выделив героя среди других в общей атмосфере разложения и обреченности. Для Карраро это – персональный успех. Ряд остальных исполнителей и вместе с ними сценограф также показали себя истинными мастерами.

*Сильвио Мариани*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Avvenire d'Italia”, 28 мая 1959, Болонья**

Фестиваль прозы

«Платонов и другие» Антона Чехова

С комедией, которая в свое время не получила одобрения автора, видимо, не удовлетворенного своими первыми пробами, естественно можно со свободой, которая есть у потомков, производить какие угодно манипуляции. Мы не обсуждаем вопрос, уважается ли художественная воля автора при таком подходе, но попробуем, тем не менее, осознать, что когда некий писатель сделался знаменитым не только своими рассказами, но прежде всего своими театральными пьесами, то появляется совершенно оправданное желание познакомиться и с его первыми литературными опытами, в том числе и неизданными. Такое случалось не только с Чеховым. Это произведение неслыханной растянутости (возможно, только О'Нил<sup>28</sup> смог бы не уступить ему в этом отношении) подвергалось различным сокращениям: в Италии в течение всего нескольких месяцев было поставлено целых три различных варианта пьесы. Два самых сокращенных принадлежат туринскому Teatro Stabile в постановке Де Босьо («Любови Платонова»<sup>29</sup>) и римскому Teatro dei Satiri в постановке Салтарелли («Безумец Платонов»<sup>30</sup>).

Настоящая фестивальная постановка Стрелера – вариант более протяженный, хотя и более укороченный по сравнению с тем, что был представлен в Милане. Чтобы придать больше хорального звучания произведению, рожденному безымянным, его озаглавили «Платонов и другие». Режиссер постарался представить образец наиболее полный и наиболее соответствующий оригиналу, что потребовало от него напряженного труда, аналитического, поистине кропотливого и требующего терпения для достижения цельности сокращенного варианта того произведения, чье полное исполнение на сцене потребовало бы по меньшей мере семичасового спектакля. Само произведение – это плод робких юношеских попыток, которые, однако, содержат в зачаточной форме ростки драматургического гения, который проявит свои истинные масштабы в таких пьесах, как «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад». Эти попытки, несмотря на свою неясную и хаотическую форму, указывают на ориентиры, принятые автором, преисполненным беспокойства и поисков точки опоры, которую он не смог найти окончательно и признался в этом, и упрочился,

28 Юджин Глэдстоун О'Нил (O'Neill), 1888–1953, американский драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе 1936 г. Его пьесы с поэтическими названиями стали одними из первых американских драм в стиле реализма, который прежде ассоциировался с русским Чеховым, норвежцем Ибсеном и шведом Стриндбергом.

29 Gli amori di Platonov.

30 Quel matto di Platonov.

если не в сущностном пессимизме, то, по крайней мере, в скептицизме, не способном полностью заместить ту самую утонченную комедийность, что как раз и была отличительной чертой писателя.

Чехов определенно был последователем русских писателей XIX столетия, хотя в этом смысле он и не может быть сопоставлен по направлению и общему содержанию творчества с Толстым или с Достоевским. У него не было их религиозного чувства, и он был более открыт тому релятивизму, который характеризовал современные течения мысли.

Первые его рассказы были юмористическими (вспоминаются «Пёстрые рассказы»), но потом автор больше сосредотачивается на проблемах терзающейся человеческой природы и человеческой личности, из чего родились произведения более зрелые и более удачные, причем без потери частицы того художественного настроения, которое могло бы также называться состраданием к ближнему.

В любом случае, в каждой своей работе Чехов сохранил и развил ту закваску неуравновешенности и безутешной печали, присутствовавших уже в одной из его ранних успешных пьес – «Чайке». Как раз Чайка есть та беспокойная героиня, которая не находит ни приюта, ни отдыха, ни уверенности. Тут коренятся истоки меланхолии, мрачной фантазии человека, который ищет и не находит, хотя и верит в жизнь (она всегда утверждала, что любит жизнь, несмотря ни на что), но всегда обречен на провал. Так и этот первый герой юношеской фантазии Чехова – Платонов, есть тот, кто, вопреки своему «галлизму»<sup>31</sup> (как это мы, итальянцы, именуем) доводит свою земную эпопею едва ли не до вселенской катастрофы.

Этот Платонов, должно быть – «мужчина» в полном смысле этого слова, и одновременно пародия на мужчину. Он любит всех и никого, он не уверен в себе и не имеет четких житейских ориентиров, при этом его деяния разрушительны для других.

Автор передал этот свой необычный этюд, составленный в 1878 г. на целых 261 машинописных страницах, одной знакомой<sup>32</sup>, театральному знатоку, на отзыв. Чехову настоятельно посоветовали переработать текст, и он окунулся в долгую и тщательную работу по отсеиванию ненужного, но так и не пришел к удовлетворяющему его итогу. Этот вариант в точном переводе Этторе Ло Гато предстает перед нами как достаточно цельное произведение, но возможно, слишком ориентированное на отрывочный и разбросанный диалог. Отсюда вытекает своеобразие такого героя, как Платонов, последовательного в своей явно агрессивной любвеобильности и неотразимого в своем обаянии, но субстанционально нерешительного.

Является или нет этот персонаж Доном Жуаном, пусть и на русский манер?

Данный спор излишен. Платонов, хоть и проявляет интерес к разного типа женщинам, но в итоге в его «донжуанстве» ему не достает воли к действию, энергии поступка. Перед нами действительно робкий и нерешительный прототип, похожий на многих других чеховских персонажей и в целом на многих героев русской литературы. Женщина для него – скорее деструктивное, нежели позитивное начало. Она может оставаться только его жертвой. Стоит отметить, что благодаря такой художественной индивидуальности Чехова, как скептицизм, ему удалось гениально вывести в своем Платонове не просто отдельного героя, а некоего отрекающегося ото всего многоликого патетического субъекта, в чьем поведении содержится немало элементов трагикомического. Вышла более чем трагедия, а именно трагикомедия.

Платонов – учитель начальных классов, разочарованный в своих литературных амбициях. Он осел в провинциальном местечке, и перед зрителем также предстает типичное описание жизни русской провинции в состоянии разложения, со всеми ее слабостями, со свойственными подобным слоям общества проявлениями неадекватного высокомерия и банальнейшими повседневными недостатками. Наш персонаж обладает исключительным качеством мгновенно привлекать к себе женские симпатии. В этом его необыкновенная сила. И, по правде говоря, мы не находим убедительного объяснения, почему, несмотря на такое его обаяние, в нем все же не наблюдается реальных

31 Gallismo (*итал.*) – чересчур решительное мужское поведение (по отношению к женщинам).

32 Этой «знакомой» была знаменитая актриса Малого театра М. Н. Ермолова. – *Прим. ред.*

доблестей покорителя женских сердец. Мы должны полагать, что тут идет речь о врожденном даре. Но вместе с тем мы должны тут же добавить, что этому мужчине недостает некоей убедительной воли, которая бы позволила ему не вызывать сознательно признания женщин в любви, даже если это отвечает его вкусам. Слаб тот, кто подчиняется такому соблазну как неизбежности и не пытается избежать его. Он оказывается скорее жертвой любви, а не ее творцом. Так происходит, прежде всего, оттого, что он не способен совладать с самим собой. И именно поэтому он вступает в ошибочный брак с преданной ему Сашей, которая рождает от него ребенка, что не мешает герою продолжать существовать в своем отрешенном и амбициозном мире, но позволяет ему, сознательно или нет, увлекаться другими привязанностями, без попытки проявить свое собственное нравственное усилие. Анна Петровна, генеральская вдова, готова создать с ним союз, потерять собственный достаток, отклонить хорошие или подходящие предложения. Платонов наполовину соглашается, наполовину отступает – неубедительно и бессвязно, с гротескными жестами, так и не сумев сделать выбор. Кажется, что его симпатии направлены в сторону подруги юности, Софьи, но и тут мы остаемся в присутствии гамлетовского выбора между «быть» или «не быть». Любовь для него – вовсе не радость, а настоящее страдание, порой облаченное сарказмами в адрес этих женщин. Посреди всего этого он даже пытается покончить с собой. Иной раз представляется, что он уступает этим любовным внушениям, но при этом он шагает по краю пропасти, не будучи способным дать себе в том отчета. Так Софья, которая решила оставить своего супруга в психической депрессии, убивает Платонова, оскорбленная его действиями. Мы отметили только самые выделяющиеся случаи, тогда как в спектакле нет недостатка в прочих мелких бесцельных ухаживаниях.

Как мы сказали, здесь хранится в зачаточном состоянии тематика будущих чеховских драм, но материя в этом первом опыте оказалась еще сырой, художественная уравновешенность – недостаточной, а характеристика персонажей – односторонней и преувеличенной. Они многочисленны и проявляют себя в диалогах не всегда понятных и порой недостоверных. Тем не менее, здесь чувствуется субстанциальный дух писателя с его скептическим морализмом, местами бичующий, местами намекающий. Стрелер смог преобразовать в свою цельную структуру этот словобильный сценарий, подчеркнув с виртуозным мастерством резкие пассажи. Однако, возможно, в некоторых местах следовало выбрать тон более тихий и менее кричащий. В целом же актеры прекрасно справились со своими ролями: Тино Карраро воплотил своего Платонова с огромным талантом, мастерски рисуя его взрывной характер и душевное непостоянство. Выдающаяся Сара Феррати в роли Анны, пылкая, волевая, внимательная ко всяческим нюансам. Замечателен Буаццелли, доктор с патетическими капризами, прекрасна Валентина Кортеше – Софья с живой и бурной чувствительностью. В итоге нужно с похвалой вспомнить Лаццарини –наилучшую Сашу, Маттеуцци, Джакоббе, Полакко, Фанфани, Деттори, Бентивенья. Впечатляющие декорации Дамиани и музыкальное оформление Карпи. Многочисленные аплодисменты, с некоторой неравномерностью повторившиеся во второй раз.

*Эдоардо Феню*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“Avanti!”, 29 мая 1959, Милан** «Платонов и другие» Чехова

В помещении Teatro Comunale di Bologna ансамбль миланского Piccolo Teatro, которого ждали на нашей сцене несколько лет, представил заключительный спектакль IX Национального фестиваля прозы «Платонов и другие» Антона Чехова. Речь идет о произведении такого повествовательного воздействия, что оно без сомнения заслужило бы честь открывать Фестиваль прозы и открыло бы его с правом, подобающим всенародному событию, которое остается вне зависимости от того, нравится оно или нет, самым главным примером театральных достижений нашей страны и неоспоримо представляет собою достойный вклад в культуру в целом.

«Платонов и другие» является произведением искусства, содержащим в себе, как впрочем, и «Горные великаны»<sup>33</sup>, возвышенную поэзию, возникающую из недр общественной среды, обретающую свое рождение благодаря совокупной оценке, которую нужно отыскивать в своеобразной ансамблевости и поразительной пунктуальности персонажей. Сочетание этого юношеского труда Чехова с последним незавершенным произведением Пиранделло объясняется как раз общностью повествовательной и поэтической задач, выполнение которых требует одинаковой степени драматической силы, сближающей различные темы, различные общественные слои, различных персонажей, которые выведены на сцену двумя гениями художественной прозы. В действительности не часто театру удавалось быть столь близким к социальному роману<sup>34</sup>, как в случае с «Платоновым», где писатель Чехов еще не стал драматургом Чеховым, и таким образом живой и эффектный театральный материал не спешит полностью обнаруживаться, как если бы это происходило на страницах большого и захватывающего романа, непосредственно наследующего традиции самой лучшей ветви великой русской литературы XIX века.

Неизвестная в течение стольких лет пьеса Чехова «Платонов» заняла в последнее время свое место среди прозаической литературы и в период нескольких месяцев удостоилась сценической постановки сразу тремя театральными труппами, среди которых замечательный коллектив миланского Пикколо театро (в постановке которого на этом фестивале мы бы хотели увидеть «Трехгрошовую оперу» Брехта). Миланский театр представил незабываемый спектакль по этой пьесе с почти «невероятной» режиссурой, которая сама по себе представляет собой произведение искусства – эффектное, умелое, изысканное. Недаром постановщику Стрелеру подобает воздать значительную долю заслуг спектакля.

Таким образом, Антон Чехов в одном спектакле, чересчур продолжительном для зрителей, которые, однако, отдают должное высочайшим литературным достоинствам произведения, предлагает великолепный альбом портретов своих персонажей, с которыми, как кажется, можно встретиться на улицах одного из наших городов, в нашей повседневной жизни. Трагическая мораль, являющаяся соединительной тканью повествования, проявляется на расстоянии, грациозно развертываясь в юморе реплик, которые оказываются дополнением, экспрессивной формой, и в данном случае формой одного печального человеческого действия. Здесь обличение – тягостно и взрывоопасно, но вызывает более глубокое огорчение. Человечность разгромлена, бесполезна, опрокинута с ног на голову самой собою и надвигающейся эпохой.

Платонов – это персонаж противоречивый, некий трагический Дон Жуан, потерпевший еще раньше поражение в своих надеждах интеллектуала, литературные амбиции которого не распростились в итоге дальше места школьного учителя в провинциальном селении. Зимой он предается любви с местными девицами, а летом – со случайными дамами, страдающими от скуки, духовного и физического разочарования, растерявшими романтические настроения в виду близкой зрелости, что заставляет их ударяться в воспоминания о деревенском детстве и юности, уже давно далеких.

Рядом с Платоновым, этим героем бесполезного мира, неожиданно соседствует Николай Трилецкий, сельский медик и сибаритская натура, раб трапез и выпивок в доме княгини Анны Петровны, которая на закате своих лучших дней устраивает летние приемы для немолодых господ, чтобы не возвращать им деньги, взятые в долг. Легкие женские образы, чувствительные к любви, в которой они проявляются самым подлинным образом, кажутся наиболее убедительными социальными типажам на фоне этой горькой панорамы общества на грани краха.

Игра актеров была блестящей, и всякая похвала в их адрес выглядит излишней. Буаццелли – пронзительнейший Николай, Тино Карраро – Платонов, великолепно изображенный и сыгранный, Сара Феррати – льстивая и желанная Анна Петровна, как всегда восхитительная Валентина Кортеше – нервная и нежная Софья, Джулия Лаццарини – предупредительная и хрупкая Саша.

33 «Горные великаны» (“I giganti della montagna”) – незаконченная пьеса Луиджи Пиранделло. Часть пьесы увидела свет в постановке Джорджо Стрелера.

34 Социальный роман (Romanzo di ambiente e di costume) – роман, где описывается поведение представленных в нем социальных групп и индивидуумов.

Декорации Дамиани прекрасны и достойны как самого спектакля, так и его режиссуры и исполнительского мастерства. Публика была глубоко восхищена этим представлением самого высокого уровня.

*А. Бартолини*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

### **“L'Espresso”, 7 июня 1959, Рим**

На фестивале в Болонье

Филолог и Платонов

Болонья. Заглавие и продолжительность блистательного чеховского спектакля, которым в этом году закрывается болонский театральный фестиваль, являются выбором или решением режиссера Джорджо Стрелера. Некоторые в Италии и за ее пределами называли спектакль по-разному в зависимости от целей создателей: «Этот безумец Платонов», «Любови Платонова», «Дон Жуан на русский манер», но во всех случаях спектакль длился, немногим более или немногим менее, в течение трех часов, предписанных для театрального представления. Стрелер назвал постановку «Платонов и другие», что, скорее всего, не было бы противно вкусу самого Чехова, поскольку в таком названии сохраняется та двойная заряженность точностью и неопределенностью, что составляет значительную часть реализма и поэзии этого писателя. Длительность же сценария Пикколо Театро составляет полных четыре часа.

То уважение, которое подобает серьезному тексту, никогда Стрелером не приносилось в жертву для удобства публике. Он является наиболее принципиальным филологом нашего театра, и благодаря этой его филологической щепетильности, никто из зрителей не отправился спать в четыре часа ночи. В данном случае спектакль «Платонов и другие» удлинила более чем на один час не его педантичность, а его утонченность и его вдохновение.

О «Платонове и других» на этой газетной полосе речь шла несколько месяцев назад по случаю не слишком счастливой постановки, осуществленной в Театро Романо деи Сатири. Тогда получилось укороченное повествование о достаточно сложных и во многих аспектах неясных событиях из беспредельного 261-страничного манускрипта, увидевшего свет спустя двадцать лет после смерти автора. Как и во всех юношеских произведениях гения, так же и в этой пьесе восемнадцатилетнего Чехова есть что-то от него самого и изрядно от других, от Гоголя, даже от Шекспира, а также от современной ему романтической и мелодраматической условности. Все же главной ошибкой римского сценария было то, что идущее не от Чехова в нем преобладало над тем, что Чехову принадлежало. А именно: чужие для него гротеск, колорит, мелодрама взяли верх над основным настроением чеховской поэзии, уже достаточно наличествующим в этой его первой театральной пьесе. У меня есть основания предполагать, что истинной необнаруженной ошибкой таких сокращенных версий, как итальянских, так и не итальянских, было непонимание того, что Стрелером как раз было осознано незамедлительно: кажущееся на первый взгляд лишним на самом деле оказалось сущностным. Вырезать полностью, как это сделали почти все редакторы и как не сделал Стрелер, первую картину вечернего чая в усадьбе Анны Петровны, нескончаемого вечера в такой духоте и тоске, что хоть топор вешай, значит то же самое, что избавиться от увертюры в операх Вагнера или Россини.

И действительно, увеселение в саду, сопутствующие ему скука, безнадежность, а вместе с ними и услада – все, что почувствовал и воспроизвел Стрелер, – были словно увертюра. Создавалось впечатление, будто режиссер находился под авансценой, как дирижер оркестра, управляющий действием, которое в музыкальном и фигуративном плане, возможно, является наилучшим творением нашего театра в последние годы. Возникло эхо, протяжное и обширное, как это случается с гениально написанными и исполненными увертюрами. Оно отозвалось на ходе всего спектакля, нейтрализуя ложные моменты, манерные гротеск и колорит, элементы мелодрамы, а также немо-

тивированность и простоту в проявлениях дожуанства главного героя. Но Стрелер нейтрализовал эти недостатки и другим путем. Сейчас в Италии он является единственным режиссером, кто с любовью, но не догматично изучил и усвоил уроки Брехта, что позволяет автору спектакля познакомиться героя со зрителем, опираясь больше на критический, нежели на эмоциональный потенциал последнего. Кстати, именно на этом уровне и в этих пропорциях следует оценивать определенное упрямство этого режиссера, чрезмерную негибкость, доходящие до комизма и гротескности работа в его «Кориолане»<sup>35</sup>.

Но в «Платонове», где нужно было избавиться от стольких романтических и мелодраматических отходов, в брехтовской игре двух главных исполнителей, Сары Феррати и Тино Карраро, обнаружилась почти совершенная мусоросжигательная печь. Прежде всего, Феррати была просто изумительна, непрерывно демонстрируя ум и иронию, которые и составляют ядро ее персонажа Анны Петровны, таким образом, чтобы помешать зрителю сентиментально растрогаться ее униженным положением, как это произошло бы в случае героини романтической драмы. Только в таком положении, когда в ней любовница и крупная помещица терпят крах, последнее слово остается за ее жизненной энергией и ее духом. Не есть ли это именно то, чего хотел Чехов? Он боялся слез, особенно слез у публики. Карраро порою заходил в своей игре слишком далеко, и ему не в первый раз случалось прибегать к сухим и жестким интонациям для выражения чрезмерной отчужденности. Тино Буаццелли сыграл роль опустившегося земского доктора настолько душевно и обворожительно, что в некоторые моменты его хотелось предпочесть другому дивному опустившемуся земскому доктору – Астрову из «Дяди Вани». Напротив, как будто бы слишком простая Валентина Кортеше запуталась в романтических складках персонажа Софьи. Безусловно, прекрасными были исполнители почти всех ролей второго плана, а декорации Дамиани – идеальными для передачи чеховского обаяния.

*Сандро Де Фео*

*Перевод с итальянского В. В. Куртова*

35 Постановка Стрелера «Coriolano» 1957 г. по трагедии Шекспира.

## ЭТОТ СИЛЬНЫЙ СЛАБЫЙ ПЛАТОНОВ

Именно Платонов, герой произведения, ставшего, как известно, подлинной энциклопедией всех последующих чеховских пьес, «кулисами, из-за которых чеховские типы выйдут на свет рампы» (Даниэль Жиль), – именно он зарекомендовал себя в чередке его персонажей наиболее авторитетным и убедительным мужчиной, субъектом повышенного спроса у представительниц прекрасного пола. Юный, дотреплевского возраста, Чехов более других доверял Платонову как обладателю таинственного мужского обаяния, сравниться с которым впоследствии не могли ни Тригорин, ни Дорн, этот еще один уездный Дон Жуан в отставке; ни Астров, ни Вершинин, ни Тузенбах, ни, в конце концов, Лопахин. Хотя уж у последнего, кажется, имелись шансы к завоеванию женских сердец.

Платонов скорее сравним с еще одним чеховским персонажем, правда, внесценическим, к которому Раневская, едва вернувшись из Парижа, тут же рвется обратно. В ключевом диалоге с Петей (третье действие «Вишневого сада») Раневская предельно откровенна на этот счет, чем у кого-то может вызвать восторг, а у кого-то – яростное осуждение. Здесь Раневская напоминает генеральшу Анну Петровну – не первую, но старшую женщину Платонова в своеобразном его гареме.

Субъектом интереса Раневской, заметим, является человек, который может быть скорее обузой, нежели служить опорой в моральном, да и в материальном смысле; человек, в котором даже под пыткой невозможно обнаружить признаки благополучия. И в то же время он и никто другой, безмянный этот герой, продолжает быть для Раневской единственным и необходимым мужчиной. Неостановимо влекомая к нему, она, «грешница», предает своих родных, предает Сад во имя странной своей любви. Она, помимо Фирса, единственная, кто до самого конца располагает в этой пьесе неразменным духовным богатством.

Чехов таким образом замыкает круг, начав со столь необходимого женщинам Платонова и закончив призрачным, фантомным парижским спутником Раневской.

Внутри этого круга с чеховскими персонажами-мужчинами происходит весьма занимательная эволюция, но практически почти всегда неизменным остается недоверие к ним писателя как к «сильному полу». Отсюда и ирония, которую юный автор «Безотцовщины» и не думал скрывать.

Платонов не столько живет, сколько пародирует собственную жизнь. Он – добровольный ее изгой и клоун. Своей драмой жизни Платонов действительно напоминает Иванова, дядю Ваню и других. В своей же комедии этот прилюдный одиночка, этот печальный клоун на арене собственной судьбы походит на Епиходова, Медведенко и порою даже, кажется, ...на Шарлотту.

По существу, незрелая эта пьеса является, помимо всего прочего, наглядной демонстрацией жанровых возможностей в такой примерно последовательности, увиденной Орацио Коста: «Речь идет о переходе первого натуралистического действия ко второму действию, решенному в жанре водевиля. За третьим мелодраматически-сентиментальным действием с финалом в духе “Гран-Гриньоль” следует веристское четвертое действие, окрашенное в сатирические тона. Пятое действие вообще интерпретируется

но в ключе гротеска. Получившееся целое представляет собой обновленное видение идеальной серии схем, определяющих стиль автора, который то ли находится в поиске собственного стиля, то ли иронизирует над всеми предшествующими стилями, послужившими предпосылками для его пьесы».

Получается, если рассуждать в пиранделловском духе, персонажи здесь ищут не своего автора (они его нашли), а хорошего, умелого режиссера, способного организовать их пребывание в данном сюжете надлежащим, адекватным, художественно комфортным, если хотите, образом. И они (то есть «и другие») его нашли – в лице Джорджо Стрелера. Другое дело, что они не могут достучаться до самого героя, которым по сюжету назначен как будто бы Платонов, но на самом деле в герои не годящийся. И вообще – он существует в своем внутреннем измерении, «и другие» – в другом. Нечто подобное повторится потом и в чеховском «Иванове», но здесь будет представлено, обстоятельней и шире – изобильное, так сказать, сюжетное блюдо со сложным фабульным гарниром. В результате многих попыток сопоставлять несопоставимое и соединять малосоединимое (под кодовым названием: «коня и трепетную лань»), получится то, что Стрелер назовет где-то в своих режиссерских комментариях «гротескным балетом». Если и искать гармонию этой затейливой постановки, то как раз именно здесь – в утверждении дисгармонии. Потому, кстати, так интересны, но откровенно неансамблевы в этой постановке исполнители многих ролей. Выразительным обратным примером станет впоследствии замечательная русская картина Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), выросшая из этой же пьесы.

Русская формула понимания Платонова, русский ход и код к открытию черт и свойств уникального его характера заложены в его собственных же словах: «Платонов болит». Непросто перевести эти слова на другой язык без какой-либо утраты подлинного, потайного их смысла, но чуткий к подтекстам Стрелер, очевидно, все же разгадал их в своей постановке, заложив при посредстве актера Тино Карраро первые семена мятежного и мятущегося человека, которые дадут побеги в этом сильном в своей слабости чеховском герое, а спустя десятилетия прорастут во всю мощь в шекспировском Лире, ослабевающем прямо на наших глазах сильнейшем эпическом персонаже. Диапазон между двумя этими персонажами, которых с разрывом в десятилетия довелось воплотить выдающемуся стрелеровскому артисту Тино Карраро, более чем велик, но воссоединяет их в нашем восприятии едва ли не детская, беззащитная, казалось бы, растерянность перед жизнью и судьбой: и получилось, что в шекспировской трагедии у Тино Карраро Лир тоже «болит», Лир тоже безумно одинок среди людей, Лир так же глух и слеп среди них. И если об одном было сказано «этот безумец Платонов», то о другом уж точно всякий отзовется точно так же: этот безумец Лир...

Чеховский Платонов – эта странная смесь слабодушия с сильноволем – один из нагляднейших примеров лирико-эпического театра Стрелера. Для него «реальность – это случайность», как справедливо заметит один из рецензентов постановки «Платонова». «Трагическая поэзия обыденной жизни» – отзовется о ней другой.

Надо заметить, что у Чехова имеющий место быть демонизм Платонова только наполовину реален, как наполовину реален сам этот, по выражению Глагольева 1, «лучший выразитель современной неопределенности», этот двадцатисемилетний старик, который опять же наполовину, «хоть немножечко, да женат».

«Неужели ты так ужасен, Дон Жуан? – смеясь, вопрошает его пронизательная старшенькая пассия Анна Петровна, посоветовав перед этим: «Отгони ты от себя своих бесов!» И она же вынесет ему впоследствии свой очень точный женский приговор: «Дон Жуан и жалкий трус в одном теле».

Платонов как-то органично циничен в своем обращении с женщинами: «...им пакустишь, а они тебе на шею вешаются». А кто и когда сказал, что женщины не способны откликаться на грубость и силу, на возбуждение в них не столько чувств, сколько природных инстинктов? Платонов и предпочитает видеть в женщинах, прежде всего, самок. «Самочка моя!» – так обратится он однажды к Саше. И разве не правомочен совет философа: когда идешь к женщине, бери с собой плетку?..

Не отвлекаясь на тему, оправдывают ли подобные этические средства лирическую цель, зададимся щекотливым, но резонным вопросом: а самец ли сам Платонов? чем он в действительности подтверждает свое амплуа Дон Жуана? Он ведь в качестве Дон Жуана занят преимущественно разговорным жанром, несколько напоминающим современный «секс по телефону». Дамы, теряя терпение и, в конце концов, приличие, наперебой требуют от героя соответствующих их желаниям поступков – он же, если и является на *rendez-vous* или вовлекается в данную ситуацию явочным, так сказать, порядком, то как раз предпочитает пофилософствовать (как позднее – тот же подполковник Вершинин), побеседовать, чем, кстати («Странный народ вы, женщины!...»), еще сильнее разжигает в них огонь ничем не утоляемой страсти. То и дело пролонгируя сроки материализации этой страсти, Платонов и обретает постепенно славу уездного Дон Жуана, не являясь в реальности таковым. Да, он лже-Дон Жуан, в лучшем случае – Дон Жуан поневоле. При этом, заметим, Платонов и не выдает желаемое за действительное, а всего-навсего умело пользуется умолчанием, виртуозно уклоняется от прямых ответов и принятия хоть каких-нибудь решений.

В чеховском Платонове здесь открывается не черствое и не бездушное, а *обездушенное* существо. Чтобы убедиться в этом сполна, достаточно взглянуть на окружающих Платонова женщин, каждая из которых по-своему «зеркалит» героя. Вот почему, например, специально созданный на эту тему этюд Яроцкого<sup>36</sup> можно было смело тоже назвать «Любови Платонова», как была названа одна из итальянских постановок этой пьесы... В женщинах и через них режиссер открыл и показал нам призрачного своего героя. Это они, как свита короля, играют в Платонове Дон Жуана, – Дон Жуан, если хотите, плод разгоряченного их воображения.

С женщинами Платонову, словно витязю на распутье, предложено на выбор три дороги. То, что он в конце концов выберет было четвертый путь, да не найдет сил им воспользоваться, навсегда освободит драму уездного Дон Жуана от остатков комедийности и, кажется, навсегда замкнет его в тупиковой ситуации. Но Платонов, тем не менее, достигнет необходимой уникальному его организму гармонии – за счет виртуозного его выскальзывания из самых рискованных и щекотливых ситуаций, за счет его донжуанства наоборот, то есть за счет дисгармонии женщин. Стало быть, это будет алгеброй поверенная, механическая гармония. Немудрено, что данная пьеса приводит ее интерпретаторов на экране и на сцене к образу «механического пианино».

В общем-то, Платонов так и не впускает в себя Дон Жуана. С самого начала и до конца Платонов лишь носил маску Дон Жуана, но таковым, по существу, никогда не

был. Нет, он не притворялся – в том все и дело! Он обещал быть, искренне готовился быть и даже уже делал к этому какие-то первые шаги, но продолжения и развития начальные его усилия никогда не получали.

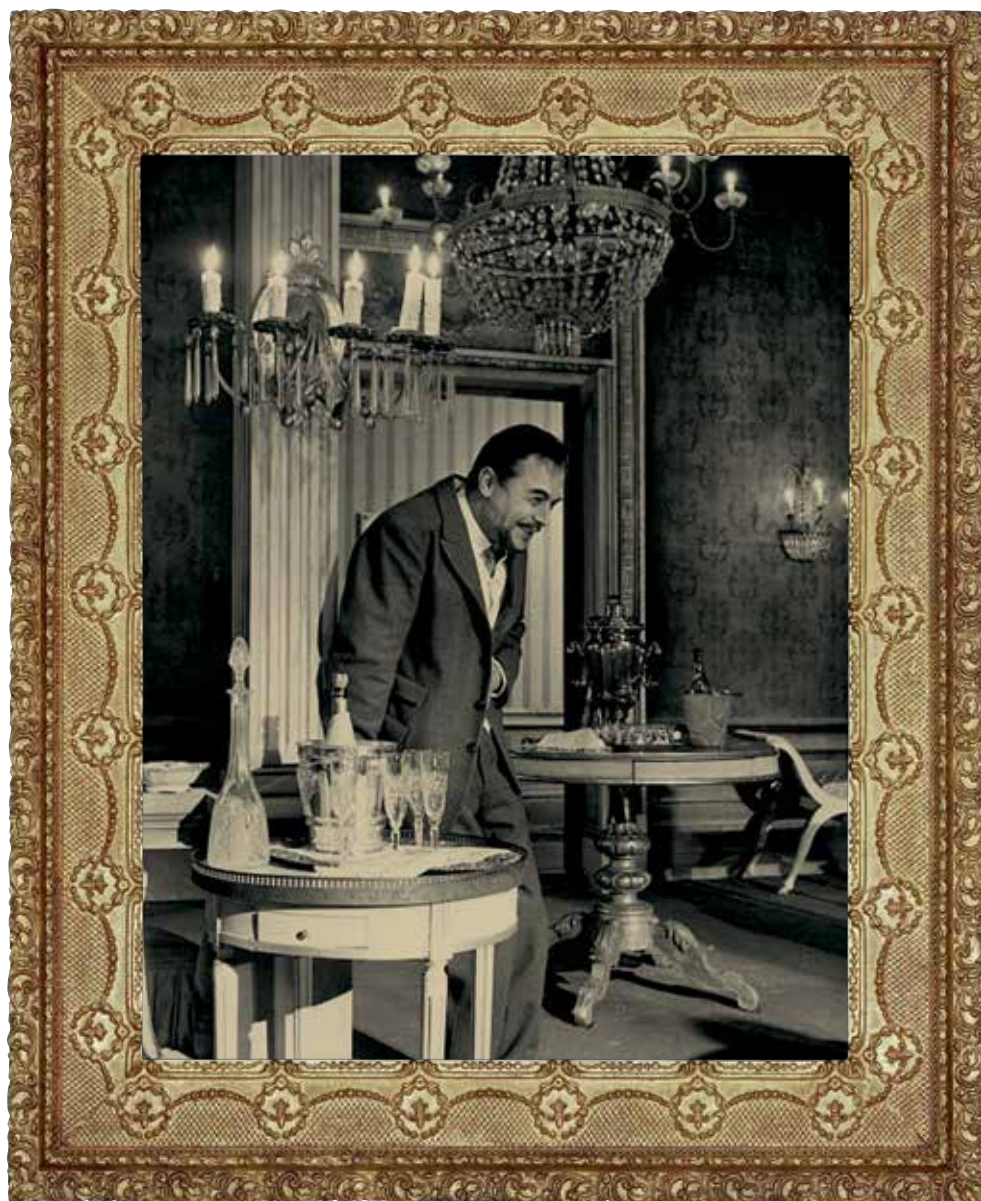
Такая странная арифметика (один плюс четыре равняется нулю) наблюдается в этом занимательном чеховском черновике, определившем и сформировавшем его яркую драматургическую судьбу. Квартет женщин, окружавших Платонова и настаивавших перед ним на своей единственности, оказался полным собранием одиночек, устроивших ажиотажную охоту на одиночку же. Проиграют все. Выстрел Софьи случаен только тем, что это ее поступок, а на ее месте могла бы оказаться каждая, но он закономерен, потому что от Платонова нельзя, невозможно было не избавиться даже самому же Платонову. Отсюда и выходит ноль. Ноль комедии, конечно – не трагедии же; черной-пречерной, но все же комедии – горькой, совсем не смешной.

Когда уездный Дон-Жуан произносит о себе загадочные слова: «Платонов болит», он, быть может, сам того не ведая, и подразумевает в них свое блистательное присутствие отсутствия – этот энергично уходящий целиком в свисток пар своей смятенной души.

Если вспомнить персонажей романа Гончарова, то Платонов – это Обломов, периодически прикидывающийся Штольцем. А в конце-то концов Платонов и есть «русский человек на *rendez-vous*» в самом крайнем его выражении.

<sup>36</sup> Речь идет о показанном на Третьем международном театральном фестивале имени А. П. Чехова (1998) спектакле польского режиссера Ежи Яроцкого «Платонов». Пропущенный акт». Театр «Польски», Вроцлав. – Прим. авт.





## ПРОГРАММА «ВИШНЕВЫЙ САД»

«Вишневый сад»

Комедия в 4 действиях Антона Чехова

(Перевод Верджинио Пуэтчер и Барбара Перфильеф)

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Раневская Любовь Андреевна, помещица – Сара Феррати  
Аня, ее дочь, 17 лет – Фульвия Мамми  
Варя, ее приемная дочь, 24 лет – Валентина Фортунатто  
Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской – Луиджи Чимара  
Лопухин Ермолай Алексеевич, купец – Тино Карраро  
Трофимов Петр Сергеевич, студент – Джанкарло Сбралда  
Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик – Энцо Тарашио  
Шарлотта Ивановна, гувернантка – Пина Чеи  
Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик – Андреа Маттеуцци  
Дуняша, горничная – Нарчиза Бонатти  
Фирс, лакей, 87 лет – Аристиде Багетти  
Яша, молодой лакей – Франко Грациози  
Прохожий – Оттавио Фанфани  
Начальник станции – Дино Малгрид  
Почтовый чиновник – Рауль Консонни  
Гости, прислуга

Режиссер – Джорджо Стрелер  
Сценография, костюмы – Таня Моисеевич, изготовленные Броджи и Коломбо  
Музыка – Фьоренцо Карпи  
Хореограф – Розита Лупи  
Ассистент режиссера – Антонио Ларетта

Вишневый сад – 1954/55

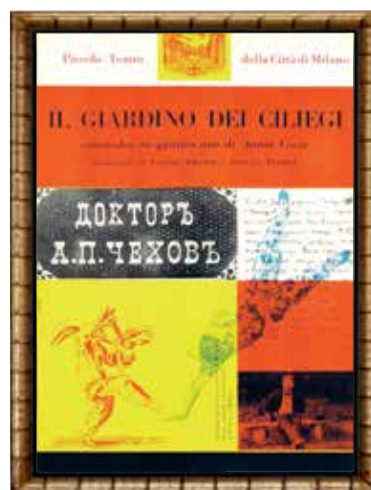
«ВИШНЕВЫЙ САД»<sup>1</sup>

47.

48.



49.



50.



47. Тая Моисеевич. Эскиз декорации к спектаклю «Вишневый сад»

48. Декорация спектакля «Вишневый сад». Художник Тая Моисеевич. Фото Арджента

49. Вишневый сад. Программа. С.1

50. Вишневый сад. Программа. С.2

<...> «Вишневый сад» стал естественным следствием «Дачной трилогии» Гольдони, ее идеальным продолжением. Не надо считать, что Стрелер хотел превознести себя как личность и режиссера-демиурга над двумя писателями, связав два спектакля параллелями, увиденными извне. Отдельные аналогии между двумя историческими моментами, в которые появились эти произведения, были действительно подчеркнуты и уточнены двумя постановками, но речь не шла о какой-либо предвзятой концепции. Чеховская тема, начатая Стрелером в далеком 1948 году «Чайкой», долго вызревала и прошла через анализ форм, благодаря которому она превратилась в некотором смысле в интерпретативную хронику. Стрелер погружал произведение Чехова не только в корни, эволюцию и параболу того общества, которое автор видел около себя, но в более широкий европейский контекст. В отличие от «москвичей в изгнании», которые появляются в «Трех сестрах», героями «Вишневого сада» являются «европейцы»; члены семьи Раневской видели гораздо больше, нежели только свою родину, и несут на себе ясный отпечаток некоторого космополитизма. Брожение и бессилие молодых; светская скука и элегантно ничегонеделание Гаева, парижская и немецкая культура салонов женщин; но главное – любовь к своему «туалетному столику», за которым можно долго разглядывать себя и быть точно уверенным, что посторонние взгляды не застанут врасплох и не заставят осознать свои человеческие обязательства. Все это – гораздо больше, чем просто живописание атмосферы, ограниченной определенным этносом. Все это – а также и другое – точно описывает положение некоторого социального слоя высокой буржуазии в конце прошлого века и до первой мировой войны. И даже позитивные вербальные порывы Трофимова, столь похожие на военные устремления Тузенбаха из «Трех сестер», остаются «за чертой». Даже Трофимов не спасется, и может быть как раз потому, что хоть он и смотрит дальше, он не может оторваться от среды, которая ему столь же необходима, как и Раневской и Варе. В тот день, когда эта среда будет уничтожена, Трофимов будет не революционером, который строит, но побежденным, который в другой среде окажется лишенным даже возможности оправданной критики. То есть Трофимову необходима среда, против которой он, как кажется, выступает, поскольку на самом деле он не смог бы естественным образом вписаться в другую свободную социальную структуру, несмотря на высказываемые им намерения. В этом смысле защита существующей структуры другими персонажами более последовательна. Когда Фирс говорит об освобождении крепостных как о «несчастье», его можно понять, если обратиться к аргументам некоторых «современных рабов» в других частях Европы (достаточно подумать о некоторых народах Сицилии). И Фирс становится чудовищной и поразительной конкретизацией символа, заключенного в саде и имени, которые Раневская и другие защищают с нежным и анахронистическим инстинктом сохранения. Конец драмы, старый, бесполезно освобожденный и оставшийся рабом Фирс, забытый в опустевшем доме, имеет большую ценность, нежели звук первой пилы, которая начинает пилить деревья. Если «смерть» сада сосредотачивает на себе внимание как поэтический факт, который, несмотря на

<sup>1</sup> Перевод по: Ettore Gaipa, Giorgio Strehler, Bologna, Cappelli, 1959: pp. 108-111 – “Il giardino dei ciliegi”.

свою важность и существование, должен обязательно отступить перед новыми временами, то Фирс дает конкретный и заключительный ритм историческому процессу, конец которого описан в драме. Эти два элемента, увиденные и осмысленные сегодня, на большом расстоянии от времени, в которое они появились, ценнее хроники обычаев особого общества, принадлежащего особому сословию.

В этом смысле первая фундаментальная цель Стрелера заключалась в том, чтобы пройти через как минимум три последовательные и поступательные интерпретации поэтической и драматической реальности Чехова. Через основную интерпретацию, которая должна была обязательно и исторически вытекать из концепции Станиславского, то есть придерживаться реализма среды, синтезированной именно в реальном присутствии вишневого сада; через интерпретацию, в которой присутствие вишневого сада еще чувствовалось, но он был уже отрезанным и располагался за четвертой стеной, где персонажи проживали его как мучительный бред, еще возможное спасение в океане, стремящемся разрушить миропорядок, – да, больной, но достойный выздоровления и позиции превосходства в социальной жизни; чтобы дойти, наконец, до воплощенного разрыва, которое вершит суд над этим обществом и препарирует его недостатки, словно на анатомическом столе. Хирургическая операция, финальной целью которой является именно ампутация; сад и Фирс как части, предназначенные для ампутации, чтобы не только семья Раневской, но и все общество не заразилось гангреной. В своем искреннем и объективном усилии дойти до этой точки Стрелер откровенно признавался, что ему удалось лишь немного выйти за пределы второй интерпретации. Он смог почувствовать третью интерпретацию, но не смог освободиться – и не из-за собственной слабости, но из-за общих условий нашего общества – от оправданий и пут общего наследия культуры, которая, в конечном счете, есть то, что само по себе определяет границы «посредничества истины». Рассмотрение «Вишневого сада» в историческом плане и конкретизация его крайних следствий в 1955 году означало создание во многих отношениях «индивидуалистического» спектакля: в том смысле, что за плечами у Стрелера не было общества, которое могло бы поддержать его и затем узаконить достигнутые им результаты. Стрелер был глубоко «современным человеком» и отдавал себе отчет в том, что нет смысла в одиночку доходить до финиша, и что, наоборот, гораздо важнее пройти меньший путь, но вместе с обществом.

Бесконечно более тонкие и мучительные, нежели в «Чайке», отношения между героями, человеческая хроника этих героев, их дрожь и апатия, их молчание и отношения, страхи и смех были переданы в спектакле с любовью и беспрецедентной безжалостностью. Автор сценографии и костюмов Таня Моисеевич была объективным интерпретатором и блюстителем этой цели спектакля. Она не предоставляла зрителю лишь удовлетворения, но приглашала партер участвовать в этом тонком и деликатном процессе, свидетельствами и доказательствами которого были среда и пластическое воплощение персонажей.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## «ВИШНЕВЫЙ САД». ИЗ ОТКЛИКОВ НА СПЕКТАКЛЬ

**“Teatro d’oggi”, 1 января 1955, Рим**

«Вишневый сад»

<...> Если попробовать соотнести русскую литературу со структурой драматического спектакля, эту драму Чехова можно было бы представить интерлюдией, разыгрываемой в потемках. Момент, когда невозможно различить, кто движется в такой темноте: может, это рабочие сцены, которые готовят новые декорации. Не видно почти ничего, и все же этот момент полон напряжения, ожидания. Внутри этого момента, удивительно религиозного, готовится новая сцена: новое лицо мира, на которое писатель так надеялся на фоне своего глобального пессимизма: «Знаете ли, через триста-четырееста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна».

Чехов – неподвижность, незаметно готовящаяся перейти к движению жизни, он и есть тот самый первоначальный момент этого процесса, этой ломаной линии на древней скале русского мира.

*Ичилио Рипамонти*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

**“Teatro d’oggi”, 13 января 1955, Рим**

«Вишневый сад»

В этом году Пикколо Театро ди Милано серьезно принялся за работу: постановки исключительной важности, превосходные спектакли; бессменный режиссер Джорджо Стрелер, который вместе с Паоло Грасси управляет театром уже немало лет. Кажется, Пикколо Театро переживает свой лучший период. Сперва «Дачная трилогия», ставшая настоящим открытием Гольдони, несравненно более правдивым и интересным, чем то, что нам предлагали различные национальные объединения (исключением, конечно, является Базеджо<sup>2</sup>, о котором, как помнят наши читатели, нам довелось немного поговорить). Затем блистательный Чехов, Чехов, проникающий в самую глубину, обнаруживающий всю сложность, «многоансамблевость» своих мотивов: «Вишневый сад» – второй спектакль сезона, появившийся на сцене, благодаря Тане Моисеевич, главным исполнителям Саре Феррати, Тино Карраро, Луиджи Чимара, Джанкарло Сбраджа, Валентине Фортунатто, Фулвии Мамми, Аристиде Багетти и другим, является еще одним редким случаем великолепной постановки.

Что же такое «Вишневый сад»? Чтобы объяснить это, достаточно вспомнить случай, который Станиславский приводит в своих мемуарах «Моя жизнь в искусстве»: вечером накануне восстания в феврале 1905 года в Художественном театре шел как раз «Вишневый сад»; зал полон, воздух наэлектризован, актеры боятся, что публика не позволит им закончить. Напротив, спектакль прошел безукоризненно, в напряженном молчании: среди присутствовавших были те, которых потом расстреливали прямо на улице, были и те, кто приводили приказы в исполнение, собирали боеприпасы и расставляли караул в важных точках города. Но почти в каждом, говорит Станиславский, присутствовало волнующее воспоминание о мире, который вот-вот закончится. Да, его конец был необходимым и благотворным, но не воспринимался с ненавистью. Слабые, возможно, даже бестолковые существа, населяющие этот мир, чувствовали, что на их глазах рушится общество, которое более не способно обеспечить их ни материально, ни морально: это и есть Вишневый сад – печальное и в то же время радостное исчезновение оставшегося непонятым прошлого

<sup>2</sup> Ческо Базеджо (итал. Cesco Baseggio; настоящее имя Франческо 1897–1971) – итальянский актёр театра и кино. В 1926 году он создал собственную труппу, которая ставила произведения Карло Гольдони, Дж. Галлина, а также пьесы современников. – *Прим. ред.*



51.

51. Гаев – Луиджи Чимара,  
Раневская – Сара Феррати. Фото Арджента



52.

52. Аня – Фульвия Мамми,  
Раневская – Сара Феррати. Фото Арджента



56.

55. Епиходов – Андреа Маттеуцци,  
Дуняша – Нарчиза Бонатти.  
Фото Бернарди



55.



54.

54. Лопахин – Тино Карраро,  
Раневская – Сара Феррати. Фото Бернарди



57.

57. Варя – Валентина Фортунатто. Фото Бернарди



58.

58. Фирс – Аристиде Багетти. Фото Бернарди

53.



53. Варя – Валентина Фортунатто,  
Петя – Джанкарло Сбраджа. Фото Бернарди

54. Лопахин – Тино Карраро,  
Раневская – Сара Феррати. Фото Бернарди

56. Варя – Валентина Фортунатто, Лопахин – Тино Карраро.  
Фото Марио де Бьязи

57. Варя – Валентина Фортунатто. Фото Бернарди

58. Фирс – Аристиде Багетти. Фото Бернарди

и предчувствие едва различимого будущего, которое принадлежит другим людям, другому классу. Однако конец буржуазии, закат ее господства был описан в довольно человеческих и трогательных тонах. Стук топора, который срубает вишневый сад, напоминал лязг гильотины во время французской революции. Это – необходимый и справедливый акт, символ смерти и одновременно жизни. Чехов был величайшим поэтом, изобразившим этот момент перехода с такой выразительностью, которую сложно превзойти. Да, таков Чехов и таков его «Вишневый сад». В воплощении Пикколо Театро все это было живым, настоящим и понятным: Стрелер и Грасси заслуживают похвалы за спектакль, который, прежде всего, делает честь итальянскому театру.

*Ичилио Рипамонти*

*Перевод с итальянского Ю.А.Семеновой*

### **“Senior”, 14 января 1955, Милан**

«Вишневый сад» А. Чехова в Пикколо театро

<...> Джорджо Стрелер еще раз доказал свою способность проникать глубоко в сущность текста, которому он намерен служить. Он представил постановку, восхитившую правильностью тонов и полнотой композиции. Страстная и неподдающаяся анализу капризность Любы была воплощена Сарой Феррати так искусно, что устранялся барьер между поэтической правдой Чехова и сценической иллюзией. Не стоит забывать удивительную игру Луиджи Чимара в роли Леонида; превосходный Лопакхин – Тино Карраро; Аристиде Багетти: он вернулся на сцену, чтобы мы имели возможность насладиться его блистательным перевоплощением в старого лакея Фирса. Среди других не менее интересны – Валентина Фортунатто, Пина Чеи, Джанкарло Сбраджа.

Успех был грандиозный, с бесчисленным количеством вызовов исполнителей на сцену. Сегодня вечером снова спектакль.

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **«Avanti!», 14 января 1955, Милан–Рим**

«Вишневый сад» Антона Павловича Чехова  
Оглушительный успех Пикколо театра

<...> Спектакль, представленный вчера вечером труппой Пикколо театра, под руководством Джорджо Стрелера, кажется несомненным художественным достижением этого театра.

Спектакль выстроен в деликатной, едва уловимой манере, превосходно подходящей к произведению Чехова. В первых двух действиях постановка кажется немного вялой с точки зрения общего игрового ритма, который Стрелер обычно умело нащупывает.

Но думаю, мы не можем и не должны говорить о возможностях ритма применительно к сценическому представлению пьесы Чехова. Чехов – это неподвижность, ожидание: его трагедия в неопределенности, по сути, в неспособности определить границы драматического жанра. Неподвижность режиссуры – уникальный прием, с помощью которого можно перевести на сцену Чехова.

<...> Чехов и был этой неподвижностью, ленивой, парализованной холодом, этим ожиданием, этим упадком жизни, переходным состоянием, приводящим в замешательство; минутой молчания перед катастрофой.

Стрелер понимал это. В его спектакле эмоции не проступают на поверхность; точно так же, как они и не проступают в тексте чеховской пьесы. Эмоции могут быть результатом только зрительского самоанализа, и представление, таким образом, способно побудить зрителя к критическому его восприятию.

С другой стороны, этот спектакль подчеркивает манеру Стрелера: ключевым моментом его режиссуры является достижение эмоций через кропотливый филологический поиск исторических и культурных обоснований текста.

Спектакль достойнейший, и поэтому заслуживает успеха. В роли помещицы Сара Феррати воплотила тончайшую чувственность: ремарки Чехова и все только лишь угадываемые замечания были проинтерпретированы актрисой с необычайным остроумием. А что сказать о Луиджи Чимара в роли Леонида? Состарившийся мальчик, который никогда никем не был и не будет, – роль трудная, но короткие акценты так расставлены, что кажутся непрерывной импровизацией. Тино Карраро в роли Ермолая: во многом его заслуга – невероятной «художественности» третий акт, который является лучшим в спектакле; и это действительно была невероятная свобода, с которой Карраро передал странный плебейский восторг героя, ставшего, как известно, владельцем «вишневого сада», где когда-то его предки были крепостными.

Фортунатто в роли Вари была очень чувствительна, в ее исполнении заметны черты, которыми еще долгое время можно будет восхищаться. Фульвия Мамми была великолепна в роли Ани, понимающей свое предназначение быть куклой, надушенной и украшенной бантами. Джанкарло Сбраджа с блеском и энергией исполнил роль студента Пети. Блистательное исполнение Аристиде Багетти роли старого лакея Фирса. Еще стоит сказать о Тарашио и Чеи, хорошая работа Маттеицци, Грациози, Бонатти, Фанфани в эпизодических ролях: в сцене появления Прохожего.

Аплодисменты сценографу Тане Моисеевич. Тепло был встречен режиссер вместе со всеми актерами, появившимися в конце третьего акта.

Этим вечером «Вишневый сад» снова на сцене.

*Ичилио Рипамонти*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **“Corriere della sera”, 14 января 1955, Милан**

«Вишневый сад»

Эта знаменитая, прекрасная, гуманистическая и поэтическая комедия Чехова появлялась за последние 30 лет на сценах Милана в пяти различных редакциях, каких – уточним позже.

Именно тридцать лет назад комедия впервые была перенесена на сцену нашей любимой, блистательной актрисой Марией Мелато, в то время как другой наш известный актер Вирджилио Талли поставил на сцене Театра Манцони предыдущую комедию Чехова – «Чайку».

Мы признательны Мелато и Талли, которые без каких-либо субсидий, без «первооткрывательского» высокомерия взяли на себя смелость и осуществили задуманное.

<...> Пять раз, как было уже сказано выше, ставился «Вишневый сад» на нашей сцене; три из них с промежутком около десяти лет: в 1924 году в Театре Манцони с Мелато; в 1933 году в Нуово в незабываемой редакции Анны Павловой и Немировича-Данченко, наряду со Станиславским, основателя Московского Художественного театра; в 1943 году в Нуово с Андреиной Паньяни, режиссер Гвидо Сальвини. Две другие состоялись в 1941 году по инициативе университетской группы в театре, название которого сейчас не вспомню, и в 1947 году в Нуово, режиссер Орацио Коста, главная актриса, как и вчера вечером, – Сара Феррати.

И каждый раз комедия (Чехов предпочитал определять пьесу именно так) вызывала интерес, эмоции, восхищение.

<...> Вся комедия соткана из невысказанных чувств и страстей, но, однако, существующих, и наполнена персонажами с некоторыми вполне достойными чертами. Кажется, постановка движется медленно в первых двух действиях, чтобы достичь более высокого тона «пафоса» в третьем и сохранить его приглушенные и печальные отзвуки в четвертом.

Джорджо Стрелер учел каждую деталь, имеющую смысл и значение для автора. И если иногда, по-видимому, был обеспокоен нахождением интимного стиля, необходимого для этой пьесы, он придерживался принципа, согласно которому актеры с низкими голосами должны были говорить так, чтобы их голоса не переходили за середину партера. Так он блестяще решил проблему декламации и движения, достигая, таким образом, художественной правды, и предлагая прекрасные мизансцены, соответствующие духу пьесы.

Актеры точно следовали его указаниям. Сара Феррати в роли Любы – создание, впечатляющее своим искренним страданием и непостоянством чувств. Луиджи Чимара в роли Леонида – персонаж вполне конкретный и выразительный. Тино Карраро в роли Лопухина – тонко раскрывающий через пылкость грубого мужика происхождение героя; Валентина Фортунатто – до конца правдивая в словах и в понимании своей роли; Фульвия Мамми – спонтанная в своей радости и в печали; Сбраджа – всегда оживленный и этим в меру интересный; Пина Чеи – с точно соразмерным роли комизмом; Аристиде Багетти – восхитивший своей естественностью, снискавший огромные аплодисменты во время действия так же, как и Чимара. Яркая Бонатти. Словом, все актеры были предельно убедительны. Сценография и костюмы Моисеевич внесли определенный вклад в создании атмосферы произведения, так же, как и музыкальные штрихи Карпи. Кто помнит редакцию Немировича-Данченко, у того, возможно, создалось впечатление, что у русского режиссера с труппой Татьяны Павловой получилось еще лучше.

Но спектакль Стрелера – прекрасный и искусно сделанный. Публика вызывала актеров на сцену бесчисленное количество раз: после третьего и четвертого актов аплодисменты были даже прерваны режиссером. Сегодня вечером повторение спектакля.

Э. П. (Элиджо Поссенти)

Перевод с итальянского Юлии Балдиной

### “Corriere d’informazione”, 14 января 1955, Милан

Аплодисменты режиссуре затаившегося дыхания

*Поздняя трагедия Чехова в изящной и скрупулезной редакции снискала огромный успех*

Прекрасная серия фотографий Чехова, размещенная на мольберте в углу фойе Пикколо театра, завораживает тех, кто приблизился посмотреть, – я не думаю, что таких было много, потому что антракты всегда предназначены скорее для разговоров и обмена впечатлениями, чем для неподдельного любопытства. Родное, человеческое, настраивающее на меланхолический лад изображение великого русского поэта – поэта с таким тихим голосом, какой мы привыкли слышать в его рассказах, театральных пьесах...

Неуместно говорить о многолетней актуальности Чехова – скорее, о вечности Чехова. Обратимся к Италии, к безропотной покорности «Семьи Малаволья», истории о «лодке с люпинами» Падроне Нтони, чтобы найти точку соприкосновения «несчастных» Чехова и «несчастных» сицилийского писателя Джованни Верга<sup>3</sup>.

Франция, которая также превосходно владела театральным ремеслом, и ее художественная проза, оказавшаяся плодотворной и для большей части русской литературы, напоминает нам, в частности, и о чеховской фигуре старого Фирса. Помните образ старой домработницы Фелисите из «Простой души»?<sup>4</sup>

Век меланхолии и поэзии отчаянья начался с Леопарди и закончился Чеховым.

Одна прекрасная новелла Федерико Тоцци: ее не знают русские, а в ней тоже повествуется об истории дома, который продается – наподобие поместья, выставленного на торги в «Вишневом саде». И там и там хозяева обреченных владений ведут не суровое, но смутное существование; утрачивают надежды, как лист за листом на принадлежащих им деревьях; без угрызений совести и, возможно, без осознания чувства вины и своей бесполезности теряют нажитое богатство и накопленные мечты...

<...> Пикколо театро уже отдал дань уважения Чехову в «Чайке». В Театре Манцони мы слышали о «Трех сестрах». В этом сезоне отражение чеховских тонов мы видели в перенесенной на сцену Олимпии пьесе «Опавшие листья» (автор – Джузеппе Джакоза) и даже в Пикколо во второй

3 В 1948 году Лукино Висконти экранизировал роман Джованни Верга «Семья Малаволья», известный как «Земля дрожит». – Прим. ред.

4 Речь идет о повести Гюстава Флобера «Простая душа» (1877). – Прим. ред.

части «Дачной трилогии» Гольдони. У Чехова есть его предшественники или это выраженный в разных гранях «чеховизм»? Во времена Талли «русская атмосфера», возможно, была опробована с некоторым четко выраженным фольклорным налетом. Вы это помните? Были времена, когда русского кафтана с пуговицами на плече и самовара режиссеру было достаточно, чтобы придать нужные оттенки национального колорита. Времена, в любом случае заслуживающие, чтоб о них вспоминали, когда вы обращаетесь к «На дне» Талли и первым постановкам Чехова в Италии. Сегодня сражение отчасти выиграно. Утонченный режиссер Стрелер смог смягчить «колорит», уйдя от фольклора, принимая во внимание, что в знатных русских домах жили в то время в ностальгии по Парижу – Парижу Тургенева. «Боваризм» не прошел незамеченным. Да, Стрелер помнил, что Люба – русская женщина, но теперь она считается европейской: проблемы начала XX-го века, которые обозначает Чехов, могли быть также европейскими проблемами. Отказ от такого приема – только в конце мы видим двоих «мужиков» – позволили режиссеру очень деликатно проникнуть в значение реплик, слов, намеков, и даже, я бы сказал, в затаившееся дыхание персонажей.

Стрелер имел все основания остаться довольным своей режиссурой: так на премьере мы видели, как актеры выходили на поклон под аплодисменты не только в конце спектакля, но и после третьего акта. Сара Феррати в роли Любы – страдающая, нежная душа, полна воспоминаний и в то же время забывчивая: красивому листку суждено завянуть на осеннем ветру. Фульвия Мамми была загримирована таким образом – не знаю, был ли в курсе Стрелер, – что она походила на прекраснейшее создание, каким являлась молодая художница Мария Башкирцева<sup>5</sup>, чей проникновенный дневник тронул полмира. Хотелось бы только усилить ее приглушенную речь, так как большая часть исполнения была по техническим причинам потеряна. Валентина Фортунатто подтвердила наличие таланта, так ярко проявленного в последнем спектакле по Гольдони. Пина Чеи привлекла зрительское внимание изумительными акцентами ошеломленного разочарования героини. В игре новичка Пикколо театро Луиджи Чимара не может не подкупать острый горький юмор фантазий недееспособного Леонида, он был награжден долгими продолжительными аплодисментами во время действия. Тино Карраро – массивный, грубый, внутренне «мускулистый» Ермолай. Джанкарло Сбраджа с пылким мессианством вечного студента. Необходимо назвать всех исполнителей: но молодым артистам не стоит сетовать на то, что завершающий абзац мы посвятим седовласому корифею Аристиде Багетти, непогрешимому Багетти, который примерно в этом году должен достигнуть возраста своего еле передвигающегося персонажа, – это тот самый Багетти, который высоко держал знамя Театра, когда мы были еще детьми. Театра, который и сегодня одержал огромный успех с частыми аплодисментами во время действия.

Орио Вергани

Перевод с итальянского Юлии Балдиной

### “Il Popolo”, 15 января 1955, Ломбардия, Милан

«Вишневый сад»

*Пьеса Чехова встречена аплодисментами в Пикколо театро в изящной и поэтичной режиссуре Стрелера*

Новая встреча с меланхолической грацией на сцене Пикколо. Прежде «Чайка», которую мы не забыли. Вчера – «Вишневый сад». И еще приятная смена впечатлений – рассвет, закат, заброшенное поместье, цветы, покрытые инеем, внезапное молчание вещей, отдаленные отголоски невидимой человеческой деятельности – плавные перетекания текста в подтекст, дополняющие изложение сюжета, частые смены действий и чувств.

5 Мария Константиновна Башкирцева (1858–1884) – русская художница, автор знаменитого «Дневника». Большую часть жизни провела во Франции. – Прим. ред.

Как видим, «Вишневый сад» – предельно психологически насыщенное произведение, законченное и цельное в воссоздании определенного настроения.

Правда жизни, о которой столько чернил исписано последующими ревностными ее поборниками, представлена в идеальной строгости (о методе мы поговорим) – той, что Чехов-медик требует от Чехова-литератора, – но это преобразуется в атмосферу гораздо более сложную, чем простое субъективное истолкование сюжета.

Это «правда», которая не имеет ничего общего с фотографическим копированием реальности. Правда поэтов или, по крайней мере, художников – та, что пропущена через себя.

Доказательство, что Чехов драматург – в его критических определениях, где говорится о реализме как реалистическом символизме, о сюрреалистической правде как магической технике молчания: на протяжении долгого времени имя Метерлинка и мистицизм ставились с ним рядом.

Есть все признаки, чтобы считать Чехова одним из основоположников, одним из великих художников нового времени: вчерашний опыт, соединенный с сегодняшним опытом, писатель и предвестник будущего.

Ограничьте это искусство и его человеческое содержание только социальными смыслами и противоречиями, и вы получите мятежного и революционного Чехова, о котором так много и охотно говорят в последнее время... Поэт всегда революционер, поэт, конечно, видит средоточие человеческих целей, то есть их драму – их мечты и сны, идеалы, надежды на лучший мир.

Реалистическое произведение затем преобразуется в лирические эмоции. Персонажи действуют по сюжету, данному в развитии и приводящему к кульминации; плотность возникающей картины достигается разнообразием и единством отдельных ее слагаемых, отдельных ощущений.

Возьмем, например, Федора Толстого<sup>6</sup> для сравнения этой техники с живописным произведением, где многочисленные, хаотичные на первый взгляд мазки выстраиваются в единую композицию и обретают ритм при восприятии картины зрителем.

Излишне настаивать на важности открытия в конце XIX – начале XX века подобного искусства, откровенно говоря, живописного. Знаменитые паузы, которые режиссура-разоблачительница (та, что появилась в Московском Художественном театре Станиславского и Немировича-Данченко) превратила в сценическую традицию, – стали духовным контрапунктом инновационной концепции.

Но здесь, в «Вишневом саде», стиль описания отличается от стиля «Трех сестер» или «Дяди Вани»: легкий, отливающий разными цветами; окрашенное прозрачным юмором развитие исторического действия тут более насыщенное; его голоса звучат на более дальнем расстоянии, а волны событий более бурные и пенные – мы не смеем здесь говорить о водевиле, как эту пьесу называли в свое время (мы действительно помним, как Данченко выступал против самого Чехова, резко высказываясь против чрезмерного потакания развлекательному зрелищу). Его постоянно меняющиеся тона, чередование комического и грустно-мечтательного, непостоянство и непредсказуемость его персонажей, всегда близких к драме и в то же время всегда далеких – всё это в купе, несомненно, выше и глубже и шире.

Не удивительно, что в пьесе как будто бы не происходит ничего, но все обретает законченную форму: изнутри, конечно. Тут важны малейшие детали и намеки, внезапно возникающие приливы и отливы эмоциональных состояний, причудливая мозаика зрительских впечатлений.

Мысленно вглядываемся в портрет богатой госпожи Раневской, ее дочерей, родственников и друзей. Благородные люди, которые жили, чтит традиции, но не смогли справиться с переменами времени и идей. Вишневый сад с прилегающей к нему землей выставлен на торги за долги. И ни один из владельцев не способен и пальцем пошевелить, чтобы предотвратить грядущее событие. Они даже не могут внять дельным советам купца Лопухина. Поэтому когда сам Лопухин, сын крепостного и новый человек нового общества, покупает землю и сад, он расстается с бывшими

<sup>6</sup> Граф Фёдор Петрович Толстой (1783–1873) – русский живописец, рисовальщик, медальер и скульптор, представитель позднего классицизма, вице-президент Императорской Академии художеств. – *Прим. ред.*

владельцами безо всякой язвительности, с печальной твердостью – удивление будет недолгим, резко нахлынувшая тоска подтвердит катастрофу, засвидетельствует неизбежность всего произошедшего. И именно с тоской Раневская отправится в Париж к человеку, которого любит.

Есть ли критическое видение в этой пьесе? Естественно, как и во всей великой русской литературе, есть элементы дебатов, споров, пророческих самоуспокоений: это почва, где процветает чеховский идеализм и созревает от его сладкого пессимизма, от его человеческой грусти, о которой слишком просто сказать «поэт надеется».

Здесь идеи и впечатления, которым Джорджо Стрелер не позволяет выйти наружу, лишь подерживая их тление, он резюмирует в своей поэтической режиссуре, пытаясь обнаружить скрытые пути развития сюжета, не довольствуясь только теми, что очевидны и так.

Никакого перенапряжения в символистском смысле, никакого утяжеления в художественной полемике – только забота о строгости интерпретации по линии человеческой правды, тонкость в находках, атмосфера, органично сочетающая в себе определенное с неопределенным.

Нет недостатков, как вы понимаете, есть точки зрения, факты для интерпретации.

Спектакль удался с первого раза – богатый, прекрасный, интересный, волнующий, с привлекательными декорациями и костюмами Тани Моисеевич и музыкой Карпи. И мы приветствовали с живой теплотой высшую степень совершенства исполнителей, которой режиссеру удалось достигнуть в обрисовке столь разных, непохожих друг на друга персонажей.

Это Сара Феррати с ее прекрасными моментами нежности и сожаления, тоски и милой рассеянности; Тино Карраро, создавший характер внешне предельно сосредоточенный, закрытый, но смягченный вместе с тем изящной иронией (Лопухин – человек порядочный, говорит Чехов); Джанкарло Сбраджа, доступный и убедительный даже в самых пафосных своих речах; блистательная Чеи; кроткая Валентина Фортунатто; вызывающая симпатию Мамми; Чимара, наделенный совершенным чувством меры, которую только большой актер умеет найти; Багетти, настоящий 80-летний мудрец; умница Бонатти; живой Маттеуцци; молодец Тарашио. Аплодисменты после каждого акта, выход режиссера на сцену. И вновь спектакль.

*Сильвио Джованинетти*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **“Corriere mercantile”, 21 января 1955, Генуя**

Семь тысяч цветов вишневого дерева для «интимного» Чехова Стрелера

*Возвращение на сцену 82-летнего Аристиде Багетти*

*Чимара заставили играть в «неподвижном» спектакле*

Миланский Пикколо театро достиг к вечеру премьеры постановки «Вишневого сада» весьма лестного рекорда: красный занавес на улице Ровелло поднимался уже 2269 раз. И это даже для стационарного театра, конечно, представляет собой завидное первенство.

Но что касается «Вишневого сада», есть несколько мелочей, о которых следует сказать. Прежде всего, об одном событии, которое может сперва показаться второстепенным, но, однако же, имеет особое значение: приход в театр-стабиле Луиджи Чимара, блистательного бродячего актера, который ни разу за все эти годы, даже в самые трудные времена, не отрекся от труппы скитальцев «ди джиро». Казалось, Джиджетто (Луиджи Чимара) избегал «неподвижных» стационарных спектаклей, даже когда летом ставились масштабные представления на открытом воздухе, трудно было найти его имя в списке исполнителей. Принадлежащий к традиции подобного жанра театрального искусства (он единственный, кто мог бы обеспечить преемственность на нашей сцене), он так же, как и многие другие актеры, отказался от нее. И не напрасно оказался у широко распахнутых дверей Пикколо.

Стоит сказать также о возвращении на сцену предводителя итальянских комиков 82-летнего Аристиде Багетти, и о сценографе и костюмере спектакля Тани Моисеевич, «колондоновешей»

русской, которая переехала в Англию, чтобы ставить на сцене Олд Вик спектакли для Лоуренса Оливье, среди которых – недавний «Дядя Ваня».

Особый надзор за постановками вынудил Паоло Грасси позволить несколько спектаклей сверх программы (известно, что в Пикколо театро всегда те, кто платит), чтобы иметь средства для 80 метров кружева Шантийи, необходимых для платьев Сары Феррати (возможно внесла свой вклад квитанция Ванони, одного из налогоплательщиков), для семи тысяч цветов чудесного вишневого сада (7 тысяч, ни на один меньше).

Чтобы отметить 50-ю годовщину смерти Чехова, режиссер попытался представить свою редакцию знаменитой комедии, которая, со всех точек зрения, не стареет. И конечно, это было нелегким делом, так как именно в Милане проходили замечательные спектакли «Вишневого сада», которые еще живы в памяти немолодых уже зрителей, начиная от премьеры Марии Мелато до действительно незабываемой постановки Татьяны Павловой в режиссуре Немировича-Данченко, который участвовал в первой постановке пьесы в 1904 году. И еще тот, относительно недавний спектакль (1947), который был предложен в Нуово Орацио Коста, главная героиня, как и теперь, Сара Феррати.

Славное прошлое «Вишневого сада» не смутило, однако, Джорджо Стрелера, который начал работу над пьесой, не обращая внимания на расходы (такие, как костюмы), он был обеспокоен только тем, чтобы придать, насколько это возможно, интимный тон исполнению актеров и всем сценическим элементам спектакля, как того требует атмосфера пьесы Чехова.

В первом случае режиссер, кажется, перегнул палку, сделав произношение Карраро, Феррати и других актеров очень тихим. Даже в крошечном зале в вечер премьеры зрители были возмущены: для них, расположившихся дальше десятого ряда, произведение Чехова осталось таким интимным, что даже не дошло до их ушей.

Что касается постановочных вопросов в целом, Стрелер, впрочем, напротив, предложил решения, соответствующие исторической атмосфере, особенно в третьем акте.

Большую часть успеха можно приписать Саре Феррати, которая создала цельный образ своей героини, загадочной, слабой Любы – фигуры живой и страдающей. А также Тино Карраро, Фульвия Мамми, Фортунатто, Сбраджа. Среди всех, однако, только два актера получили аплодисменты во время действия, это Аристиде Багетти и Луиджи Чимара. Первый воплотил с мечтательной правдивостью девяностолетнего слугу, которого в суматохе, в расстройстве от продажи дома и сада, забыли. Второй в эпизодической роли сумел своей приятной и красочной манерой придать тот объем и вес, которые, возможно, выходят за рамки комедии.

*Франческо Каресса*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **“Tutti”, 23 января 1955, Турин «Вишневый сад»**

<...> «Терпение» – показательное слово у Чехова, особенно в этой блистательной комедии, которая и спустя пятьдесят лет остается прекрасной и совершенной. Все потому, что она раскрывает в персонажах черты плохие и хорошие, которые обретают форму и делаются объемными именно в терпении.

От Любви Андреевны, оставленной в мятеже воспоминаний, в печали настоящего, в бессознательной радости будущего, – до Ермолая Лопухина, сына крепостного, который не был даже допущен до кухни и который сейчас стал владельцем сада; до Вари, полностью сосредоточенной на тайном сопротивлении чувствам; до Леонида Гаева, пассивного наблюдателя, каждый раз смиренно внимающего племянницам, норовящим прервать его излияния, который вечно озабочен долгом и не может найти себя, что выливается в знаменитую речь, обращенную к шкафу; до Пети Трофимова, вечного студента, заявляющего о необходимости работать во имя прекрасного человеческого бу-

дущего, – во всех персонажах присутствует активное или пассивное терпение, которое определяет их поведение, поддерживает или навсегда закрепляет в своих уникальных образах. Старый слуга Фирс, забытый в доме в то время, когда все остальные уехали, когда из сада доносятся первые удары топора по вишневым деревьям, из которых потом сделают скрипучий диван, с его словами «Жизнь-то прошла, словно и не жил...», – действительно, без всякого символизма, представляет позицию, твердую в бесконечном выражении своей преданности и опять же терпения.

В этом месте следовало бы подробнее поговорить о Чехове, об историческом моменте, о четкости его видения настоящего – грязного и вульгарного и будущего, которое, как он чувствовал, уже совсем близко. Сам «Вишневый сад» – это, коротко говоря, драма не только утраты имения, но и перехода от одного класса к другому; и эти события рассмотрены не в политическом аспекте, а со всей поэтической свободой и щедростью, которые, с другой стороны, не заслоняют и не отменяют конкретности описанной жизненной ситуации.

Это долгий разговор, но его можно сосредоточить на Чехове и «Вишневом саде». Мы привыкли слышать о чеховском отчаянии, о тоске, съедающей его персонажей, о том, что каждое их стремление заканчивается ничем, о равнодушии в жизни, об условиях, в которых, так сказать, природа каждого предстает в своих негативных проявлениях. Отчаяние, конечно, присутствует в его персонажах, но оно возникает от любви к жизни, которая не может разрешиться в действительности. Жизнь не отвечает, и у меня нет тех клапанов в душе, которые заставили бы ее ответить. Это другое. В этот момент персонажи демонстрируют свои пороки, свою неспособность объединить свои конкретные желания с очарованием неопределенности, и в этот миг угасает их способность сопротивляться. Но другие, может быть утопично, всегда чувствуют, что будущее для людей возможно. Можно было бы сказать о Чехове, что в его персонажах живет отчаяние, которое не отрицается. Не просто так Шарль Дю Бос<sup>7</sup> написал однажды, обращаясь как раз к Чехову, о «тонизирующем отчаянии».

В «Вишневом саде» дано изображение упадка семьи, а в ее образе – и всего общества. Но даже в случайных, по всей видимости, и тем не менее отражающих всю драму моментах – как, например, в шутку брошенной Леонидом реплике: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...», – жизнь остается как будто подвешенной. Те, которые придут после нас, должны будут знать, что мы тоже существовали.

Актеров «Вишневого сада» в Пикколо Театро вызывали на бис тридцать раз. Больше всего аплодировали последнему акту. И вместе с актерами, после третьего раза, на сцену вызвали и Стрелера. Особенность и ценность его режиссуры заключается в поиске скрытой правды персонажей: она утверждает смысл там, где другие указывают на его отсутствие.

Стрелер, однако, не стремился к распространенным методам воздействия на публику, отбросив их все. Он не допускал в «чеховизме» никаких проявлений природы. Всё в представлении вытекает из позиции, занимаемой персонажами в диалоге, который, если приглядеться, имеет некий колеблющийся смысл: колебания возникают благодаря эху, которое он сам же и порождает. И в этом огромная сложность – передавать разные смыслы диалога, которые специально ничем не выделены и которые в какой-то своей части сами устанавливают баланс между прошлым и будущим. Не знаю, сумел ли я объяснить, но реализм Чехова всегда стремится быть заклинанием. Режиссура Стрелера искала и нашла эту ценность в сокровенной душе персонажей, за что он заслуживает самой высокой похвалы.

Сара Феррати в роли Любви Андреевны удачно справилась с переменчивым характером своего персонажа, выразив это великолепным образом.

Луиджи Чимара, сыгравший незабываемого Леонида, настоящего, человеческого, душевного и сентиментального персонажа, полностью передал, даже по самым строгим оценкам, его манеру и стиль. Известные всплески красноречия этого бедного благородного игрока в карамболь<sup>8</sup> были

<sup>7</sup> Шарль Дю Бос (1882–1939) – известный французский литературный критик, эссеист. – *Прим. ред.*

<sup>8</sup> Карамболь – разновидность бильярда, а также определение удара, при котором биток (шар, по которому нанесён удар) совершает последовательное соударение с двумя прицельными шарами. – *Прим. ред.*



сыграны актером с раздирающей и вызывающей дрожь отдачей – безо всяких сбоев и крайне эффектно. Великолепно!

Говоря о других актерах: Валентина Фортунатто строго соответствовала чеховскому персонажу, она становится все убедительней в своем исполнении после прекрасной игры в «Дачной трилогии». Тино Карраро (встреченный, как и Чимара и Тарашио, аплодисментами во время действия) был очень выразителен в проникновенной роли Лопихина, как и патриарх нашего театра, несравненный Аристиде Багетти, сыгравший старого слугу. Джанкарло Сбраджа весьма успешно справился с рискованной ролью Трофимова. Затем следуют: на редкость искусная Пина Чеи, избегающая повторов Фульвия Мамми, безукоризненно передавший порывистость своего персонажа Энцо Тарашио, поразительно сыгравший Епиходова Андреа Маттуици, необычайно выразительный Франко Грациози и прекрасный Оттавио Фанфани, показавший свое актерское мастерство даже в трех репликах Прохожего.

Сделанные со вкусом костюмы, прекрасные декорации Тани Моисеевич, музыка выдающегося Фьоренцо Карпи замечательно соответствуют режиссерским идеям Стрелера. Как уже было сказано, итогом вечера стали тридцать выходов на бис.

*Роберто Ребора*

*Перевод с итальянского Перевод Ю.А. Семеновой*

### **“Film d’oggi”, 27 января 1955, Рим**

#### **Несвоевременная вишня**

Режиссер Стрелер не запросил, как сделал Рейнхардт, три года для подготовки спектакля.

Когда в апреле 1926 года великий Станиславский отправился в Берлин с ответным визитом к великому Максусу Рейнхардту, который посетил, в свою очередь, Москву в апреле предыдущего года (это была великая театральная эпоха, обменивались визитами ни больше ни меньше, как короли и императоры), два великих режиссера рассмотрели возможность постановки «Вишневого сада» в Немецком театре (Deutsches Theater). Великий Рейнхардт попросил великого Станиславского, который из-за уважения к немецкому режиссеру приехал поставить в его театре комедию Чехова: в распоряжении русского мастера был состав исполнителей исключительного уровня, включая Грюндгенса (ведущий актер Немецкого театра, который затем сменил Рейнхардта на посту главного режиссера), он сказал, что проблема гонорара не стоит, чтобы Станиславский установил сумму, и все. Он только лишь спросил великого Константина, сколько времени ему потребуется, чтобы поставить «Вишневый сад». Великий Константин весь съезжился за большими линзами пенсне, которое носил (которое еще носит Джовакино Форцано, единственный в Италии), и затем произнес: «Три года». Станиславский не очень хорошо говорил по-немецки, часто путал слова, поэтому Рейнхардт позволил себе поправить его: «Вы хотите сказать, три месяца, да?» – «Нет, дорогой мой, я сказал три года, повторяю, три года...»

Спинка кресла великого Макса в его чудесном режиссерском кабинете в Немецком театре была и по-прежнему остается с барочным обрамлением, в котором присутствует белый картуш, точно такой же, какой украшает кресло Ремиджио Паоне в его прекрасной миланской студии, но оформлен простым матовым золотом. «Трудно управлять государством, но в десять раз сложнее управлять Театром» – написано там по-немецки (и Ремиджио переписал эту максиму на итальянском языке). Когда великий Константин разъяснил свой ответ о трех годах, Рейнхардт обернулся, поднял глаза к обрамлению, в тысячный раз перечитал надпись и вздохнул. «Хорошо, – ответил он какое-то время спустя русскому режиссеру, – мы сделаем так, как вы хотите, в любом случае, мы ставим “Сад”». И потом заговорил о другом.

О проекте постановки «Вишневого сада» Станиславским в Берлине – нет, нет, больше говорить не буду...

Обо всем этом мы, пожилые, рассуждали вчера вечером в антракте спектакля «Вишневый сад» в режиссуре Джорджо Стрелера в Пикколо театро. Стрелер не просил у Паоло Грасси три года, и даже не три семестра и не три несчастных месяца для того, чтобы поставить на сцене чеховский «Вишневый сад», потому что мы в Италии, черт возьми, мы живем не на облаках, а на материке, «Мы люди, привыкшие к мелким вещам – скромным, тихим...», к манере Баттерфляй, и трех недель, ну на крайний случай, скажем мы, четырех должно быть достаточно для таких вещей.

Если нет, то вы попадаете в ад, и у вас больше нет миллионной аудитории за вечер, чтобы покрыть все расходы. Бесполезно приводить примеры, они у каждого на языке.

Итак, мы говорим о четырех итальянских неделях, исключая праздничные дни, чтобы выпустить спектакль «Вишневый сад», на постановку которого в России потребовалось три года. Та же самая русская сценограф и костюмер Таня Моисеевич, специально приглашенная Паоло Грасси в Пикколо театр, не могла ничего понять, сказав, что «в Италии все сумасшедшие».

Короче говоря, этот долгожданный «Вишневый сад» пресса приняла очень благосклонно, и пошла череда спектаклей, долгая и счастливая.

Давайте собирать здесь и там плоды этого прекрасного сада на Виа Ровелло, который предвосхищает появление целого сезона спелой вишни. Соберем, если вы позволите, ягоду более сочную, ароматную, манящую: вишня Сары Ферратти, всегда такая свежая и питательная, соблазняющая каждый раз все больше и больше. О, этот непередаваемый вкус состояний ее души, колеблющихся между гениальностью и безрассудством: ее Любовь Андреевна, в роли которой Ферратти предстает скорее не портретно, а скульптурно, – живая, разговаривающая, плачущая или мечтающая, растерянная или танцующая – она превосходна.

И затем мы жуем эту переспелую, покрытую росой вишню Фульвии Мамми: прежде чем сорвать ее, мы предвкушаем крепкий ее вкус, опьяняющую мякоть, которая делает нас все более и более благодарными божественному провидению.

И попробуем еще, я рекомендую, эту мягкую, декоративную вишню Чеи, каждый раз все более приятную, неожиданно раскрывающуюся.

И потом давайте насладимся вишнями Фортунатто и Бонатти: два цвета, два вкуса, два разных удовольствия, но и та и другая бодрят, хороши на любой вкус, и для господ, и для слуг.

Всё это – богатейший урожай свежей и прекрасной женской вишни на Виа Ровелло в торговой лавке Грасси-Стрелера.

А как насчет мужской вишни?

Выделяется Тино Карраро, купец. Он скоро станет хозяином, воротилой, богом из машины гибнущего сада, где листья немного будто бы ненастоящие. Он воплотил одного из наиудачнейших персонажей Чехова: и с ним этот «делец» Лопихин обольщает, предлагает, советует, извлекает выгоду из обстоятельств... Я ошибаюсь, или это действительно одно из удачных наших творений? Вы видите, чувствуете, что в зонах за его репликами – в молчании, паузах, мимических сценах – сохраняется огромная мощь красноречия: искусство истинных актеров в гораздо большей степени – в умении слушать, нежели в умении говорить.

Почти всегда в тени остается Луиджи Чимара: вы видите его проходящим в глубине сцены, когда он впервые появляется на сцене – зрители аплодируют выходу актера. Но он держится в стороне, проходит и выходит с остальными. И когда он снова появляется на сцене, это всегда выглядит так, как будто он хотел немного передохнуть. Но если вернуться к сказанному ранее: его личности не соответствует тень. Чем больше он отдалается, тем больше он заинтересовывает публику, которая пожирает его глазами, приближая тем самым к себе.

Студент Петя (в обязательных очках) – Джанкарло Сбраджа: дотошный, хороший оратор, умелый танцор, виртуоз игры на балалайке, в числе первых в хоре донских казаков – эпизод, который хотел ввести Стрелер, но, к сожалению, не ввел.

Напротив, выделяется в доме Любови Андреевны дряхлый Фирс, блистательно воплощенный Аристиде Багетти. В тоне великолепия и упадка – он весь. Неповторимый Аристиде: он прибавляет

к своим 80 еще 7 лет старого слуги со всей благоговейностью, какую только можно наблюдать у великих старых итальянских комиков: ни одного существительного, прилагательного, глагола или наречия, только что слетевшего с губ, не теряется, не проглатывается, громко ли это сказано, или приглушенно, или совсем еле-еле. Никто в зале не кричал ему: «Громче!» или «Сильнее!», как, к сожалению, происходило каждый раз, когда вполголоса «играли Чехова», следуя некоему установленному канону. Снимаю шляпу, друзья, перед предводителем итальянских комиков в роли слуги.

Но, говоря о предводителях, я приношу от имени читателей простые анютины глазки в память о другой легендарной фигуре старого Милана, виртуозе танцев, которого уже с нами нет. Так мы последний раз поприветствуем Оресте Фарабони, старого Оресте, которого я хотел два года назад вернуть на сцену, – 82-летнего, потому что миланцы середины столетия просто обязаны были увидеть вновь его, живого и убедительного как никогда, в танцевальном номере «Вдохновение дня», который он сам создал.

Оресте Фарабони до конца своих дней, перед тем, как навечно закрыть глаза и удалиться на покой, танцевал, давал уроки, чтобы, кажется, навсегда оставаться в мире танца, великого настоящего танца Пепиты и Чекетти, то есть танца с большой буквы, который так легко и смело искажается сегодня. Но подумайте: в ритмах нового века, в американском танце рэгтайм великий Оресте был первым, кто верил в их успех, когда он выступал на итальянской сцене под джазовые вариации наступающего времени. Вечный покой тебе, мой старичок: наши мысли, наша память, особенно запоздалые, – тебе...

*Лучано Рамо*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### **“Oggi”, 27 января 1955, Милан**

Люди, дрейфующие в «Вишневом саду»

*50 лет спустя после смерти Чехова миланский Пикколо театр представляет новую редакцию последнего произведения писателя*

17 января 1904 года бледный, худой, с блестящими от волнения и жара лихорадки глазами Антон Чехов присутствовал в Московском Художественном театре на премьере своего «Вишневого сада». Спустя пять с половиной месяцев в возрасте 44 лет он умрет от туберкулеза в Баденвайлере на глазах у Ольги Книппер, актрисы, вышедшей замуж за писателя двумя годами ранее.<sup>9</sup>

Возможно, больше, чем любое другое произведение Чехова, «Вишневый сад» от начала до конца, прямо или косвенно наполнен предзнаменованиями смерти: ощущение времени, которое убегает; наша нелепая мелочность перед лицом вечности; прошлое, которое продолжает преследовать, и будущее, которое окончательно нас втягивает в себя, – присутствуют повсюду. «А откуда я и кто я – не знаю...» – говорит Шарлотта в начале второго действия. И Епиходов, прозванный «22 несчастья» за то неистовство, с которым несчастья преследуют его, говорит внезапно: «Я развитый человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер».

В финальной реплике лакей Фирс, 87-летний старик, который воспринимается как символ времени, уже уничтоженного, бормочет перед тем как лечь: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...<...> ничего не осталось, ничего...»

Подобным же образом и другие персонажи составляют эту удивительную мозаику: с чувством скоротечности бытия и бессилия перед натиском жизни. Они чувствуют потребность говорить друг с другом, довериться друг другу, но, в действительности, не прислушиваются и в любом случае, оказывается, не имеют желания: диалог очень быстро становится монологом. Грустным монологом отдельных людей, смирившихся и многократно повторяющих те же самые вещи. Они уже переборол

тоску, мучение и пребывают в спокойствии разочарования, которое предшествует смерти. В «Трех сестрах» героини все четыре действия пребывали в судорожном желании вернуться в Москву. Надежда, которая затем развеется, – период жизни наиболее интенсивный и возбуждающий. Так, в «Дяде Ване» еще жива обида, она бродит, взрываясь попыткой покушения на убийство.

Здесь, напротив, никто уже не в состоянии желать или ненавидеть, никто, в целом, кажется, уже не придает значения земным делам и чувствам.

Верно, что Трофимов, «вечный студент», продолжает разглагольствовать, как в тягостном припеве, о необходимости работы, неизбежности прихода лучшей жизни, но ясно, что это только его иллюзия, навязчивая идея, ни для кого не убедительная, и тот же Трофимов, сам по себе инертный, демонстрирует, что его не следует принимать всерьез. Принимая это во внимание, зададимся вопросом, можно ли относиться к «Вишневому саду» как к своего рода фарсу?

Да, здесь действительно есть комедийные моменты, как, например «22 несчастья» Епиходова, трюки Шарлотты, пустые речи Леонида. Но невозможно разглядеть в этих сценических приемах, которые как раз и используются, чтобы подчеркнуть драму персонажей, элементы фарса. Возможно, напротив, Чехов, человек, который так сокрушался о страданиях людей (перестал быть врачом только потому, что его слишком беспокоили страдания других, и возобновил медицинскую деятельность во время эпидемии холеры, когда эти страдания казались так велики, что невозможно было оставаться без участия), пришел, как и персонажи «Вишневого сада», к этой отрешенности, тишине разочарования и даже может показать в радужном аспекте вещи довольно печальные. «Вот вы говорите, что плакали на моих пьесах, – сказал однажды Чехов в беседе с Буниным. – Да и не вы один. А ведь я не для этого их написал, это их Алексеев (настоящая фамилия Станиславского. – Ред.) сделал такими плаксивыми. Я хотел другое... Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы плохо и скучно живёте! Над чем тут плакать?»<sup>10</sup> Вот Чехов и не мог больше плакать: теперь он по ту сторону страдания, он как будто бы развлекается и смеется, точно так же, как в фарсе смеетесь вы, когда видите человека, которого стукнули по голове, или он скатывается с лестницы, вылетает из окна. Трагедии свойственно впадать в гротеск и затем в фарс; более того, разве не являются юмористические произведения воплощением неудач, забавно рассказанных? Хватит думать о Чарли Чаплине как о комическом только актере: ведь на протяжении всей своей карьеры он выстраивал образ своих героев как все более трагический и все более «чеховский», чем это на первый взгляд могло показаться.

Пикколо театро после «Дачной трилогии» Гольдони, более нового и более цельного спектакля этого сезона, поставил на сцене «Вишневый сад», воссоздав ускользящую атмосферу жизни, тонко подмечая и фиксируя самые разнообразные ее моменты – и юмористические, и драматические, и философские, и эмоциональные...

Бессмысленно в который раз произносить хвалу Пикколо и его актерам (блистательный ансамбль с Сарой Феррати, Луиджи Чимара, Тино Карраро, Фульвия Мамми, Валентина Фортунато, Джанкарло Сбраджа, подлинным 80-летним стариком Аристиде Багетти) и его режиссеру Джорджо Стрелеру.

Мы много раз повторяли, что сейчас, не умаляя значения других коллективов, Пикколо – наиболее эффективный, творчески мобильный и художественно функциональный театр из всех.

Кстати, и в этом случае, кроме незначительных огрехов в темпо-ритме отдельных сцен и некоторой чрезмерности в распределении тонов, можем смело заявить, что спектакль в очередной раз оказался на высоте своих создателей.

И кажется, добавить больше нечего.

*Гвидо Альбани*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

<sup>10</sup> В воспоминаниях Бунина фразы «Над чем тут плакать?» нет, предыдущие строки заканчиваются словами: «Самое главное, чтобы это люди поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую лучшую жизнь...» (Бунин И. А. О Чехове). – *Прим. ред.*

<sup>9</sup> Брак А. П. Чехова и О. Л. Книппер был заключен 25 мая 1901 г. – *Прим. ред.*

## **“Festival”, 29 января 1955, Милан**

Отцветший вишневый сад

*«Вишневый сад» Чехова превосходно поставили в Пикколо театре на 50-летнюю годовщину со дня смерти великого русского комедиографа*

<...> Режиссер Джорджо Стрелер выразил свое почтение чеховской поэзии, строгой, но и в то же время пылкой. В результате спектакль получился замечательный, яркий, неисчерпаемый по чувствам, волнующий, впечатляющий, убедительный по своей скромности и смирению.

В сценографии и костюмах Тани Моисеевич – прекрасные, искусно выполненные мизансцены, костюмы не народные – прекрасно сыграли все актеры.

Сара Феррати в роли Любы – «чистая душа», существо печальное, страдающее от любви, жертвующее, сожалеющее, с бесконечными переездами, с упадком силы и духа, израненным сердцем, но в то же время остающимся молодым, несмотря ни на что. Луиджи Чимара в роли брата Леонида – персонаж, не приспособленный к состраданию, все его мастерство – оставаться великим актером: странный юмор, горький и красочный.

Фульвия Мамми внесла мечтательные тона радости и боли в роль семнадцатилетней Ани. Джанкарло Сбраджа – педантичный и одновременно пылкий Трофимов. Тино Карраро сыграл своего персонажа Лопихина с откровенной простотой и с соответствующей, но не излишне грубой суровостью. Валентина Фортунатто и Пина Чей играли ярко и страстно, но находили и мягкие тона. Аристиде Багетти, старейшина итальянских артистов, потряс своей естественностью и деликатностью.

Наконец, Тарашио, Маттеуцци, Бонатти, Грациози, Фанфани, Малгрид, Консонни внесли свой вклад в совершенство спектакля своим безупречным стилем.

Успех был грандиозный. В вечер премьеры было зафиксировано 6 вызовов актеров после первого акта, 5 после второго, 9 после третьего и 11 в финале. А также во время действия Феррати, Чимара, Карраро получили заслуженные аплодисменты. Со своими актерами после третьего и четвертого акта на сцене появился также и режиссер Джорджо Стрелер.

*Эудженио Джакобино*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

## **Журнал “Sipario”, февраль 1955, Милан**

После Парижа теперь и в Милане превосходнейшая постановка Чехова

Поэтическое своеобразие Чехова состоит в неясности, которая похожа на реальность, вытекающую как из прошлого, так и из будущего. Несомненно, реализм Чехова в его театре не является своего рода догмой, ибо персонажи его реалистичны по своим рассуждениям и чувствам, но живут фантазиями и ощущениями прошлого, оказываясь непосредственно перед лицом сегодняшних событий.

Поэтому это замедленное описание бессилия и безропотного подчинения персонажами своей участи, нацеленное на многослойную передачу оттенков окружающей действительности и реальности предлагаемой, становится у Чехова преобладающим в его прекрасной комедии «Вишневый сад», которую мы увидели в Пикколо театре.

Особенно привлекательна пьеса там, где она наиболее исчерпана, понятна в своей ситуации безнадежности персонажей. И именно здесь, напротив, более острым становится их поражение. Но именно здесь и, быть может, как нигде ранее (следует, однако, вспомнить знаменитый финал «Дяди Вани»), у Чехова тотальное отчаяние проявляется как возможный смысл существования.

Я не собираюсь детально рассматривать «Вишневый сад» с его противоречиями между поколениями и классами, равно как и ответственностью каждого персонажа перед самим собой. На

эту тему можно было бы написать специальное эссе. Вместо этого я хочу указать на сострадание, которое движет Чеховым в его кропотливом, пристальном наблюдении за жизнью. Мне кажется, Горький тоже был таким. И его театр такой же.

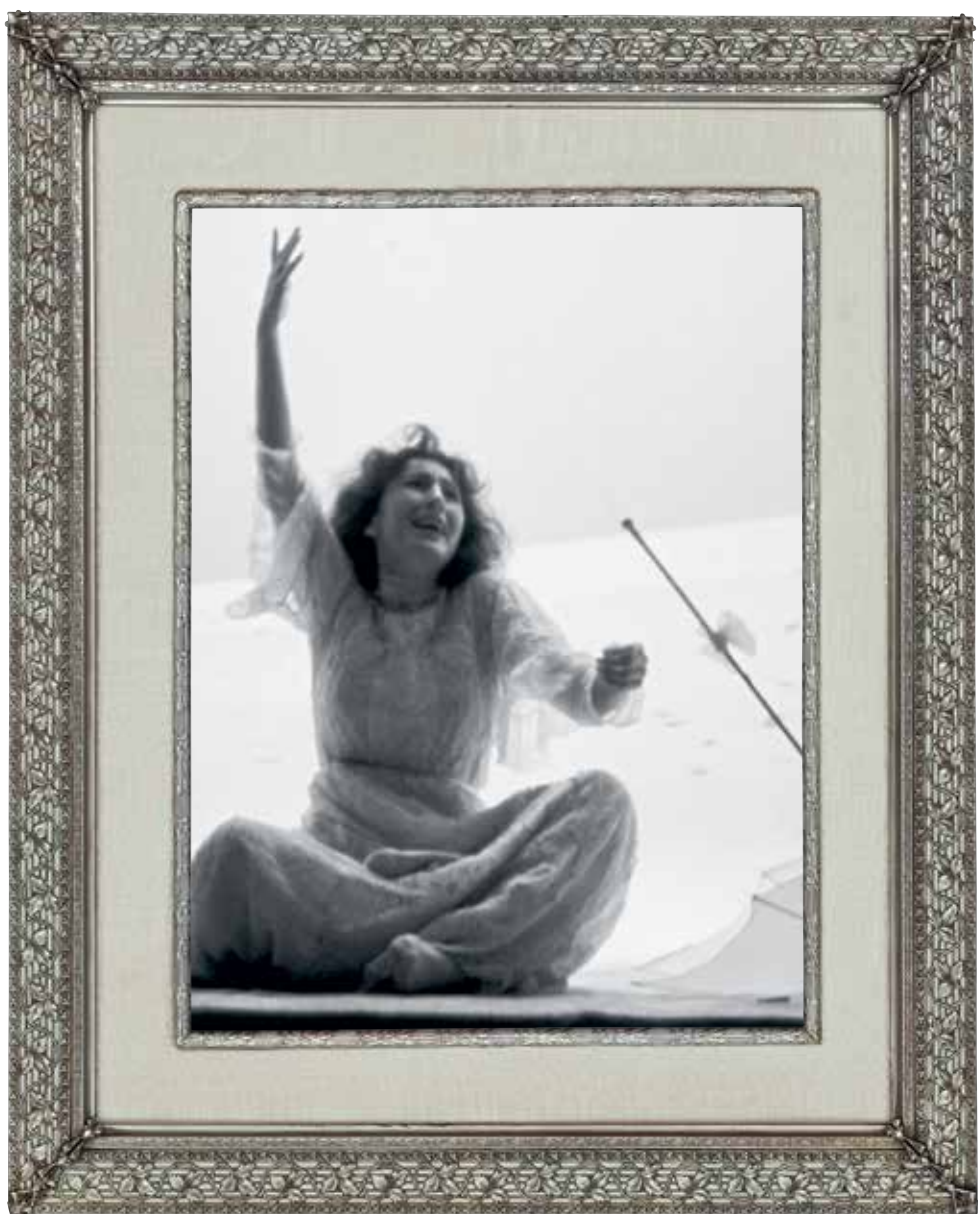
Над преображенной поэзией реальностью – осмысление сострадания.

Около тридцати вызовов актеров и режиссера на сцену свидетельствуют о высоком художественном результате данной постановки. Режиссура Джорджо Стрелера верно раскрывает секрет каждого персонажа, что выражается в тонкой и точной передаче чувств каждого из них. На протяжении всех четырех актов не наблюдалось отходов от чеховской конвенции о «сверх-атмосфере», в которой люди и вишневые деревья исчезают в тумане, постепенно смешиваясь с цветом отчаяния. Атмосфера спектакля, напротив, рождается без помощи внешних визуальных подсказок или, по крайней мере, ограничена самой возможностью их возникновения. Благодаря внутреннему напряжению действия, в нем почти постоянно присутствуют горечь и правда мира, представленного в своих узнаваемых формах. Наблюдения Чехова просты и естественны. В сценическом представлении нет ничего для того, чтобы что-то изобретать, но существует всё, чтобы в нем полноценно участвовать.

Сара Феррати была блистательна в неподдающихся разумному объяснению эпизодах пути героини от безответственности к безответности. Правда, ее Любе, всегда яркой, открытой, немного не доставало необходимой меланхолии в кратких паузах, остановок для осмысления пройденного. Луиджи Чимара играл как великий актер, без наработанных приемов, трюков, подарив нам незабываемого Гаева. Блистателен Тино Карраро – Лопихин, особенно в сцене возвращения с открытого аукциона, мастерски сыгранной. И воздадим хвалу Валентине Фортунатто, с каждым разом демонстрирующей все большее умение, что делает ее легко узнаваемой. Аристиде Багетти – трогательный и очень человечный слуга; Фульвия Мамми, которой стоило бы немного забыть себя; Пина Чей, актриса, стилистически совершенная; Джанкарло Сбраджа, очень собранный в своей опасной роли; Андреа Маттеуцци, тонко чувствующий гротеск; Энцо Тарашио, весьма заразительный и чувственный; Франко Грациози, с его совершенным чувством меры; Нарчиза Бонатти, предельно внимательная к персонажу; Оттавио Фанфани, который сразу же заметен, как только появляется в коротком эпизоде на сцене. Прекрасные декорации и костюмы Тани Моисеевич и музыка Фьоренцо Карпи.

*Роберто Ребора*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*



Вишневый сад – 1973/74

Пикколо Театро ди Милано

## ВИШНЁВЫЙ САД

Антон Чехов

Редакция Луиджи Лунари и Джорджо Стрелера

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Люба, помещица – Валентина Кортеше  
Аня, ее дочь – Моника Гуэрриторе  
Варя, ее приемная дочь – Джулия Лаццарини  
Гаев, помещик, брат Любы – Джанни Сантуччо  
Лопахин купец – Франко Грациози  
Трофимов студент – Пьеро Самматаро  
Пищик помещик – Энцо Тарашио  
Шарлотта, гувернантка – Клаудиа Лоуренс  
Епиходов, конторщик – Джанкарло Маури  
Дуняша, горничная – Мариса Минелли  
Фирс, лакей, старик 87 лет – Ренцо Риччи  
Яша, молодой лакей – Чип Барчеллини  
Прохожий – Владимир Николаев  
Гость – Гвидо Вердиани

Режиссер – Джорджо Стрелер  
Сценография и костюмы – Лучано Дамиани  
Музыка – Фьоренцо Карпи  
Ассистенты режиссера:  
Карло Баттистони  
Энрико Д'Амато  
Ламберто Пуггелли

Глубокоуважаемый Антон Павлович!<sup>1</sup>

Из-за постоянных сбоев в работе почтовой службы я лишь сегодня утром получил Ваше письмо, что стало для меня причиной немалого удивления. Не столько потому, что Вы, известнейший и общепризнанный автор, пишете, обращаясь ко мне «дорогой коллега», в то время как я, хоть и числюсь в ваших рядах, остаюсь всего лишь скромным сценаристом второго сорта, сколь потому, что вы спрашиваете меня – не скрывая некоторой обеспокоенности – «кто сей Джорджо Стрелер, что затеял в Милане постановку “Вишневого сада” <...> и какое отношение имеют Любовь Андреевна и Гаев к Королю Лиру, Мэки-Мессеру и Арлекино».

<sup>1</sup> Перевод по: Программа спектакля «Вишневый сад», содержащая эссе Луиджи Лунари и режиссерские заметки Д.Стрелера. – Programma di sala (contenente uno scritto di Luigi Lunari e gli Appunti di regia di G. Strehler).



58. Афиши спектакля «Вишневый сад»

Я отнюдь не удивлюсь, если Вы действительно не знаете, кто такой Джорджо Стрелер, не ведаете о нем ровным счетом ничего, и никогда о нем не слышали. Прошло семьдесят лет с тех пор, как Вы отошли в мир иной, и вполне понятно, что там, где Вы ныне пребываете, Вас вряд ли интересует наша суэта, так что вполне объяснимо, что Вы не только не слышали о Джорджо Стрелере, но даже... скажем, об Альберте Энтшейне, Ричарде Никсоне и обо всех тех, кто губит себя ради того, чтобы зажечь искорку поэзии, постичь хоть малый атом истины или подхвачен мимолетной волною власти.

Дело в том, уважаемый Антон Павлович, что в письме Вашем нет и следа священной и неземной небрежности к настоящему, в нем чувствуется лишь вполне земное желание получить информацию; и в то время как, учитывая Ваше нынешнее положение, первая позиция мне была бы вполне понятна, вторую я совершенно не могу себе объяснить!

Очевидно, что кто-то немало поразвлекся, распуская при Вас ложные слухи. Этот «кто-то» (не стану предполагать, с добрым ли, с дурным ли намерением), должно быть, ввел Вас в курс дела, показав несколько журнальных статей или интервью с уважаемыми с виду людьми, одним словом, рассказал нечто, что Вас растревожило и что я, в свою очередь, могу лишь повторить слово в слово, подтверждая тем самым, что неплохо разбираюсь в вопросе.

Прежде всего, этот «кто-то», должно быть, сообщил Вам, что Д. С. – крайний приверженец Брехта, и, стало быть, занимает позицию, полностью противоположную той, с коей Вы создавали «Вишневый сад» для постановки Константина Сергеевича, а кроме того, что он – строгий материалист и, стало быть, Вы уже подготовились увидеть свою драму схематичной пьесой, сведенной к рассуждениям о классовой борьбе, где несчастные персонажи представляют собой некие символы социальных слоев, а редкие неуместные воззвания-каламбуры звучат как своего рода слоганы и буквально читаются на лицах Фирса и Лопухина, точно следы клейма на бедре быка.

И, наконец, должно быть, Вам бросились в глаза броские и предсказуемые заголовки газетных статей, вышедших после первой постановки: «Чехов сквозь Брехта в «Вишневом саде» Стрелера», «Поэзия Чехова сквозь призму классовой борьбы», «Вишневые лепестки, царский абсолютизм и русская революция», «Аня, возьми ружье!», и все в таком роде...

Что ж, дорогой Антон Павлович, чтобы разъяснить Вам, сколь все это несправедливо, хотелось бы просить Вас еще раз вернуться к Вашему собственному случаю. Сколько раз Вам совершенно спокойно – как до, так и после последней болезни – приходилось выслушивать слова о «чеховской атмосфере», о «чеховском пессимизме» и о «чеховском сюжете»... Так говорили обо всем, что бы Вы ни написали. Помните, сколь сильное удивление и даже разочарование Вас постигло, когда на читке «Трех сестер» или того же «Вишневого сада» актеры вдруг принимались рыдать, несмотря на то, что Вы изо всех сил пытались им втолковать, что написали комедию? А весь этот шум, шорохи, шелест, журчанье, щебет, стрекот, дребезжанье, которыми дорогой Станиславский наполнил второй акт пьесы, объединив в звуковом оформлении всю флору и фауну Российской Империи? А четвертый акт, который шел едва ли не час (в то время как Вы рассчитали его на двенадцать минут!), затянутый, полный пауз и более или менее многозначительных недоговорок – «Идем, идем...»?

А через несколько месяцев Вас не стало. . . . И некому уже было положить конец тому, как оно сложилось. И вот с тех самых пор, стоит только какому-то персонажу проявить слабость, задуматься или пожаловаться, что у него разболелся живот, как в устах «служителей культа» он тут же будет окрещен «чеховским персонажем», а драма, где нет скорого действия и душераздирающих сцен а-ля Каролина Инверницио<sup>2</sup>, будет обозначена как «драма чеховских традиций», в то время как действие, развертывающееся на закате, где персонажи спокойно беседуют, не строя из этого бог весть что, будет нести на себе «явный чеховских отпечаток», и даже о Вас, Антон Павлович, случается слышать как о «первом из первых чеховианцев»! Представьте, до чего дошло!

Нечто подобное случилось и с Джорджо Стелером. Едва он открыл для себя Брехта как драматурга, чье творчество оказалось ему ближе других (или, если соответствовать слогу избранных, «как автора, наиболее отвечающего его эстетическим и идеологическим интересам»), как на него тут же навесили ярлык пожизненного приверженца Брехта.

Едва Стрелер обратился к истории и намекнул на два-три закона, обозначившие ее течение в последнее столетие, как тут же он, подобно Вам, оказался пленником навязчивого и нелепого ярлыка. В результате чего стоит ему вывести на сцену персонажа, погруженного в поток истории, являющегося частью своей эпохи или определенного социального класса (кьоджинского рыбака, придворного елизаветинской эпохи или русского крепостного) и ведущего себя, говорящего и думающего соответственно, как дружный хор голосов объявляет его «неизлечимо брехтовским персонажем» и твердит о «податливости автора историографическим и эстетическим догмам материализма».

Представляю, что Вы, Антон Павлович, вздумаете возражать, говоря, что Вам нет ни малейшего дела до чеховской атмосферы с привкусом брехтовизма а-ля Стрелер, и что будь что будет, ибо хрен редьки не слаще. Но все гораздо проще и, вместе с тем, гораздо сложнее. Буквально пару месяцев назад, например, говоря с немногими избранными о причинах выбора постановки «Вишневого сада», Д. С. заметил, что помимо банальных рассуждений о вечной актуальности этой пьесы в нашей стране, он, после трагических стенаний «Короля Лира» и бичующего сарказма «Оперы», почувствовал буквально физическую необходимость сделать паузу, ощутить время, прочувствовать его минорную интонацию. Рассказать историю, собранную из эпизодов повседневной жизни, историю о людях, которые говорят размеренно и скромно, не повышая голоса, не стуча кулаками в грудь, не швыряя в собеседника посудой. . . . Ему захотелось, скажем так, чеховской атмосферы. Говорю это, чтобы еще раз подчеркнуть, что Вас вовсе не собирались переписывать под Брехта ante litteram. Но затем. . . что уж поделать, уважаемый Антон Павлович: с тем же спокойствием, с коим Стрелер принял идею «чеховизма», он не смог проигнорировать тот факт, что Ваши персонажи – если рассматривать их именно такими, каковыми Вы их задумали – являются собой нечто, что выводит их за пределы отдельных конкретных личностей. И речь здесь не о представлении социальных классов, раз уж говорить о них Вам так неприятно, а о том, что будь то Фирс, Гаев, Лопухин или Трофимов – пусть и наделены они именами, фамилиями и собственными психологическими особенностями, все они очень похожи на многих других людей своего достатка и класса, и что все эти «другие» живут не-

2 Каролина Инверницио – популярная итальянская писательница XIX-го века, автор вызывавших интерес массового читателя произведений «Поцелуй покойницы», «Месть сумасшедшей», «Труп-обвинитель» и др. – Прим. ред.

пременно в России и непременно на рубеже веков, а вовсе не в Аркадии и не на Луне, и факт этот невозможно отрицать. Как невозможно, по моему мнению, отрицать тот факт, что владение садом переходит от одного весьма определенного типа хозяина; к другому определенному типу, в то время как весьма определенный студент говорит определенные вещи, которые разясняются только и исключительно в рамках определенной ситуации и в преддверии определенного финала: уверен, вы поняли, что я имею в виду.

Короче говоря, глубокоуважаемый Антон Павлович, Джорджо Стрелер ставит «Вишневый сад» таким образом, словно пьеса – как выражается он сам – состоит из «трех шкатулок». Первая, самая маленькая, заключает в себе обыкновенную историю «маленьких людей», которые бывают в Париже, продают и покупают сады, и делают множество других мелких и повседневных дел. Вторая, чуть больше, в которую помещается первая, несет в себе историю маленьких людей, в судьбах которых читается судьба всей России той эпохи, история классов, что исчезли, подобно Фирсу, обеднели, подобно таким людям, как Гаев, или продолжают существовать до сих пор – таков Лопухин. И, наконец, третья, самая большая шкатулка, заключающая в себе остальные, подобно известной китайской игре, рассказывает вечную историю человеческой судьбы, вселенной, которую являет собой Человек, проходящий свой круг от рождения к смерти, переживая любовь, страдание и смирение.

Так называемые «чеховианцы», во главе которых и ныне стоит Константин Сергеевич, как правило, не заглядывают дальше содержимого первой шкатулки; «брехтовизм» а-ля Стентерелло<sup>3</sup> (таковы, например, некоторые чехословацкие режиссеры, в постановках которых Любу хватают за интимные места), видеть не видят ничего, кроме второй Бенедетто Кроче<sup>4</sup> или, например, Орацио Коста<sup>5</sup>, озабочены лишь третьей, игнорируя остальные.

Джорджо Стрелер работает над тем, чтобы открыть все три шкатулки, и, уверяю Вас, делает он это не потому, что много о себе возомнил, но лишь из глубокого убеждения, что именно эту идею Вы заложили в «Вишневый сад» и что именно так и следует его ставить.

Я мог бы написать Вам еще много, Антон Павлович, очень много. О том, как построены сцены, об актерам, о поезде, что показывается на сцене, о вишнях, которых нет и в помине. . . . но я предпочту ограничиться главным, надеясь, что этого будет достаточно, чтобы развеять Ваши сомнения и недовольство, и вместе с тем не лишать Вас удовольствия присутствовать на спектакле, где Вас, разумеется, с нетерпением ждут.

Примите мои искренние уверения в почтении и бесконечном уважении.

Искренне Ваш,  
Луиджи Лунари.

*Перевод с итальянского Татьяны Быстровой*

3 Стентерелло (итал. Stenterello) – персонаж-маска итальянской комедии дель арте. – Прим. ред.

4 Бенедетто Кроче (1866–1952) – итальянский интеллектуал, атеист, критик, философ, политик, историк. – Прим. ред.

5 Орацио Коста (1911–1999) – итальянский театральный режиссер. – Прим. ред.

КАК ЧИТАТЬ «ВИШНЕВЫЙ САД»<sup>6</sup>

## Искусство Чехова

Одним из утвердившихся и распространенных общих мест критической литературы о Чехове является разделение его писательской деятельности на два периода: первый, с дебютного появления в печати и до 1886 года, в течение которого Чехова представляют нам как юмориста, и второй, с 1887-го до даты смерти писателя, который характеризует Чехова как меланхоличного и пессимистичного писателя. В каждом ярлыке есть доля правды, пусть даже правда эта частична и однобока, для каждого есть конкретное историческое объяснение. Именно в 1886 году Чехов отказывается от использования многочисленных псевдонимов (Антоша Чехонте, Врач без пациентов, Брат моего брата, и так далее) и публикует первые рассказы под собственной фамилией. Логично предположить, что отказ от псевдонимов мог быть связан с окончательным выбором писательского пути, на который Чехов вступил студентом медицинского факультета по внутреннему зову, но и ради собственного удовольствия, а также ради дополнительной материальной помощи семье. В те времена он писал в тени хоть и узнаваемого, но всё же литературного псевдонима, словно частично дистанцируясь от ответственности за легкомысленные страницы, написанные ради смеха, от забавных историй, пародий на модных писателей или популярный стиль письма... Стало быть, вполне возможно, что после 1886 года Чехов стал с большей строгостью относиться к профессии писателя, нежели юный и беспечный Антоша Чехонте, но строгость к себе отнюдь не означает ни пессимизма, ни меланхолии, так что этим никак нельзя объяснить то, что 1886 год считается водоразделом между Чеховым «веселым» и Чеховым «грустным».

Много лет это было общим местом, которое всплывало всякий раз, демонстрируя свою полную несостоятельность, в чем нетрудно убедиться, перелистав грустные страницы Чехова, созданные до 1886 года и относящиеся к так называемому «веселому» периоду, а заодно коснуться радостных страниц, созданных в «грустный» период. Но к одному ярлыку прибавился следующий, и таким образом стали говорить о двух разных типах чеховского юмора, едва ли не о разных взглядах на мир, которые сменяют друг друга. И все это не уточняя, впрочем, хронологических границ. Эта новая точка зрения базировалась на том, что нет раннего и позднего периода, а есть просто два разных Чехова, которые умудряются ужиться в одном писателе, сменяясь на страницах его произведений – то вперед выступает веселый Чехов, то меланхолик и пессимист, который, впрочем, превалирует над первым по мере того, как болезнь приближает автора к смерти. В этом тоже есть своя доля правды: такие предположения основаны на фактах, отрицать которые невозможно – у Чехова действительно есть и комические, и драматические произведения, однако почему-то это утверждают, не предлагая никаких объяснений, так что пользы от таких замечаний совсем никакой. Предположения о том, что неизбежная смерть склоняла Чехова к драматичности, ни

в коей мере не верны хотя бы потому, что «Вишневый сад», последняя пьеса Чехова, обозначена им как «комедия», и писатель находил в ней много комического и забавного, снимая с себя ответственность за драматическую трактовку, которую придал произведению Станиславский.

Еще одна интересная формулировка относительно того, как уживаются в писателе комическое и драматическое, сводится к тому, что Чехов «видит» с комической точки зрения, но «чувствует» драматично, и потому юмористическая сцена, почерпнутая из реальности и затем возникшая в его воображении, преобразуется в тексте в трагический и шаткий образ действительности, демонстрирующий всю человеческую хрупкость и убогость. Эта формулировка берет начало с чеховского письма Л. А. Авиловой: «Вы сетуете, что герои мои мрачны. Увы, не моя в том вина! У меня выходит это невольно, и когда я пишу, то мне не кажется, что я пишу мрачно; во всяком случае, работая, я всегда бываю в хорошем настроении. Замечено, что мрачные люди, меланхолики пишут всегда весело, а жизнерадостные своими писаниями нагоняют тоску». Еще одним доказательством этому тезису служит множество анекдотов из жизни Чехова, как, например, эпизод с актерами МХТ, у которых при чтении «Трех сестер» на глаза наворачиваются слезы, в то время как Чехов твердит им, что речь идет о комедии. Однако и это никак не убеждает нас в правоте сторонников данной теории, потому что мы вновь обретаем раздвоенный образ Чехова, где превалирует то одна, то другая его сторона, хотя это предположение занято тем, что выходит, будто «грустный» Чехов написал веселые страницы своих произведений, а Чехов «веселый» – самые грустные и пессимистичные.

Оговорив все эти общие места и их истоки, отметим, что двойственность Чехова отрицать невозможно, однако в момент поиска истины он способен ее преодолеть, а поиск его осуществляется между двумя противоположными полюсами. Таким образом, можно сказать, что ни двух периодов в творчестве Чехова, ни двух борющихся друг с другом Чеховых не существует, есть лишь тяжкий труд великого писателя, в процессе которого сплавляются все те противоположности, которые сосуществуют в каждом человеке, а трагическое и комическое становятся единым целым. Жанровая литература всегда упрощала реальность, подавая ее под тем или иным углом. Так родились трагедия и фарс, комедия и драма, которые представляют собой лишь весьма условную картину, рассмотренную с одного ракурса, подобно фотографии, снятой при определенной выдержке, где можно рассмотреть только один объект, в то время как другие расплываются и едва различимы. Так и Чехов начинает свой творческий путь – а иначе и быть не могло, – подчиняясь этой условности. Вот почему рассказы Антоши Чехонте искренне смешны и содержат элементы фарса, а пьеса, которую он пишет в двадцать лет («Платонов»), – откровенно драматична. Попытка слиться с условностью видна в его первом «серьезном» произведении, потому что комический жанр все еще считается чем-то не вполне «серьезным», недостаточно «благородным». Все великие авторы – Шекспир, Мольер, Руццанте<sup>7</sup> (если говорить только о театре) – всегда чувствовали давление условности, однако в их произведениях не ощущается, что она их стесняет, напротив, чувствуется стремление к ее преодолению, стремление подчинить себе форму и жанр, углубить их, добиться ощущения правдивости, раскрыть правду о человеке и истории, которая никогда не сводится к чистой комедии или

<sup>6</sup> Пер. no: Luigi Lunari. Introduzione alla lettura del "Giardino dei ciliegi" // Anton Čechov. Il giardino dei ciliegi. A cura di Luigi Lunari con le note di regia di Giorgio Strehler. Milano, 1974. S. 8-30. – Антон Чехов. Вишневый сад. Под редакцией Луиджи Лунари, с режиссерскими пометками Джорджа Стрелера. Милан, 1974. С. 8-30.

<sup>7</sup> Беолько, Анджело, театральный псевдоним: Руццанте (1502–1542) – итальянский драматург и актер. – Прим. ред.

трагедии, ибо у той и у другой, подобно медали, всегда имеется обратная сторона. И если трагедия Альфьери – это чистейшая литературная условность, как и комедия Фейдо, то многие персонажи комедий Мольера притягивают нас со школьной скамьи своей неоднозначностью, равно как и трагедии Шекспира, в которых есть немало комических и гротескных сцен. Все эти строгие формы, пришедшие из классической древности и претерпевшие изменения в процессе развития гуманизма и культуры Возрождения аристократической Европы, в XVIII веке оказались поставлены под сомнение зарождающейся мещанской культурой. Во всех городах, где купечество смогло добиться определенного уровня автономии (Венеция, Гамбург, Лондон и т. п.) появились новые авторы, которые противопоставили классической комедии и трагедии новую драму, где воспроизводились ситуации и диалоги из повседневной жизни нового класса. Разумеется, они были выстроены по определенным принципам, однако в этих пьесах господствовала некая «усредненность», подобно тому, как и в жизни трагические и комические сцены встречаются относительно редко и являются чем-то из ряда вон выходящим и неожиданным.

Между основателями подобной драматургии, которые последовательно ее продвигали – Гольдони (Венеция), Лессингом (Гамбург), Лилло (Лондон), и театральными работами Чехова всего-то сто пятьдесят лет. <...> эти сто пятьдесят лет можно охарактеризовать постоянными попытками найти удачное сочетание между комическим и трагическим, и вместе с тем достичь правдоподобия. Позже происходит отказ от правдоподобия, а затем робкие, но постоянные попытки к нему вернуться. Поначалу, когда мещанский театр только становился, традиционные жанры не могли с этим примириться, они оказались неповоротливы, и тогда в противовес комедии Гольдони (если говорить только об Италии) появились сказки Гоцци и трагедии Альфьери. Такая непримиримость характерна для всего девятнадцатого века, она проходит сквозь произведения Шелли, Манцони, Теннисона: пьеса становится исключительно литературным упражнением, она уже не нуждается в сцене и не препятствует поиску того баланса, о котором мы говорили выше. Попытки достигнуть одного зарождаются внутри самого реалистического и мещанского театра. Отчасти это связано с очевидной причиной, что далеко не все могут быть великими писателями, но еще и с тем, что внутри такого театра преобладают интересы другого рода, далекие от чистого и простого исследования «книги мира и театра», как выражается Гольдони. В основе идейной драмы лежит идеологический и социальный интерес, поиск крайности, необычного, патологического. Именно на это опирается натуралистическая драма Золя и того же Ибсена. Многие авторы стремятся лишь к тому, чтобы драма понравилась публике, что и определяет большое количество низкопробных постановок на всех площадках Европы.

Но самая глубинная причина подобного сомнительного бытования мещанского театра заключается в истории формирования самого мещанства, а, следовательно, во все растущей трудности совместить требование поиска правды с реальностью той социальной жизни, которая гасла по мере того, как мещанское сословие расширялось и устанавливало свою гегемонию в обществе. Оптимизм Гольдони и Лессинга, рупоров нового класса, обещавшего создать новый мир, где все будут равны и свободны, мир, основанный на свободной инициативе, свободном обмене, мир индустриализированный, в котором будет расти всеобщее благосостояние, через сто лет окончательно

но рассеивается. Мещанство уже не может примирить два противоположных полюса: следовать собственным обещаниям и в то же время отражать реальность оказывается неразрешимой проблемой. Кто-то пытается упорствовать, и из этого упорства рождается масса слащавых комедий с непременно счастливым концом, где под внешним видом правдоподобия говорится о мире, в котором якобы свершилось все то, что было обещано, в котором нет ни малейших противоречий. Дорога, которая открывается перед мещанским автором, понимающим несовместимость идеологии своего класса и окружающей реальности, – это дорога назад, дорога к литературной условности и авторскому вымыслу. Теннисон и Бусико, Фейдо и Маренко, Ибсен и Гилберт и Салливан – у всех этих авторов есть нечто общее: очевидно другая система ценностей, личная правдивость, искреннее переживание по поводу сложившейся ситуации – у них наблюдается стремление к тому, чтобы сменить критерий правдоподобия на нечто иное, менее опасное в своей правде, менее компрометирующее мещанскую космогонию. Крайним выражением этой эволюционной линии, полной противоположностью упомянутых нами слащавых комедий, является театр Пиранделло. Именно он и разрешит неразрешимое, полностью обесценив осязаемую реальность, и утвердит превосходство литературы и эстетического вымысла над плодами опыта и действительности.

Именно в этом ключе осуществляются искания Чехова. Мы уже упоминали о том, что поначалу он придерживается логики жанров и классических форм. И хотя традиционные жанровые разделения так и не были преодолены мещанской драмой, однако планомерно предположить, что гениальность Чехова подтолкнула его к этому преодолению, ибо он всегда подчеркивал, что в комических ситуациях есть нечто трагическое и горькое, и наоборот. Нечто подобное мы уже говорили о Шекспире и Мольере. Но в поисках Чехова есть нечто еще более радикальное, что-то более сложное, нежели простая «правка» заданной тональности: он находится в поиске истинных ценностей, пытается создать пьесу, или, лучше, театральное действие, свободное от всяких жанровых границ, нечто, что смогло бы «упорядочить» события и персонажей, и показать их повседневную жизнь в тех самых сочетаниях комического и драматического, фарсового и трагического, юмористического и серьезного, которые и составляют непередаваемый вкус жизни реальной.

Одним из внешних указаний на этот внутренний поиск можно считать те определения, которые дает Чехов собственным произведениям. «Платонов» (1880–1881) и вовсе остается без названия и без определения, текст печатается под нейтральным названием «пьеса». Другие одноактные пьесы определяются автором как «драматические этюды» («На большой дороге», 1885) «Лебединая песня», 1887), «шутки» («Медведь», 1888; «Предложение», 1889; «Трагик поневоле», 1889; «Юбилей», 1891). Если присмотреться, все эти указания не несут в себе строгих обязательств: «драматические этюды», аналогично музыкальным этюдам, казалось бы, не претендуют на какую-то эстетическую ценность или детальную проработку темы, а «шутки» и есть шутки. Однако среди этих «малых форм» есть и несомненные шедевры – «О вреде табака» (1886) получает расплывчатое определение «сцена-монолог», а «Свадьба» (1890) определяется автором максимально нейтрально – «сцена». В «Юбилее» же удивительным образом уживаются фарсовые и трагические элементы, однако пьеса подается как «шутка». Что же касается пьес в четырех действиях, то «Иванов» (1889) идет как «драма», в полном соответствии духу и жанру, в то время как «Леший» (1889)



хоть и считается неудачной пьесой, ясно показывает, как отчаянно пытается Чехов сочетать противоположные элементы. Его определение «комедия» никак не подтверждается первыми тремя действиями, напротив, все развивается по законам драмы, и лишь в четвертом действии счастливый конец узаконивает «комедию», однако развитие первых трех актов настойчиво ведет нас к другой развязке, и зрительское ожидание оказывается обмануто. «Леший» совершенно явственно показывает, как Чехов добивается преодоления жанра, как он отказывается от условности трагического и комического, однако в этой пьесе ему еще не удается достичь полной гармонии, сплавить одно с другим в новое единое целое. Это получается только через семь лет, в «Чайке». Определение «комедия», безусловно, является здесь ограниченным и примитивным, в то время как для «Лешего» оно не годится хотя бы потому, что первые три действия противоречат жанру комического, и лишь четвертое его оправдывает. В «Чайке» же все дело в самой атмосфере произведения, сочетающей в себе и драматическое, и юмористическое. «Чайка» пропитана атмосферой правды жизни, что не позволяет загнать ее в рамки какой-либо привычной театральной условности. Думается, что определяя это произведение как «комедию», Чехов хочет привлечь внимание читателя и зрителя к комической составляющей произведения, которую нелегко нащупать. Мы уже знаем, что Станиславский, прочтя пьесу, сконцентрировался на драматизме и грусти, сделав постановку куда более трагичной, чем стоило. Но уже следующая пьеса – «Дядя Ваня» (1897) предлагается автором как «сцены из деревенской жизни», словно Чехов чувствует, что после опыта над драмой-комедией он должен дать своим произведениям неопределенную, расплывчатую характеристику, которая как нельзя более соответствует его поискам.

Пьеса «Три сестры» (1901) получает определение «драма». На этот раз очевидно, что Чехов обыгрывает ход, который уже испробовал с «Чайкой»: он понимает, что пьеса производит впечатление драмы, и обозначает ее как комедию, чтобы обмануть ожидания читателя, в то время как в случае «Трех сестер» он отнюдь не уверен, что речь идет о комедии (поскольку очевидно, что произведения Чехова не укладываются ни в какие традиционные жанры), однако это произведение так богато юмористическими сценками и смешными моментами, что у читателя может возникнуть впечатление, что речь идет о комедии. Вот почему Чехов сразу предупреждает подобную трактовку, предлагая определение «драма», заставляя читателя или режиссера искать в тексте элементы драматического, всполохи трагического, словом, глубину и разноплановость, которых почти невозможно достигнуть в рамках единственного условного жанра. Однако Чехова ждало горькое разочарование. Его расчеты не оправдались, что стало ясно довольно быстро, с первой же постановки, когда труппа МХТ, как мы уже упоминали, впервые прочла и отыграла «Три сестры». Как пишет Станиславский, «обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая того, что эти названия приводили Чехова в недоумение <...> Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась». В результате следующей и последней пьесе, «Вишневый сад», Чехов также дал определение «комедия».

Подобное обыгрывание жанров и определений могло бы стать поводом для сатиры Антоши Чехонте. На самом же деле, то было проявлением сложного и мучительного

поиска, колебаний автора между комедией и драмой в попытке создать нечто среднее, что превосходило бы и первое и второе, подобно тому, как древние математики пытались установить значение числа  $\pi$ , вписывая окружность то в большие, то в меньшие многоугольники. Но подобно тому, как это значение становилось всё больше, чем больше был многоугольник, и всё меньше, чем меньше он был, так и между самой комической из драм и самой драматической из комедий было что-то неопределимое, что нельзя назвать ни тем, ни другим, чему подходили лишь такие определения как «этиюд», «шутка», «сцена» или «пьеса». Однако не следует думать, что Чехов колебался в определении жанра между комедией и драмой, пытаясь стянуть на себя два противоположных полюса, и обыгрывал то и другое лишь с целью направить читателя и режиссера. За исключением «Лешего», где, совершенно очевидно, под комедией скрывается драма, все остальные драматические произведения Чехова не являются ни комедиями на грани драмы, ни драмами на грани комедии, но они как раз и есть то самое «среднее», преодолевшее границы одного и другого, о котором мы говорили выше. Чехов оказался успешнее древних математиков, ему удалось постичь то, что не удавалось другим.

В связи с этим следует упомянуть еще одну общепринятую версию, ставшую общим местом: якобы Чехов искал какую-то новую форму и нашел ее. В том смысле, что его поиски все равно осуществлялись в определенных жанровых рамках, и что с формальной и структурной точки зрения никакой разницы между «Тремя сестрами» и «Вишневым садом» и, например, «Кюджинскими перепалками» Гольдони, «Дамой с камелиями» Дюма и «Гражданской смертью» Джакометти и нет (я специально привожу здесь довольно далекие друг от друга примеры). Можно сказать, что в каждой из пьес наблюдается стремление к реализму, каковое есть в мещанской драме, и там и там – стремление передать язык определенного класса, всем перечисленным произведениям характерно соблюдение принципа правдоподобия, есть ли оно в действительности или лишь имитируется. Вот только у Чехова все немного иначе: его поиски осуществляются вне идеологии, в отличие от Дюма или Джакометти, вне попытки представить карикатуру, как происходит у Лабиша в «Общей кассе», вне условного финала, как в «Кюджинских перепалках», которые, тем не менее, являют собой пример невероятного новаторства, если сравнить их с традиционными пьесами, написанными в рамках конкретного жанра. Поиски Чехова несут принципиальный характер, а их результаты бесценны: в истории современного театра «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» представляют собой наиболее совершенное, зрелое и точное выражение тех предпосылок, которые были заложены Гольдони и Лессингом.

### Работа Чехова

Как рождались произведения Чехова? На страницах автобиографии Константин Станиславский говорит о том, что ряд счастливых обстоятельств способствовал тому, что он мог наблюдать работу Чехова над «Вишневым садом» и был свидетелем того, как постепенно формировались персонажи пьесы: «Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А. Р. Артем изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренне

жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов присутствовал при купании в реке другого нашего артиста и тут же решил: – Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу. Антон Павлович мысленно видел их на сцене – одного удыщим около купальни, другого – купающимся в ней, то есть за сценой. Через несколько дней Антон Павлович объявил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку, но, несмотря на это, он страстно любит играть на бильярде своей единственной рукой. Рыболов же оказался стариком лакеем, скопившим деньжонки. Через некоторое время в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом. Затем в воображаемом Чеховым доме поселилась какая-то барыня. – Но только у вас нет такой актрисы. Послушайте! Надо же особую старуху, – соображал Чехов. – Она же все бегает к старому лакею и занимает у него деньги... Около старухи очутился не то ее брат, не то дядя – безрукий барин, страстный любитель игры на бильярде. Это большое дитя, которое не может жить без лакея. Как-то раз последний уехал, не приготовив барину брюк, и потому он пролежал весь день в постели...

Мы знаем теперь, что уцелело в пьесе и что отпало без всякого следа или оставило незначительный след».

Нечто подобное Станиславский вспоминает и о других персонажах: прототип Шарлотты – «англичанка, гувернантка, маленькое худенькое существо с двумя длинными девичьими косами», с которой Чехов познакомился в 1902 году, когда проживал в Любимовке; Трофимов «списан» с одного из соседей, Епиходов – со служащего, который проживал на даче и которого Чехов убеждал учиться, в ответ на что тот купил красный галстук и французскую грамматику.

Когда Станиславский рассказал все это о Чехове, тот безумно рассердился и с яростью отрицал связь этих забавных подробностей и упомянутых людей с персонажами «Вишневого сада». Но какими бы банальными ни казались выводы Станиславского, и сколько бы Чехов не защищал «независимость» своих героев от внешнего мира, Станиславский был в чем-то прав, и очень вероятно, что первые озарения, первые черточки персонажей проступили в уме Чехова благодаря какому-то жесту или поведению того или иного человека, опыту, полученному извне, будь то встретившийся студент или актер, удыщий рыбу. В каждом произведении искусства есть автобиографические черты (в то время как заурядная «литература» может быть придумана и «с нуля»); всё, что сделано писателем, – плод не только его труда, но и опыта. Процесс создания произведения долог, сложен и загадочен, а наитие, интуиция и сплетение ассоциаций нуждаются в определенном механизме обработки, так что далеко не всегда у нас есть возможность проследить, откуда возникло то или это. Однако читая о Чехове и его семье и листая «Вишневый сад», совершенно невозможно не задаться вопросом, какое из воспоминаний писателя – об отце или, быть может, деде, могло послужить толчком для создания образа Фирса или Лопухина.

Помимо таких очевидных совпадений, порожденных из глубины сознания и опыта, Чехов был очень внимательным созерцателем и фантазером. За несколько недель до смерти в Баденвайлере писатель, сидя на террасе, как пишет Станиславский, «следил за работой, происходившей в почтовом отделении, которое было напротив его комна-

ты. Люди шли туда со всех сторон, сносили свои мысли, выраженные в письме, отсюда эти мысли разносились по всему свету. – Это чудесно! – восклицал Чехов».

Эта способность находить чудесное в повседневном – доказательство того, что Чехов привык представлять в каждом встреченном человеке зерно чего-то необычайного, которое составляет богатство и прелесть жизни. За теми, кто переступал порог почты Баденвайлера – будь то старушка, человек в сюртуке, официантка в чепчике, – Чехов видел целую жизнь, некую неповторимую историю, а заодно и возможность развить ее в рассказ или пьесу. Увы, все это лишь домыслы, позволенные критику Станиславскому в силу профессии, но ведь каждый автор требует определенного подхода, анализа, а чеховские произведения подсказывают нам именно этот – глубокий и в то же время донельзя более простой путь. Как кажется, персонажи Чехова и сцены его произведений рождались из простого наблюдения за окружающим, которое затем интерпретировалось и обогащалось фантазией автора. И даже если в результате от первичного источника не оставалось и следа или же он противоречил тому, что вышло, замечания Станиславского, о которых мы упоминали выше, не становятся менее значимыми и сохраняют свою актуальность, когда мы говорим о чеховском методе работы. В воображении Чехова персонажи неотделимы один от другого и сливаются в единую историю, в единый хор; в то же время, сохраняя свою индивидуальность, характер и независимость, они самые настоящие «герои», действительные или предположительные. С этой точки зрения разница между установками Чехова и традиционной комедии или трагедии очевидна: в традиционной пьесе персонажи вписываются в общую картину, имея строго определенную роль и строго ограничивающую ее функцию, которой и исчерпываются. Так, нотариус Мольера обладает забавной привычкой смешно подергиваться, но при этом остается простым нотариусом, чем и ограничивается его вклад в историю главных героев, больше мы о нем ничего не знаем, потому что и знать-то нечего. В то время как в пьесах Чехова и вместе с ним в зарождающейся новой реалистической драме ни один персонаж не ограничивается механическим участием в действии, но каждый является частью общей картины и может в тот или иной момент выступать главным героем, тем самым поворачивая общую картину тем или иным образом. «Вишневый сад» может быть рассмотрен под разными углами, его можно рассказать с точки зрения и Ани, и Лопухина, и Фирса, и даже, может быть, Вари и Яши. И тот факт, что действие пьесы было построено Чеховым вокруг фигуры Любви Андреевны (если допустить, что это действительно так, и если так, то в какой мере), никак не отменяет внутреннее богатство и полноту остальных персонажей.

Мы смотрим на этих героев в разные моменты жизни и видим, как они живут простой повседневной жизнью, той самой, которую наблюдал Чехов с террасы в Баденвайлере, и как те самые люди; у каждого из персонажей «Сада» есть за плечами своя история, своя жизнь, богатая событиями, переменами, о которой зритель и не подозревает, если видит лишь то, что показывается на сцене. Так, с одной стороны, история «Вишневого сада» может показаться очень бедной событиями (первое действие – появляется опасность продажи имения, действие второе – сад должен быть продан, действие третье – сад продается, действие четвертое – сад продан); но с другой стороны, все эти четыре действия перекликаются друг с другом, они наполнены множеством маленьких и очень значимых историй. Так, мы видим Любовь Андреевну в момент от-

дыха, но чувствуем, что жизнь ее была полна волнующих событий; Лопухин предстает перед нами ничего не делающим, праздным человеком, но мы чувствуем, что впереди у него невероятный взлет, карьера, будущее; жизнь Фирса показана нам на самом закате, но за ней прозревается трагическая история всего русского общества того времени. Аня и Трофимов показаны на заре юности, и мы предчувствуем, что впереди у них блестящее, и, быть может, опасное будущее...

В каждом из четырех действий Чехов запечатлел естественный ход жизни, словно выступая фотографом действительности. И когда актеры или режиссеры просили его пояснить то или иное действие или поведение персонажа, Чехов не без некоторого кокетства замечал, что он «всего лишь врач», а тем, кто настаивал, повторял, что «там всё написано», словно подчеркивая, что его роль сводится лишь к анализу, описанию, сбору материала, и что после проделанной работы читателю остается лишь взглянуть на заполненную страницу, увидеть в ней миг реальности и подумать о том, действительно ли все это жизненное богатство, которое Чехов прочитал из случайного жеста или выражения лица, таилось в жителях Баденвайлера.

Все это, разумеется, разные составляющие доктрины натурализма. Четыре момента жизни, запечатленные писателем, являются той самой точкой отсчета загадочного процесса создания произведения, о котором пишет Станиславский: своего рода процесса вынашивания, характерного взвешенным подбором каждого слова и каждого жеста, осторожной работой над образом каждого персонажа, его выделения из прочих, удаления лишнего и поверхностного, того, что может вызвать «нездоровый интерес». Все это придает четырем действиям особый вес, особый смысл, идеальную выстроенность и точную соотношенность одного с другим внутри пьесы, а текст складывается в единую и совершенную систему.

Театр Чехова представляет собой редчайший случай чистой поэзии; простота внешней оболочки, кажущаяся примитивность использованных средств сочетаются в нем со сложнейшей многозначностью содержания, смыслов и тем, и в то же время автору удается поддерживать полное ощущение правдивости происходящего.

Среди множества возможных примеров хочется отметить удивительную простоту и невероятную глубину такого персонажа, как Фирс. Как мы уже отметили, у него есть своя история, остающаяся за рамками роли, которую он осуществляет на сцене: история настолько богатая, что он бы мог стать персонажем целого романа, содержание которого затрагивало бы целый век истории России, поданный с точки зрения этого персонажа. Он и сам мог бы стать главным героем чеховской пьесы: история имения, которое переходит в новые руки, история обедневшего дворянского рода, воцарение нового, активного и несколько грубого класса как хозяина жизни – все это можно показать глазами старого слуги, который родился еще крепостным и остался умирать запертым в доме, откуда не пожелал уходить. Но вся история Фирса подана нам двумя-тремя репликами второго действия, где ему отпускается несколько слов. Очевидно, что если их убрать, то действие нисколько не пострадает. Для его осуществления достаточно того, что представляет собою Фирс образца 1903 года: старый ворчун, глухой старик, который с занудным постоянством таскается за Гаевым, а в конце жалуется на то, что совсем не жил. На самом же деле история Фирса, его прошлое проходят через всю пьесу, определяя отношения старого слуги с другими персонажами, так что даже если сам Фирс не дает нам точных сведений

о своей биографии, мы можем догадаться из настоящего, что за прошлое было у этого человека<sup>8</sup>. Это прошлое предстает как своего рода единственное решение для уравнения с одним неизвестным, естественным объяснением, из которого вытекает та невероятная простота всего, что Фирс делает и говорит, его преданность Гаеву и преданность совсем иного толка Любови Андреевне, равно как и неодобрение прожорливости Пищика, неприятие, которое он испытывает к Лопухину (как к слуге, который предал свои корни и вылез в хозяева жизни), сожаление о былом величии сада и воспоминания о доходах, которые приносили когда-то вишни. Понятно становится и то, почему Аня и Трофимов – единственные персонажи, с которыми Фирс не имеет и не может иметь никаких отношений.

Разумеется, утверждение о том, что история Фирса может быть считана из его отношений с другими персонажами, довольно хрупко, однако не стоит его недооценивать. Оно вполне соответствует чеховскому методу и настрою, с которым Чехов, прежде чем завершить шестьдесят страниц пьесы, внимательно отделял и упорядочивал свои тексты. Процессу письма предшествовал процесс внимательнейшей концентрации на теме. Взаимосвязь даже мельчайших и незначительных деталей у Чехова настолько важна, что было бы неправильно акцентировать сцену вокруг одного из его персонажей, придавая ему больше значения и тем самым опуская важность его взаимоотношений с остальными. Чехов прекрасно это осознавал, вот почему он отказывался пояснять собственные пьесы и персонажей – как мы уже упоминали, он утверждал, что уже и так всё написал.

Исключения Чехов делал лишь в крайне редких случаях. Например, в 1899 году он присутствовал на представлении «Чайки», которое актеры МХТ организовали специально для автора. После спектакля Чехов подошел к Станиславскому, который играл писателя Тригорина, и сказал: «Вы прекрасно играете, вот только у Тригорина клетчатые панталоны и дырявые башмаки». Вот и всё, что пояснил Чехов в ответ на «настойчивые приставания» актера. «Но что это было? – спрашивал себя Станиславский. – Способ выразить свое мнение, шутка, чтобы сбить меня с толку, розыгрыш? Почему Тригорин, популярный писатель, любимец женщин, должен был выступать в клетчатых панталонах и дырявых башмаках? Я же представлял его с точностью до наоборот – в элегантном костюме, белых штанах, узконосых ботинках и белой шляпе, изысканным и утонченным.

Прошло около года. Я продолжал играть Тригорина, как вдруг меня осенило. В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях “bain de mer”? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, дражных башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшаяся милых, но пустыньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грезу. В этом и трагедия подстреленной чайки. В этом насмешка и грубость жизни. Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обратилась в привычку».

<sup>8</sup> Некоторый свет на это прошлое проливается в сцене Фирса и Шарлотты 2-го акта, к сожалению, вычеркнутой Чеховым по настоятельной просьбе первых постановщиков пьесы в МХТ и, соответственно, не попавшей потом в канонический ее текст. – *Прим. ред.*

## Идеология Чехова

Мы уже говорили о фундаментальных различиях между Чеховым и авторами мещанской драмы и о том, что в чеховском театре никогда не угасал интерес к «правде жизни». Он не угасал ни на секунду, его не омрачали другие аспекты – будь то политика или этика, тем более не затмевали его литературные предпочтения или финансовые обстоятельства автора. Такая особенность Чехова может представить его как автора, у которого нет никакой конкретной идеологии, можно подумать, что он «выше» политических склок, отречен от мира и подчиняется лишь Музам, что он отворачивается от суеты и проблем обывателей, дабы предаваться писательству и тщательно работать над башней собственной славы.

На самом деле все не так, и доказать обратное проще простого. Это касается как Чехова-писателя, так и Чехова-человека. Чехов-человек жил в контексте своего времени с широко раскрытыми глазами, у него было достаточно ума, культуры и человеколюбия, дабы взвешенно понимать складывающуюся ситуацию, а также принимать живое участие в событиях страны, где он родился еще до отмены крепостного права и где упокоился незадолго до первого революционного восстания. Благодаря развитию технического прогресса Чехову удалось совершить путешествие на Сахалин и написать о нем книгу прежде, чем у писателя открылись первые признаки болезни<sup>9</sup>, которая заставила его отказаться от непосредственного участия в событиях жизни страны.

Антон Чехов, как истинный поэт, проявляет себя в том, чтобы отразить историю и правду. Его идеология не сводится ни к превознесению мещанской практичности Лопухина, который рубит вишни, чтобы освободить землю под строительство, ни к обвинениям его в бесчувственности и равнодушию к красоте сада; Чехов далек от насмешек над неприспособленностью к жизни Любви Андреевны и Гаева, столь типичных для обедневшего дворянства, он не присоединяется к плачу по имению и саду, не делает из Трофимова героя новой эпохи и не вкладывает в его уста многообещающие фразы, и в то же самое время не сводит его рассуждения к карикатурному многословию. В пьесе Чехова каждый персонаж наделен в равной мере положительными и отрицательными качествами, приземленность Лопухина тесно связана с его неотесанностью, у изысканности Любы и Гаева есть и обратная сторона – легкомыслие и привычка вести паразитарный образ жизни, Трофимов – революционер, однако вся его революционность вполне может сводиться только к словам... Чехов отстраняется – он прячется за персонажами и их историями – привычная позиция натуралистического автора – и ограничивается лишь тем, что «запечатлевает» жесты и «протоколирует» слова, чтобы передать верную и полную картину «реальности, как она есть», однако эта реальность не может свидетельствовать о том, что приемлет или не приемлет Чехов, на что он надеется, ради чего борется или готов бороться.

Предположим – независимо от того, что нам известно о Чехове как о человеке, – что на самом-то деле врач Антон Павлович Чехов являлся принципиальным монархистом, сторонником возвращения крепостного права или же, напротив, неистовым якобинцем, революционером, готовившим почву для будущей победы коммунизма.

<sup>9</sup> Видимо, автору трудно было представить себе, что Чехов мог отправиться в такое трудное и длительное путешествие, будучи больным, тем не менее туберкулезный процесс у Чехова к этому времени длился уже не менее пяти лет. – *Прим. ред.*

Изменило бы это хоть что-то в тексте «Вишневого сада»? От какой фразы, от какой сцены был бы готов оказаться автор, дабы настоять на собственной точке зрения, продвинуть свою идею, свои чаяния, донести свое негодование вопреки «чистому интересу к правде»? Такое даже невозможно предположить, и именно в этом и состоит невероятная честность его творчества – поэт ни за что на свете не предаст своих героев, которые созданы слово за словом и жест за жестом в точнейшем соответствии с их внутренней сущностью, исходя из их жизненного опыта, их представлений. И ни политике, ни этике, ни идеологии автора здесь не место.

Именно из этого и проступает позиция Чехова и его идеология, заключающаяся в научной и объективной констатации действительности и хода истории. Четыре действия «Вишневого сада» фиксируют четыре эпизода истории, которая показана в движении, или же, если отвлечься от натурализма, улавливают ее тайную суть, оформляя ее в вид искусства, строго следуя принципам правдоподобия. История эта подчиняется собственной логике и движется в определенном направлении. Фиксировать и воспроизводить ее следует с абсолютной честностью и верностью – именно это и значит для произведения искусства отождествиться с историей. А история не случайна, это не просто движение к войне и революции, голоду и новым открытиям – это однозначное и очевидное продвижение, пусть тяжелое и противоречивое, от исходной точки в точку прибытия. Все это напрямую касается пьесы «Вишневый сад», пусть даже от великого движения истории в ней показан лишь крохотный эпизод, заключающийся в нескольких летних днях госпожи Раневской, продающей родной дом предприимчивому дельцу Лопухину, в то время как никем не замечаемый старик говорит о давно похороненном прошлом, а юный студент вещает о будущем, о котором не знает и не может знать ровным счетом ничего.

## Успех Чехова на сцене

Истоки чеховской популярности на сцене несомненно связаны с именами Константина Станиславского, Владимира Немировича-Данченко и с Художественным театром, который они основали в 1898 году, а также с теорией натурализма, которая активно и решительно продвигалась в данном театре (в том числе и прямой идентификацией этой теории с чеховской драматургией).

Мы уже упоминали о том, что театральные дебюты Чехова были незаметными и спокойными – причину трудности восприятия постановок Чехова Станиславский определил как принципиальную несовместимость чеховских текстов и старой манеры театральной игры, иными словами, несовместимость между строгим и обнаженным чеховским «правдоподобием» и театральной условностью, связанной с разделением жанров, манерой их художественного выражения и так далее. Очевидно, что в свете этой условности театр Чехова не выдерживал сравнения с «хорошо сделанной пьесой» Зудермана или Сарду: привыкшие строить игру на громких «ударных сценах» успешного и привычного репертуара или на раздутых и многословных страстях ибсеновской драмы, актеры старой школы заметили бы, что в третьем акте «Вишневого сада» не хватает «ключевой сцены», в которую можно было бы вывести спор Любы и Трофимова, и что финал кажется незавершенным и даже разрушает эффект «холодного душа», к которому вело все действие. Такой же нереализованной возможностью

показалась бы им сцена беседы Вари и Лопахина в четвертом действии, а между Гаевым и Лопахиним явно не хватало бы объяснительной стычки, да и второй акт представлял немало возможностей для высказываний Любы о прошлом, однако все они также остались за кадром. «Его пьесы, – пишет Станиславский, – очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдо-сценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь».

Поиски Станиславского в плане того, «как ставить Чехова», в огромной мере повлияли на формулировку того самого «метода», который заключался в том, чтобы обратить внимание актера на внутреннюю, глубинную жизнь персонажа, «прожить» его изнутри, полностью отождествиться с ним. «Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии».

Основываясь на этих принципах, Станиславский как актер и как режиссер внимательно и кропотливо выстраивал каждый жест, каждую реплику, стараясь создать подходящие условия для полного слияния актера с его персонажем, согласно линии «интуиции и чувства». Известно, что Станиславский во время репетиций мог прерывать актеров криками «Не верю!», как бы показывая, что данный жест или данный тон актера не соответствует персонажу, что в нем просвечивает игра, а не реальность. Само собой, что равно как «правдоподобие» текстов Чехова не является неким документом или фотографией и требует мастерства, так и «реальность» Станиславского требовала от актеров, прежде всего, владения техникой и силой убеждения: разумеется, что актер эпический и актер натуралистический в равной степени «играют» и «представляют», – ни один из них не отождествляется со своим персонажем настолько, чтобы забыть о том, что он находится на сцене, перед зрительным залом. Единственная разница в том, что актер натуралистический имеет целью достичь ощущения реальности, он использует весь багаж своих умений и знаний, чтобы работать с голосом и жестом, добиваясь того, чтобы зритель ощутил иллюзию реальности происходящего на сцене. Как сам процесс, так и его результат как нельзя более соответствовали духу чеховской драматургии, которую мы уже описали выше, это в полной мере объясняет богатство и плодотворность встречи художника с театром, равных которым редко найдешь в истории драматургии. Тем не менее, Чехов воспринял работу Станиславского и Художественного театра над его пьесами довольно сдержанно, несмотря на то, что к его творчеству отнеслись невероятно внимательно, можно сказать, страстно. Разумеется, он признавал, что успех «Чайки» стал возможен только благодаря этому театру, и понимал, что никто другой в данный момент не станет читать его произведения с тем же усердием и желанием вникнуть, ибо его пьесы были слишком далеки от привычного драматургического продукта. Именно для этого режиссера и для его труппы он писал «Три сестры» и «Вишневый сад», ободренный теми поисками, которые осуществляли театр и режиссер. Однако Чехов был недоволен тем фактом, что режиссура Станиславского трактовала его произведения в исключительно драматическом и меланхоли-

ческом ключе, в ущерб удивительной гармонии комического и трагического, плача и смеха, которые создавали атмосферу пьес. Такое (относительное) недопонимание Чехова явилось следствием множества причин: с одной стороны, это был вопрос восприимчивости и вкуса, с другой – технические моменты (поскольку психологическое погружение в текст способствует неизбежному замедлению ритма пьесы, растягиванию пауз и частому прибеганию к грустному и интимному тону). Наконец, тому есть идеологические причины: Станиславский принадлежал к тому же классу людей, что Гаев и Любовь Андреевна, он просто не мог не чувствовать нашествия Лопахиных, не слышать лязга топоров, обрушившихся на вишневые стволы, не понимать их планов касательно земельной собственности, из которой следовало извлекать выгоду. Вот почему «Вишневый сад» с первой же постановки оказался под гнетом этого несколько ограниченного прочтения, которое разрушало как идеальную гармонию жанров, так и беспристрастную историческую и идеологическую перспективу, и представал как печальная история о роковой гибели старого мира.

С идеологической точки зрения подобная «ошибка» возымела последствия только на территории Советского Союза, что явилось причиной того, что долгое время после революции Чехов был «изгнан» со сцены СССР, как автор «старорежимного» склада, не годящийся к постановкам для пролетариата, пока не была предложена новая версия прочтения, полностью противоположная прежней, которая представляла драматурга как представителя критического реализма, а следовательно, предтечу соцреализма. За пределами Советского Союза интерпретация драматургии Чехова в общем и «Вишневого сада» в частности была иной – в нем видели оплакивание старого мира, *belle époque*<sup>10</sup>. Особенно подобный подход был популярен там, где имела публика, готовая отождествить себя с персонажами пьесы и имеющая причины опасаться если не слов Трофимова, то, по крайней мере, денег Лопахина. Однако, само собой, это уже не вина Станиславского.

Если же смотреть с точки зрения эстетической и критической, то первая постановка наложила весьма серьезный отпечаток на дальнейшее восприятие пьесы. Слава МХТ и восприятие его постановок во всей Европе как «образцов» реалистического театра текла в русле растущей популярности всего «русского», будь то балет или принципы драматургии. Все это способствовало формированию «общих мест» и навешиванию ярлыков на театр Чехова, его фабулу и персонажей, манеру исполнения, появлению выражения «чеховская атмосфера». Под этим понималась постановка со множеством пауз, атмосферой гнетущего молчания, погружения во внутренний мир, воспоминания вслух и мучительная ностальгия о прошлом. Вдобавок ко всему, появилось немало эпигонов и подражателей. Распространению таких ярлыков во многом способствовала диаспора довольно популярных русских режиссеров – от Петра Шарова и Татьяны Павловой до самого Немировича-Данченко, которые активно работали в Италии, Франции, Швейцарии, Германии и жаждали ставить «настоящего Чехова» в лучших традициях Станиславского.

Мы не станем шаг за шагом рассматривать историю успеха постановок Чехова, который отмечался повсеместно – и, согласно свидетельствам, был несомненным и непререкаемым. Во всех странах мира, включая Советский Союз, ставилось множество прекрасных спектаклей. В последнем традиции МХТ с этой точки зрения, похоже, не

<sup>10</sup> *Belle époque* (франц.) – прекрасная эпоха.

**«ВИШНЕВЫЙ САД» ЧЕХОВА (1974).  
РЕЖИССЁРСКИЙ ДНЕВНИК<sup>11</sup>**

*Почему снова «Вишневый сад»?*

ставились под сомнение, да и вне Союза тоже. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» стали неизменной частью мирового репертуара, как и недавнее открытие – в различных и несомненно необходимых переработках – юного и со многих сторон совершенно завораживающего «Платонова». Несмотря на множество способов подачи, стиль чеховских постановок не слишком далеко ушел от метода Станиславского: с большим или меньшим акцентом на «экзотических» деталях, режиссеры всегда оставались верны «натуралистическому» принципу, даже когда спектакль вырывался за пределы реализма – как, например, во французских постановках Питоева, – неслучайно он отказался от поисков в духе упомянутой нами выше «чеховской манеры».

Лишь в последние десятилетия интерпретационные возможности чеховского театра существенно расширились и раскрылись навстречу самым разнообразным решениям. В весьма спорной, но крайне заметной и интересной постановке «Трех сестер» чехословацкий режиссер Отмар Крейча предложил совершенно неожиданный образ Чехова, куда более плотный и полнокровный, нежели тот, к которому мы привыкли. Его реализм разобран на множество лирических компонентов, отчего становится невероятно конкретным и даже несколько грубым. Совсем с другой стороны подошел к «Вишневому саду» Джорджо Стрелер, освободив спектакль от четкой привязанности к внешней обстановке. Сущностная и впечатляющая составляющая этого спектакля кроется в «белизне», ставшей доминантой, посредством которой осуществляется внимательнейшее прочтение текста и реконструируется его «правдоподобие», а также просвечивает ясность сложной чеховской гармонии.

*Перевод с итальянского Татьяны Быстровой*

Сегодня удивленному собеседнику, который спросил бы: зачем мне еще один «Вишневый сад»<sup>12</sup>? – я ответил бы очень просто: затем, что «Вишневый сад» – это шедевр.

Ну, хорошо, шедевр, но разве это причина, чтобы его ставить? Правильно ли это – ставить шедевры, всяких там классиков и так далее? Или неправильно?

Все это проблемы очень давние, но имеет смысл поговорить о них еще.

1) Я думаю, что да, причина. Потому что всякое великое создание человеческого ума и сердца – вечно. Потому что только великие произведения, формирующие в человеке отправную точку зрения на все сущее, преодолевают границы сиюминутного.

2) Но почему все-таки из всей мировой драматургии в 1974-м году именно этот «Сад»? И я еще раз отвечаю: потому что он прекрасен, потому что я его люблю, потому что я чувствую, что он мне нужен. И если я хороший интерпретатор, то ведь должен же я быть и тем зеркалом времени, о котором говорит Шекспир, правда? И если «Сад» необходим мне, значит, он каким-то образом необходим и другим. Здесь незачем искать причин, лежащих на поверхности. Здесь есть одна глубокая причина. То, что она связана с каким-то определенным пониманием чеховского «Сада», – это правда. Но я не думаю, что данное понимание и есть вся причина – причина, оправдывающая мое желание поставить «Сад» именно сейчас, в конце второго сезона после моего возвращения в «Пикколо», в момент, чрезвычайно трудный для театра, в момент, когда сам я смертельно устал. Неужели только по этой причине я и решил поставить спектакль, а точнее, даже не поставить, а переделать старый, очень любимый, но не удавшийся, как бы оставленный на потом?

И нужны ли зрителю, который к нам придет, нужны ли ему эти слова и это всё? И на второй мучительный вопрос я снова отвечаю – да.

Подумаем о тайне «Лира», о спектакле, который сделал очевидным, что мир – весь мир, и старые и молодые, – нуждался в трагедии «Король Лир», что «Лир» – это одна из пьес, наиболее тесно соприкасающихся с нашим временем, соприкасающаяся с ним именно сегодня, не завтра. Может быть, завтра она будет соприкасаться с ним меньше.

Я не умею и никогда не умел следовать только своим безотчетным импульсам и пристрастиям. Они, эти импульсы и пристрастия, должны быть подкреплены чем-то, что я называю «чувством истории», а другие – моим «театральным нюхом», то есть смутным ощущением, что в этой, именно в этой пьесе больше всего нуждаются сейчас зрители. Так что же, к такому типу пьес и принадлежит ныне «Вишневый сад»? Или это все-таки предмет моих личных привязанностей?

Вы знаете, что это вторая моя постановка «Сада» и что первая была неудачна. Я хорошо помню, как кончился тот спектакль: обычные аплодисменты, может быть, даже горячее обычного, но внутри у меня – чувство глубочайшей неудовлетворенности.

<sup>11</sup> Публ. по: Джорджо Стрелер. Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 208-222.

<sup>12</sup> Первая постановка пьесы Чехова в «Пикколо театро» состоялась в сезоне 1954/1955 г.г.

Ощущение, что из-за усталости, неопытности, нехватки времени я едва-едва прикоснулся к самому верхнему слою «Сада».

«Сад» был поставлен мною после «Трилогии о дачной жизни» Гольдони, после творческого взлета, каким была эта «Трилогия», и должен был продолжить начатый в том спектакле разговор о гибели определенного общества, о предчувствии этой гибели, пережитой в два разных и специфических момента европейской истории. Но к этой, ко второй, части я подошел, уже слегка охладев душой.

Мы начали репетировать «Сад» спустя дня три-четыре после премьеры «Трилогии». А в этом году, после возобновления «Сада», я снова возьмусь за «Трилогию». Судьба ли это сводит со мною счеты или история, но случилось именно так.

Не знаю почему, но, должен признаться, этот «Сад», совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинает передо мной вырисовываться, близок «Лиру». Он продолжает начатый в нем разговор не формально, а по существу. Повторяю – не знаю, почему. Может быть, данный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. «Зрелость – это всё», – говорит шекспировский Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан... В общем, не знаю сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом.

То есть вот, собственно, что я хотел сказать: и этот Чехов, и вообще *весь* Чехов для меня – живой и энергичный. Он вовсе не поэт отчаяния и самоотречения. Из этого не следует, что ему незнакомо страдание – хотя бы страдание быть и чувствовать себя живым. Он знает и его, но он знает и счастье быть живым и до последнего делать то, что должно делать.

Да, «Вишневый сад» – это шедевр, шедевр со всех точек зрения. Может быть, «Сад» – это самое великое из всего, что оставляет буржуазное общество в области театра, великое тем знанием самого себя, которого другие не умеют достичь.

### 14 января

В детской – в первом акте – еще есть вещи, которые принадлежали Любе и Гаеву, когда те были детьми. Текст Любы не оставляет на этот счет никаких сомнений. Репарка же Чехова такова: «Комната, которая до сих пор называется детской». И в этом «до сих пор» заключено, как бы сконцентрировано то чувство, которое Чехов, быть может, хотел придать *всей* обстановке-рассказу-сцене-ситуации. Еще «до сих пор» называют детской эту комнату, но она *уже не детская*, потому что детей больше нет, последний умер пять лет назад, это был ребенок Любы. У Ани есть своя комната, хотя она еще почти ребенок, а для *этой* комнаты настоящее, подлинное детство уже кончилось: оно принадлежит прошлому. Ведь, в сущности, это детская *только двух детей* – Любы и Гаева. И я думаю, надо показать, что в ней осталось типичного для детской, то есть предположить в ней существование вещей, которые подразумеваются чеховской репаркой.

Ведь если мы взглянем на декорации разных постановок «Вишневого сада» – начиная со спектакля 1904-го года и кончая спектаклем Висконти<sup>13</sup>, и среди них на стреле-

<sup>13</sup> Спектакль 1904 года – спектакль МХТа, то есть первый спектакль по пьесе Чехова; Висконти поставил «Вишневый сад» в римском театре «Элизео» (труппа Морелли-Стоппа) в 1965 году.

ровский спектакль и на спектакли за рубежом, в Чехословакии, например, – то мы увидим: *если бы не чеховская репарка*, то по декорациям всех этих спектаклей, которые, все, претендуют на новое, отличное от «Станиславского», открытие Чехова, *никто бы не понял*, что это была и есть, несмотря ни на что, детская. Мы видим просто комнату, воссозданную более или менее убедительно, иной раз правдиво, иной раз намеренно упрощенно, но пластического ощущения детства нет нигде.

Возможно, эта комната потом, уже *после* детей, служила проходной. И в самом деле, герои через нее то и дело проходят, попадают в нее как бы случайно. Люба спит в какой-то другой комнате, и Гаев тоже, и Аня. Этой комнатой больше не пользуются. Она теперь как просторная пустая прихожая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Какая-то мебель, оставшаяся нетронутой, точно такой, как была в прошлом, а дети за это время успели состариться.

Две парты – маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. Крохотный, карликовый лакированный столик, два креслица для игрушечной гостиной. Керосиновый волшебный фонарь. Там и сям случайно сохранившиеся игрушки. Любин сервиз – чтобы играть в кухню или в обед. Маленькие медные весы – чтобы играть в магазин, игрушечный буфетик с ящичками для специй, крохотные кофейный и чайный сервизы. Но тут же – огромный диван, диван для взрослых. И вдоль одной из стен – большой шкаф, шкаф-мама, громадный, белый, с зеркалом внутри, простой, но таинственный.

Гаев и Люба постепенно найдут свое потерянное детство, не только глядя в расцветный сад. Они найдут его, *живя* среди призраков, которые остались от их погребенного временем детства.

С трудом, согнувшись в три погибели, они втиснутся за парты, вот так вот, сидя, будут продолжать разговор. И Гаев испачкает пальцы чернилами, как когда-то, а Люба будет взвешивать сахар на игрушечных весах, и нальет чаю в игрушечные чашечки, и будет играть сама с собой и с Гаевым, подавая ему этот чай на расписном лакированном подносе. И они усядутся вокруг крошечного столика, чтобы играть уже в какую-то совсем невозможную игру, и игра эта кончится тем, что распахнется дверца шкафа, о которую Гаев сначала ударится нечаянно, а потом, произнося свою речь о прошлом, откроет, повернув ключ. И она распахнется оттого, что внутри шкафа куча вещей, которыми он *набит до отказа*, и они сразу же хлынут на пол мягкой пыльной лавиной – и перья, и стразы, и шляпы, и вуали, и ленты, и туфли, и шкатулки, и синие детские матроски, и много-много чего еще: коробка с елочными шарами, например, которые покатаются и разобьются, бумаги и письма и, наконец, маленькая хромированная детская коляска с черным матерчатым верхом, коляска-гроб. Она покатается справа налево по авансцене и наедет на Любу, которая не сразу поймет, что это. Она еще не видит, что за спиной у нее коляска, в которой катали ее сына. А когда увидит, молча заплачет. И тогда комната покажется чем-то вроде кладбища времени, и тщетно Варя, а потом Люба и Гаев будут пытаться навести в ней порядок. Это им не удастся. И может быть, в конце концов они усядутся прямо на полу, на куче старых платьев и пальто, на меховом ковре, когда-то красивом, а сейчас облезлом, но все еще таком мягком, таком приятном на ощупь. И Аня незаметно для себя сладко заснет тут же, посреди всего этого прошлого, прямо на полу, а потом даст себя увести, сонную, в то время как свет будет заливать эту пустую, эту ужасную, эту прекрасную комнату.

## 21 января

Чехов не случайно пожелал разыграть первый и последний акты «Сада» в детской. И не случаен шкаф в этой комнате. Странно, что никто никогда не придавал значения этому очевидному символу: столетнему шкафу.

На мой взгляд, идея шкафа – предмета вполне реального, объемного и именно потому символического – завершает, необходимо ее дополняя, идею детской: идею игры, идею возраста, который в глазах стариков представляется чем-то нереальным, сказочным. Посреди детской (вещи, предметы) возникает, таким образом, еще один предмет, который *продлевает время этой комнаты*. Мало того, что в детской теперь живут старые люди, – в ней есть еще вещь, которая старше, чем они, которая отсылает нас во времена еще более отдаленные, отдаленные даже для Фирса, который здесь самый старый. Шкаф – это звено, связывающее действующих здесь людей с садом (все равно каким, реальным ли, символическим или просто предполагаемым), с садом, который так стар. Таким образом, шкаф усиливает игру времени, и не случайно Гаев обращает свою длинную речь именно к нему. Так, в этой пластически-диалектической композиции возникают два полюса необыкновенной действенности, но только в том случае, если шкаф *будет больше чем просто присутствовать*.

Не забудем, к примеру, что Чехов пишет в своей ремарке: Варя «выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф». Ремарки Чехова никогда не бывают случайными. Тут есть характеристика предмета – старой, надоевшей вещи, виснувшей на нас тяжким грузом, вызывающей у нас ощущение уходящего времени, и так далее.

## 29 января

Проблема сада – это главная проблема. Никто и никогда не смог дать образ этого сада, образ символический и пластический, потому что сад значит здесь слишком много, чтобы быть просто представленным, во всяком случае, представленным средствами того натурализма, который потом перешел в так называемый «поэтический реализм».

Путь, который был избран Свободой<sup>14</sup> и многими другими, то есть путь символического абстрагирования не только сада, но вообще места действия и всего Чехова, привел к результатам интересным и поэтически состоятельным. Но по сути дела проблему, таким образом, просто обошли. Что бы там ни говорили, но, когда старик Питоев ставил «Сад»<sup>15</sup> в серых бархатных сукнах со скудной мебелью, на ее фоне утверждая, что Чехов – это атмосфера, которая ткется из слов, он, в сущности, делал то же самое – с большей наивностью, может быть, но зато и с меньшей претенциозностью.

В общем, настало время отдать себе отчет в том, что теперь надо попытаться представить Чехова совсем иначе: представить его более универсальным, более

14 Свобода Йозеф (1920–2002) – чехословацкий театральный художник. В сценографических решениях для спектаклей по пьесам Чехова отказывался от воспроизведения историко-социальных реалий чеховского времени.

15 Стрелер ошибается: то, что он пишет о «Вишневом саде», на самом деле относится к спектаклю Питоева «Три сестры» (1929). Французский режиссер Жорж Питоев (1884–1939) действительно ставил «Трех сестер» в «бархатных сукнах», стремясь, как писал он сам, «дать образ не столько комнаты трех сестер, сколько образ всех комнат всех трех сестер... вместо детально обставленного интерьера – несколько пятен» (*Pitoeff G. Notre théâtre*, 1949, p. 21).

символическим, более открытым фантазии, хотя и подвергая себя при этом ужасной опасности, опасности впасть в отвлеченность, лишиться всякого значения пластическую реальность Чехова, то есть комнаты, столы, стулья, окна и, следовательно, историю. Потому что зрителю история видится как среда (обстановка, обычаи, лица, воротнички, очки и т. д.). Разумеется, нужно и остальное – то есть история, которая стоит за этими вещами и персонажами. Но поместить пьесу Чехова в отвлеченное место действия, в символическую пустоту – это значит отнять у истории ее пластическую реальность. Это все равно, что сказать: все, что происходит, происходит сейчас и будет происходить всегда. На мой взгляд, проблема Чехова состоит ныне в том, что я называю проблемой «китайских шкатулок».

Есть такие шкатулки, они тесно вкладываются одна в другую: первая во вторую, вторая в третью.

Первая шкатулка содержит то, что было в самом деле, ту точность воспроизведения случайного, которая в театре оборачивается максимальной точностью. Вложенный в нее рассказ – это занимательнейшая история про людей. Ведь это неправда, что у «Сада» нет захватывающей фабулы. Наоборот, он полон эффектных сцен, находок, событий, атмосферы, на глазах меняющихся характеров. Это замечательный рассказ, захватывающая история человеческой жизни. В этой первой шкатулке содержится история семейства Гаевых, и Любы, и всех прочих. И хотя эта точная, правдивая история прекрасно вписывается в большую историю, в большую жизнь, которая течет вокруг, весь ее интерес в том, что она показывает, как в самом деле жили персонажи и где они жили. Это реалистическое видение пьесы и реалистическая ее интерпретация – что-то вроде той кропотливой реконструкции происшедшего, которой занимаются в фильмах «с атмосферой».

Вторая шкатулка – это, наоборот, шкатулка Истории. Здесь происшествия в семействе Гаевых видятся уже под углом Истории, которая присутствует и в первой шкатулке, но звучит в ней подтекстом, почти неслышно. Здесь же История – это не просто вещи и обычаи. Это – сама цель рассказа. Здесь главный интерес в движении общественных сил, в диалектике отношений между ними. Перемены, которые происходят с характерами и вещами, предстают как следствие перехода собственности из одних рук в другие. Герои, разумеется, те же самые «просто люди», с четкими индивидуальными характеристиками, с неповторимыми чертами и привычками, но они еще представляют собою – и здесь это выходит на первый план – часть движения Истории: помещики, погибающие от обнищания и бездеятельности, и капиталисты первого призыва, которые приходят к власти и укрепляют свои позиции, – не очевидная, но тем не менее ощутимая революция. Комнаты, вещи, костюмы, жесты, сохраняя все свои жизнеподобные характеристики, чуточку смещаются, отстраняются – в контексте всей пьесы, в перспективе Истории. Ясно, что именно в эту вторую шкатулку вкладывается первая и именно потому она больше. Обе шкатулки дополняют друг друга.

И наконец, третья шкатулка – это шкатулка человеческой жизни. Большая шкатулка Жизни, на протяжении которой человек рождается, растет, живет, любит, не любит, побеждает, терпит поражения, понимает, не понимает, стареет, умирает. Это вечная параболы, вечная настолько, насколько может быть проникнуто вечностью краткое земное существование. И здесь персонажи тоже предстают во всем убедительном правдопо-



добии своего частного существования и Истории, внутри которой они движутся, но сверх того – в почти метафизическом измерении, внутри параболы судьбы: старики, и люди среднего поколения, и молодые, и совсем юные, хозяева, слуги и полухозяева, и даже есть что-то от цирка с его смешением комического и животного, в общем – это парадигма существования человека и всего человечества.

Все происшедшее становится грандиозным поэтическим парафразом, в котором по-прежнему присутствуют и сюжет отдельных жизней, и большая история, но все это заключено в рамки великого приключения под названием Жизнь человека, поскольку человек есть человек, то есть брeнная, обреченная на смерть плоть.

Эта последняя шкатулка переносит все представляемое в некое символическое, аллюзивное, метафизическое измерение – не могу найти точного слова. Все случайное в ней как бы оседает, происшедшее воспаряет, и рассказ начинает звучать тоном выше.

У каждой шкатулки есть свое обличье и своя опасность. В первой – это опасность дотошной мелочности, увлечения реставраторством (Висконти!), а также опасность представить жизнь как случай, подсмотренный в замочную скважину. Во второй – опасность сделать людей просто символическим выражением движущих сил истории, превратить их в ходячие тезисы какой-то исторической концепции (Маркс, критика Шикингена, Лассалья, шиллеризация и т. д.). То есть опасность отнять у персонажей все человеческое, сведя все к исторической символической. Вечный студент уже не просто вечный студент, он становится им потому, что так пожелала История; это она захотела, чтобы он стал вечным студентом, этот представитель угнетенного класса, состарившийся раньше времени оттого, что он сидел в тюрьмах, этот представитель нового мира, рождающегося в муках и сомнениях. Он – будущее, и потому в нем есть много положительного и героического, гораздо больше, чем отрицательного. А Люба и Гаев добрые, но развращенные транжиры, символ класса, клонящегося к закату (в чехословацкой постановке Яша залезал под юбку Раневской, а Дуняша в последнем акте была явно беременна и т. д. Правда, все это еще и панэротизм, без которого невозможно представить себе современный театр). Сценография в этом случае та же, что и раньше, но слегка транспонированная: так, чтобы подчеркнуть мотив обветшалости и обреченности.

У третьей шкатулки – опасность стать просто абстракцией. Просто метафизикой. Почти вне времени. Сцена, однотонный задник – и все, и почти никаких аксессуаров: вспомним Питоева или Свободу, что почти одно и то же. Герои и в этом случае, конечно, одеты, но так, что время в их костюмах едва обозначено. Любыми средствами из них стараются сделать общезначимые символы. И все представление становится абстрактным, универсальным, лишенным всякого земного притяжения.

Так вот: нынешний «Вишневым сад» должен стать всеми тремя шкатулками сразу. Одна внутри другой. Все вместе. Потому что каждый большой поэт своего времени – если он действительно поэт – движется в трех планах одновременно, и эти планы могут быть разделены только ради игры или научных целей: так энтомолог расчленивает живое тело насекомого, чтобы разглядеть под лупой его части. Потому что живое существо неуловимо в своем движении и несводимо ни к одной из своих характеристик. Чтобы его понять, нужно брать его целиком, и поэты это понимают и дарят нам образы вечные, хотя в то же время и случайные, показывают нам диалектику истории (мир старый, мир новый, революция и реакция) и историю отдельного человеческого

существования, которая сама по себе уже заключает в себе все. История отдельного человеческого существования – это малость, которая равна самой себе, будучи сложена из любви, радостей и горестей, и в то же время именно через нее, эту малость, осуществляет себя жизнь, эта странная, эта глубокая, эта таинственная вещь, потому что она ведь и вправду таинственна – Жизнь! – таинственна с самого первого дня существования человека и до самого последнего его дня.

Потому по-настоящему в спектакле должны быть представлены все три перспективы, объединенные вместе, объединенные так, чтобы можно было показать зрителю биение сердца человека, движение его руки, и в то же время так, чтобы перед ним блеснула река Истории и встал вопрос о предназначении человека, который принужден рождаться, стариться, умирать, несмотря ни на что...

Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение – три разных напряжения.

### *6 февраля*

Сад – это сердцевина всей истории, он – главное действующее лицо, и потому именно он представляет собою самую большую трудность для постановщика. Не показывать его, просто подразумевать – это ошибка. Показать, дать почувствовать – другая ошибка. Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить (порой я про себя думаю – в шутку! – даже о запахе, просто один запах, и все), но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу. Потому что в нем концентрируется все.

Сад для меня – это первый план. Это через сад мы видим происходящее. Сад – это фильтр, прозрачный экран, который, не искажая, пропускает сквозь себя все, что мы видим на сцене. Грубо говоря, это просто прозрачный занавес, который служит четвертой стеной, видимой и в то же время невидимой. Но это – говоря грубо. Потому что это нечто большее. Первого плана мало, нужно что-то еще, а что – я еще пока не могу понять. Оно ускользает у меня между пальцев. И это еще потому, что передо мной встают технические трудности, связывающие меня по рукам и ногам.

### *11 февраля*

Третий акт. Бильярд. Образ бильярда для меня здесь центральный. Щелканье шаров, сталкивающихся, отталкивающихся, попадающих в лузу; они падают на пол, их поднимают, снова вводят в игру. Бильярд для меня такой же обобщающий образ, как шкаф-мама в первом и четвертом актах. Он олицетворяет собою случай, азарт, не вообще азарт, а сосредоточенный на чем-то одном, борьбу, стычку, обмен, а в плане реалистично-натуралистическом – это любимая игра, как бы страсть и гибель Гаева и его семейства. Семейство всегда играло – и продолжает играть – с реальностью жизни: оно надеется на случай, на везение, на счастливый удар и на свою опытность *habitu*<sup>16</sup>. Гаев не случайно мастерски играет на бильярде. Бильярд здесь выбран как символ вместо любой другой игры – слишком обычных карт, или скачек, или рулетки. Что может быть фантастичнее: разориться на бильярде, на этой игре-символе!

16 Завсегдагай (франц.)

В этом символически-реалистическом замысле могли бы фигурировать и карты, но им не хватает одной вещи, которая есть в бильярде: они не звучат. Звучать тут могла бы только речь игроков, а сами по себе карты беззвучны, и ловкость, которой они требуют, тоже беззвучна. Бильярд же звучит сам по себе. А когда все молчат, то даже еще и лучше. Слышно, как шары сталкиваются, отталкиваются, задевают друг друга, скучиваются. Тут сама собою возникает не видимая, но слышимая символика. Видим мы только игрока, который нацеливает кий и наносит удар. Но расположение шаров – это результат не только его ловкости. Это еще и случайность, зависящая от того, в какой именно комбинации предстанут они партнеру.

Лучшего символа, чем бильярд, Чехов не мог выбрать для «Вишневого сада», хотя в тексте он проходит контрапунктом.

И здесь-то и возникает первая проблема. Третий акт – это акт, который живет минутой, праздником, игрой, случайностью, в то время как где-то там, вдали, происходит нечто совсем другое.

Тут есть все элементы праздника и игры: бильярд – где бы он ни стоял, бал, оркестр, пробежки в кадрили по сцене, фокусы Шарлотты – появляющиеся и исчезающие карты, представление, переодевание: актер-актриса-клоун (Шарлотта в мужском платье). В общем, тут есть все. Драма аукциона и потери имени, перемена владельца, переход собственности в другие руки происходит в этой атмосфере праздника, музыки, игры: шума, крика, аплодисментов, танцев. И это та правда, которая случайна, вероятна и вечна. Так можно ли ее центром, ее фокусом сделать бильярд? Не значит ли это сузить до символа реальность всего происходящего?

Это ведь все равно, как если бы центром всего сделать вдруг еврейский оркестр! Или заставить всех все время танцевать. Или там еще что-нибудь. И все-таки раз в этой «гостиной, отделенной аркой от залы», должен быть волей-неволей какой-то центр и опорные точки для игры, не говоря уже – для ситуации, то мы вправе выбрать это решение; за сценой все звуковые моменты (музыка, бильярд, танцы, голоса, тосты), на сцене только действие, причем самое важное.

Но вот на сцену проникают элементы игры: карты, представление, переодевание. Где все это происходит? И главное – в чем пластически выражен символически-реалистический смысл этой гостиной?

Это может быть то, на чем сидят: диван и стулья или кресла и стулья. Это то, на что обычно так хорошо опирается действие, через что можно выразить смысл происходящего: дать ощущение близящегося краха, дать почувствовать «метафизику» пустого стула и т. д. Стул или кресло на сцене – когда это один стул или одно кресло – необычайно мощное средство отчуждения. Стул никогда не означает просто «место, чтобы сидеть». А несколько пустых стульев – это тревога, неуверенность, тайна: кто на них будет сидеть? И сядет ли на них кто-нибудь? Чего ждут эти кресла? Кого? Пустые, они могут означать одиночество, занятые – это беседа, собрание, общество, в общем – люди. Люди, которые на стульях могут делать все: на стульях можно любить, и умирать на них можно тоже.

Но, возвращаясь к бильярду: его можно было бы расположить в центре, а стулья и кресла по периметру. И вовсе не обязательно на нем все время играть. Игра возникнет тогда, когда понадобится. Но зато сам бильярд мог бы стать маленькой сценой, на которой дает свое представление Шарлотта, или тем местом, к которому все время будет

возвращаться Лопехин во время своей речи: для Лопехина он может стать тронем, вершиной, на которую он будет карабкаться пьяный, а вскарабкавшись, скажет свою речь и потом, сникнув, сойдет. На бильярде можно даже спать, если нужно. А Лопехин мог бы оторвать от стола клочок зеленого сукна, а уже потом произнести свою реплику: «За все могу заплатить!» А Гаев может играть на нем один... В то время как за сценой звучит невидимый оркестр, создающий атмосферу праздника, который все время прерывается. И ритуальные формы всех прочих игр только подчеркивают контрапункт – то решающее событие, которое вот-вот совершится. Здесь – странный, ни на что не похожий праздник, то он есть, то его нет, то он возобновляется, то прерывается: представление Шарлотты, игра на бильярде. Там – жестокая, хотя и бескровная игра аукциона, игра страстная, азартная, игра, типичная для капитализма.

И в самом деле, то, о чем с волнением комментатора-хроникера расскажет Лопехин, разве это не своеобразный ритуал? Как спортивная встреча или матч! На какой-то момент в матче выигрывает Лопехин, новый класс, который, пусть ненадолго, займет свое место в Истории. В его лице новые, более справедливые и более сильные люди в процессе непрекращающегося обновления жизни входят в контакт с другим ритуалом – усталым, обессиленным ритуалом несостоявшегося праздника, праздника, который едва дышит. Слова Лопехина «Музыка, играй отчетливо!» – это такая же историческая конкретность, как слезы Раневской, безутешно оплакивающей и свою потерянную жизнь, и свой потерянный дом, и свое детство, которое вот с этой минуты потеряно уже навсегда, безвозвратно: убито.

### *10 марта*

Время. Проблема времени. В этом водевиле-трагедии-комедии-фарсе-драме, в этой совокупности всего, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслом при всей своей видимой простоте и, я бы даже сказал, невинности. Я слушаю Моцарта, квинтет К. 516, и думаю о простоте Моцарта – такой правдивой и такой глубокой. Концепция времени – тут главная...

Сегодня я – по-моему, впервые – обратил внимание на один очевидный факт, над которым раньше не задумывался: Любы не было здесь пять лет. Перед ее возвращением Лопехин говорит: «...не знаю, какая она теперь стала». И потом: «Узнает ли она меня?»

А потом Яша не узнал Дуняшу. А потом Трофимова не узнала Люба. И вообще в течение всего первого акта герои только и делают, что оглядываются вокруг и говорят, что комнаты и сад все те же, а люди за это время ужасно переменились. Даже Фирс. Он так постарел. Люба говорит: «Я так рада, что ты еще жив».

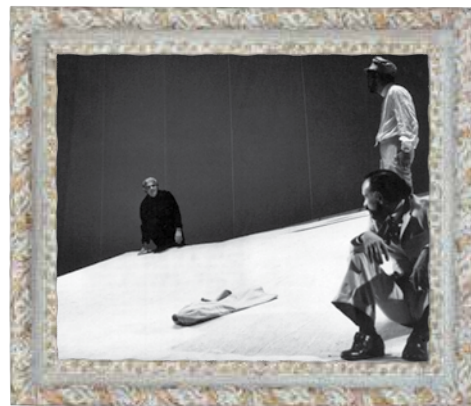
То есть первое – это то, что вещи не меняются, остаются такими же, как и были, и сад, и стены, и комнаты, и мебель. Мне вспомнилась сейчас потрясающая сцена, которой начал Комиссо «Умиращую молодость»<sup>17</sup>, – это женщина, которая посреди солнечного света, синего неба и снега в первый раз ощущает, что все это останется, а она – нет, она состарится и умрет: торжество вечной и неизменной природы, в то время как люди проходят бесследно!

<sup>17</sup> «Умиращая молодость» (1949) – роман итальянского писателя Джованни Комиссо (1895–1969).



59.

60.



61.



59. Джорджо Стрелер.  
Репетиция

60. Репетиция  
«Вишневого сада»

61. Репетиция  
«Вишневого сада»

И потом: люди проходят быстро. Достаточно пяти лет, чтобы они изменились. В этом смысле пять лет за границей – это целая жизнь: за границей годы тянутся дольше субъективно и объективно. Пять лет – это не просто пять лет, пять лет – это время, которое проходит и нас меняет. Отсюда наша растерянность – что-то слишком переменялось, а что-то осталось точно таким, как было. Этот акт – он такой напряженный, он так пронизан тревогой: это шаг назад, в прошлое, в то время как все уже ушли в настоящее и видят себя в будущем... Это возвращение к детству в предутренней дреме, когда такая усталость и в душе и в теле, и отказывают нервы, издерганные слишком бурной жизнью... Это действительно фантастично. «Вы подумайте!» – как говорит Пищик. Фантастично, как наше существование на земле, так же фантастично, как появиться на ней, а потом исчезнуть.

Люба всем говорит, что они постарели. Но она никогда не говорит этого о себе. Люба не сознает, что «ее» время идет тоже. И это правильно. Люба – это душа, которая не меняется, которая всегда остается прежней, которую ничто не способно затронуть. Но даже если сама она вся уместается в первой шкатулке, то все равно увидеть, как идет время *других*, ей не трудно. Трудно увидеть только свое собственное. Другие ведь совсем не то, что мы! Они кажутся нам слишком старыми или слишком молодыми, а свое собственное время мы не чувствуем. Может быть, мы и не должны чувствовать, потому что это было бы нам не по силам. Слишком мучителен этот неостановимый бег сквозь время, эта невозможность «ухватить» течение жизни. Что касается Любы, то она больше, чем все, не хочет о нем даже думать – о времени. Она вообще не ставит перед собой этой проблемы. Мне кажется, что даже физически Люба принадлежит к тому невероятному типу женщин, которые, распахнув глаза, застыли над бездной времени и не меняются, как не меняются фарфоровые куклы, у которых с годами разве что чуть-чуть облезет лак. Люба – не душа, она женщина и, как женщина, видит только других. Себя она сознает только в этом своем бегстве в прошлое. Это тоска по потерянному детству и потерянной невинности, которая так по-человечески правдива, это в то же время символ наших тайных устремлений назад, в прошлое, где в самом начале осталось то теплое материнское лоно, которое нас когда-то в себе хранило и по которому мы, покуда живы, будем всегда чувствовать глубокую тоску.

### 16 марта

Второй акт «Сада» происходит на воздухе. Это единственный акт под открытым небом. Это как бы интермеццо, кантата для нескольких голосов внутри четырехактного массива пьесы. В других актах что-то случается, больше того – чего только в них не случается. Во втором – действие как будто застывает, не в силах преодолеть неподвижность персонажей, которые просто сидят после прогулки, просто ждут заката, просто смотрят вокруг и говорят, болтают.

А жизнь меж тем идет – как лодки на воде у Монтале. Ведь даже если физически персонажи неподвижны, действие внутри них продолжается. И не важно, что развитие фабулы как бы приостановилось, застыло, остолбенело, замкнулось на самом себе в лирическом созерцании, которому достаточно немногих, едва варьируемых жестов. (Так, например, когда человек курит, он повторяет привычные жесты курильщиков, но у каждого из курящих этот жест выглядит по-своему: у каждого свой ритм, своя доля

собранности или небрежности, одни наслаждаются затяжкой больше, другие меньше, одни совершенно равнодушны, другие – нет. Но при этом жест – самый жест курильщика – один и тот же и для всех одинаков.)

Здесь, в этом акте, картина природы будет представлена игровой площадкой, наклоненной к зрителям так, что огромный – серый – сияющий ковер-сад, приподнятый рулоном над диваном в детской, будучи раскатан, станет небом, фоном. А за этим ковром-небом-садом проступят домики города и где-то на линии горизонта пробежит игрушечный поезд. А потом этот же поезд пройдет на первом плане перед глазами героев, которые будут смотреть на него и слушать, как он свистит, и в этом будет ирреальная реальность подлинной жизни, и детской игры, и игры театральной.

Этим движением и будет одушевлен второй акт. И не будет в нем никакой символики, предписанной Чеховым: ни разрушенной часовни, ни могильных плит, всех этих символов погибающего мира, умерших вещей, ставших сомнительными истин, похороненного прошлого, рождающегося будущего (большой город, телеграфные столбы), индустриальной цивилизации, которая все наступает и наступает.

Мне всегда казалось, что вся эта символика – сомнительного вкуса, свидетельствующая об опасном тяготении к символизму, которого Чехов обычно умело избегал. Благодаря чувству меры и чувству поэзии.

Это здесь, во втором акте, в первый раз слышен знаменитый «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» – задача, над которой попусту бились режиссеры всего мира. Мне не кажется, что демистифицирующее решение, которое предложили некоторые из нынешних режиссеров (еле слышный звук гонга, просто чтобы переменить атмосферу), является правильным. Лучше уж тогда идти до конца и вообще ничего не давать. Почему бы, собственно, и нет? Почему не сделать так, чтобы этот звук-символ слышали в вечерних сумерках только чеховские персонажи: они слышат, а мы, смотрящие на них зрители, нет. Я знаю, что это упрощение задачи, как бы обход ее (так, во всяком случае, может казаться), но ведь это вполне резонно – сделать так, чтобы звук не был слышен. Он так и должен остаться – неопределенным, предстать только в описании слышавших его актеров-персонажей. И это не так уж просто сделать.

Может быть, вот так: проходящий поезд внезапно останавливается – может быть, сходит с рельсов, – и колеса этой игрушки-монстра вдруг начинают яростно скрежегать, впуская крутясь в воздухе, пока не кончится завод. Потом кто-то встанет, поставит игрушку на место, заведет пружину, и крохотный поезд, покачиваясь, снова пустится в путь и исчезнет в кулисе, чтобы через некоторое время появиться на заднем плане, как раньше. Каждый актер-персонаж вздрогнет, все начнут озираться и прислушиваться – кто туда, кто сюда. Кто-нибудь подойдет к рампе, а может быть, даже спустится со сцены и будет искать источник звука в зрительном зале, вопрошая зрителей взглядом или едва заметным жестом. Но никто так и не сможет понять, откуда этот звук.

Этот звук – вздрог истории, а персонажи дают ему самые банальные объяснения. Только Люба говорит: «Неприятно почему-то». Вздрог истории невозможно выразить в символе, невозможно объективировать в звуке. Даже таким гениям, как Станиславский и Немирович-Данченко, это не по силам.

И откуда меня не разубедят, я буду думать, что знаменитый «звук лопнувшей струны» – это так, самообман литератора, попытка набором слов выразить звучание, придать ему видимость объективно существующего сценического явления.

И эта видимость, несомненно, есть. Так, скажем, звук появляется как бы специально для того, чтобы дать ритмический толчок концу последнего акта. Но именно там он и демистифицирует себя как видимость – то есть как простую уловку. Я думаю, все согласны с тем, что звук, услышанный во втором акте, будучи повторен в последнем, рядом с неподвижным в своей реальной-кажущейся смерти Фирсом, не только не нужен, но даже излишен. Тем более что, кроме него, тут есть еще и стук топоров по стволам вишен. Потому я и думаю, что не буду воспроизводить этот звук с помощью звука, а дам звук беззвучный, который заглушат удары топора или выстрел. И это будет то, что надо.

### *21 марта*

Сад вырос в образ. Этот сад, который есть и которого в то же время нет, сад, который должен быть на переднем плане и который в январе был для меня еще только смутным ощущением, становится чем-то определенным. Лучано предложил «что-нибудь наверху», что-то, что как бы накрывало зрителя сверху. Над этой идеей, еще не воплотившейся в образ, мы долго думали и решили, что сад надо дать как купол. Легкий купол из ткани – но не из кисеи! – трепещущий, просвечивающий, накрывающий зал сверху своим светом, цветом и трепетом и продолжающийся над сценой как идеальный потолок, в который переходит невидимый потолок комнаты. Образ еще не очень ясен, и только тогда, когда он будет реализован, можно будет судить о его ассоциативной, пластической, поэтической ценности.

Я думаю, что этот образ не символический, так как речь идет о чем-то вполне реальном: этот свет-атмосфера, меняющийся от акта к акту, этот трепет сценического неба и его транспонирование в сферу звучания – шелест тончайших бумажных листов и еще что-нибудь (пока еще не ясно что) – все это передаст атмосферу чеховского сада лучше любого другого сценического решения или отсутствия всякого решения, продиктованного ложным представлением о сдержанности и простоте.

Но белизна сценического пространства была определена не только той, что в пьесе, но и той, о которой писал Чехов в письме из Ялты от 5 октября<sup>18</sup>. В этом письме – потрясающе концентрированное ощущение времени. Чехов говорит в нем о летней белизне – о белом, совсем белом саде и о женщинах в белом. И тут же добавляет: «За окном идет снег». Невероятен, фантастичен этот образ лета-зимы, – объединенных общей белизмой. Эта вечная белизна сада – белизна белого весеннего цвета и белого зимнего снега. И потому мне кажется, что весь «Вишневый сад» родился у Чехова как ослепляющая вспышка белизны – белизны, которая вне времен года.

### *Социальная структура «Сада»*

С точки зрения социологической, нет ли в спектре персонажей «Сада» каких-нибудь упущений? Этот вопрос приходит в голову, когда взглянешь на пьесу в измерении «второй шкатулки».

<sup>18</sup> Письмо, которое имеет в виду Стрелер, на самом деле относится к 5 февраля 1903 года. Чехов пишет в нем о замысле «Вишневого сада», указывая, что «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». И через несколько строк, говоря о погоде в Ялте, замечает: «Идет снег» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. М.: Наука, 1982. С. 142).

И тогда становится ясным, что тут представлены не все символические элементы истории, не все ее типические случаи.

Это чрезвычайно распространенная ошибка – думать, будто типическое – это прежде всего позитивное или по крайней мере позитивное хотя бы частично. Такая же ошибка, как думать, что типическое – это что-то абсолютное, какая-то абсолютная тотальность, оторванная от реальности общественной жизни. Напротив, типическое – это относительные возможности, заключенные в реальности такой, как она есть. Я бы сказал, что типическое – это та максимальная возможность типического, которую допускают исторический контекст и требования художественной необходимости.

Ведь в реальной истории не может быть лица, которое воплотило бы в себе все противоречия своего исторического момента. Реальность истории образуют все, кто живет в этой истории в какой-то ее отдельно взятый момент, и, следовательно, типическая реальность – это сумма множества реальностей, тоже типических, но типических лишь до какой-то степени и очень различных между собою. Типическое – это масса. Вот массы – типичны. Отдельные люди могут быть типичными лишь относительно.

Во-вторых, в типическом есть свои, свойственные ему типические противоречия.

В-третьих, на то есть еще воля и внутренняя убежденность писателя, заставляющие его выбрать именно эту, а не другую историю, сюжет, фабулу.

И то, что в своем мире и в своей истории Чехов выбрал для «Сада», – это один из самых высоких образцов типического-реального, какое только возможно. Но в то же время все это и исключение из правила. Ведь разве не было в ту пору, когда он писал свой «Сад», более или менее сознательного пролетариата? Разве не было революционеров более твердых и убежденных, чем его вечный студент? Разве не было реакционеров более тупых и жестоких, чем его Гаев и его Люба? Конечно же, они были.

Но все равно в рамках той части мира, о которой рассказывает Чехов, типизация безупречна.

Как идеальный пункт столкновения Чехов выбирает земельную собственность.

Выбрать земельную, помещичью, собственность – это значит быть точным лишь до какой-то степени, уклончивым и в то же время высокотипичным, потому что в тот исторический момент и в той стране проблема собственности, неразрывно связанная с проблемой земли, и была самой главной. Это и было то поле, на котором сталкивались противоборствующие силы России. Если бы земельная проблема не была для России главной, Россия не была бы такой, какой она была. Так же как не была бы она Россией без проблемы коммуникаций, рождаемых плоской и бесконечной чеховской степью.

Чехов хорошо знал эту часть реальности и пришел к ней, я бы сказал, автоматически. Он говорил: «Каждый пишет, как может и о том, что знает»<sup>19</sup>.

Вот в этом-то знании и заключается главная разница между реалистами и натуралистами. Теория Лукача о разнице между рассказывающим и описывающим и сейчас еще продолжает оставаться состоятельной<sup>20</sup>. Тот, кто знает, – тот рассказывает, тот, кто не знает или знает только с внешней стороны, – тот описывает. И Чехов – всегда рассказывает.

Итак, значит, имение, а в имении дом и сад. И рассказ об этом доме и об этом саде, о тех, кто там живет, о тех, кто там бывает. Сад становится местом встречи для определенной части общества, местом, где эти люди осуществляют свой выбор.

Все другие слои общества тут как бы отрезаны. Но тот, кто остался, чрезвычайно важен, он обладает всеми признаками типического.

И вот тут-то и надо быть чрезвычайно осторожным. Тут нужно найти в себе мужество понять, что дальше этого слоя Чехов пойти не мог и не хотел. Потому что «знал» он только до этого места. Чехов не мог знать о будущем больше, чем знал о нем вечный студент, и не мог разглядеть в прошлом больше, чем видел в нем старый Фирс, этот бывший крепостной. Между двумя этими полюсами в поразительно точной перспективе и размещены все другие мужчины и женщины. А между ними – провалы, которые другие пьесы Чехова и его рассказы заполняют тоже лишь до какого-то предела.

1974

*Перевод с итальянского и примечания С. К. Бушуевой*

<sup>19</sup> На самом деле, здесь подразумеваются слова Тригорина из пьесы «Чайка»: «Каждый пишет так, как хочет и как может». – *Прим.ред.*

<sup>20</sup> Имеется в виду статья Д. Лукача «Рассказывать или описывать? К дискуссии о натурализме и формализме» (Интернациональная литература. 1936. № 11-12).

## ИЗБРАННЫЕ МЕСТА ДНЕВНИКА РЕПЕТИЦИЙ (12 марта-18 мая 1974)

12 марта

Репетиционный зал, теплая и доверительная атмосфера, актеры расположились за длинным столом. Я ощущаю их открытость, ожидание и готовность помогать друг другу. Пройдет много дней, произойдет много всего приятного и менее приятного, этому небольшому сообществу предстоит множество открытий и множество шагов назад, – но пока что чувствуется сосредоточенное внимание, желание понять и узнать друг друга.

Стрелер рассказывает о своем режиссерском видении спектакля, но с самого начала поясняет, что поиск будет максимально открытым, он будет основан на спонтанных находках актеров. В общих чертах Стрелер объясняет, что планирует исследовать чеховский текст в нескольких направлениях: общая фабула, историческая диалектика, в которой разворачивается история, и человеческая судьба каждого персонажа. Понятно, что это третье измерение вытекает из двух предыдущих и в каком-то смысле связано с ними символическим ключом. Если опасность первого пути заключается в увязании в повседневной рутине, то второй путь рискует увести в сторону излишней схематичности. Коварен и третий путь: чрезмерная перегруженность символами может придать постановке характер неисторической неподвижности.

Таким образом, внимание должно быть сосредоточено одновременно в трех направлениях, и эти три подхода должны быть динамично соотнесены между собой, без выдвигания какого-либо из них на первый план за счет двух других. Исторический контекст должен подразумеваться в сюжете, а человеческие судьбы должны питать и конкретизировать исторические события.

Стрелер бегло упоминает о важности фигуры Фирса – знакового персонажа всей работы, который как раз и представляет собой почти хоровое (античное) толкование истории.

14 марта

Перевод текста во многом помогает. Однако то тут, то там возникают сложности (архаичное слово, чисто русский оборот, которого не передает итальянский перевод, трудный для актеров лингвистический ритм...): тогда со всей филологической строгостью начинается поиск замены, исходя из тональности, внутренней интенции персонажа в этом конкретном моменте и так далее. Осуществляется множество попыток, слова почти пробуются на вкус, пока, наконец, не будет найден удовлетворительный вариант, который все равно пока еще не является окончательным.

<sup>21</sup> Массимо Галлерани в течение ряда лет работал в Пикколо театро, будучи ассистентом Джорджо Стрелера по литературной части и документации спектаклей; являлся участником постановочных групп спектаклей «Король Лир», «Трехгрошовая опера», «Вишневый сад», «Кампьялло», «Балкон» и др.; будучи свидетелем создания постановок, вел записи во время репетиций. Одна из них публикуется в данной книге. Пер.по: *Massimo Gallerani. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo-18 maggio 1974) // Anton Čechov, Il giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, Bur, 1974, pp.162-190.*

Начинается разбор некоторых персонажей, в частности, анализируются образы Раневской и Трофимова. Актеры начинают свой диалог, и путем проб и ошибок, в результате намеренных и даже случайных попыток рождается гипотеза, что Раневская может оказаться желанной добычей различных шарлатанов, тогда как Трофимов вполне может быть прекрасным танцором (ведь речь, как мы помним, идет о русском, а не о западном интеллектуале!). Большую роль для понимания этих двух персонажей играет их спор в третьем акте: мучительная и даже порой отчаянная сила, которую не боится показать здесь Раневская, и неспособность Трофимова понять ее, что свидетельствует о его недалеком уме. Конечно, он стремится к знаниям и тяготеет своим положением, но бедность его человеческого опыта мешает ему по-настоящему понять поведение других персонажей. Стрелер настаивает на человеческой глубине личности Раневской. Этой женщине не пришлось страдать от голода, она не столкнулась с материальными трудностями, как Трофимов, однако и в ее жизни были тяжелые моменты: она познала страх, сильную любовь (мы помним о «ненужности» в «Лире»), и поэтому имеет право сказать о том, что чувствует себя более живой, более «настоящей», нежели Трофимов, который тоже рассуждает о серьезных проблемах и конечной цели жизни (второй акт).

Раневская в настоящий момент переживает драму тяжелой и, возможно, безнадежной любви, а также трагедию продажи имения (вместе со всем, что оно для нее значит: детство, воспоминания, достаток, муж, смерть сына...).

Становится понятной режиссерская установка: речь идет о методе Станиславского, хотя и критически пересмотренном; тональности не должны быть простым подведением итога и примирением между собой разных намерений, содержащихся в одной реплике. Пока что Стрелер, рискуя даже впасть в психологизм, призывает актеров отдаваться потоку эмоций и чувств, представлять ситуации, которые не подразумеваются текстом, чтобы погрузить в них героев и заставить их действовать.

16 марта

Репетиция начинается с читки четвертого акта, читает сам Стрелер. Пока не затрагиваются две проблемы, которые могут быть решены, только когда артисты начнут репетировать: как выстраивать вторые и третьи планы действия, включая происходящее «за кадром»; а также остается открытым сценическое решение («возможно», предвосхищает Стрелер, «несколько предметов мебели будут нагромождены в углу»).

Сегодня разбирают Гаева и Яшу. Яша – это типичный крестьянин, который смог подняться по социальной лестнице. Он презирает свое происхождение и слепо подражает миру богатых людей, к которому он хочет принадлежать, но чьи ценности и судьбу он не способен понять. Возможно, что его высокомерие вытекает из испытываемой им неловкости, которая проявляется в постоянных странных движениях. Его пошлость не должна быть чрезмерной, она проявляется лишь в отдельных местах, в наборе странных деталей (он курит неприятные сигары, не упускает случая потрогать Дуняшу...). Весьма вероятно, что он также является любовником Раневской. Разумеется, Яша не способен понять Раневскую, но она привлекает его как символ, олицетворение столь желанного им мира, который, однако, его не принимает. Влечение же Раневской к Яше не лишено, возможно, желания наказать себя. Гаев осознает бед-

ственное положение семьи, но это не становится для него настоящим потрясением. Стрелер утверждает, что продажа сада – это лишь последний этап истории; вероятно, в прошлом семья владела и другими землями, которые постепенно были проданы. В этом смысле можно предположить, что драма «Вишневого сада» хронологически наметилась гораздо раньше; пьеса начинается, когда имение уже пришло в упадок, когда его судьба уже решена. Но Гаев ответственен за данное положение вещей меньше сестры: на самом деле состояние растратила Раневская. Однако его бездеятельность не может не обернуться против него, пусть даже и косвенным образом.

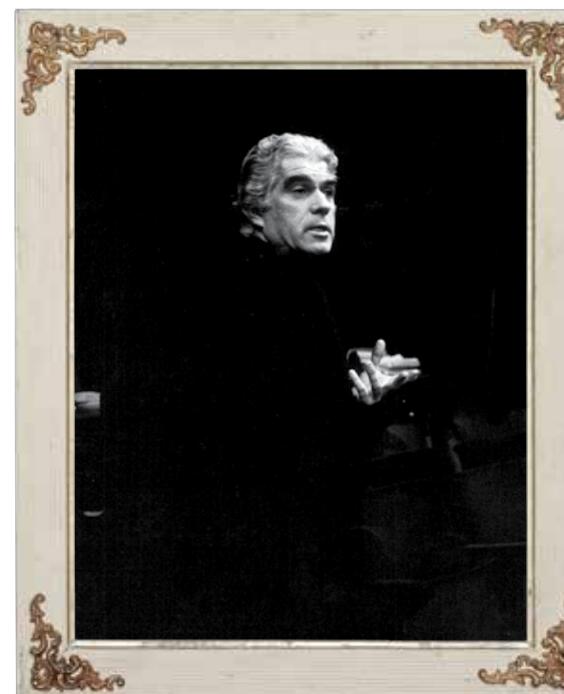
Возможно, что брата и сестру связывает нечто вроде плохо забытой ненависти; конечно, Гаев порой далек от нежности с Раневской (финал первого акта), а его сестра в своей наивной снисходительности не перестает считать Гаева вечным ребенком, который не приспособлен ни для какой работы.

### 17 марта

Сегодня разбирается фигура Лопухина. На основании некоторых реплик (в данном случае, начала текста) актеры и режиссер пытаются определить черты этого персонажа, то противопоставляя его другим героям (например, Трофимову, чью недостающую часть в образе «цельного человека» он представляет), то анализируя его отдельно. Героя помещают в разные ситуации, порой даже чуждые указаниям Чехова, чтобы заставить его действовать. С помощью этого подхода устанавливается, например, что Лопухин – это чувственный человек, он часто ухаживает за разными женщинами. Разумеется, вовсе не утонченным способом: он сохранил многие черты своего крестьянского происхождения (вспыльчив, агрессивен, легко увлекается, живо участвует в своей жизни и жизни других). Грациози выдвигает удачное предположение: в прошлом Лопухин был влюблен в Раневскую, и сегодня он все еще попадает под ее очарование. Но эта невысказанная любовь не может стать для него препятствием, отвлечь его от занятий: для него было бы невысказанно «потерять голову» из-за женщины и забросить дела. Корни его «хозяйственности», без сомнения, уходят в трудные юношеские годы. Его внутренний мир, возможно, не очень богат: мечты мало интересуют его, его влечет конкретная и насыщенная реальными заботами действительность. По его собственному утверждению, он пишет и читает с трудом; это беспокоит его, но не до такой степени, чтобы он чувствовал себя униженным. Сам Лопухин говорит о том, что обитатели имения для него чужие, и хотя порой он выказывает свое расстройство по этому поводу, очевидно, что он им не завидует и не хотел бы оказаться на месте кого-либо из них. В отличие от Яши он не стыдится своего происхождения, более того, в нем он находит повод для гордости.

Возникает вопрос, каким образом он оказался в доме Раневской. Выдвигаются разные предположения (возможно, он здесь гость, или же живет по соседству): в любом случае, все убеждены, что сюда его привел деловой интерес (продажа имения). Стрелер говорит, что Лопухин приехал из Харькова накануне, чтобы провести здесь все лето, время от времени навещая в город. Возможно, он ужинал в доме, а затем задремал в момент, когда нужно было отправиться на станцию с Варей и Гаевым.

Любопытное и значимое открытие: «Вишневый сад» начинается с ухода (Варя и Гаев оставляют Лопухина одного) и заканчивается уходом (забытый всеми Фирс).



62.

63.



64.



62. Джорджо Стрелер. Репетиция

63. На репетиции «Вишневого сада». Валентина Кортезе, Джорджо Стрелер и его ассистент Ламберто Пуггелли

64. На репетиции «Вишневого сада». Луиджи Лунари и Джорджо Стрелер

Снова репетиционный зал. Актеры и режиссер пытаются нащупать образы Пищика и Фирса. Прежде всего, Чехов дает некоторые указания касательно роли Пищика: это, конечно, старый человек, который полностью принадлежит к рушащемуся миру, хотя и обладает своими особыми чертами. Он не осознает происходящего в полной мере и потому полагается на судьбу, так как убежден, что судьба уберезет его от гибели. Он постоянно просит денег взаймы и не стыдится этого; возможно, он склонен к маленьким хитростям, однако не способен сделать плохо другому человеку ради собственной выгоды. Он смирился со своей беспомощностью и одновременно не теряет надежды именно на судьбу; благодушный подхалим, который, однако, не способен в глубине души затаивать задние мысли.

Фирс говорит очень мало. Даже слова даются ему с трудом; он живет только воспоминаниями. Он презирает мещан, которые теперь часто бывают в их доме, но никогда не винит в этом Раневскую или Гаева. Его тоже увлекла за собою волна надвигающихся перемен, которые он не способен понять, и справиться с ними он тоже не способен, поэтому его осуждение происходящего проявляется только в воспоминаниях и жалобах. Он предчувствует наступающий упадок, но далек от того, чтобы указать его причины. Фирс считает, что продолжает приносить пользу в доме, но на самом деле он все больше только мешает. К Гаеву Фирс относится очень нежно: его вечные жалобы, адресованные Гаеву, уходят корнями в детство. Но если для Гаева ворчание Фирса уже стало чем-то вроде игры – отчасти скучной, но без которой ему было бы еще скучнее, Фирс осуществляет каждое свое действие с крайней серьезностью, без намека на какую-либо самоиронию.

## 23 марта

Долгая пауза предшествует возобновлению репетиций. Рядом со мной Грациози и Лаццарини<sup>22</sup> ведут диалог, углубляясь в некоторые проблематичные вопросы соответствующих персонажей. Я чувствую в них огромное участие, любовь к своим героям: актеры делятся друг с другом своими опасениями и трудностями. Я угадываю чрезмерный психологический самоанализ, хотя отдаю себе отчет в том, что в начале работы погружение в персонажа может происходить только таким способом.

Затем возобновляется читка пьесы. Позднее приходит Стрелер, он останавливается на финале первого акта: «Заснула!.. Пойдем в постельку... Пойдем!..» Вся эта первая часть развивается между сном и явью; контраст между физической усталостью и ясностью ума. Желание говорить, которое часто наступает в момент сильной усталости, возможно, чрезмерной, а поэтому нервной и напряженной. Эмоция от столь желанного возвращения сопровождается ожиданием завтрашнего дня, который представлялся столь прекрасным в стремлении вернуться к старым, забытым семейным вещам. Возвращение домой, обретение вещей из детства на мгновение могут создать иллюзию не столь тяжелого и пугающего будущего.

22 Исполнители ролей Лопухина и Вари. – Прим. ред.

Читка третьего акта. Почти сразу встает проблема появления Раневской: как найти точное равновесие между разными составляющими душевного состояния этой героини? Пока что мы видели ее только в момент возвращения домой, в момент встречи со старыми предметами мебели и вещами из детства. Сейчас же жестокая реальность, решающая судьба имения не может оставить ее равнодушной. О чем она сейчас думает? Насколько беспокоится о торгах? Ответить точно на этот вопрос означает открыть себе дорогу к определению правильного внутреннего поведения персонажа в начале третьего акта. Стрелер призывает идти по этому пути.

Конечно, в голове Раневской сосуществуют разные мысли и заботы. Воспоминания о Париже вместе с преследующими ее телеграммами не оставляют ее; она не хочет отказываться от брака Вари и Лопухина; но главным образом, ее беспокоит судьба имения (возможно, не столько страх, что оно может быть продано, сколько утомительное неведение его судьбы, которая уже решена, однако пока еще неизвестна). Неопределенность приводит ее в смятение, она бы все отдала, чтобы знать; и танец становится возможностью заглушить тревогу, сбежать от преследующего ее кошмара. Так постепенно ей удается на некоторое время отстраниться от проблемы, чтобы после снова вернуться к ней вопросом: «Только бы знать: продано имение или нет?». Побеждает материальная действительность, она действительно пугает эту женщину, которая до сих пор столь мало заботилась о подобных вещах.

## 25 марта

Сегодня впервые актеры выходят из-за стола и начинают репетировать на сцене Театра Литта. Это удобный, хоть и тесный театр, со скромным техническим оснащением, но с богатой историей<sup>23</sup>. На сцене наклоненный помост, временно покрытый белой тканью, условное обозначение наклоненной лужайки; впереди мостик, которым заканчивается лужайка, он переходит в партер: связь соучастия и присутствия. Абстрактная сцена для персонажей, которые должны быть на ней представлены с абсолютной «правдой». Репетиция идет очень медленно, так необходимо; множество попыток и последующее нарастание. Ничего пока окончательно не определено: положение, найденный жест могут быть еще отменены и изменены завтра. Поэтому и эти записки носят вынужденно фрагментарный характер.

Стрелер считает возможным, чтобы в начале второго акта Шарлотта вошла на сцену из партера, держа на поводке свою собачку.

Актеры и режиссер ищут положение для Епиходова: это чудной, забавный, всегда принаряженный, аккуратный человек; поэтому он не может просто лежать на траве, как Яша и Дуняша. Пока принято решение, что он будет сидеть (но напряженно) в высоком углу наклоненного помоста.

После его ухода начинается любовная игра между Яшей и Дуняшей: это крестьянская, грубая любовь. Конечно, она влюблена, очарована человеком, который, будучи одним с ней социального круга, имеет возможность жить «как господ», или, по край-

23 Teatro Litta является старейшим театром Милана, он расположен в историческом центре города, во дворце Литта, строительство которого началось в XVII веке. – Прим. ред.



ней мере, среди господ; возможно, она особенно ослеплена его поездками, пребыванием в Париже. Его же мало заботит Дуняша: она лишь одна из многих, кроме того, он не хотел бы, чтобы его застали в ее обществе; возможно, он даже опасается того, что слишком болтливая Дуняша может создать ему проблемы с другими любовницами.

Появляются Раневская, Гаев и Лопахин; они садятся и отдыхают. Чувствуется спокойная, расслабленная атмосфера летнего дня, едва тронутого ветерком. Стрелер уделяет большое внимание разговору этих персонажей, настаивает на необходимости для актеров передавать их без притворства, «правдиво» (подразумеваемая, разумеется, сценическую правду). Значительная часть времени отведена поиску поведения и жестов Раневской: актриса обращается к зонтику и находит удачное решение (прячет лицо в момент своей исповеди, крутит зонтиком, рисуя круги вокруг своей фигуры...) – детские игры. Так же она обращается и с деньгами, которые вынимает из кошелька. Раневская не постарела: парадоксальным образом она еще больше ребенок, нежели Аня, – более наивна и беззащитна. В противоположность неподвижности Гаева и детским играм Раневской Лопахин должен много двигаться: это не тот человек, который может просто лежать неподвижно: он вглядывается в пустоту, погрузившись в свои планы, возможно, он почувствует неловкость и нежность, только когда Раневская заговорит о своих несчастьях и о человеке, которого она любила.

Утомительная, но крайне полезная и поучительная репетиция.

### *27 марта*

Четвертый акт. Расставляется мебель и реквизит. Должно быть общее ощущение, что все в этом доме временно, что скоро он будет оставлен (из-за переезда). Композиция из мебели (шкаф и диван) с одной стороны сцены покрыта белой тканью; в ней чувствуется угроза, тайна, смутная опасность; что-то вроде чистого, «непорочного» саркофага. Мебель из времен молодости, спрятанная, но присутствующая со всеми воспоминаниями, которые она вызывает, обладающая притягательной и одновременно отталкивающей силой. Никто, кроме Раневской (которая не в силах противостоять силе воспоминаний) и Фирса в финале, не осквернит эту форму. Прошлое убрано в сторону, но не уничтожено, не разрушено.

Впереди с другой стороны сцены стоят несколько чемоданов, образующих натюр-морт: будущее кочующих бродяг, которых преследуют воспоминания. Между этими двумя композициями присутствует и разыгрывается настоящее: торопливое, преходящее и беспокойное, где нет времени на то, чтобы возвращаться к воспоминаниям прошлого и тем более – строить планы на будущее. Беспокойный отъезд, наполненный множеством маленьких вещей, которые не берут с собой, чтобы как можно меньше волноваться и думать.

### *29 марта*

Третий акт. Решено, что Раневская появится из глубины сцены, отодвинув занавес, за которым останется Шарлотта до своего выхода на показ фокусов с картами. Раневская идет, танцует, словно бы погрузившись в собственные мысли, – это танец одиночки. Появляется идея сделать арку (которую может поставить Дуняша), в свете которой

выступит Шарлотта; затем встает вопрос о том, оправдано ли существование такого источника света в этом доме: пока вопрос остается нерешенным.

«Сегодня судьба моя решается, судьба...», – шепчет Раневская. На этой тоскливой реплике мимо проходит Фирс: достаточно ли этого прохода, чтобы согбенная фигура Фирса читалась как возможная судьба Раневской? Фирс здесь – это не только старость, но также и одиночество, заброшенность, которую несет с собой старость. Грустный страж воспоминаний, который живет исключительно прошлым, он раздражает молодых, но и взрослые с трудом его выносят. Одна Раневская демонстрирует в словах и жестах любовь по отношению к Фирсу: не только прошлое связывает ее с этим стариком, но и страх того, что, возможно, это и есть ее собственная судьба.

Стрелер без устали призывает актеров к концентрации и постоянному «присутствию»; из этого постоянного «присутствия» должны рождаться жесты персонажа, и только потом его голосовая тональность, которая – настаивает Стрелер – должна оставаться в привычном разговорном регистре.

Мельком замечаю нежную и восхитительную картину: появление Трофимова и его короткий танец с Раневской, чуть откинутая назад голова, чтобы остановить воображаемую кровь, текущую из носа.

### *30 марта*

Третий акт. Снова продолжаются поиски, проверяются разные возможности. Особое внимание уделяется образу Вари: она ведет себя как мещанка. Ее мечта – выдать замуж Аню за миллионера; а сама она хочет уйти в монастырь или выйти замуж за Лопахина. Варя поддается мужскому и плотскому обаянию Лопахина; констатируя, что он все время занят делом, зарабатывает деньги, она находит это естественным (ведь он – «мужик»). Ей не знаком протест; собственную досаду она прячет как можно глубже, оборачивает ее против себя (часто трогает свои руки) или распространяет ее на предметы (переставляет стулья во время разговора с Епиходовым: на самом деле, она не двигает их, а просто ищет предметы, на которые можно обратить собственную глухую злость). Ей нужно постоянно быть в движении, она не может находиться в бездействии (и эта черта объединяет ее с Лопахиним). Она не знает снисходительности по отношению к другим и к себе самой, боится того, чего не знает, ее страшат ее собственные порывы. Она упрекает других за их действия, ее раздражает нарушение привычек, условностей.

Приход Гаева после торгов: пауза, затем он один выходит на авансцену, говорит усталым, будто бы доносящимся издали голосом. Затем Гаев уходит, за ним следует Фирс.

Идет разбор движений и тональности реплики Лопахина, в которой он сообщает о покупке вишневого сада. Лопахин рассказывает о ходе торгов, стоя на том же самом месте, где незадолго до этого выступала Шарлотта; потом актер, которому была предоставлена свобода, следует собственному внутреннему инстинкту: он вскакивает на стул, затем воодушевленно взбегаёт на мостик; и вдруг – слом: опьянение сменяется размышлением, он садится на авансцене рядом с Раневской.

Остальные персонажи, растерянные и ошеломленные слушатели этого рассказа, знаменующего поворот в жизни семьи, встают и постепенно расходятся.

У рампы финальная реплика акта: Аня подходит к растерянной Раневской, чтобы утешить ее и внушить ей уверенность; персонажи как бы меняются местами – Раневская превращается в ребенка, Аня становится утешительницей, дарующей надежду. Молодость защищает зрелость и помогает ей, согревая ее своим теплом, внушая ей желание жить. В самом конце акта сверху под шепот Ани медленно и спокойно опускается ткань-покров, фигуры героев становятся призрачными...

### *7 апреля*

Примерка костюмов. Стрелер сразу проясняет несколько вещей: 1. Трофимов не будет одет в белое; 2. В третьем акте будет превалировать черный цвет; 3. Гаев, возможно, весь спектакль будет в одном костюме.

### *8 апреля*

Третий акт. Репетиция проходит без Стрелера. Актеры повторяют и пытаются закрепить положения и движения, найденные на прошлых репетициях. Ничего особенного, достойного упоминания.

### *9 апреля*

В начале репетиции выбираются костюмы (все еще временные) для второго акта. Существенных проблем не возникает; главное внимание уделяется костюму Раневской и ее обуви. Стрелер объясняет, что должно появиться ощущение безмятежной легкости и неосязаемости; только лицо останется открытым, а все остальное должно диссонировать с этим открытым лицом, ног почти не должно быть видно (Раневская – это женщина, которая ступает, едва касаясь земли).

Затем начинается второй акт. Теплая летняя атмосфера спокойного неторопливого солнечного, но не душного полдня. Уже окончательно решено, что Шарлотта войдет из партера, шепотом разговаривая со своей собакой, – она будет вести свой таинственный личный монолог. Затем постепенно, сидя у рампы, Шарлотта перейдет с немецкого языка на несуществующий не-язык, состоящий преимущественно из детских звуков, а потом заговорит по-итальянски. Но это по-прежнему будет сугубо личный разговор с собой: Шарлотта привыкла быть одна; ее разговор с собакой должен прочитываться как абсолютно обычное дело, так она справляется с одиночеством.

Стрелера беспокоит излишняя склонность к фарсу, которая может появиться у Епихова, и поэтому он советует Маури не впадать в гротеск, призывая его к большему равновесию. Много раз репетируется любовная игра между Яшей и Дуняшей: она должна иметь грубый и пошлый характер – настаивает Стрелер. Затем настроение меняется: входят Раневская, Гаев и Лопухин: «Надо окончательно решить – время не ждет» (Эта реплика звучит в кулисах, чтобы придать словам абстрактный характер). Они входят спокойно, очень усталые. Раневская и Гаев садятся и занимаются своими детскими игрушками; Лопухин же находится в постоянном движении, он нервничает и не замолкает ни на минуту.

Характерный контраст: те, кто должны были бы беспокоиться о своей участи, спокойно сидят, сожалея об ушедшем детстве, тогда как тот, у кого нет сомнений в завтрашнем дне и кто не должен думать о выживании, мечется без усталости в попытке устроить новые дела.

### *11 апреля*

Первый акт. Очень медленная репетиция, всё еще ищутся новые положения или дорабатываются положения, уже найденные прежде. На сцене – шкаф, он стоит боком к партеру, временный диван в глубине, две школьные парты и стол для игры с детскими стульчиками у рампы: эта бывшая детская, которая хранит множество воспоминаний. Словно порыв ветра в комнату, которую только что оставила старость (Фирс), влетает молодость (Аня), Варя и Раневская. Даже усталость от путешествия дышит свежестью, которую они вносят с собою. На Раневскую сразу же нахлынули воспоминания. Это длится одно мгновение, а затем жизнь снова принимает обычный ход: Дуняша, которая не может не рассказать Ане о своих любовных делах; Варя, которую одолевают беспокойства. Все так, как и было до отъезда, каждый подспудно стремится играть свою роль, чтобы создавать иллюзию, будто ничего не изменилось, чтобы попытаться отгородиться, скрыться от преследующих материальных и финансовых забот. Однако то здесь, то там возникает нежеланная, но неизгладимая тень торгов.

Монолог Гаева у шкафа: тирада может показаться риторической, но Гаев искренне верит в то, что произносит; затем его обычные слова («от шара направо в угол!»), удар по дверце – и вдруг оттуда неожиданно и неудержимо возникают самые разные вещи и предметы их прошлой жизни, детские игрушки, воспоминания. Мгновение общего замешательства, маленькая коляска быстро катится прямо в руки Раневской, она нежно прижимает ее к себе, как бы снова обретая свое детство, которого она никогда не теряла.

Эту часть репетируют много раз, с бесконечным терпением ведется поиск абсолютной текучести. Меня в который раз поражает этот ремесленный компонент работы на сцене: незаменимый, без сомнения, в этом случае для того, чтобы во что бы то ни стало получить желаемый эффект.

После того, как Гаев садится за стол для игры, нежно касаясь каждого предмета из детства и на мгновение снова став ребенком (эта детскость, кстати, свойственна и взрослому Гаеву), потерявшиеся в невозвратном мире юности брат и сестра выходят на авансцену со своими стульчиками. И эта часть тоже репетируется много раз; Стрелер хочет получить то, что, пользуясь кинематографическими терминами, мы можем назвать эффектом съёмки движения с наплывом: пока Раневская и Гаев идут вперед, Варя между ними должна отходить назад, это должно быть противоположное и синхронное встречное движение. Реальность настоящего словно бы отступает назад, в переоценке измерения детства. Но оба момента не распадаются на отдельные части – персонажи продолжают вести свой разговор.

### *13 апреля*

Стрелер отсутствует. Ассистенты проходят первый акт, останавливаясь в разных местах для прояснений и уточнений. Так, например, возникает идея, чтобы Фирс сто-

ял, прислонившись к шкафу, словно бы охраняя детские воспоминания, которые скоро оттуда выплеснутся наружу. Затем идет поиск мотивации раздраженного вопроса «Кого?», который Гаев адресует Лопихину, когда тот умышленно говорит: «Да, время идет». Маловероятно, что Гаев не слышит реплики Лопихина и потому переспрашивает его. Скорее надо полагать, что, помимо личной неприязни к Лопихину, Гаев демонстрирует тут чувство человека, который знает о том, что стареет, но не хочет слышать этого от других. Он может признаться в этом самому себе, в шутку; однако констатация данной неизбежности устами другого человека превращает этот факт в объективный. Именно поэтому краткая эта реплика сильно беспокоит Гаева.

Затем рассматриваются положения других героев, они должны быть оправданными: правильно, чтобы Лопихин в момент объявления о продаже имения с торгов находился в центре, тогда как брат и сестра должны быть далеко от него, они должны восприниматься глубоко погруженными в собственные мысли, почти отсутствующими: «материальное», осознание необходимости должно занимать в этой сцене центральное место.

Важная деталь: Лопихин, предлагая «снести все старые постройки», выдвигает стул на авансцену, будто бульдозер.

В конце короткая примерка костюмов.

#### *14 апреля*

Поскольку некоторые участники опаздывают, в начале репетиции подводятся короткий итог того, что было сделано до сих пор. Без сомнения, это трудная и утомительная работа как для актеров, так для режиссера и технических служб. С точки зрения методологии речь идет о критическом использовании метода Станиславского, включающем в себя чередование моментов свободы и крайнего самоконтроля, часто эти два компонента сосуществуют. Игра между «внутри и снаружи»; участие и дистанция; отсутствие-присутствие; реплики, сказанные самому себе для того, чтобы их услышали другие; слова, которые падают в тишину и которые часто бывают не услышаны и не поняты. Конечно, актеры не всегда могут проявить себя наилучшим образом; режиссерская установка исключает «трюки» такого рода: как только напряжение ослабевает, возникает опасность скатиться в определенный «чеховизм». Постоянная готовность актеров выполнять режиссерскую установку огромным образом влияет на успех всего спектакля. Минутное отсутствие – и «атмосфера» тут же исчезает, действие распадается на части и расслаивается, игра оказывается «фальшивой».

Начинается третий акт. Короткое обсуждение начала: стоит ли начинать акт с кадрили? В ней было бы очень мало участников, поэтому принимается решение оставить уже ставший привычным «вариант»: Пищик и Трофимов появляются в ритме вальса. Тарашио входит с бокалом шампанского в руке, в духе «старого бонвивана». Маури, которого это не убеждает, предлагает, чтобы Пищик танцевал со стулом; его предложение услышано, и мне оно кажется удачным: оно прекрасно передает то, насколько жалок этот персонаж.

Затем Стрелер уточняет душевное состояние Раневской: она не верит, что дом действительно выставлен на торги; конечно, она настойчиво задает вопросы, беспокоится, но на самом деле нуждается только в собственном спокойствии. Стрелер говорит о

том, насколько опасным может быть любое беспокойство материального порядка для ее душевной жизни. Исход торгов отступает на второй план по сравнению с желанием успокоиться, необходимостью знать, что игра (как бы она ни сложилась) окончена: может быть, Раневская даже ищет оправдания для объяснения собственного бездействия, больше того, она даже может убеждать себя в бесполезности всякой попытки найти достойный выход.

Стрелер недоволен сегодняшней репетицией; в частности, он неудовлетворен спором Раневской и Трофимова: сцена кажется ему неестественной и искусственной. Только в самом конце он отмечает прогресс актеров, особенно Кортезе, и удивляется тому, что этот прогресс возникает именно сейчас, несмотря на накопившуюся усталость. В ближайшие дни Стрелер будет не раз удивляться данному факту. Возможно, он связан с выбором методологии, о которой режиссер говорил в начале: может быть, сильная физическая усталость иногда помогает актерам передать смятение персонажей.

#### *15 апреля*

Снова третий акт. Стрелер начинает репетицию с замечания о том, что даже у каждого из так называемых «второстепенных» персонажей «Вишневого сада» есть своя сфера размышлений и высказываний. Однако опасность заключается в излишнем упрощении того, о чем недвусмысленно заявляют сами персонажи, что влечет за собой схематизацию театральной обрисовки героев.

Затем внимание переключается на Фирса. Первая проблема, возникающая в связи с этим персонажем, заключается в том, чтобы найти для него соответствующий шаг, выработать характерную походку, которая бы не менялась в течение всего спектакля (за исключением его первого появления в первом акте, когда он в одиночестве проходит через детскую, чтобы встретить вернувшуюся хозяйку: понятно, что здесь походка Фирса должна быть достаточно торопливой, чтобы передать объяснимое беспокойство и радость от этого столь долгожданного приезда, пусть он и вышагивает по-прежнему тяжело и прихрамывая). Стрелер хотел бы также, чтобы Фирс передвигался по сцене ходил постоянно («это муравей, который “ползает” по всему дому и постоянно бормочет»); останавливаясь, он образует со шкафом единое тело, ревностно рассматривая его содержимое. Фирс – не старый брошенный старик: сложность заключается в том, чтобы соединить старость и ту видимость власти, которую продолжает поддерживать Фирс (Яша жалуется на него, говоря, что Фирс терроризирует всю кухню; Дуняша обращается к нему «Фирс Николаевич»). С другой стороны, сам Фирс убежден в собственной важности и незаменимости: «Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом», – отвечает он Раневской, которая отправляет его отдыхать. Фирс должен передавать идею своего постоянного присутствия: он будет присутствовать в первых трех действиях, и только в четвертом акте мы увидим его лишь в самом конце.

#### *22 апреля*

Я возвращаюсь в театр после нескольких дней отсутствия; меня встречает спокойная атмосфера непрекращающейся доверительной работы. Репетируется четвертый акт. Стрелера нет. Я улавливаю сосуществующие и противоположные душевные

порывы: радость Ани и огорчение Трофимова от существования и безвозвратно потерянной молодости; затем лихорадочное волнение Лопихина оттого, что его мечта неожиданно сбывается. Стрелер не пытается решить пьесу Чехова ни в узком ключе философии отчаяния, ни в русле удобного заблуждения превратить автора в певца надежды. Сознание – это не данность, не театр нравственных утверждений, это поле разъяснения тонких механизмов взаимного приспособления между надстройкой и самим существованием. Я думаю, что мудрость Чехова находится поверх отчаяния и надежды; тонкая ирония позволяет ему управлять бесконечными жизненными колебаниями. История «Вишневого сада» (оставим традиционные, полные молчания и многозначительных пауз постановки, которые должны передавать нам самые интимные откровения автора и его персонажей), – это также и диалектика жизни в неделимости ее противоречивых составляющих. Драматургические «знаки» находятся на вершине этой диалектики: соприсутствие боли и радости, трагического и комического, неизбежного конца и многообещающего начала, потерянной индивидуальности и «начальной стадии» коллективности.

Любопытно, что я заметил все это именно сегодня, после нескольких дней отдыха, который я решил себе предоставить, чтобы «прочитать» спектакль более свежим и отстраненным взглядом. И именно сегодня я почувствовал всю остроту выдвижения сада на первый план. Эта огромная ткань-покров, обладающая столь многими значениями, – объектив, в котором фокусируется все действие и благодаря которому театр, столь тесно связанный с повседневными вещами, получает новый и более проникающий смысл через этот разреженный символ.

Я отмечаю красоту всего сценического облачения: снова ощущение «игры» театра, вымысла, актеров, которые скоро закончат свою трудную работу; многозначное впечатление, которое производит вроде бы сухая и строгая картинка. Затем – сидение на чемоданах, короткий монолог Раневской в неподвижном присутствии других персонажей. И вдруг общее облегчение, вместе с шутовской выходкой Епиходова, пробуждающей всеобщее веселье: глубокая боль отъезда на мгновение смешивается с удовольствием от комической шутки, которая ослабляет, но не отменяет напряжение.

### 23 апреля

Первый акт. Темнота. Пустая сцена. Очертания мебели, закрытой белыми чехлами. Из глубины, от белого задника доносятся голоса, мерцает отблеск свечи. Ночная, очень таинственная атмосфера. Входят Дуняша и Лопихин, они ведут между собой разговор. Постепенно, очень медленно набирается свет. Стрелер обращает внимание на то, как в первых репликах Лопихина уже «проявляется» весь персонаж: отношения с отцом, социальное происхождение, тщеславие, склонность к самокритике, гордыня, любовь к Раневской.

Затем издали слышится звон колокольчиков, цокот копыт лошадей: входят Аня, Варя, Гаев и Раневская. Гаев останавливается напротив шкафа, Раневская снимает покрывало с мебели на авансцене: появляются школьные парты (за которыми, возможно, Раневская и Гаев много лет назад делали домашнее задание), столик, детские стульчики: мы понимаем, что эта комната – сегодня просто проходная – была когда-то детской. Это шаг назад в прошлое, пока настоящее и будущее наступают на нас свои-

ми материальными обозначениями: вещи, предметы, мебель – все осталось прежним, время лишь едва затронуло их, оставив свой легкий отпечаток. Между тем с людьми это время поступило безжалостно, оно сделало их практически неузнаваемыми (Лопихин задается вопросом о том, узнает ли его Раневская, Яша не узнает Дуняшу, равно как Раневская не узнает Трофимова...). Это чувство времени, о котором говорит Раневская (которой часто не хватает, однако, осознания своего собственного времени), делает возвращение в детство мучительным: каждый из героев оказывается в очень сложном положении между возможностью обнаружить собственные старые вещи и невозможностью обрести, почувствовать через них себя – слишком много всего произошло с тех пор...

Аня: «Завтра утром встану, побегу в сад...»; в этом месте Стрелер делает изменение: вместо того, чтобы вернуть Аню на диван, он предлагает ей свернуться калачиком на одной из скамеек. Варя же ложится на соседнюю скамейку – и скамейки превращаются в две кровати, в которых по вечерам сестры делились друг с другом своими секретами. Позже, когда разговор станет более доверительным, Аня подойдет к сестре и ляжет рядом с ней в ту же кровать (на ту же скамью). Входит Дуняша с подносом: слышен звон чашек, ложек, обычные звуки, сопровождающие жизнь семьи, собравшейся за утренним завтраком. Появление Яши разрушает ритм и атмосферу.

### 25 апреля

Четвертый акт. Идет репетиция сцены между Лопихиным и Трофимовым, без Стрелера. Думаю, что актеры могут играть лучше, чем получается у них сегодня. Этот разговор богат оттенками, подтекстами, которые пока остаются невыраженными. С появлением Стрелера четвертый акт проходит сначала; он много раз останавливает репетицию, чтобы сделать более глубокие замечания, прояснить темные места и, тем самым, сделать более выразительным замысел. Так, он настаивает на том, чтобы морализм Трофимова читался ярче в отказе от предлагаемых Лопихиным денег; что касается последующего разговора Яши и Дуняши, то режиссер выказывает убеждение в том, что Дуняша осознает окончание своей любовной истории: поэтому она готова довольствоваться письмом («Пришлите из Парижа письмо»). Затем Стрелер вскользь говорит о том, что Шарлотта – это единственный персонаж, о судьбе которого нам ничего не известно: Лопихин обещает найти ей место, но мы не знаем – какое; не исключено, что она вернется к бродячей жизни артистки цирка, из которого, кстати, она и пришла.

Кроме того, Стрелер полагает, что Лопихин на самом деле не собирается жениться на Варе: именно поэтому он не делает ей предложения, а вовсе не из-за робости или еще каких-либо коммуникативных затруднений. Лопихин прекрасно знает, чего хочет, и хотя он действительно весьма застенчив в проявлениях своих чувств, нет сомнений, что в выборе жены он будет действовать решительно. То есть, повторим, Лопихин совершенно точно не хочет жениться на Варе и его молчание по этому поводу может быть истолковано, конечно же, и как неловкость, но и как обеспокоенность тем, что он должен избежать участи, на которую все надеются: дело, разумеется, не в его неспособности совершить этот шаг. Встреча Вари и Лопихина – это, совершенно очевидно, одна из самых напряженных точек четвертого акта: здесь, помимо неловкости и растерянности, столько всего невысказанного... повисшего в воздухе... перед этим садом,

которого нет, и который, однако, существует и воплощает одновременно столько самых разных образов и смыслов.

### *26 апреля*

Второй акт. Интермедия на открытом воздухе: контраст между неподвижностью фигур и срочностью решений, которые нужно принять, между многозначностью слов и реальным течением жизни, которая их обесцвечивает и сводит на нет. Представители двух миров говорят друг с другом, но не понимают друг друга: Лопехин демонстрирует порыв и жажду деятельности, Гаев и Раневская словно бы застыли в своем детском «отсутствии», досадная помеха «игре» только злит их.

Потом снова возникает дорогая привычная картинка из прошлого: «Как ты постарел, Фирс», – восклицает Раневская, еще сохранившая свою молодость. Она внимательна ко всем переменам, оставленных временем на жизни других; Фирс медленно проходит по мостику: нежный образ детства и трагический образ смерти, предвестие конца этой так и не так прожитой жизни.

Затем слышны далекие гудки и шум приближающегося поезда, проезд которого дается в двойной перспективе: в глубине, за наклоненной лужайкой, как знак приближения новой технологической эры; а впереди проезжает игрушечный поезд, – возможно, плод фантазии детей, символ потерянного детства. Этот поезд не остановится, чтобы подобрать пассажиров, он универсален в своей символике, открытой любым фантастическим проявлениям режиссерского замысла; опасность метафизической абстракции превосходит выбор методологии, сохраняющей и развивающей идеи Станиславского.

Конец акта: там, наверху, на краю наклоненного помоста Аня и Трофимов на закате дня «старой жизни» мечтают о новой жизни и уже живут ею; смутное осознание ее уже прокладывает себе дорогу в голове Ани и делает ее уверенной, счастливой в своем невинном предоставлении себя потоку неизвестного существования, которым охвачено сейчас все ее существо (и которое конкретно проявляется в веселых – и снова как будто бы детских – играх на лужайке).

### *1 мая*

После месяца в Театре Литта мы, наконец, вернулись в то место, где и будет сыгран спектакль. Первое, что я замечаю, – это высота ramпы (в «Пикколо» она чувствуется больше, чем в Театре Литта) и ширина мостика (менее значительная в «Пикколо», чем в Театре Литта). Актеры и режиссер слушают музыку и шумы, записанные у Фьоренцо Карпи.

Стрелер начинает намечать, пусть пока только на уровне слов, финал; он объясняет, что будут слышны звуки пилы, уничтожающей деревья: в сад приходит стройка. Он также добавляет, что важно создать ощущение не столько стройки, сколько живучести, усердной деятельности. Должен чувствоваться контраст: похоронный момент, умирающий мир (падает ткань-покрывало, скользят по ней листья, гаснет свет) и деятельный энтузиазм, проблеск другого мира (звук пилы): на смену земельной эре приходит эра индустриальная. Режиссер пробует звук одновременно с падением ткани, однако не выказывает особой убежденности и решает пока разделить эти два элемента (изо-

бразительный и музыкальный): сначала в тишине опускается ткань-покрывало, затем нарастает звук пилы. Но это тоже временное решение, замысел режиссера, тем не менее, остается неизменным: речь идет о том, чтобы создать сложный эффект соприсутствия и встречи конца (умирающего мира) и начала (рождающегося мира).

Первый акт. Поднимается ткань-покрывало, слышен свисток поезда, открывается дверь за задником, появляется прямоугольник света; из глубины входят Дуняша (со свечой в руке) и Лопехин. Они ведут между собой разговор, затем – глухой стук закрывающейся двери и голоса в кулисах: ощущение последовательности, текучести, как если бы занавес был поднят когда угодно и зритель мог бы застать героев в любой момент их жизни. Это – не настоящее начало в прямом смысле слова: все выглядит так, как будто бы уже давно находилось в движении.

Найдена удачная деталь: выходящий навстречу вновь прибывшим Фирс сталкивается с Аней, – сталкиваются два полюса комедии, сталкиваются старый и новый мир, – но они не останавливаются и, кажется, не узнают друг друга.

Стрелер не выглядит удовлетворенным репетицией: по его мнению, не хватает некоторой весомости происходящего на сцене, общего единения, атмосферы сна-бодрствования, которая должна присутствовать в этом акте. Опасность, – добавляет Стрелер, – заключается в том, что актеры могут впасть в излишний формализм. Смена театра, сцены сыграла свою роль в этой общей потерянности актеров. С другой стороны, действие настолько выстроено на сумме многих частных деталей, что даже минимальное изменение тональности или отсутствующий оттенок рискуют превратить спектакль в фальшивый, испортить его целостность.

### *4 мая*

Расставляются стулья для третьего акта. Я размышляю о важности этих технических деталей и понимаю, что даже маленький сдвиг стула в сторону меняет весь контекст, иначе структурирует сценическое пространство. Стул как организующий элемент театрального места: отстраненный элемент, который, помимо предоставляемой им возможности покоя и затишья, предполагает в своем одиночестве страх и ожидание.

Радостная атмосфера, наполненная музыкой и светом, вплетается в ожидание исхода драмы, которая разыгрывается в другом месте и не перестает преследовать тех, кто в ритме вальса пытается отдалить от себя любые заботы. Здесь, в доме – легкая, но полная грусти игра, которая то омрачается физической и нервной усталостью, то вновь озаряется словом или музыкой; там, вдалеке – безжалостная игра торгов, которая решает судьбу отсутствующих.

Репетиция медленно движется вперед, совершенствуются отдельные детали, идет поиск того, как соединить музыку со словами пьесы: весь третий акт сопровождается и подчеркивается вальсом, который то затихает, то снова вступает в силу, то едва слышен, то звучит более громко.

Два коротких замечания: с сегодняшнего дня сами актеры расставляют стулья для выступления Шарлотты, до вчерашнего дня стулья заранее стояли в правильном положении. Особенно точно передает настроение медленный и нервно-усталый жест Вари, которая бросает ключи на пол после того, как Лопехин объявляет о покупке имения.

7 мая

Третий акт. Ткань-покрывало закрывает портал. Гаснет свет в зале, вступает музыка, поднимается ткань, входит Пищик, танцует вальс со стулом в руке. Начало акта актеры проходят много раз, Стрелер требует от них максимальной простоты и текучести исполнения: речь идет об уподобленной, но не натуралистической игре, она должна сбивать с толку и казаться сюрреалистичной, но одновременно не утрачивать своей содержательности. Главной проблемой по-прежнему остается преодоление натурализма. Сама сцена со своими главными элементами – это брошенный на новое измерение мост, нагромождение отсутствий: здесь нет задников, декоративных и иллюзионистических элементов, типичных для любой постановки по Чехову. Поэтому понятно, что вся тяжесть этого исключения падает на актера. Актер здесь – это ось всякого намерения, он воплощает всё, включая и предметность, которая была убрана из сценографии.

Я обращаю внимание на прогресс Самматаро в роли Трофимова.

Быстрый проход Вари по сцене: вечно занятая домохозяйка, она не знает покоя в своих маленьких, вечно повторяющихся жестах, которыми она приводит в порядок всё подряд, убирает, прибирает... Возобновляется музыка, входит Раневская, она словно теряется в нескольких шагах вальса, появляются хромающий Фирс, быстрая Дуняша. Остается выстроить вход Шарлотты на показ фокусов: здесь еще пустота, пауза, мертвое время, пока остальные герои рассаживаются по местам. Маленькая, но значимая деталь: после слов Ани о том, что на кухне шепчутся о продаже сада, одновременно с трагической растерянностью Раневской сама Аня и Трофимов обмениваются напряженными взглядами. Они вдвоем делают несколько шагов вальса, прежде чем полностью окунуться в музыку и исчезнуть в ней (молодость умеет быть неосознанно жестокой).

Но, возможно, лучшая сцена сегодня – это сцена между Варей и Епиходовым: Стрелер очень хвалит Лаццарини и Маури. Наконец, особенно чувствуется общее смятение присутствующих, которые постепенно расходятся после того, как Лопехин завершает свою «тираду» и встает на колени на авансцене по центру. Раневская, конечно, испытывает боль, но еще больше, как мне кажется, – изумление и, может быть, даже ужас от безжалостного «выступления» Лопехина.

9 мая

Первый акт. Раневская и Гаев сидят на авансцене на своих детских стульчиках; Раневская впервые разговаривает с садом, она ведет речь, полную нежности, воспоминаний, утраченных моментов: ее рука поднимается в приветствии внезапного присутствия, которое почувствовала только она: «Ангелы небесные не покинули тебя». Затем рука падает, фигура женщины превращается в дерево, и с вершины рая Раневская возвращается к экзистенциальной боли, которая мучает ее столь же, сколь и физическое страдание: «Если бы я могла забыть мое прошлое». Она знает, что это невозможно, что прожитая жизнь будет преследовать ее своими воспоминаниями, которые иногда даже превращаются в галлюцинации: «Посмотрите, покойная мама идет по саду...»; сила ее воспоминания такова, что даже скептическая Варя на мгновение верит в него. Раневская не может лгать: в порыве, с которым она проживает

прошлое и настоящее, столько болезненного участия, что для других он оказывается достоверным.

Еще один голос из прошлого – это голос Трофимова, бывшего учителя Гриши; сначала Раневская смотрит на него растеряннo, не узнавая его (еще одно отсутствующее узнавание, которыми так богат «Вишневый сад»), затем, обнимая его, разражается слезами. Стрелер предлагает здесь Сантуччо некоторую нетерпимость: вероятно, Гаев с трудом может смириться с крахом своей мечты, которую разрушает проявление столь утробной боли. Затем Стрелер добавляет, что на несостоявшуюся отправку денег ярославской бабушкой повлияло отеческое отношение Гаева к крестьянам («Я человек восьмидесятых годов...»): возможно, что она находит его излишне снисходительным по отношению к крестьянам.

Снова первый акт. Наконец репетиция становится похожа на прогон, она почти не прерывается; актеры кажутся уже достаточно уверенными. Мое внимание останавливается на эпизоде со шкафом: я понимаю, что должно возникнуть ощущение нагроможденных как попало вещей, которые беспорядочно прорываются наружу: волна воспоминаний, которые отказываются молчать. Раневская плачет, обнимая коляску своего Гриши, и другие герои напрасно пытаются привести в порядок эти наполненные былой жизнью предметы, которые тоже плачут и смеются вместе с теми, кому они когда-то принадлежали. Все растеряннo бродят среди этих воспоминаний, и только Аня сможет спокойно заснуть, поскольку у нее нет прошлого, которое необходимо пересмотреть.

11 мая

Примерка окончательных костюмов четвертого акта: симфония белого для общества отъезжающих. Только Трофимов выделяется в своем костюме темно-зеленого цвета. Затем обсуждается костюм Раневской из первого акта: Стрелер говорит, что он непременно должен быть белого цвета (чтобы слиться с садом) и не лишенным некоторых отсылок к Парижу. В четвертом акте на белом фоне, с мебелью, покрытой большой и тоже белой тканью, сосуществуют светлый, свежий и молодой белый цвет Ани, бледный и легкий белый цвет Раневской, «прожитый» белый цвет Гаева, безликий и необработанный белый цвет Вари, и тяжелый и неровный белый цвет Пищика.

13 мая

Была повешена новая ткань-покрывало, очень легкая, почти неосозаемая; она сразу начинает дышать, ходить волнами; этот эффект необыкновенно действенен. Также была заменена часть листьев: новые скользят с большей легкостью. Это небо-сад, которое трепещет и словно шепчет что-то легкое и нежное, сейчас отдыхает в своей неизменности. Кажется, что оно защищает героев, опускается, лаская их, – это важнейший знак всего спектакля. Гипотетический сад – это также и мы (зрители), смотрящие на то, как проходит жизнь, защищая, таким образом, себя от тех, кто живет этой жизнью (от нас самих и других), и оставаясь инертными, неспособными изменить ее.

Неубедительная репетиция; близость премьеры, возможно, становится причиной потери концентрации. Стрелер, в частности, останавливается на двух моментах: пре-

жде всего, он считает, что любовная игра Яши и Дуняши должна вызывать не только ощущение некоторой грубости и пошлости, но также должна читаться как нечто радостное и веселое. Кроме того, он советует Раневской и Гаеву что-то рисовать в воздухе или на газоне (она – зонтиком, он – палкой), создавая контраст заявлению Лопухина о том, что он пишет и читает с трудом.

Прекрасно появление Ани, Вари и Трофимова; они органично присоединяются к Гаеву, Раневской и Лопухину и начинают свой разговор, образовав широкий круг: все очень плавно, чувствуется покой, свойственный летнему полдню за городом. Затем вдруг раздается знаменитый «звук лопнувшей струны». Стрелер смело делает выбор в пользу тишины: звук-символ, который слышат только герои, а не мы – зрители. Внезапный подъем ткани-покрова, словно взмах крыла, как «вздрог истории», на который среагируют все, прислушиваясь в разных направлениях и предлагая самые банальные и безобидные объяснения. Герои слишком далеки от Истории, чтобы понять предзнаменование грядущего поворота. Следовательно, это «молчаливый звук»: чем больше я думаю об этом, тем больше это решение кажется мне соответствующим и удивительным образом прозорливым в своей простоте.

Третий акт. Принято решение отменить занавес в глубине, который служил для входа Шарлотты, затем Раневской и, наконец, Гаева после торгов.

Единственное наблюдение. Раневская Варя: «Хочешь – выходи за Лопухина, он хороший, интересный человек». Варя: «Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение». Для Раневской, которая спонтанно отдается любви, никаких препятствий не существует; интенсивно прожитая любовь может побороть застенчивость, лицемерие, она даже может отменить или разрушить привычку или условность.

### 15 мая

Особое внимание уделяется свету. Постепенно во время длинной тирады Трофимова свет приглушается, становится мягким, теплым, как бывает летним вечером. Вдруг слышится свисток поезда: Трофимов, за которым следует Аня, забирается наверх, чтобы увидеть его. Закат этого спокойного, теплого, но не душного дня: желтый, позолоченный закат, подготавливающий появление Прохожего. Всё остановилось, замерло в сумерках: чувство покоя, мягкой, теплой и невозмутимой статичности, которая на мгновение изолирует каждого в разговоре с самим собой. Затем вдруг появляется посторонний человек: он не просто носит другую одежду, но и двигается другой походкой, говорит на другом языке, его жесты широкие, большие, они скорее похожи на жесты Лопухина, чем на сдержанные жесты обитателей Вишневого сада. Герои смотрят на Прохожего растерянно и недоверчиво; и только Лопухин, следуя диалектике социальной справедливости, встает перед Прохожим, преграждая ему путь: предвестие наступающей борьбы.

Затем репетируется третий акт до ухода Раневской и Трофимова. После долгих колебаний Стрелер решил заменить пленку с записанной музыкой на настоящий маленький оркестр из трех инструментов, который играет то грустно и издалека (когда дверь закрыта), то громко и напористо (когда дверь открыта). Нет сомнений, что подобного рода решение более соответствует замыслу режиссера; несмотря на совершенство пленки, «присутствие» музыкантов и музыки здесь и сейчас более «реально» и значительно.

### 17 мая

Спектакль почти готов. Сегодня репетируются два акта, актеры то и дело останавливаются, оттачивая некоторые детали.

Третий акт. Наконец пришли «настоящие» стулья, которые будут на сцене: они очень красивые, простые, белые. Удивителен прогресс всех актеров. Эта репетиция необыкновенно удается Кортезе, однако несомненен и прогресс Барчеллини в роли Яши. Принято решение, что во время монолога Лопухина о торгах оркестр будет находиться в кулисах, так, чтобы он звучал громче и напористее, когда Лопухин призывает: «Музыка, играй!».

Необыкновенно убедителен уход Лопухина, опрокидывающего по пути стул: установление новой материальной силы разрушает дом и его красоту.

Второй акт. Одно короткое замечание. Сегодня мне показалось, что монолог Кортезе у рампы о своих грехах ведет к точке безумной галлюцинации: эффект поразителен, все сыграно между «внутри» и «снаружи», в сочетании налета безумия и ясности ума. Затем на пике боли она слышит далекую музыку... которую слышит и Гаев, но, конечно же, не Лопухин.

### 18 мая

Финал четвертого акта. Все выходят из детской, слышен отъезд коляски. Гаснет свет: на сцене почти темно. Затем в тишине раздается шум шагов – медленных, явно приближающихся шагов: в комнату входит Фирс, он осматривается вокруг, подходит к покрытой тканью структуре-саркофагу, «выкапывает» себе в ней погребальную нишу, сначала садится в нее, а затем медленно ложится туда с голыми ногами, из-под его разорванного пальто проглядывает старая ночная сорочка. Бормоча свои последние слова, он засыпает; теперь слышно только его замедленное и глубокое дыхание, почти что хрип. Затем вступает первый звук извне: это пила, которая пилит в ритме хрипа Фирса дерево в саду; к ней присоединяется более быстрая вторая пила, затем третья, еще более быстрая... В почти полной темноте опускается ткань-покрывало, когда звуки пилы становятся почти оглушительными. Сначала ткань накрывает портал, затем опускается внутренняя верхняя часть, которая накрывает мебель и фигуры. Но вот поднимается вертикальная часть, и появляется другой сад, одновременно набирается свет, он становится почти ослепляющим. Этот финал пробуются множество раз: Стрелер хочет воссоединить звуки и свет в единый образ.

Из умирающего мира, из слабеющего неба-сада в ярком свете надежды зарождается другой мир. Аня выйдет, чтобы разгладить эту ткань, кланяясь и благодаря зрителей; песни тех, кто пилит и рубит сад, становятся все громче. Жизнь продолжается в ослепляющем свете. Затем последний выход актеров на поклон: это не просто обычные поклоны, но олицетворение лестницы жизни с самой молодой (Аня) и самым старым (Фирс) по краям портала.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

**Интервью с ассистентом Стрелера Карло Баттистони,  
режиссером телевизионной версии «Вишневого сада» 1974 г.<sup>24</sup>**

*Как во время репетиций Стрелер знакомит актера с автором, с произведением, в котором тому предстоит сыграть?*

Стрелер помещает автора в культурный и исторический контекст его эпохи. Но очевидно, что он не читает лекцию – в данном случае про Чехова. Предполагается, что актеры знают «Дядю Ваню», «Три сестры» и т. д.; это составляет часть их культуры и творческого багажа. Разумеется, Стрелер ведет разговор о Чехове с критической и исторической точки зрения, проводит структурный анализ произведения. Он говорит с актерами и представляет им свой план постановки.

*Как Стрелер работает с актерами?*

Он привык сначала читать текст. Сначала он сам читает все роли; затем, прояснив все критические точки и дав характеристику каждому персонажу, доверяет чтение актерам. Он не навязывает интонацию реплики, но умеет быть убедительным; он ведет диалог с актером. Таким образом, он подводит актера к своему собственному видению постановки. Повторяю: он не навязывает интонаций, тона, но проясняет значение текста в соответствии со своей концепцией спектакля.

*То есть представление о Стрелере как о властном «деспоте» – это легенда?*

Он гораздо менее деспотичен и властен, чем думают. Ему нравятся актеры, которые окунаются с головой в спектакль, которые берут на себя инициативу.

*Речь действительно идет об очень тесной совместной работе?*

Да, Стрелеру нравятся актеры, которые сами предлагают. Затем он дополняет, сокращает, направляет... Он пытается использовать не только достоинства, но также и недостатки актеров. Когда кому-то не удастся найти правильную интонацию реплики, он задается вопросом о том, не ошибся ли он сам, предложив актеру жесты, которые не соответствуют данной реплике. Они вместе пробуют все возможные решения, пока не найдут того, что ищут.

*В «Вишневом саду» Раневская и Гаев играют достаточно «театрально». Соответствует ли это особенной интерпретации комедии?*

Прошлое Раневской отличается от прошлого Лопухина (я беру два крайних примера). Твердое физическое присутствие, очевидная жестокость Лопухина не принадлежат к поэтическому, абстрактному и полному мимолетностей миру Раневской. Это предполагает принципиально отличный стиль игры. Разумеется, такой человек, как Гаев, беспечный игрок в бильярд с его инфантильным внутренним миром, находится в оппозиции с другими персонажами, в частности, с Варей, чей характер очень конкретен. Из этой ситуации, таким образом, рождается другой тип игры.

<sup>24</sup> Перевод по: Le spectacle de Giorgio Strehler. A partir d'un entretien Josette Casalino-Vasori avec son assistant Carlo Battistoni. // G.Strehler, P.Brook. La Cerisaie Anton Tchekhov. Hatier Janvier, 1985. S.92-107.



65.

66.



67.



65. Валентина Кортеше на репетиции «Вишневого сада»

66. Джорджо Стрелер и Валентина Кортеше на репетиции «Вишневого сада». Фото Луиджи Чиминаги

67. «Вишневый сад». Групповое фото после репетиции



Создается впечатление, что Раневская играет так, словно бы она постоянно находилась на авансцене.

Раневской свойственны острые моменты истины и внутреннего страдания, но главным образом она обеспокоена тем, как другие воспринимают ее состояние. Эти другие являются для нее зеркалом, отражением ее образа.

Стрелер в «Театре для людей» говорит о своей версии «Вишневого сада», используя образ «трех китайских шкатулок», которые находятся одна в другой. О чем идет речь?

Есть шкатулка «истории», в том смысле, что пьеса – это рассказ об упадке одной семьи, которая вынуждена продать вишневый сад. Это первая шкатулка.

Вторая шкатулка – это шкатулка исторического времени, в которое происходит рассказ: времени разрушения некоторых установленных социальных порядков.

Кроме того, есть шкатулка жизни (рождение – жизнь – смерть). Это шкатулка поколений, которые сменяют друг друга, фундаментальных антагонизмов, оппозиции Фирса и Ани: «Заперто. Уехали... <...> Про меня забыли» и «Прощай, старая жизнь!».

Очевидно, что эти три шкатулки, по очень точному определению Стрелера, находятся одна в другой. То есть мы не можем выделить исторический аспект в ущерб конкретному рассказу, или наоборот. Важно, что все три сосуществуют.

*Как вы решили проблему представления или изображения вишневого сада?*

Стрелеру и его художнику Дамиани пришла в голову гениальная идея, как изобразить вишневый сад (противоречащая некоторым правилам, согласно которым Чехов нуждается в предмете, в двери, которая открывается и т. д.): ткань-покрывало простирается со сцены в зал и вовлекает зрителя в действие своим трепетанием, своим дыханием. Каждый вошедший в театр понимает, что эта ткань – вишневый сад, она трепещет, дышит одновременно со зрителями, входящими в зал. На мой взгляд, это крайне оригинальный ход.

*Присутствие вишневого сада ощущается также благодаря цвету костюмов, свету.*

Благодаря свету, конечно; это – часть магии Стрелера. Все эти светлые летние цвета, эти широкие легкие пальто, которые, кстати, настоящие. Это костюмы того времени, мы нашли их в одной мастерской. Они очень красивые и очень подходят спектаклю, может быть, как раз потому, что это – настоящие костюмы той эпохи.

Белые костюмы... и черный образ Фирса.

*В постановке есть знаки приближающейся новой жизни?*

Их нет. За исключением шума срубаемых деревьев в конце, тех деревьев, которые уничтожает Лопухин. Там музыкальное крещендо, затем слышен звук пилы. Кроме того, мы ясно слышим звук заводской трубы, то есть зарождающейся промышленной цивилизации: деревья срубили, чтобы построить заводы.

*Однако во втором акте Чехов дает нам указание: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»...*

Мы пробовали много разных звуков. Все они были очень банальными. Нужно было найти такой исключительный звук, который привлеч бы внимание всех. Стрелер сде-

лал выбор в пользу тишины. Абсолютная тишина подчеркивает этот момент напряжения всех персонажей на сцене в конце второго действия.

*Все звуки спектакля раздаются за сценой, даже оркестр, который играет в третьем действии во время бала. Кажется, что музыканты репетируют, когда появляется Лопухин.*

Как если бы они как раз настраивали свои инструменты между одним сыгранным куском и другим, в момент паузы. Конечно, оркестр мог бы находиться и на сцене. Но у нас это эхо музыки, сыгранной оркестром, который также принадлежит прошлому, несмотря на то, что в этот момент он играет по-настоящему. Пауза, словно бы гости разошлись: музыканты настраивают свои инструменты; а затем снова начинают играть вальс Фьоренцо Карпи, композитора Стрелера.

*Можно ли сказать, что в первом действии Стрелер ввел «пластическое присутствие» детства? В комнате, которую продолжают называть «детской», мы обнаруживаем, например, игрушечный поезд...*

Да, поезд принадлежит миру детства, как и вся мебель из первого действия. Это одна вселенная. Конечно, детская – как ее называют – уже не используется по назначению. Она стала гостевой комнатой. Раньше она была комнатой Раневской и Гаева. Последним в этой комнате играл сын Раневской. После его смерти в ней ничего не трогали. Она стала чем-то вроде храма, поэтому в ней есть шкаф...

*Шкаф, с которым разговаривает Гаев...*

Это поведение предложено текстом. Так часто бывает в постановках Стрелера: некоторые знаки прописаны, они откровенно очевидны, но только он их замечает. Когда открываются дверцы, шкаф выплескивает из себя детство этих людей. Они старательно сохраняли свое детство в запертом шкафу. И в конце оно вырывается: поэтому из шкафа вываливаются новогодние игрушки, коляска и т. д.

Ничего не изменилось, несмотря на то, что эта комната стала гостевой; скамейки – это те же скамейки из детства Раневской и Гаева. Взрослые вновь проживают свое детство, когда входят в комнату: но одновременно есть разрыв между взрослыми и детскими стульчиками, на которые они хотят сесть. Особенно интересна попытка вернуть некоторые, казалось бы, навсегда утраченные ощущения. Раневская играет со своим кукольным сервизом. Гаев находит игрушечный поезд и свисток. И вместе с этим образом поезд из второго действия – это тоже детский поезд.

*Что означает поезд во втором действии?*

Поезд есть в тексте, Стрелер не придумал его. Когда мы обретаем некоторую свежесть детства, воздух, теплоту, из-за ощущений, вызванных временем, проезжающий поезд может напомнить, наверное, поезд из детства. Мы теряем материальный контакт с предметами; таким образом, это – мечта о поезде, нежная и дорогая картинка из детства, потому что, повторяю, теплота полдня, заходящее солнце, порыв ветра погружают нас в состояние абсолютной потерянности. Вещи теряют свою конкретику и становятся сами по себе поэтическими. Я думаю, именно поэтому в спектакле Стрелера проезжает этот нежный поезд из детства.

*Все персонажи в этот момент полностью неподвижны.*

Да. В этот момент на сцене абсолютная неподвижность. Никто, на самом деле, не смотрит на проезжающий поезд. Он проезжает в памяти героев. Он проезжает как образ детства.

*Другой предмет, с которым играет Стрелер, – это зонтик. Во втором действии, когда Раневская говорит о том, что слишком много тратит, она использует зонтик, как если бы это была рулетка.*

Именно так. Это точное указание постановки. Это указание Стрелера. Оно говорит: «Ставки сделаны»...

*Этих слов нет в тексте?*

Нет.

*И когда Раневская стыдится своей жизни...*

Она прячется за зонтик.

*В сцене бала, о которой мы уже говорили в связи с музыкой, мы видим пустые стулья, стоящие в ряд, словно для зрителей какого-то спектакля...*

Да, спектакля, который не состоялся. Благодаря этому знаку мы понимаем, что этот дом знавал когда-то лучшие времена. Возможно, что старый еврейский оркестр, который слышно через дверь, раньше играл во время официальных приемов, для многих приглашенных гостей. Но их больше нет, потому что экономическое положение семьи ухудшилось. Двадцать лет назад этот дом был полон гостей; сегодня остались только стулья. Теперь в дом приходят лишь самые преданные, например, начальник станции. Те люди, которые бывали в доме раньше, руководствуясь собственными интересами, постепенно исчезли.

*Что касается бильярда, он конкретно не представлен на сцене.*

Стрелер решил убрать этот элемент, потому что в тексте он крайне символичен. На сцене же он становился слишком конкретным. Единственный конкретный предмет – это шкаф. О звуке шаров напоминают реплики Гаева и слова, которые он употребляет.

*Одна из трех «китайских шкатулок» – это историческая эпоха. Некоторые персонажи являются носителями этого присутствия истории?*

Стрелер хотел, чтобы Прохожий был русским, чтобы было понятно, что в этом мире в то время говорили на разных языках.

Чехов переведен на итальянский язык; все актеры говорят по-итальянски; и только Прохожий говорит по-русски. Это показывает отсутствие контакта, даже лингвистического, между зарождающимся революционным обществом и умирающим старым буржуазным миром.

*Во втором действии персонажи сидя слушают монолог Трофимова о новом мире. Только Лопухин и Трофимов стоят.*

И это не случайно. Трофимов – это утопист. У него есть интуиция, предчувствие, но он не умеет их конкретизировать. Он тоже очень инфантилен. Идея воодушевляет

его, но он не может ее реализовать. Лопухин же – это тот, кто, напротив, использует исторический момент. Он воплощает новый зарождающийся класс. Лопухин мог существовать некоторое время с Трофимовым, но Раневская не могла бы этого сделать никогда.

*Разве Лопухин не говорит Трофимову о своей симпатии?*

Конечно. Он даже пытается дать ему денег, но Трофимов отказывается. Здесь мы видим попытку контакта.

*Лопухин в спектакле Стрелера, этот сын мужика, который носит белый жилет и желтые ботинки, кажется мне достаточно утонченным персонажем.*

Мне не кажется, что он утонченный. Он умеет вести себя в этом обществе, хотя и принадлежит другому классу. Кроме того момента, где он пьян и залезает на стул... Тогда он показывает свое истинное происхождение. Но в остальные моменты он умеет существовать в среде, которая является для него чужой. Он представляет собой зарождающуюся силу, которая утверждается только в противопоставлении. Он не делает революции как таковой, но участвует в революции денег. Он получает доступ к капиталу, но не стреляет из ружья.

*Он пользуется ситуацией.*

«Он пользуется»: это выражение имеет негативный оттенок. Я бы сказал скорее в положительном смысле: он не сидит, сложа руки; он не оплакивает вишневый сад, но говорит: «Посмотрим, что можно сделать».

*Он даже подталкивает других к действию.*

Когда говорит: «Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода». Он правильно видит. Это капиталистический проект: искусство использовать сложившуюся ситуацию, вместо того чтобы оплакивать собственную участь. Это искусство действовать. Революция унесет с собой Лопухина, но он будет последним. Тогда как семья останется первой среди тех, кого унесет самый маленький порыв ветра перемен. Чтобы уничтожить Лопухина, нужно гораздо больше. Возможно, он представляет и предвосхищает привилегированную бюрократию, которая вскоре установится.

*Пьеса заканчивается агонией Фирса, его медленным и трудным дыханием...*

«Про меня забыли... Ничего...» Это одна из самых трагических реплик из всех, что написал Чехов.

В тот самый момент, когда он остается один, Фирс обратит внимание на себя. До этого момента он постоянно опекал Гаева, изводил его своими просьбами надеть пальто, беспокоился о нем: он продолжал обращаться с ним так, как обращался с ним в детстве.

И вдруг не осталось никого, о ком нужно заботиться, он больше не должен ни кем заниматься: он оказался предоставлен своему одиночеству. Тогда он начинает

анализировать самого себя: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...». Это смерть. Раз ему больше не к кому обратиться, конец может быть только таким. Это чудовищная смерть, потому что на самом деле они просто забыли старого слугу. Все уезжают и забывают несчастного Фирса...

*В целом ритм спектакля очень медленный.*

Наверное. Согласно репликам из текста, ритм должен соответствовать реальному времени. Комедия разворачивается точно по указаниям текста. Когда герои говорят: «Через двадцать минут на станцию ехать», это должно быть точно. Написанное время соответствует времени реальному.

Чехов оставил сценические указания, которые использовали многие режиссеры. Говорили, что «Вишневый сад» надо играть весело, как водевиль. Тем не менее, это текст, у которого есть магический внутренний ритм. Этот ритм сохраняется, несмотря на то, что мы решили избежать «чеховизма», то есть длинных пауз, растягивания времени, которые очень опасны. Текст дышит.

В конечном итоге, некоторые реплики могут сгореть. Другие реплики должны быть продуманы и осознаны, прежде чем быть сказанными. Именно так мы получили этот ритм, обрели это дыхание, которое, по моему мнению, в спектакле Стрелера является очень точным.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## ПЕРВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ «ВИШНЕВОГО САДА». Миланский театр «Пикколо» 1973–1974<sup>25</sup>

*Рим, 9 марта 1974*

Сцена состоит из следующих элементов: большая ткань-покрывало из шелка, которая переходит со сцены в зал. Ее держат два штанкета. В центре ткани – листья вишневых деревьев. Портал покрыт штукатуркой. Авансцена состоит из строительных лесов, а уровень сцены сделан из строительных столов с возможностью менять наклон и форму.

Станок покрыт ковром из искусственного шелка и хлопка, который переходит на авансцену и спадает в партер. Тот же ковер, частично свернутый, вертикально поднимается как задник во втором действии и служит занавесками в третьем действии. На ковре нарисованы «тени» деревьев Сада.

На станке чередуются предметы мебели:

1 действие – шкаф, диваны, детские игрушки и мебель

2 действие – игрушечный поезд, макет города

3 действие – бильярд, стулья

За станком как задник, скрывающий внутреннюю структуру сцены, на штанкетах висят полосы ткани из марли или белого хлопка. Они прикреплены к полу.

Во втором действии внутри марли в центральной части вставлены макет города вдалеке и макет железнодорожного полотна с дорогой и игрушечным поездом.

В первом и третьем действии на сцене есть также люстры со свечами и маленькие лампы для сцены бала в третьем действии, подвешенные сверху на сцене и в партере.

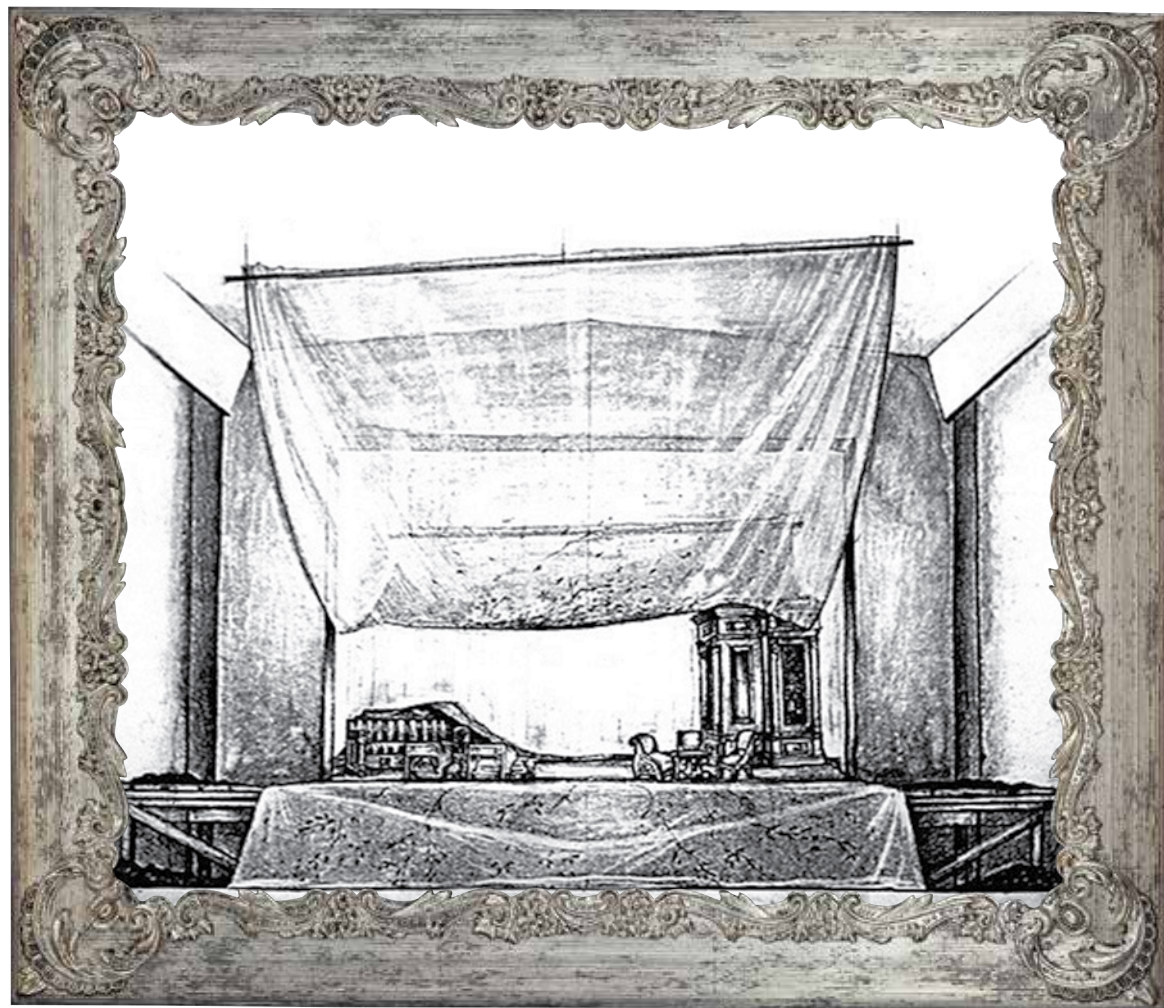
### Ткань

В зале должны быть три штанкета, которые держат ткань, переходящую со сцены в зал через портал. Надо осмотреть зал, чтобы понять, можно ли установить три штанкета снаружи или внутри потолка, чтобы прикрепить штангу, которая будет держать ткань.

Вес штанги и ткани составляет около 10-15 килограмм, для безопасности каждый штанкет должен быть рассчитан на вес 20 килограмм. Также в зале, не касаясь вентиляции и украшений потолка, должны быть установлены блоки или тросы, к которым крепятся маленькие лампы. Их около десяти. Подъем и опускание этих ламп в антракте между вторым и третьим действиями могут осуществляться с правой и левой галереи. То же самое касается штанкета, который держит ткань для финала.

Штанкет с тканью находится примерно на расстоянии 10,5 метров от портала, второй штанкет находится на сцене. Положение ткани меняется в зависимости от действия, в настоящий момент для изменения ее положения предусмотрен один маневр штанкета на сцене. Ткань сшита из шелковых полос длиной 90 сантиметров.

<sup>25</sup> Пер. по: Testo di Luciano Damiani (9 marzo 1974) sulle scene del Giardino dei ciliegi. // Anton Čechov, Il giardino dei ciliegi, a cura di L. Lunari, Milano, Bur, 1974, pp.157-161.



68. Лучано Дамиани. Эскиз декорации спектакля «Вишневый сад» (1974)

Шелк должен быть пропитан противопожарным составом, поскольку в третьем действии на сцене есть люстры с зажженными свечами, пусть и на расстоянии от ткани.

Противопожарная пропитка должна быть поручена фирме «Самбротта». Ткань будет сшита в мастерских театра, мы пришлем образец швов. Когда она будет готова, по рисункам и по образцу, которые будет предоставлены, Сибилла сможет закончить отделку и драпировку уже подвешенной ткани.

### Портал и авансцена

Портал оголен, надо демонтировать занавес и первую падугу, если они есть. Зеркало сцены уменьшено, поскольку деревянная верхняя часть портала с имитацией штукатурки опущена. Оркестровая яма открыта, фронтальные стены и обшивка авансцены облицованы, как на рисунке, каркасами из фанеры, покрытыми большим количеством ткани и штукатурки, чем существующие.

На нижней части портала видны следы влажности, потрескавшейся штукатурки с темными следами, которые светлее в верхней части. На авансцене над оркестром установлена конструкция типа настила для строительной площадки. Этот настил, а также сам уровень сцены представляют собой серые столы, похожие на строительные столы или сходни, с деревянными опорами и балками. Весь материал изношенный, пыльный, старый, вымазанный в известке. Чтобы получить эффект нароста, плесени и т. д., надо покрасить дерево жидким силикатным клеем и обжечь его горелкой.

Справа и слева от авансцены на уровне сцены, а также на полу партера навалены груды строительного мусора, остатки снесенной стены: кирпичи, земля и т. д.

На настиле на авансцене стоят два стола. Они соединены в центре и являются игровыми – на них происходит действие.

### Станок

Уровень сцены представляет собой строительные столы. Часть из них – настоящая, другие – имитация. Настоящие зафиксированы на авансцене, внутренняя часть сцены – это театральные столы. Фиксированная часть авансцены заканчивается на расстоянии 1,20 метра в глубину портала, и на этой линии зафиксирован железный каркас с помощью шарнирного соединения. Этот железный каркас справа имеет диагональ, которая в верхней части находится на расстоянии 1,60 метра от самого каркаса.

На линии диагонали находится шарнирное соединение, и станок, таким образом, делится на два сектора В и С.

Эта железная основа должна быть как можно более легкой. Тем не менее, когда будет закреплена фанера, составляющая основу станка, конструкция должна стать жесткой. Листы фанеры должны быть как можно больше, чтобы избежать стыков, к самой основе фанера крепится с помощью болтов. Фанера будет доставлена листами толщиной 10-12 миллиметров, они будут обработаны соответствующим образом, чтобы имитировать строительные столы.

Этот станок имеет наклон, который добавляется к наклону сцены театра. Чтобы избежать излишнего наклона, надо будет сделать каркас плюс настил из досок по умень-

шенным размерам – между 8 сантиметрами в передней части и 13 сантиметрами в задней части.

Параллельное порталу шарнирное соединение для функциональности слегка приподнято от пола.

По ходу действия станок принимает три разных положения, в частности, меняется положение сектора С (смотри рисунок). Подъем станка происходит с помощью ручного или механического подъема, типа автомобильного домкрата. Когда он поднят, внизу должны быть установлены опоры типа откосов в соответствии со специальными направляющими, предусмотренными в железном каркасе.

Движения для сектора С: справа по отношению к диагонали подъем на 35 сантиметров в первом и четвертом действии, а также подъем в третьем действии на 50 сантиметров.

Во втором действии меняется положение обоих секторов станка. Сектор С поднимается на высоту 1,85 метра – на этом секторе нет действия, то есть нет необходимости устанавливать специальные опоры. На другом секторе действие есть.

Наклон – 1,20 метра.

Это максимальные размеры, после разговора с конструкторами будут предоставлены окончательные размеры.

Сбоку от центрального станка есть также два прилегающих станка, часть которых справа и слева уходит в кулисы (смотри план). Площадь равна площади центрального станка.

### **Ковер**

Станок закрыт ковром из искусственного шелка и хлопка с красной основой. Ковер 05.03.1974 был нам доставлен вместе с письмом, копия которого была вам отправлена. Также вы получите предварительный расчет. Ковер будет обработан фирмой «Самбротта», и мастерские театра сошьют ткани вместе, как на рисунке.

При покраске ковра должен быть использован анилиновый краситель на спиртовой основе, если возможно с фиксатором, чтобы сохранить цвет – поскольку будет необходимо мочить ковер, чтобы пригладить его. Надо будет провести предварительные испытания. Ковер сделан из двух элементов, соединенных в правом углу.

В первом действии ковер свернут в глубине и прислонен частично к спинке дивана. Во втором действии ковер прикреплен завязками к балке, он поднимается вертикально, как задник. В третьем действии ковер служит занавеской – смотри рисунки – со шнурами из хлопка и шелка, как в обойной мастерской. В четвертом действии ковер закрывает мебель.

### **Марля или хлопок**

Вокруг станка как покрытие стен в глубине и в соответствии с боковыми отверстиями предусмотрены полосы белой марли. Эта марля должна быть обработана противопожарной пропиткой, по той же причине, что и ткань.

В каждую полосу сбоку по кромке вставлен нейлоновый шнур, который держит ее натянутой и крепит к полу. Полосы ткани прикреплены к штанкету и к полу. Ткань

натянута. На плане указано расположение полос ткани, некоторые еще не определены окончательно.

Надо подготовить несколько образцов полос на сцене, чтобы выбрать самую подходящую по размеру, цвету и текстуре.

### **Мебель и обстановка**

Можно начать поиск (на основе максимальных размеров) бильярда, особенно его площадки, обивки и луз, чтобы проверить звук.

Внешняя часть может быть ненастоящей, чтобы сделать его максимально легким.

Можно также начать искать двигатель игрушечного поезда и поезд. Разница в том, что игрушечный поезд должен быть и казаться игрушкой, тогда как второй поезд – это модель настоящего поезда.

Вместе с рисунками будет предоставлено подробное описание мебели.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## ВИШНЕВЫЙ САД: ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОЭМА ПЕРЕМЕН<sup>26</sup>

### Сюжет «Вишневого сада»

«Вишневый сад» часто обвиняют в полном отсутствии сюжета, и это чистая правда, ибо в нем почти нет интриги или содержания, свойственных большинству пьес; там ничего не происходит, как частенько подчеркивают критики с Бродвея. А еще там нет основной идеи, хотя попытки ее обнаружить предпринимались неоднократно: пьесе пытались придать то марксистское звучание, то тоску по старому режиму. Сюжета в привычном понимании этого слова здесь практически нет, ибо пьеса апеллирует не к рациональному, но к чувственному восприятию. Это имитация действия в самом строгом смысле, и построена пьеса исходя из основного значения слова «сюжет», которое я уже рассматривал по другим поводам: события отобраны и выстроены так, чтобы определенным образом охарактеризовать происходящее; и у этого происходящего есть временные начало, середина и конец. Свобода от основной идеи или интриги есть свидетельство совершенства чеховского реализма. Простые бытовые события снабжены в «Вишневом саде» яркими деталями, выявляющими и суть внутренней жизни персонажей, и истинный смысл всей пьесы.

В «Привидениях» действие искажено привычной потребностью в наличии идеи и интриги. Этим отчасти и объясняется тот способ выстраивания сюжета, которым пользуется Ибсен; поиски «этической мотивации» требуют некоей интеллектуальной структуры, хотя в ибсеновском театре они могут и не привести к обретению конечного смысла. «Вишневый сад» же, напротив, драма «безнадежной мотивации», театральная поэма перемен; образ действия здесь гораздо ближе к скептицизму, лежащему в основе современного реализма и фундамента реализма в целом. Аристотель считал, что непосредственное восприятие должно предшествовать утверждению; выдающийся подвиг Чехова заключается в отсутствии утверждений. И достигает он этого через построение сюжета: выбирает только те эпизоды, те мгновения жизни своих героев, когда, в промежутках между осмысленными действиями, они особенно остро ощущают свое положение, свою судьбу. Так он ухитряется дать полную картину происходящего в пьесе – неудавшейся попытки сохранить вишневый сад – через множественные отражения главного события в поведении героев и без рассмотрения какой бы то ни было основной идеи.

Особо проницательный зритель быстро обнаруживает ту тонкую нить, которая связывает эпизоды и героев пьесы. Члены семьи, владеющей старинным имением с вишневым садом – Раневская, ее брат Гаев и дочери Варя и Аня, – полностью разорены, и главный вопрос для них звучит следующим образом: как помешать продаже имения с торгов в уплату долга? Лопухин, чьи предки были крепостными в этом же имении, теперь стал быстро богатеющим купцом. Он предлагает очень разумный план: вырубить сад, поделить землю на небольшие участки и сдавать под дачи жителям расположенного по соседству быстро разрастающегося промышленного города. Так можно не только сохранить, но и приумножить свое богатство. Но так не спасти то, что Раневская и ее брат считают главным сокровищем: они единодушно выступа-

ют против уничтожения сада. Но деньги на уплату долга они не могут ни найти, ни заработать, ни занять. В конце концов имение уходит с молотка, и покупает его все тот же Лопухин, который безусловно распорядится им с выгодой для себя. Его работники приступают к вырубке старых деревьев, даже не дождавшись отъезда прежних хозяев.

В двух словах пьесу можно охарактеризовать как «совместные реалистические страдания»: все герои болезненно переживают неотвратимую потерю имения, каждый по-своему, причем эти совместные страдания глубже и выразительнее, чем страдания каждого в отдельности. Герои увлеченно поддерживают друг друга в решимости «спасти вишневый сад»; каждый видит в нем свою ценность – экономическую, сентиментальную, общественную, культурную – и клянется ее сохранить. Используя сюжетные средства, Чехов всегда удерживает внимание зрителя на основном действии: я уже говорил о том, что сцена буквально переполнена главными героями, а еще полудюжиной второстепенных, и все они, пусть и не столь явно, озабочены безвыходностью ситуации. Но Чехов не верит в их идеи; взаимодействие персонажей – это не игра ума, а скорее разнообразная реакция на положение дел: настроение героев меняется, а время, отведенное на принятие решения, уходит и проходит.

Хотя действие, которое Чехов выбирает для показа на сцене, скорее «трагическое» (страдание и осознание), оно полноценное: на наших глазах вишневый сад в очередной раз расцветает и уничтожается. Первый акт – это пролог: возвращение Раневской из Парижа становится поводом для того, чтобы подвести некий итог ее прошлой жизни. Ее глазами и глазами дочери Ани, а также через восприятие Лопухина и Пети Трофимова мы видим имение, каким оно было прежде. Во втором акте вводится главный конфликт; именно здесь мы узнаем и о том, что для каждого героя сад ценен по-своему, и о предпринимаемых каждым из них попытках (за сценой) спасти свой вишневый сад. В третьем акте мы видим перипетии, свойственные традиционной трагедии. На сцене происходит довольно нервная вечеринка, устроенная Раневской в тот самый момент, когда в городе продается с торгов ее имение. В конце праздника Лопухин, переполненный одновременно гордостью и чувством вины, объявляет о том, что имение купил он. Четвертый акт – это прозрение: мы видим всю историю, пришедшую к закономерному концу, в новом, ироническом свете. Семья готовится к отъезду: окна заколочены, мебель громоздится по углам, чемоданы уложены. Все персонажи чувствуют, а зритель видит по множеству примет, что желание спасти вишневый сад выродилось в его уничтожение; объединение семьи – в расставание; возвращение домой – в отъезд. Нам не говорят, что это «значит». Но действие завершено, и поэма перемен заканчивается новым, финальным осознанием, звучным аккордом чувств.

Структура каждого акта базируется на более или менее ритуальных общественных событиях. В использовании таких событий – приездов, отъездов, юбилеев и празднеств – Чехов близок к Генри Джеймсу. И цель у него та же самая: привлечь внимание к действию, в котором все участвуют «за компанию», в отличие от целенаправленности поступков каждого персонажа в тенденциозно морализаторских драмах Ибсена. Чехов тоже использует ритуальные события для того, чтобы раскрыть характер героя в те моменты, когда он меньше всего озабочен собственными невзгодами и больше всего открыт для бескорыстного понимания происходящего. Появления второстепенных персонажей у Чехова так же на первый взгляд бессмысленны, как бессмысленны семейные сборища и случайные встречи. Но они помогают выявить главные стороны жизненных ситуаций.

<sup>26</sup> Первая публикация на англ. языке: "The Cherry Orchard: A Theater-Poem of the Suffering of Change" (originally untitled) by Francis Fergusson. From "The Idea of a Theater". // Princeton, N.J., 1949, p.p.161-177.

Чехов выстраивает свой сюжет осознанно и взвешенно. Это становится ясно, когда начинаешь видеть разницу между тем, что мы узнаем о героях в начале, и теми моментами их жизни, которые автор выбирает для показа на сцене. Лопехин, к примеру, человек действия, похожий на новых капиталистов из пьес Горького. Чехов знает о Лопехине всё и мог бы показать нам какой-нибудь яркий эпизод из его карьеры, но он демонстрирует Лопехина, когда тот вынужденно бездействует и остро осознает свои личные интересы в этой истории. Раневская несколько лет колесила по Европе со своим вечно недомогающим возлюбленным, и в ее жизни вполне могла случиться не одна страстная любовная интрижка, подобная тем, что разыгрывают в коммерческом театре. Но Чехов, как и все великие художники современности, отказывается от этих стандартных ходов, считая их избитыми и лживыми. В «Чайке» актриса Аркадина замечает, закрыв роман Мопассана: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ». В данном контексте ирония ее слов глубока: она сама – чистейшее порождение коммерческого театра, и в данный момент у нее как раз именно такой роман, против возможности которого она возражает, читая Мопассана. Чехов, умеющий искусно плести сюжетное кружево, поддавливает свою героиню в тот краткий миг искренности и растерянности, когда лживость ее успешности понятна всем, даже ей самой.

Таким образом, Чехов путем построения сюжета показывает действия противоположным «Привидениям» образом. Ибсена интересуют тщетные поиски мотиваций и внятные моральные проблемы. Такое действие естественным образом приводит к главному конфликту, и в финале пьесы Ибсен затрудняется приубавить накал страстей или завершить действие ответами на поставленные вопросы. Чехов же считает безнадежность единственно верным видом действия, наиболее близким к реальной жизни, и сюжетными средствами показывает страдания и предощущение перемен даже у тех героев, которые отнюдь не склонны к пассивности. Эти мгновения человеческих переживаний напоминают хор у Софокла и сцены из дантовского «Чистилища». «Привидения» – пьеса-борьба, в которой оружие – это рациональное мышление, и демонстрация причин этой борьбы затрудняет усвоение поэтики пьесы. Чеховская поэтика, как и ибсеновская, скрывается за внешним натурализмом; а вот форма пьесы в целом – не более чем поэтика в широком смысле этого слова: последовательность определенных элементов композиции. Отсюда и странная уязвимость чеховских пьес на современной сцене: автор ничего не доказывает, он просто показывает; и хотя зрители, даже на Бродвее, к финалу пьесы всегда глубоко тронуты происходящим, они не в состоянии ответить на вопрос: о чем всё это?

Чехова трудно проанализировать и выразить словами из-за его сдержанной объективности: он апеллирует исключительно к чувственному восприятию, в котором и находит отклик поэтика современного реализма. И тем не менее, все-таки стоит попытаться проанализировать Чехова, если его искусство вообще возможно понять. Если читатель позволит, я бы хотел остановиться на одном элементе, всего на одной сцене из композиции второго действия.

### **Действие второе: эпизод как базовый элемент композиции**

В предисловии к своей пьесе «Новобрачные на Эйфелевой башне» Жан Кокто пишет: «Действие в моей пьесе заключено в образах (*imagée*), а не в тексте. Я пытаюсь

заменить “поэзию театра” на “поэзию в театре”. Поэзия в театре – это тончайшее кружево, которое невозможно рассмотреть на расстоянии. Поэзия театра была бы грубым кружевом из корабельных канатов. “Новобрачные” должны были выглядеть устрашающе – капля поэзии под микроскопом. Эпизоды выстраиваются как слова в стихотворении».

Это замечание справедливо и для «Вишневого сада»: элементы композиции – сцены или эпизоды, время и место действия, развитие сюжета – соединены таким образом, чтобы воссоздать поэзию театра; а вот текст, когда читаешь его глазами, – нет. Метод Чехова, как замечает Старк Янг в предисловии к своему переводу «Чайки», «состоит в том, чтобы взять актуальный материал, какой бывает в жизни, и сделать так, чтобы проступили скрытые смыслы. На поверхности его пьес – самая обычная жизнь, порой даже обыденная».

Выполненные Янгом переводы чеховских пьес вместе с изящнейшими заметками, пояснениями и интерпретациями наконец-то сделали тексты Чехова доступными и для англоязычного театра, и для любого читателя, обладающего терпением и воображением. Янг показывает нам, что именно подразумевал Чехов: через реплики персонажей; через ритм их речи; через жесты, паузы и прочие сценические детали. Иными словами, он сделал текст ярким, позволяющим увидеть и почувствовать в нем музыку действия, поэтику, лежащую в основе всей композиции. А это значит, что дальнейшее изучение Чехова (при нашем дефиците добротных постановок) должно основываться именно на переводах Янга. Вношу предложение: считать данную работу эталонной; утвердить этот легко воспринимающийся текст; далее рассмотреть роль места и времени действия в поэтике и мелодике второго акта «Вишневого сада».

Как я уже говорил, во втором акте вводится главный сюжетный конфликт: именно здесь мы особенно ясно видим, какую цель преследует каждый герой, и как цели эти начинают вызывать между ними разногласия, ибо они по-разному смотрят на вишневый сад. Но главное – это не личные разногласия героев и не их личные цели, но та общая обреченность, предощущение которой они демонстрируют: гибель старого имения. Место действия, как мы понимаем из смысла, скрытого за текстом, – главный элемент этой поэмы перемен: если бы второй акт носил лирический характер, место действия разрушило бы последовательность эпизодов, наделяющую происходящее все более глубоким смыслом.

Чехов описывает место действия следующими словами:

«Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце».

Уберите с задника этот пейзаж, горизонт, очертания предметов, и будет сложно выставить сценический свет так, чтобы достичь желаемого результата – создать ощущение нереальности, беспорядочности, которого требует современный реализм. Здесь Чехов связан театральными условностями своего времени. Наилучший выход из положения нашел Роберт Эдмунд Джонс, когда ставил «Чайку»: для виду отдать дань фотографической точности реализма и изобразить деревья, часовню и прочие элементы

как можно условнее. Чем меньше будет заморачиваться плотник, делающий декорации, тем точнее они сыграют роль, отведенную им Чеховым: роль, которая меняется и развивается вместе со всей историей. Шекспиру было проще: он мог описать место действия в двух-трех поэтических строчках:

Увы, стемнеет скоро; слышен ветра  
Зловещий вой; кругом на много миль  
Нет ни куста<sup>27</sup>.

Чехов, как мы увидим позже, оживляет свои декорации и делает их подвижными не посредством слов, но благодаря тому, что персонажи начинают по-иному их воспринимать.

Занавес поднимается, и мы видим обычную сельскую местность в час живописного заката. Епиходов играет на гитаре, а прочие обитатели имения привычно бездельничают в ожидании ужина. После небольшой паузы завязывается разговор, обрисовывающий нам характеры отдельных героев: гувернантка Шарлотта говорит, что не знает, кто она такая, и жалуется, что у нее никого нет; глуповатая горничная Дуняша сходит с ума по Яше, молодому лакею Раневской. Эти персонажи придают пьесе иронический оттенок. И когда эта группа замолкает, услышав шаги приближающихся Раневской, Гаева и Лопухина, Чехов рассчитывает на зрительские улыбки, вызванные сентиментальными клише – местом действия и закатным часом.

Но устроенный Раневской праздник меняет всю атмосферу, привнося в действие раздражение, разочарование и страх. Здесь мы узнаем, что Лопухин так и не смог уговорить Раневскую и Гаева уладить свои дела; что Гаев тщетно пытается устроиться на службу и занять денег; что Раневская переживает за судьбу имения, за будущее своих дочерей и за здоровье снова заболевшего парижского любовника. В порыве гнева Лопухин хочет уйти, но Раневская его не отпускает. «С вами все-таки веселее», – говорит она, и все вокруг умолкают. Издалека слышится музыка – это играет еврейский оркестр. Чехов заставляет зрителя оторвать взгляд от героев на сцене и посмотреть на место действия шире. Он часто использует музыку в качестве сигнала и приманки. И на сей раз вмешательство музыки в наше сознание гораздо более резкое и зловещее, чем раньше: мы видим уже не томный летний вечер, а очертания растущего промышленного города на горизонте и приближение тьмы. Пустопорожний разговор длится еще какое-то время, и возникает следующая пауза, на сей раз без музыки, во время которой дурные предчувствия еще больше усиливаются.

И в этой тишине Фирс, очень старый лакей, торопливо входит, держа в руках пальто Гаева: нужно уберечь хозяина от вечерней прохлады. И мы словно видим всю эту сцену глазами Фирса. Он помнит имение до отмены крепостного права, когда жизнь была устроена единственно разумным для него образом; вместе с ним мы видим хрупкие приметы той жизни: старые могильные плиты и покривившуюся часовню.

Ярким контрастом к этому видению звучат юные голоса Ани, Вари и Пети Трофимова, идущих по тропинке. Старшие герои и старик-лакей рады этой нотке молодости, энергии и надежды; и вот они счастливо (хотя не соглашаясь и не веря) внимают увлеченным рассуждениям Трофимова, его убежденным словам об общественном прогрессе и о том, что старшее поколение больше не играет в России важной роли. Когда снова наступает тишина, все герои уже умиротворены; а когда опять звучит гитара

27 Шекспир В. Король Лир. Акт 2, сц. 4 (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник).

Епиходова, мы поднимаем глаза и смотрим на пейзаж и летний вечер с надеждой – словно они могут освободить всех в этом имении от ответственности и разногласий:

В глубине сцены проходит Е п и х о д о в и играет на гитаре.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*задумчиво*). Епиходов идет...

А н я (*задумчиво*). Епиходов идет...

Г а е в. Солнце село, господа.

Т р о ф и м о в. Да.

Г а е в (*негромко, как бы декламируя*). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

В а р я (*умоляюще*). Дядечка!

Ложно-возвышенная реплика Гаева рушит гармонию, возвращает нас к реальности и к неизбежной близости перемен. Возникает своего рода тупик – пауза, наполненная волнением и страхом.

«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Этот загадочный звук, как и епиходовское брнчание на гитаре, нужен для того, чтобы напомнить нам о более широкой картине действия, но он очень уж резкий (хоть и отдаленный), почти что сигнал бедствия, и все герои, услышав его, смотрят в размытую даль горизонта. Через их отношение к этому звуку и догадки о его природе Чехов показывает противоречивость всей сцены, только что разыгравшейся на наших глазах:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это что?

Л о п у х и н. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Г а е в. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Т р о ф и м о в. Или филин.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

Пауза.

Ф и р с. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Г а е в. Перед каким несчастьем?

Ф и р с. Перед волей.

Пауза.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Знаете, друзья, пойдете, уже вечерет.

Раневской хочется отступить, но отступление превращается в парение, когда на тропинке вдруг появляется «прохожий», просящий денег. Раневская, испытывающая одновременно замешательство, жалость и угрызения совести, дает ему золотой. Все расходятся, расстроенные и потерянные.

На сцене остаются лишь Аня и Петя. Продолжая свою театральную поэму перемен, Чехов показывает нам место действия через их восприятие:

А н я (*всплескивая руками*). <...> Сегодня здесь дивно!

Т р о ф и м о в. Да, погода удивительная.

А н я. Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад.

Т р о ф и м о в. Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна...



Солнце уже село, восходит луна, принося с собой прохладу и древнее животное волнение; очертания дома едва угадываются в темноте, как в груди поросших бурьяном камней едва угадывается древняя Ниневия. Чехов хочет показать, что вишневым сад «мертв», но для этой цели он использует не только временную метафору (закат солнца – восход луны), но и «отражателей» – Аню и Петю, – для которых настоящее во всех его проявлениях уже умерло, а живо лишь некое бестелесное будущее. Ани-на девическая влюбленность в интеллектуальный энтузиазм Пети Трофимова (как у Джульетты – «любовь, как море, глубока») освободила ее от привязанности к дому детства, помогла почувствовать, что «ее дом – весь мир». Абстрактные речи Пети Трофимова еще больше отделяют его не только от имения (теоретически он вообще против оных), но и от Ани (влюбиться в нее он считает неприличным). Он слышит, как где-то вдалеке Варя зовет Аню; Аня и Петя убегают к реке, чтобы обсудить некий социалистический рай. Показав зрителю всех этих второстепенных героев и смену у них различных чувств, Чехов заканчивает второй акт<sup>28</sup>.

Место действия – лишь один из элементов композиции второго акта, но оно иллюстрирует природу чеховской поэзии театра. На мой взгляд, совершенно ясно, что Чехов и не думает показывать нам ни рациональные социальные перемены в духе Маркса, ни более тонкие изменения – в духе Шоу. С другой стороны, он не пытается (как Вагнер) вызвать у зрителя страстные переживания. Он изображает момент изменения общества, то есть «пафос»; но элементы композиции у него всегда предельно реалистичны. Чехов показывает множество разумных объяснений, множество образов и множество чувств, которые невозможно свести к одной эмоции или к одной идее: они служат признаком действия или эпизода, который существует сам по себе, без словесных формулировок или эмоционального к нему отношения любого из персонажей.

Декорации «Вишневого сада» отсылают нас к важному этапу в жизни человека, о котором говорит хор у Софокла, и к пустоте, царящей в гостинице у Ибсена. У Чехова нам недостает постоянного подтверждения важности человеческой жизни, вот почему, если сравнивать его пьесы с пьесами Софокла, они покажутся незаконченными, а для нашего смутного времени – еще и чересчур жалостливыми. Но в минималистских декорациях современного реализма Чехов видит гораздо больше, чем Ибсен, именно потому, что он вдумчиво и тщательно прорабатывает всё трогательное, что присутствует в пьесе. Ибсеновские снежные вершины кажутся нам довольно забавными; «картина Европы», угадывающаяся за вишневым садом, подкрепляется множеством впечатлений, достигаемых самыми разными способами. Мы узнаем основные ее элементы на коктейле где-нибудь в Коннектикуте или Уэстчестере: лужайка перед чьим-то домом, заполненная говорливыми гостями; обшитая вагонкой белая церковь (вместо православной часовни) виднеется на другом конце поля; время идет, и слышится приглушенный рокот четырехполосного шоссе, проходящего под холмом – там, где раньше были могильные плиты и заброшенная часовня. Чехов так мало говорит напрямую, потому что многое разоблачает, создавая прочную основу для различных объяснений тех перемен, которые происходят в обществе: полностью принимая непосредственность и неразумность современного реализма, Чехов в каком-то смысле выходит за его пределы и подготавливает почву для последующего развития театра.

28 В первоисточнике, как известно, второй акт пьесы заканчивался сценой Шарлотты и Фирса, вычеркнутой автором по настоятельной просьбе ее первых постановщиков в МХТ. – *Прим. ред.*

## Сценическое искусство Чехова: конец и начало

В тот самый час, когда томят печали  
Отпльвших вдаль и нежит мысль о том,  
Какие милые их утром провожали,

А новый странник на пути своем  
Пронзен любовью, дальний звон внимания,  
Подобный плачу над умершим днем...  
(Данте. *Чистилище. Песнь VIII*)<sup>29</sup>.

Поэтика современной реалистической драмы заключена в тех бессловесных моментах, когда человек показан непосредственно реагирующим на внезапно возникшую ситуацию. Таковы многие эпизоды – связанные и перекликающиеся между собой, – когда во втором акте чего-то ждущие и бесцельно слоняющиеся персонажи начинают с новой силой осознавать (один за другим, каждый по-своему) обреченность старого имения. Происходит это благодаря той точности, с которой Чехов понимает и копирует реакции героев, в результате чего реакции эти перекликаются, передаются друг другу, соединяются воедино, становятся единым действием, приобретая размах, общий смысл и поэтическую многозначность. Чехов, как и другие великие драматурги, обладает тем, что можно назвать способностью «слышать действие»; так тренированное ухо музыканта по-особенному улавливает звуки.

В том действии, которое Чехов копирует во втором акте (и которое в минуту свободы от давления быта позволяет уху расслышать грядущие перемены), звучит эхо творчества других поэтов: приходит на ум «поэзия ожидания» Жюль Лафорга<sup>30</sup> и целый ряд произведений периода затишья перед Первой мировой войной. Эти поэты до некоторой степени говорят об одном и том же, и их произведения, как мнения во время дискуссии, помогают разъяснить и дополнить друг друга. Этим и оправдывается данное сравнение. Песнь VIII «Чистилища» далека от «Вишневого сада» и по расстоянию, и по времени, но обе поэмы очевидно перекликаются и подкрепляют друг друга. Анализируя их, начинаешь понимать чеховский бессловесный драматизм, сведение действия к переживаниям персонажей и более явные ограничения, которые вводит Чехов. Данте пользуется теми же самыми ограничениями, но располагает образ действия в конкретном месте своей обширной сюжетной схемы.

Точных координат действия в Песни VIII «Чистилища» вполне достаточно, чтобы дать повод к сравнению с «Вишневым садом»: мы попадаем в Долину земных властителей, которые, как и Раневская с Гаевым, упорствуют в своей безответственности, от нее же и страдая. Предчистилище уже позади, а Чистилище с его желаниями, мыслями, душевными усилиями – где-то впереди, скрытое от глаз наступающей ночью. День на исходе; мы ждем, мы видим и слышим приближение вечера, вслед за которым придет закат, за ним ночь и восход луны. Внимательно вчитавшись в текст Песни VIII, мы поймем, что Данте-пилигрим и встреченные им земные властители ведут себя так же, как чеховские герои во втором акте: и там, и здесь – трогательная детская без-

29 Перевод М. Л. Лозинского. – *Прим. пер.*

30 Жюль Лафорг (1860–1887) – французский поэт-символист. – *Прим. ред.*

ответственность, бездумная покорность происходящему, мучения от предощущения перемен. Данте-автор по вполне здравым причинам пишет эту песнь с предельной чувственной точностью; он использует эмоциональные, а не словесные элементы. Стихотворный ритм, паузы, звуковые эффекты у него те же, что и у Чехова. Так он показывает самого себя – Данте-пилигрима, – впервые сталкивающегося с осознанием ситуации: столь же ранимого и невежественного, как Гаев, когда он вдруг чувствует всеохватность этого вечера, но еще не скрывает это осознание за неуклюжим панегириком Природе.

Если Данте как автор и как протагонист позволяет себе на этом этапе подъема лишь самую простую, детскую, наивную чувствительность, то это лишь потому, что он, как и Чехов, показывает здесь тот момент, когда происходят изменения в человеческом жизненном опыте. Он хочет проиллюстрировать безграничные возможности души до или между теми минутами, когда наступит моральное или интеллектуальное осознание. Пилигрим в Песни VIII – это и просто ребенок, и ребенок меняющийся; впоследствии моменты эволюции станут иными. Здесь он фактически (но Божьей милостью) потерял; ему угрожают все возможные опасности. И все-таки он остается идейно свободен, открыт для поисков самого себя – снова и всерьез. Учитывая все вышесказанное, параллель с Чеховым очевидна. Но Данте видит этот момент только как ступень восхождения, и Песнь VIII построена способом, отличным от второго акта «Вишневого сада», который читатель поймет только тогда, когда оглянется назад с вершины горы. Тогда он увидит и ощутит ностальгию, по-новому открывающую ему Песнь VIII, и все мелкие элементы – змея в траве, крылатые фигуры, корнями вросшие в землю на краю долины, – обретут смысл и, не теряя конкретности, займут свое место в более общей схеме. Дантовский вымысел заложен в сцене у могилы, где любой человеческий поступок связан с реальностью, хотя связь эта раскрывается постепенно. А чеховские герои – люди из плоти и крови, принадлежат земной жизни и показаны в эмоционально сложный момент: будущее скрыто за горизонтом современности, видны лишь приметы социальных перемен. Фатальность *zeitgeist*<sup>31</sup> – основная реальность современного реалистического театра; мистического в нем крайне мало. Чехов перекликается с Данте не в том, что он понимает, а в той точности, с которой он копирует действие.

Если задуматься о поколении, к которому принадлежат Аня и Петя Трофимов, станет понятно, что новая мотивация, которую им нужно для себя найти после проведенного вместе вдохновенного вечера, – это вовсе не идея превратить в сад всю Россию или весь мир. Те потенциальные возможности, которые предлагает Чехов в момент решающих перемен, нельзя осуществить путем приближающихся войн или революций. Произошедшие вскоре события – это скорее то разделение и разрушение, те потрясения и тот бесцельный путь, которые он сам предчувствовал как вполне возможные. Но драматурги, пришедшие на смену Чехову, считали достижимым осуществление скрытых возможностей. Чехов же показывает нам, что эти возможности скрыты если не в действительности того времени, то, по крайней мере, в видении и изображении жизни человека; если не в обществе, то, по крайней мере, в театре. Первым заметным результатом этих попыток стало привнесение реализма в постановки Московского Художественного театра и тех театров, которые у него учились. Но закончился современный реализм возвращением к античным истокам; на сегодняшний день результат

чеховской почтительной объективности можно увидеть во множестве театральных форм, которые никак не назовешь современным реализмом.

Актерская техника Московского Художественного театра настолько тесно связана с чеховской драматургией, что трудно сказать, что из них дает зрителю больше важных подсказок. Станиславский и Немирович-Данченко с одной стороны и Чехов с другой пришли к общей концепции: все они искали наименее затасканный метод, более близкий к реальности, чем стандартные клише коммерческого театра. Московский Художественный театр учил актера прямой и обобщенной реакции, на которой и базируются самые широкие смыслы. Там культивировали способность чувствовать, дающую актеру свободу понимания ситуации и поступков, придуманных автором. Чеховские пьесы требуют от актера именно такой точности и такой свободы воображения; постановки пьес Чехова в Московском Художественном театре продемонстрировали совершенство и сдержанную поэтику современного реализма. Реализм этот и по сей день живет в творчестве многих художников, на которых в той или иной степени повлияли Чехов и Московский Художественный театр. В нашей стране, к примеру, это Клиффорд Одетс; во Франции – Шарль Вильдрак и Тристан Бернар. Образцом реализма в кинематографе можно считать фильм Сацуо Ямамото «Пасторальная симфония» (1938).

Культивирование актерской чуткости, которое привело современный реализм к его совершенству и концу, дало дорогу многим другим театральным формам. Московская театральная техника, тщательно проработанная и досконально понятая, обязывает режиссера и исполнителя искать реальную жизнь в любой театральной форме: до революции Московский Художественный театр возродил «Гамлета», целый ряд неоклассических комедий и многие другие пьесы, которые не являются реалистическими в современном понимании. Сходная техника лежит в основе виртуозности Макса Рейнхардта; Жак Копо и его театр «Вье Коломбье» («Старая голубятня») использовали ее, чтобы обновить не только приемы актерской игры, но и саму драматургию.

После периодов создания величайших пьес обычно появляются и великие актеры, которые обеспечивают театру жизнь на протяжении нескольких поколений. Такими были представители театральных династий Сиддонс и Макреди, даровавшие второе рождение великим шекспировским героям после исчезновения шекспировского театра. Такими были мимы комедии дель арте, продолжавшие темы Теренция и Плавта, когда театр уже утратил античные смыслы. Развитие современного реализма от Ибсена до Чехова в каком-то смысле представляет собой путь увядания и упадка: в отличие от Ибсена, Чехов не требует широты кругозора, поисков глубинных смыслов; некоторые критики даже не считают его драматургом в чистом виде, скорее – вероятно талантливым автором пантомимы, сценическим виртуозом. Но современный реалистический театр и не может себе позволить того, чего требовал Ибсен, и Чехов стал идеальным автором для его камерной сцены. Да, Чехов значительно снизил пафос театрального действия, но сделал это, будучи в здравом уме, подчиняясь жестким требованиям реальности. Он сознательно опустил драматическое искусство до уровня его античных корней, от которых теперь могут пойти новые побеги.

Перевод с английского Марии Ворсановой

31 Дух времени (нем.).

## «ВИШНЕВЫЙ САД» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА, 2-Я РЕДАКЦИЯ (1973/1974) И ПОСЛЕДУЮЩИЕ ГОДЫ. ИЗ ОТКЛИКОВ НА СПЕКТАКЛЬ

### “Corriere della sera”, 9 февраля 1974, Милан

«В поисках Ани среди трехсот девушек». Прослушивание Стрелером для «Вишневого сада» в Пикколо театро. Три этапа прослушиваний – окончательный выбор неизбежен

Более трехсот девушек, вооруженных надеждой, толпились вчера после обеда в здании Пикколо театро на улице Ровелло. Среди них час за часом Джорджо Стрелер искал лицо чеховской Ани для «Вишневого сада», который будет представлен в апреле с Валентиной Кортезе и Джанни Сантуччо в главных ролях. Марафон прослушиваний начался в час дня и закончился поздним вечером. Но работа, как можно было предвидеть, исходя из оставшейся толпы претенденток, не была окончена. Прослушивания после вчерашнего большого отбора будут нужны еще сегодня и завтра. Чехов говорил, что его «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода, и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом...»<sup>32</sup> Беспокойный Стрелер, сидя в своем режиссерском кресле, часто отказываясь подниматься на сцену, только говорил: «Я ишу в Ане свежесть, наивность, восторг. Этот набор качеств обязателен. И, напротив, здесь не являются существенными мастерство, техника. Аня должна быть благодатной почвой для работы, еще невспаханной».

Во дворе театра на улице Ровелло, где толпились будущие актрисы, витали различные настроения. Для некоторых это был почти волшебный момент. Так, кто помнит, что Оттавиа Пикколо начала свою карьеру именно с Ани, когда ей было 17 лет, и ее выбрал для своей постановки Висконти. Многие в толпе – студентки лицея, которые отказались от театра Орацио, устремившись к Чехову: «Я обожаю русскую провинцию, – говорит одна, – обожаю “Вишневый сад” и “Чайку”, и даже если Аня – это не главная роль». Некоторые пришли на прослушивание, имея театральные опыт за плечами, некоторые видели спектакли Стрелера, кто-то был просто увлечен внезапной идеей, пускай даже мимолетной, звездной: «Подумываю играть у Стрелера в Пикколо...»

Претендентки прибыли из Милана, области, из Брианцы. Приехали также из более отдаленных местностей, из Венеции, Фьюме, Палермо. Здесь мы встречаем девушек итало-бельгийского происхождения и итало-английского (первая – бывшая актриса, вторая – модель). Тут есть 16-летняя девушка, которая похвасталась: «В семилетнем возрасте, – говорит она, я играла роль ребенка в “Процессе Жанны д’Арк”<sup>33</sup> рядом с Валентиной Кортезе. Не скрою, мне бы хотелось вернуться на сцену». Та, что старше возраста Ани (17-ти лет), так высказалась в свою защиту: «Ну, хорошо, мне 23. Но разве не сердцем определяется возраст? Возраст для актрисы тот, на который она себя ощущает. Первой Ане, Марии Лилиной, жене Станиславского, было 40. Я по сравнению с нею грудной младенец».

Процедура отбора проходила в три этапа. Первую пробу осуществлял Эрнесто Росси, молодой человек с черной бородой; «предварительный» взгляд на сюжет пьесы, несколько вопросов. Те, кто проходили этот отсев, оказывались в комнате с Луиджи Лунари для второй пробы. Здесь

32 Из письма А. П. Чехова Вл. И. Немирович-Данченко от 2 ноября 1903 года. – Здесь и далее, кроме оговоренных, прим. перев.

33 В сезоне 1967/1968 гг. на сцене Пикколо театро немецкий режиссер Клаус Михаэль Грюбер поставил переработанную Бертольдом Брехтом радиопьесу Анны Зегерс «Процесс Жанны д’Арк в Руане». Роль Жанны д’Арк исполнила Валентина Кортезе.

испытание было более трудным. Кандидатка получала лист с ролью Ани, тряслись руки, дрожал лист бумаги, бегали глаза. Она читала: «Выехала я на Страстной неделе, тогда было холодно. <...> Приезжаем в Париж, там холодно, снег». Заключение в серых глазах Лунари, за очками. Если все хорошо, девушка спускалась вниз, шла по коридору театра до сцены. Третий этап был окончательный и судьбоносный.

В большую часть из 25 прослушиваний, на которых мы присутствовали, входили молодые студентки актерской школы при Пикколо театро. Они уже обладали, в основном, той техникой, которую Стрелер не считал главной для роли. Но лицо, лицо Ани? Между тем, в отличие от остальных, они выходили на сцену без унижения от предварительных этапов отбора. Но и они так же дрожали перед иконой итальянского театра, Пигмалионом на улице Ровелло. Валентина Кортезе, которая сидела в зрительном зале рядом со Стрелером, говорила: «Бедное создание, посмотри, Джорджо, посмотри, как она дрожит».

Задача серьезная. Исполняют всё. От Гольдони до Гоголя, Брехта, Шекспира. Стрелер часто вмешивается. У Антонеллы Мунари, которая исполняет Гольдони, просит «что-нибудь из современного». Франке де Монти, которая представила искрометный сюжет из комедии дель арте, играя за четырех персонажей, говорит: «Молодец, у тебя есть талант». Маретте де Кармине (дочери Ренато де Кармине): «Ты уже актриса, тебе уже предназначено заниматься этим ремеслом. Если ты этого не сделаешь, будешь несчастной, а если сделаешь, то будешь несчастной, но по-другому». Затем проходят вереницей другие, у каждой свой номер, но Аню с ее свежестью найти трудно...

*Этторе Мо*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### “Corriere della sera”, 2 марта 1974, Милан

Похожая на молодую Бергман, Аня, «выбранная» Стрелером – Выбор её из 400 претенденток – 11 марта начинаются репетиции «Вишневого сада» – Встреча с девушкой – Моника Гуэрриторе, 17 лет, студентка из Рима

Рассмотрение кандидаток, более 400 которых заполнили 18 февраля двор дворца Бролетто (не считая лавины письменных заявок), завершилось в эти дни утверждением Моника Гуэрриторе, в момент ее первой встречи с театром. В главных ролях в спектакле задействованы, как вы знаете, Валентина Кортезе и Джанни Сантуччо.

Моника Гуэрриторе, 17 лет, рожденная в Неаполе и ныне проживающая в Риме, студентка, возможно, не похожа на девочку, как хотел Чехов, но она не сомневается (и признает это с высокой мерой прямоотой), что к апрелю, когда пьеса приблизится к сцене на улице Ровелло, Стрелеру удастся целиком и полностью сделать ее похожей на Аню.

Лицо Моника, особенно улыбка, напоминает очаровательную Ингрид Бергман в молодые годы: и это не удивительно, поскольку она его (режиссера) любимая актриса. Каштановые волосы, но с некоторыми прядями цвета меди. Глаза наполовину карие, наполовину зеленые до наступления сумерек (после – трудно определить); стройный силуэт, худощавая, изящная, рост 1,65 м.

Моника Гуэрриторе происходит из очень состоятельной семьи. Отец врач и университетский профессор. Она училась в Швейцарии, в Монтрё, в английском колледже. Вернувшись в Рим, посещала в течение года театральную Академию Ферсена. Затем несколько недель назад увидела в газете, что Стрелер ищет Аню, и поспешила в Милан.



В отличие, однако, от многих других претенденток, которые выходили закаленными на сцену на улице Ровелло, представляя на прослушивании монологи, сценки, стихи и мимические зарисовки, Моника пришла с пустыми руками: «Я просто привела себя, – сказала она, – такую, какая есть. Стрелер посмотрел на меня, задержал вместе с другой девушкой, попросил прочитать несколько реплик: “Прослушивание относительно легкое, если вы хотите”».

– Но вы читали текст «Вишневого сада»?

– Конечно, роль Ани превосходна. Мы помним, Ане было 17 лет в 1904 году, она жила в изолированном мире. Но сегодня, в 1974-м, семнадцатилетние – более зрелые, осведомленные, опытные. Возможно, было правильным искать Аню среди более взрослых кандидаток. Я, естественно, видела и знаю гораздо больше Ани. Ответы, которые она дает, я бы так не формулировала.

– Но тогда Вам трудно будет справиться с этой ролью.

– Конечно. Но есть Стрелер, он умеет. У нас уже было несколько репетиций. Когда он читает мою роль, меня охватывает дрожь. Я боюсь, мне почти стыдно.

У Моника, кажется, есть серьезные идеи, она знает, чего хочет, не рассматривает театральную карьеру в качестве проводника в призрачный мир «звездности»: «Я не хочу никого изображать, – говорит она, – я бы хотела просто стать глубокой актрисой. И точка. В конце концов, я думаю, что это лучше достигается в театре, чем в кино. В кино всё используется в корыстных целях, все коммерциализировано».

Однако идея поступить в какую-нибудь академию драматического искусства, чтобы осваивать профессию, не была для нее заманчивой: «В академиях, – говорит она, – не учат играть. У актеров, которые выходят оттуда, у всех фабричное клеймо, они выпускаются серией, как автомобили или посудомоечные машины. Так же и Стрелер, в действительности, ставит свой отпечаток, но он особый волшебник: вместо того, что задавить в тебе индивидуальность, я думаю, он помогает тебе произвести на свет то, что у тебя накопилось и существует внутри. Все ясно?»

– Как отреагировали дома на эту новость?

– Я бы сказала, хорошо. Особенно папа. Он никогда не поддерживал мои устремления – театральные или кинематографические. Но теперь, когда я у Стрелера, возможно, передумает.

– А Вы как восприняли?

– Не знаю, я была просто очень скептически настроена, ещё внутренне не осознала это.

Моника Гуэрриторе в голубых джинсах и голубой куртке (но в ботинках из крокодиловой кожи) не вспоминает с чувством горечи Рим и, кажется, не имеет никаких трудностей в связи с переездом. Милан такой определенный, такой заваленный работой и радушный, ей нравится: «Здесь, – говорит она, – только работа. Вставать нужно рано, чтобы сделать много дел. Я получила свою работу. Я должна озаботиться Аней: должна вырастить ее, должна медленно постигнуть ее существо и потом извлечь наружу изнутри себя».

Между тем, Стрелер признается, что не верит актерам, взятым с улицы, однако, добавляет он, «этот персонаж требует свежести, ухода от штампов, не должен обладать театральным мастерством, что привело меня к вынесению поисков за рамки традиционного театрального питомника». Он надеется, что нашел в Монике Гуэрриторе «необъезженную лошадку», чтобы иметь возможность формировать и учить ее в соответствии с точными чеховскими параметрами. Моника, в свою очередь, готова быть обузданной.

М. Е.

Перевод с итальянского Юлии Балдиной

## “La notte”, 2 марта 1974

Новая актриса «Вишневого сада»

«То, что Стрелер нашел меня, – заслуга “Notte”»

*Моника Гуэрриторе была одной из четырехсот девушек, участвовавших в отборе на роль Ани, организованном Пикколо Театро. После этого она, расстроенная, выбежала на улицу, не оставив ни имени, ни адреса.*

Рим, 2 марта

«Именно “La Notte” я обязана тем, что сейчас играю в постановке Стрелера “Вишневый сад”. Я и представить себе не могла, что меня выберут на роль Ани. После окончания проб в миланском “Пикколо”, в которых принимали участие другие четыреста девушек, я села в самолет и вернулась в Рим, не сомневаясь, что Стрелер меня даже не заметил. Мой друг, помощник режиссера в одном фильме, снимавшемся в Милане, прочитал в “La Notte”, что Стрелер обратил внимание на молодую девушку, которая сбежала из Милана, не оставив даже адреса. Он позвонил мне, я – в Милан, и меня пригласили». Так рассказывает Моника Гуэрриторе, 17-летняя девушка из Рима, исполнительница роли Ани в «Вишневом саду» Чехова, поставленном Стрелером на сцене «Пикколо».

До вчерашнего дня в ее доме было спокойно. Теперь, пока мы с ней разговариваем, в нем раздаются десятки звонков. В один момент она стала знаменитостью.

«Я училась в английском колледже в Швейцарии, – рассказывает она, – но не закончила учебу. Скажем, я часто посещала что-то вроде третьего лица. На четыре месяца я записалась в Академию сценических и театральных искусств Ферзена (Алессандро Ферзен) здесь в Риме. Сыграла две маленькие роли. Одна – в “Коротком отпуске” Витторио де Сика, который шел очень плохо. В нем я играла девушку, которая в санатории влюблялась во всех врачей. Вторая – в картине “Грех, достойный прощения” Сампери. Там я – невеста Алессандро Момо на отдыхе. Больше в кино не снималась, но еще меньше я сыграла в театре. Как только я узнала, что Стрелер ищет актрису, я поспешила в Милан. Конечно, я разочаровалась, увидев, что на роль Ани претендовало более четырехсот желающих. После долгого ожидания я оказалась на сцене вместе с другими четырьмя девушками. В партере сидели Стрелер, Оттавия Пикколо, Валентина Кортезе. Мне предложили прочитать отрывок из “Вишневого сада” из роли Ани. Вышло не очень хорошо, поскольку Стрелер не раз поправлял меня, повышая голос, почти крича. Затем они сказали: “Мы вам позвоним”. Это классическая формулировка, обычно означающая “прощайте”. Я практически выбежала оттуда. Потом “La Notte”, мой друг, и вот я здесь. Через две недели я вернулась в Милан на четыре дня. Тогда Стрелер дал мне попробовать роль. На четвертый день он сказал: “Мы вам позвоним”. И сегодня мне позвонили, сказали: “Ты играешь Аню”. Однако пока я еще ничего не подписала.

Конечно, излишне говорить, что я очень счастлива: это интереснейший опыт, захватывающая интерпретация персонажа Ани, который реагирует на изменения особой атмосферы, сотканной из душевных состояний всех персонажей этого произведения Чехова. Я счастлива, и вместе со мной радуются мои близкие: мой папа, врач, профессор Римского Университета, моя мама, мой брат, студент гуманитарного факультета во Флорентийском университете, хотя сейчас он в Риме. Я люблю театр, много читаю и знаю наизусть все комедии Эдуардо де Филиппо – они мне очень нравятся. Обожаю кино, особенно мне интересен феномен фанатичного увлечения “звездами” в голливудском кинематографе. Рисую, занимаюсь спортом, особенно лыжами, мне нравится гулять



пешком. Я не помолвлена, если это кому-то интересно. Есть ли актеры или актрисы в роду? Нет. Хотя, кажется, есть, – Риккардо Гуечолла, мой дядя по отцовской линии».

*Пьетро Поскья*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### “Corriere della sera”, 13 марта 1974, Милан

«Около Стрелера, чтобы узнать Чехова»

Начались репетиции «Вишневого сада», премьеры которого состоится в мае

Вчера на улице Ровелло начались репетиции «Вишневого сада», премьеру которого Пикколо театро представит в мае. Чтению пьесы предшествовал пылкий, витиеватый, насыщенный панегирик Джорджо Стрелера по поводу выбора текста, чеховской тематики, споров о «временах» между автором «Вишневого сада» и его первым режиссером Станиславским. Водопад слов («Извините, на чем я остановился? Я потерял нить») безжалостно обрушился на исполнителей, сидевших за очень длинным прямоугольным столом, они были как школьники, полны внимания.

### Возвращение Дамиани

Здесь 74-летний Ренцо Ричи, приглашенный в последний момент на роль старого лакея Фирса, Валентина Кортеше (Любовь Андреевна), Сантуччо и Тарашио (Гаев и Симеонов-Пищик), Джулия Лаццарини (Варя), юная и изящная Моника Гуэрриторе, выбранная из 400 претенденток на роль Ани, здесь, наконец, Грациози (Лопахин), Самматаро (Трофимов), Маури (Епиходов), Клаудия Лоуренс (Шарлотта), Мариса Минелли (Дуняша), Барчеллини (Яша): все одинаково важны, потому что в хоре Чехова существенны все голоса. Тарашио и Грациози играли в первой редакции «Вишневого сада», поставленного Пикколо театро в 1955-м году: Тарашио в той же роли, Грациози играл Яшу. Сценография и костюмы Лучано Дамиани, который спустя 9 лет возобновил свое сотрудничество со Стрелером. У новой версии русского текста опытный переводчик Луиджи Лунари и все тот же режиссер.

Риччи вернулся на сцену на улице Ровелло после года бездействия, который был, по его словам, «годом жажды». «Последняя работа, в которой я принимал участие, если быть точным – была “Лулу”. Но у Стрелера я также играл в “Калигуле” и “Ричарде III”. В “Вишневом саде” я играл один раз в двадцать четыре года. Но, естественно, в другой роли: я играл студента Трофимова». Официальная награда «За заслуги перед Республикой», которую актеру недавно вручили, обрадовала его: «Но, – заметил он, – было бы лучше, если бы дали пенсию».

17-летняя Моника Гуэрриторе, немного краснеющая, когда ее представляли Риччи, Сантуччо, Валентине Кортеше. Она приехала из Рима. Ее положение богатой девушки окончательно упрочилось в Милане. Она отвергает упорство журналистов, которые хотят ей приписать статус невесты во что бы то ни стало. О своем флирте с одним из сыновей президента Леоне она говорит: «С Джанкарло все кончено. Два года назад». Работа позволяет провести выходные на склонах Санкт-Морица. Она не поддается никаким соблазнам, отказывается от роли в «Анне Карениной», которую Сандро Болки будет снимать в следующем месяце с Леа Массари для телевидения: «Теперь я должна думать только об одном. О Чехове».

### Объятия и поцелуи

Джанни Сантуччо долго держал в объятиях Ренцо Риччи. В прошлом году здоровье сыграло с ним дурную шутку: оно подкосило его окончательно на роли Мэки Мессера в «Трехгрошовой опере», на которую затем был назначен Модуньо. «Я горд и счастлив, – говорит он, – снова приступить к работе в Пикколо. Я не отрицаю, однако, что хотел бы вновь предстать перед публикой с ролью достаточно весомой или, по крайней мере, того же масштаба, что была у меня в прошлом году. Но я очень уважаю Стрелера и всем сердцем принял это предложение». «Ты озвучил то, что и я хотел сказать», – вмешался в разговор Тарашио.

Валентина Кортеше села за стол для читки пьесы взъерошенная и бледная, изнуренная, как и всегда. Раздавая воздушные поцелуи и заключая объятия в замедленном движении, она походила на Маргариту Готье в последнем действии «Травиаты». Кортеше слушала Стрелера, почти не двигаясь, застывшая картинка: ее изумительные глаза, с тонкими чертами лица, поддерживаемое ладонью.

«Если собеседник спросит меня, почему я выбрал “Вишневый сад”, – разгоряченно продолжал Стрелер, – я просто отвечу ему: потому что это шедевр. Это один из величайших ориентиров истории человечества в той степени, в какой они являются классикой. Моей первой постановкой пьесы я был очень недоволен. У меня было ощущение, что я только едва коснулся души произведения. В тот вечер, я помню, после представления я выбежал во двор, шел снег. Я бежал прочь, как вор».

Иногда в пылу, ударяя кулаком абажур, что висит перед ним, он вспоминает, что недавний пересмотр чеховских произведений был инициирован во многом чехословацкими режиссерами. Вспоминает (в который раз) спор Чехова со Станиславским. «Чехов, – говорит он, – непосредственно хотел, чтобы последний акт длился 12 минут, в то время как режиссер растянул его на 40. “Одно могу сказать, – писал автор “Вишневого сада” в письме жене, – сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним”. Одна вещь, которую я обнаружил, читая и перечитывая пьесу, что время спектакля, его действий соответствует реальному времени».

*Э. Мо*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### “La notte”, 12 апреля 1974

Нам довелось наблюдать за Стрелером во время репетиции «Вишневого сада»

Даже пудель курил и говорил «папа»

Как только заходишь в театр Литта – временно главная обитель Джорджо Стрелера, где уже месяц как он репетирует «Вишневый сад» Чехова, – чувствуешь смятение. В темноте зала сразу слышится его голос. Это он, только он, Стрелер, проклиная, умоляющий, кричащий. Только потом, когда глаз привыкает к темноте, замечаешь, что «чудовище» ведет занятия, жестикулируя и спеша к сцене, где наконец-то обнаруживаются Джулия Лаццарини, Джанни Сантуччо, Валентина Кортеше, Ренцо Риччи, Франко Грациози и юная находка – Моника Гуэрриторе.

Когда мы входим, именно ей он что-то поясняет:

«Будь последовательной: ты практически не ошибаешься в движениях, но ошибаешься в голове. Доверься движению, жесту. Я говорю это тебе не потому, что ты мне нравишься, а в некоторых моментах – нет, но потому, что ты должна начинать “выходить” за пределы себя...»



Но не произносится и двух реплик, как снова еще один взрыв, обращенный уже ко всем: «Ребята, почему сегодня вы меня так сильно злите? Мы стараемся прочувствовать себя еще больше. Каждый актер должен осознать самого себя».

Лаццарини произносит реплику и, торопясь, запинаясь. Стрелер раздражается криком: «Господи, если бы всегда было так, если бы происходил действительный прорыв этого образа, было бы великолепно. Вот сейчас в этой сцене ты показала правду».

И сразу же после этого: «Все неправильно. Какое усилие вы заставляете меня предпринимать. Проснитесь, пожалуйста. Боже мой, я хочу, чтобы вы исполняли роль, не только получая, но и отдавая что-то от себя».

Понятно, что актеры свободны в исполнении ролей, лишь бы их свобода совпадала с видением Стрелера, мастера, создающего совершенно особенный театральный продукт – сцену, репетируя ее до тех пор, пока она не займет идеальное место в картине. Эта работа, без минуты отдыха продолжающаяся семь часов каждый день, выстрадана Стрелером. Она приковывает к стулу, заставляя затаить дыхание и бояться нарушить очарование происходящего. Пока Лаццарини репетирует, Кортеше отправляется в партер: «Как она хороша и божественна: если я сейчас же не уйду, Джулия породит во мне комплекс неполноценности». Мы остаемся на задних театральных подмостках, где возможно собрать свежие впечатления разных актеров, которые то и дело выходят на сцену и возвращаются обратно.

То, что сказали Сантуччо, Валентина Кортеше и Ренцо Риччи

Джанни Сантуччо: «Мне особенно радостно вернуться на сцену после разочарования от того, что пришлось оставить “Трехгрошовую оперу”. Для меня эта работа – восстановление нити, которая была разорвана».

Ренцо Риччи: «Всегда есть страх вернуться на сцену. Это не эмоциональное состояние, это страх, который противостоит векам».

Валентина Кортеше: «Молодая Моника Гуэрриторе очаровательна. Она немного растеряна, будто попавший в лужу маленький воробушек, но двигается великолепно. Не все мы полны любви и нежности, но ее хочется поддержать, тем более для нее это первый театральный опыт, а для меня – последний» (актерское заклинание против сглаза! – П. П.).

Вдруг, как и написано в сценарии, на сцене появляется пудель. Это исключительная собака. Кажется, она умеет курить, изображать смерть и лаять что-то похожее на «папа». Стрелер испускает крик, как в греческой трагедии, и спешит к сцене: «Ты великолепен, ты – светило, хочешь конфетку?»

Сантуччо обращается к Риччи: «Он преуспел в приручении даже собаки!»

Риччи обращается к Сантуччо: «У нас сильные конкуренты. Начинаю чувствовать опасность».

Наконец нам удается выловить молодую Моника Гуэрриторе. Ей семнадцать лет. Она кудрявая, небрежно одетая, с еще незрелой фигурой и лицом ребенка. Закуривает.

«Я не боюсь Стрелера. Я попросту затерроризирована. Вчера расплакалась. Это было как освобождение из заключения. Сегодня уже чувствую себя лучше. С другой стороны, для Стрелера не существует полумер. Он мне как-то сказал: “Или тебе удастся извлечь что-то из себя, или уходи”. Сейчас я уверена, что я это сделала. На протяжении месяца в этой роли все было в критическом состоянии. Я прекрасно понимала, что не выкладываюсь полностью. Теперь у меня получилось».

Я открыла, что для меня театр – это все. Помолвлена ли я? Нет, но есть человек, которого я люблю, который мне очень помогает. Что я думаю о самой себе? Я достаточно обычная девушка, с которой случаются весьма необычные вещи. Я веселая, немного циничная и чувствую себя намного старше своего возраста. Что испытываю по отношению к Стрелеру? Большую нежность, поскольку он по-настоящему великий человек, каждый раз поражающий до глубины души».

«Не бросай так реплику, подумай еще немного», – в партере снова слышится крик Стрелера. И снова удар. «Боже! – сокрушенно выговаривает он уборщику. – Другой стул, если она не ушла»...

*Паолантонио Паганини*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### “Paese sera”, 8 мая 1974, Рим

Стрелер в шкатулке Чехова

Беседа с режиссером, поставившим «Вишневый сад»

От нашего корреспондента

Милан, 8 мая. Еще один спектакль готов, однако опять чего-то не хватает, потому что рисунок вышел чистый, но застывший. Нужно чуть-чуть подретушировать, оттенить, что-то слегка ослабить. Нужно придать чеховскому слову всю его отвлеченную терпкость, легкую убедительность. В целом, эта тщательная отделочная работа необходима: сжать время, но не слишком; ускорить ритм, однако не привнести тем самым излишнюю взволнованность; придать текучесть действиям персонажей, как если бы они происходили стихийно или покорно следовали случаю, наперекор суровой и непреклонной судьбе.

Как всегда, Джорджо Стрелер репетирует по восемь-девять часов кряду. Все это время он говорит, обсуждает, раздражается, жестикулирует, декламирует, поднимается и спускается со сцены, ходит из стороны в сторону: сейчас он апатичный и безропотный Гаев, теперь восторженный и наивный Трофимов, потом животноподобный и недалекий Яша, затем мягкосердечная и терзаемая Люба, а после он ловкач Лопухин. Если режиссер останавливается, то только для того, чтобы рассказать анекдот, наметить изменения, обменяться репликой с Джани Сантуччо или Франко Грациози, выслушать сомнение Валентины Кортеше, похвалить Ренцо Риччи, а также пожаловаться на крапивницу, на протяжении двух месяцев не дающую ему покоя («я даже не могу спать, но сейчас стало лучше»).

Наконец, актеры расходятся. Но Стрелер остается в театре, чтобы проконтролировать, в правильную ли сторону открывается шкаф, чтобы рассмотреть, как ослабить слишком блестящий цвет ткани, или чтобы понять, как лучше установить освещение. Он устал, голос немного охрип, но сроки превыше всего.

Среди прочего, должен быть снова большой «занавес» из шуршащей парашютной ткани, растянутой над партером. Это символ чеховского сада, который в спектакле белый, как снег. На это намекают также горсти листьев, которые время от времени падают на публику. Это «небо» станет в некотором смысле знаком спектакля, его «визуальным введением». Таким образом, этот сад значительно отличается от того прежнего, что был в первой редакции произведения Чехова двадцатилетней давности...

«Уже тогда, – говорит Стрелер, – сад продолжал быть большой проблемой. Я решил изобразить несколько стволов, виднеющихся за окном, но в своей полноте сад так и не появляется, непо-



средственно не присутствует». То был строго реалистический сезон в стрелеровском театре, и в этом отношении прочтение «Вишневого сада» не охватывало всей насыщенности чеховского текста. Стрелер это объясняет так: «Тогда только выходили из периода фальшивых ценностей и остро ощущалась жажда реальности: сильное желание видеть стол, кресло, какие-то конкретные вещи, которые можно потрогать. Было непривычно и, возможно, даже неэстетично, когда Лукино Висконти хотел, чтобы на сцене были настоящие часы, подлинные движения и жесты, одежды, сшитые портным. Реализм, это завоевание реальности, ощущаемой буквально пальцами, был абсолютным требованием, стихийной потребностью». Естественно, что у Чехова, этого мощного поэта, реалистический элемент также обнаруживается с большой силой – в том, как персонажи двигаются, в их психологии и отличительных чертах. Он отдает предпочтение этому аспекту, все прочее остается в тени или не проясняется должным образом.

*Джорджо Манцини*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“Il giorno”, 10 мая 1974, Милан**

Стрелер репетирует «Вишневый сад»

Мир Чехова: бесконечный листопад

*Через 19 лет после первой редакции спектакль с Валентиной Кортезе, Джанни Сантуччо, Ренцо Риччи возвращается в «Пикколо». Режиссер обращается к «чеховизму» в новом измении.*

Пикколо Театро репетирует «Вишневый сад» Чехова, конец третьего действия. Лопахин, Франко Грациози, бывший крестьянин, не обладающий соответствующим – господским – образованием. Бывший мальчишка, который терпел удары палкой, а зимой бегал босым, теперь человек в белой жилетке и желтых ботинках. Он победоносно докладывает о приобретении на аукционе имения, «прекрасней которого ничего нет на свете», – вишневого сада, земли, на которой его отец и дед были рабами. Варя, Джулия Лаццарини, приемная дочь Любви Андреевны, хозяйки дома, показывает, что раздражена: она снимает ключи с пояса и бросает их на пол. Это напряженный момент. Варя торопится распутать ключи, поскольку хочет так уйти со сцены: таков ее ответ беде.

Вмешивается Джорджо Стрелер: «Джулия, повтори, пожалуйста. Мы наконец-то играем Чехова практически без пауз. Но если делаешь ее, делай так, будто так и задумано, зрители должны напрячься. Поэтому, повтори, пожалуйста, выдержи паузу настолько, насколько сможешь, потому что для тебя эти ключи являются всем». Таково первое указание к прочтению «Вишневого сада», которое Стрелер хотел добавить через девятнадцать лет после другой редакции, созданной с Феррати и бедным Чимарой.

После этого наблюдения, схваченного на лету, после того, как мы смотрели и пересматривали, будто на монтажном столе, третье действие, репетируемое целый день, мне кажется напрасным спрашивать Стрелера, зачем этот новый «Сад», из-за которого он собрал вокруг себя нескольких сотрудников, конгениальных ему, – Лучано Дамиани, ответственного за сценографию и костюмы, и Фьоренцо Карпи, отвечающего за музыку. Перевод – Луиджи Лунари и самого Стрелера.

Сразу видно, что здесь больше воздуха, больше импровизации, веселья, даже если это веселье не знает нормы, поскольку в основании всего лежит безответственность, непоследовательное

мышление и поведение Любы (Валентина Кортезе), хозяйки дома, которая сквозь пальцы смотрит на надвигающуюся катастрофу и не слишком о ней беспокоится. Полностью белая сцена – на ней никаких конструкций, только сценические элементы; даже ковер из белого бархата, на котором танцуют «Grand rond», – проходящая через все третье действие, доминирует благодаря усыпанной листьями белой вуали, нависшей над партером и сценой.

«В первый раз, – пишет Стрелер в программе, – нашей задачей было достичь масштаба Станиславского». Масштаба «чеховизма», этого климата желаний и пауз, очарования, которые, согласно словам русского режиссера, считавшегося пророком Чехова, «не в диалоге, а в том, что в диалоге сокрыто, в молчании, во взглядах актеров, в сиянии их внутренней жизни...» Это всегда было обязательными словами для любого исполнения Чехова. «Теперь, – продолжает Стрелер, – необходимо попробовать представить Чехова под другим углом: более универсально-символическим, более открытым для фантастических воздействий...»

Эта белая вуаль, подобная навесу из листьев, развевающемуся над партером, – точное переключение приведенных утверждений. Другой пример – в первом действии – знаменитая речь о шкафе Леонида Гаева (Джанни Сантуччо) («А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет?»), которая заканчивается театральным ударом, чтобы оставить всех потрясенными (и не только): Гаев тянет дверцы на себя, и из шкафа на сцену вываливается куча вещей: «Это кладбище прошедших жизней», – комментирует Стрелер. Во время репетиций театр предстает перед неучастниками в необычном облике, особенно когда руководит им великолепный человек-оркестр, имя которого – Джорджо Стрелер, можно сказать, перефразируя одну реплику из драмы, великан, гигант, который не только в сказках, но и на самом деле существует и не вселяет страха. Спектакль будет представлен на сцене в конце будущей недели и будет повторяться до середины июня, затем снова возобновится.

Подготовка продвинулась вперед, но еще нужно «завести мотор действия» и синхронизировать много мелких вещей. «Трудно его завести, но увидишь, что он заработает, как часы», – говорит мне Стрелер. Он со всеми на «ты» и того же хочет по отношению к себе. У него братская связь с актерами, но его горячность, вспышки чувств уже давно стали нормой, частью театрального ритуала.

Он претендует быть Учителем. При этом он настолько же требователен, насколько и щедр на комплименты. «Вы – драконы, – говорит он Варе (Лаццарини) и Епиходову (Джанфранко Маури), – эту сцену вы делаете всегда так же, как и прежде, вы великолепны; так происходит, когда вещи, которые ты делаешь, созрели внутри. Повторите еще раз эту сцену, пожалуйста, для моего удовольствия...». «Теперь снова пробуем, – говорит он всем, – но меня сейчас не занимают исполнительские проблемы; сегодня Валентина выполнила всё очень хорошо, постараемся не издеваться над ней, мы знаем, что она может делать...». Но просьбы бесполезны. Ренцо Риччи, старый Фирс, понимает, что говорит, как дракон. «И ты, Джанни, со шляпой вперед, в ней ты сейчас похож на Тосканини (Артуро Тосканини, дирижер. – Ю. П.), ты это прекрасно знаешь...»

Репетиция заканчивается объятиями, какие обычно происходят между людьми, которые долго не виделись и, кто знает, когда увидятся снова. Но все они, наоборот, снова увидятся уже день спустя и будут приветствовать друг друга новыми объятиями. Это тоже – часть театра.

*Джузеппе Баригацци*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*



## “Corriere della sera”, 14 мая 1974, Милан

В «Саду» Стрелера нет никаких вишневых деревьев, только листья  
Через 8 дней комедия Чехова в Пикколо театро

*«Деревья убрали, – предвосхищает режиссер, – чтобы подчеркнуть их символическое значение». – Эпизодическая роль у русского актера, который говорит на своем языке.*

«Вишневый сад» – следующий по времени цветения в театре на улице Ровелло. Предпремьерный показ пройдет в воскресенье, 19 мая, премьера назначена на 21-е.

В режиссуре Стрелера Пикколо предлагает Милану после «Короля Лира» и «Трехгрошовой оперы» еще одну выдающуюся постановку. За плечами у тринадцати актеров 60 дней репетиций (по 8–9 часов в день). И в их крови кипят теперь все настроения российской провинции начала века. Для Чехова то, что принадлежало ему, это, очевидно, было обязательным. И, кажется, что никто, под угрозой категорического взгляда режиссера, не смог бы уклониться от этих обязательств.

### Византизм<sup>34</sup>

Душераздирающая история Любови Андреевны Раневской. Стрелер рассказывал ее впервые на той же самой сцене 19 лет назад. «Тот спектакль, – говорит он, – родился под эмблемой Чехова, преимущественно реалистической или натуралистической. После периода “белых телефонов” появилась потребность в правдивых, достоверных вещах. Все кинулись в доскональное воспроизведение “реальных” часов, “достоверных” костюмов, выбранных в России, что могло также показаться византизмом. В интерпретации Чехова сегодня мы все отошли от представления, немного скудного, строго по Станиславскому: мы увидели его в широте, я бы не сказал, абстрактной, но, безусловно, более универсальной. И, следовательно, нас стали меньше беспокоить частности, конкретные элементы декораций».

В 1955-м, действительно, вишнёвый сад был представлен в глубине сцены, за оконными стеклами. Теперь же вы его не увидите. Его физическое присутствие полностью исключается на сцене с первого по четвертый акт, теперь это детская – холодный интерьер, скупой на наличие мебели, залит белейшим светом. Над партером натянуто белое шелестящее покрывало – небо невидимого сада, которое в конце действий опускается как театральный занавес, разбрасывая горстки бумажных листьев. «В собрании писем Чехова, – говорит Стрелер, – есть письмо, которое для меня очень существенно. Оно от 15 октября 1903 года, если я не ошибаюсь. “Сегодня, – писал он, – я закончил комедию, которая будет очень любопытной. В ней есть белый сад и женщины, одетые в белое. Сегодня идет снег”<sup>35</sup>. Мне показалось, я понял, наконец, что для Чехова было не так важно увидеть стволы деревьев на сцене, их живое присутствие, более существенна для него была эта белизна, этот удивительный белый цвет, который может быть и летом и зимой. Да, мы помним вишнёвый сад как что-то реальное, но в то же время воспринимаем и как символ: это то, чем мы владеем, что для нас наиболее дорого, но что уходит от нас. Вишнёвый сад на сцене теряет

34 Из двух принятых в России определений данного историко-культурного явления: «византизм» и «византивизм» – автор данной статьи предпочитает второе. – *Прим. ред.*

35 Письмо, которое имеет в виду Стрелер, на самом деле относится к 5 февраля 1903 года. Более подробно см. примечание 8 к статье Джорджо Стрелера «“Вишневый сад” Чехова-1974», публикуемой в данной книге. – *Прим. ред.*

образность с уменьшением своего символического потенциала. Я клянусь, что сейчас вишнёвые деревья будут гораздо больше ощущаться, чем тогда».

Разговор ведет к другим размышлениям, но теперь Стрелер сердится, потому что сапоги Епиходова не скрипят. «Это не пустяк, – говорит он, – в тексте говорится об этом, и я специально заказывал такие. То, что я сказал до этого, не противоречит тому, что я говорю сейчас. Необходимо принимать во внимание эти точные, конкретные указания, чтобы не выпасть в стратосферу абстрактного. Эти персонажи – “правдоподобные”, реальные люди, которые смеются, плачут, едят, любят... Епиходов, завтра ты должен скрипеть, понятно?»

Если деревья были «изъяты», чтобы подчеркнуть символическое значение сада, осязаемость чеховского мира заставила Стрелера услышать, по крайней мере, скрежет пил, которыми в финале будут срезать деревья Любы. Персонал Пикколо был умножен отдельной рабочей силой. Режиссер давал знак – и четверо или пятеро юношей, затаившихся в укромных уголках сцены, начинали резать бревна. Пил было четыре, но начинали работать одна за другой, согласно четко установленному ритму.

Другая «подлинная» (но странная) вещь – это включение в состав исполнителей русского актера Владимира Николаева, который будет произносить свои реплики на русском языке. Владимир здесь, сидит в партере, широкое, открытое лицо, голубые глаза. Пахнет березой. «В какой-то момент во втором акте, – говорит Стрелер, – на сцене появляется Прохожий, который спрашивает, как пройти на станцию, затем читает стихи и, наконец, просит тридцать копеек. Любовь протягивает ему золотой рубль, и тот исчезает. Таинственный персонаж, в определенном смысле посторонний тому, что происходит на сцене: непонятно, почему Чехов вводит его, откуда он родом, куда идет. Таким образом, вместо того, чтобы делать его обычным пьяницей, я придумал этот ход. Дело в том, что непонятно, что он говорит, и этот факт еще больше усиливает таинственность внезапного его появления».

### Детская душа

На репетициях нет ничего удивительного. Мы, как обычно, являемся свидетелями систематических неудач актеров, вдобавок ко всему наблюдаем Стрелера, страдающего от крапивницы и оттого словно бы чувствующего тяжелое дыхание больного Чехова за спиной. Не нравится ему, как Джанни Сантуччо (Гаев) волочит игрушечный поезд по комнате или крутит юлу («Но ты утратил свое состояние ребячества? Это ужасно – потерять детство»). Не нравится ему, как Валентина Кортезе (Люба) вызывает ангелов своего детства («Я, богохульник, верю в ангелов, а ты святая, не веришь, ясно!»); спускает семь шкур с работников сцены, которые неправильно выставляют свет («здесь приказы отдаю я!»); неистово шпыняет актера, который портит своим почти незаметным движением абсолютную неподвижность сценической картины.

Но после финальной сцены, когда Валентина – Люба плачет навзрыд с такой искренностью, со всей болью своего израненного сердца, Стрелер говорит: «Валентина необыкновенная. Я не верю, что сейчас в Европе есть актриса, которая смогла бы сыграть Любу так, как она: и не только благодаря физическим данным “physic du role”». На фоне этих истерик Сантуччо обретает смирение школьника, опустив голову, он просит прощения – «Но пока он копается у себя внутри, выдает мне замечательного Гаева». Постепенно Стрелер упоминает и всех остальных (хорошо известно, что «у Чехова нет маленьких ролей»): от Ренцо Риччи (старый лакей Фирс) до Франко Грациози





(Лопехин), от Джулии Лаццарини (Варя) до Марисы Минелли (Дуняша), Моника Гуэрриторе (Аня), Клаудии Лоуренс (Шарлотта), от Пьеро Самматаре (Трофимов) до Энцо Тарашио (Симеонов-Пищик), Чипа Барчеллини (Яша), Джанфранко Маури (Епиходов) – «Нет, я бы не смог найти лучше».

Ключ к такому прочтению «Сада» у Стрелера лежит в его уже известном размышлении о «трех шкатулках»: «Каждая шкатулка, – говорит он, – истолкование. Я говорю так, чтобы упростить, конечно. В первой мы имеем дело с текстом на уровне реальности, то есть это рассказ о жизни одной семьи в конкретный момент; во второй – на уровне Истории, и в конфликтах персонажей мы можем видеть отражение социальных и политических конфликтов того периода; в третьей, наконец, мы переходим в область универсальных ценностей, абстрактных, если угодно, и “Вишневый сад” теперь – это история о времени, которое проходит, поколениях, которые сменяются...»

«И что вы выбрали?»

«Четвертую “шкатулку”, которая должна в себе содержать, точно как и в тексте Чехова, те другие три: персонажи здесь просматриваются с различных ракурсов»...

Далеко за полночь. Последние бумажные листья падают на авансцену. Стрелер из тех, кого сон сваливает только на рассвете. «В этой редакции “Сада”, – снова говорит он, – я особенно выделил комедийную линию, веселую. Я знаю, что страдание всегда присутствует, но я хотел бы придать живой, позитивный смысл этой комедии. Я не верю, что Чехов был только поэтом отчаяния, пустоты “жизни, которая закончена”...»

В последнем акте мы уже сами ощущаем призыв Ани, которая передвигается вприпрыжку возле чемоданов и сундуков, словно перелетная птица, готовая к полету: «Давай, Аня, ты – жизнь, которая начинается заново, ох, ох...»

*Этторе Мо*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### “Corriere della sera”, 20 мая 1974, Милан

Одержимость Джорджо Стрелера вновь поставить «Вишневый сад»

Идея восстановить «Сад» созрела давно. Примерно десять лет назад, когда режиссер ставил «Кюджинские перепалки» в театре Лирико. «Я должен переделать “Сад”, – сказал он нам однажды. – С “Садом” мы все ошиблись. Это произведение загадочное, несомненно, наиболее сложное у Чехова». К тому же известно, что Стрелер никогда не делает что-то внезапно. У него есть внутреннее планирование, которое формируется медленно и тщательно на протяжении многих лет и о котором он говорит редко и только доверенным лицам. Теперь, если у нас есть хоть капля благородства, оставим в стороне споры о старом и новом, о роли стационарных театров, о воздействии их деятельности на общество, давайте рассмотрим только один аспект новой итальянской постановки пьесы Чехова: мы должны признать, что эта новая работа Стрелера возникает в нужный, правильный момент.

Речь идет о преодолении нами, как это произошло и в других странах, сложившейся традиции прочтения Чехова, которая, ведя свою историю от Московского Художественного театра, от определенного рода натурализма, бледного и сумеречного, задумчивого и невротического, прошла за эти последние 20 лет, очищенная и стилизованная, но без изменения ее основной сущности, через великие спектакли Висконти (прежде всего, «Три сестры» и «Дядя Ваня»), примечательный спектакль Де Лулло (все тот же «Три сестры»), тревожные поиски Орацио Коста, попытки неко-

торых других. Новые способы трактовки Чехова, как демонстрируют нам постановки чехословацкого режиссера Отомара Крейчи со сценографией Йозефа Свободы, ломают даже визуально натуралистическую достоверность спектакля, погружают действие в абстрактное пространство, в котором только несколько предметов мебели, несколько реалистических элементов, напоминающих обстановку, описанную в авторских ремарках; они выявляют скрытые за словами символы, наделяют более широкими смыслами жесты актеров.

И как становится понятным из неофициальных источников, которые обладают фотоматериалами репетиций, Стрелер будет руководствоваться подобными принципами пересмотра традиции.

Но трудности толкования «Вишневого сада», конечно, не исчерпываются только трансформацией сценического пространства. Этот шедевр, тонкий и загадочный, который Фрэнсис Фергюссон метко обозначил «театральной поэмой перемен», рассказывает не только об экономическом разорении одной семьи землевладельцев, вынужденной выставить на аукцион имение с чудесным вишневым садом, даже упомянутым в энциклопедическом словаре. Это также история об обществе, которое изжило себя, о новом сословии в лице того самого купца Лопехина, выходца из крепостных крестьян, который приобретет имение с садом; в то время как смутные, нечеткие ростки будущего угадываются в рассуждениях вечного студента Трофимова, оторванного от реальности, но по-своему пронизательного чеховского интеллигента; и в глазах молоденькой Ани прочитывается неугасаемая надежда на счастье, которую лишь едва затуманивают слезы, как предрассветная роса, делающая восход солнца в хорошую погоду более впечатляющим.

Метафора времени, которое уходит, и времени, которое начинается: на пересечении двух столетий произошло два взаимосвязанных события – рождение «Вишневого сада» и быстро следовавшая за ним смерть Чехова. От этого резкого стыка времен и близкого сияния смерти, что нашло свое отражение и на страницах текста пьесы, исходит, нам кажется, тот самый звук – «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», тревожный и таинственный звук, поражающий не только персонажей, но и зрителей. Физически извлеченный из неких катаклизмов вечности, звук этот становится фантастически многозначным символом...

А на фоне этого сияния смерти раскрывается обыкновенная повседневность, с непоследовательным, зачастую даже абсурдным диалогом, состоящим из череды слез и смеха, игры настроений и слов, приходов и уходов, казалось бы, лишенных большого смысла: в общем, пресловутый «водевил», о котором говорил Чехов («Вся пьеса веселая, легкомысленная», – писал он). В этой легкости, чуть перехватывающей дыхание, – где в действительности все точно выверено и нет ни одного лишнего слова, паузы, ремарки, – жизнь лишается своей хрупкой оболочки, обозначает свой незамысловатый сюжет. Жизнь – это непрерывная взаимосвязь противоположностей, которые не нуждаются в объяснении.

Происходит синхронизация этих художественных плоскостей, семейной истории и общественной, формирование смысла существования, что проходит и изменяется. Звучание музыки вечности наряду с непрерывной суетой повседневности – наитруднейшая задача для Стрелера, которому это понятно и благодаря которому «Вишневый сад» представлен у него во всеохватности своих значений, как это было и в «Короле Лире». Мы подошли к ключевому моменту, и вот выдержка из высказываний режиссера по поводу великих театральных произведений. «Режиссура, – написал он недавно, – это не “критическое разглагольствование”, а “критическое исследование” реальности произведения. То есть оно, как правило, объективно, основывается на том, что есть, а не на том, чего хотелось бы. Первоочередная задача режиссера – раскрыть, что собой представляет



текст, а также и рассмотреть за его границами подходы, предыдущие ложные толкования, сценическую историю. Такое толкование, как правило, объективное, может показаться или на самом деле быть субъективным и пристрастным. Реальность произведения порою приводит в смятение, если она не была понята прежде или была искажена».

*Роберто Де Монтичелли*  
Перевод с итальянского Юлии Балдиной

### **“Avanti”, 23 мая 1974, Милан–Рим**

Шедевр Чехова в Пиколло театро  
В «Саду» Стрелера калейдоскоп человеческой жизни

Чеховский «Сад» – не только история помещиков, которые за долги вынуждены выставить все свое имущество на аукцион, включая знаменитый сад, гордость и радость разных поколений, упомянутый в одной энциклопедии; и это не только «социологическая» история беспокойной России начала прошлого века с исчезновением классов, которые заменяются другими; и это даже не только материал для метафизических размышлений о смысле человеческой жизни: спектакль Стрелера, напротив, стремится быть средоточием всех трех слагаемых.

Три этих элемента – «правдивый», «социологический» и «универсально-символический» – образуют то, что Стрелер называл «три шкатулки»: одна в другой, плотно прижатые, последняя вмещает предпоследнюю, а предпоследняя – первую. Это три ступени, что обеспечивают, по мнению Стрелера, настоящему поэту восхождение к цели.

И здесь тема тонкая и горькая – о потерянном времени, которое непосредственно предстает в образе детской комнаты, наполненной дорогими сердцу предметами детства, вываливающимися наружу, словно из материнской утробы, из огромного шкафа-«мамы». В этом же ряду и неспособность со стороны Любы и Гаева, брата и сестры, находясь в бедственном положении, жить в настоящем: и тогда начинает казаться, что поезд, который проходит неподалеку от их имения, – один к одному дребезжащая игрушка их детства. Более уверенный взгляд в будущее, которое, хочется надеяться, окажется лучше, выражается в свежих жизненных убеждениях Любиной дочери Ани и молодого студента Трофимова. Однако если оглянуться еще раз на всех обитателей вишневого сада разом, то нельзя не подумать, что общий смысл их горького бессилия перед жизнью – в отчаянии завоеванном осознании того, что это, оказывается, единственный способ существования в Истории.

Участвовать в данном спектакле Стрелера – это как смотреть в калейдоскоп, в котором и так, и этак причудливо складываются разнородные картинки непрерывного человеческого существования. Картинки эти, сменяя одна другую, возникают и исчезают в волшебном пространстве белоснежной сцены Лучано Дамиани с ее огромным покрывалом, простирающимся почти до балкона...

Как и во всех спектаклях Стрелера исполнители добросовестно подчиняются режиссерской воле: это и Валентина Кортеше – Люба, эмоционально вибрирующая, необыкновенно чувствительная и пластичная героиня; это и многие другие – от Джанни Сантуччо, Джулии Лаццарини, Франко Грациози до блистательного Пьеро Самматаро, Моники Гуэрриторе.

Огромные эмоции вызвало присутствие Ренцо Риччи в роли старого слуги Фирса – символа мира, которому пришел конец. Этот величественный герой с немногочисленными репликами –

потрясающее доказательство, свидетельство великого, всегда живого таланта Риччи. И ему, что справедливо, достались самые теплые аплодисменты публики, которая вызывала несколько раз на сцену участников спектакля, включая Джорджо Стрелера.

*Карло Фонтана*  
Перевод с итальянского Юлии Балдиной

### **“Avvenire”, 23 мая 1974, Милан**

Режиссура Джорджо Стрелера при содействии сценографа Лучано Дамиани подчеркнула богатством изобразительных средств символические аспекты текста. Великолепная игра Ренцо Риччи и Джанни Сантуччо – ярчайший успех

Если есть точка отсчета для новой постановки «Вишневого сада» в Пикколо театро – она в репетиции «Короля Лира», проведенной Джорджо Стрелером, где органично происходит полное слияние с текстом и где актеру предоставляется некоторое пространство за пределами брехтианских правил.

Если существует что-то вроде галогенной матрицы вдохновляющего света, то мне кажется, обнаружить ее можно, обратившись, во-первых, к Станиславскому и его методу работы с актером, и во-вторых, к страницам, которые Фрэнсис Фергюссон посвятил Антону Павловичу Чехову в его объемной и хорошо известной книге «Идея театра».

Фергюссон, подтвердив отсутствие в комедии какого-либо единственного утверждения и рассматривая ее как пример не самого действия, а его имитации, определил «Вишневый сад» как «театральную поэму перемен» со свойственным ей «реалистическим пафосом». Он отметил при этом, что боль данной поэмы распространяется на основные аспекты человеческого существования и органично сочетается с шутовской чувствительностью: на то она и комедия.

*Одоардо Бертани*  
Перевод с итальянского Юлии Балдиной

### **“Corriere della sera”, 23 мая 1974, Милан**

В поисках утраченного сада – 15 минут аплодисментов  
Триумфальный прием новой постановки Джорджо Стрелера в Пикколо

Финальные аплодисменты вчера вечером в Пикколо театро длились почти 15 минут. Об этом говорится, чтобы продемонстрировать степень успеха, необходимо к этому добавить и аплодисменты в конце каждого действия, аплодисменты актерам во время действия в ходе всей постановки. Ренцо Риччи, который прикоснулся к последним строкам текста, был первым, кто был погружен в финальные овации. Затем один за другим на сцену вышли остальные актеры, начиная с молодой Моника Гуэрриторе: она вместе с Валентиной Кортеше, Джанни Сантуччо и Ренцо Риччи приветствовались наиболее громкими возгласами.

Вызываемый неоднократно залом, предстал на сцене также и Джорджо Стрелер (в синей меховой блузе безупречного кроя), который поблагодарил зрителей вместе со всеми исполнителями. К аплодисментам присоединились министр культуры и туризма Рипамонти, мэр Милана Алдо Аниази, советник Лино Монтанья, Ремиджио Паоне, Паоло Грасси. В зале также присутствовали баритон Каппуччили и дирижер оркестра Клаудио Аббадо. В другой вечер на предпоказном про-



смотре было замечено присутствие Грациеллы Шутти, режиссера Франко Дзефирелли, актеров Жанрико Тедески, Адрианы Асти, Норы Риччи и Шарлотты Рэмплинг<sup>36</sup>.

Покрывало-сад, покрывало, которое есть и пространство и время. Время года, небо и листья – покрывало, которое из глубины сцены поднимается дугой и тянется от авансцены (тонкая оболочка, крыло гигантской бабочки) к залу: это основополагающее изобретение нового спектакля Стрелера. Этот «Вишневый сад» прошел с огромным успехом вчера вечером. Один из образов, простых и мощных, который предназначен для того, чтобы остаться надолго, а не быть обозначением только одного театрального вечера в режиссерском истолковании текста, который самоценен сам по себе как средоточие изобразительных и лирических элементов, не поддающееся рациональному пониманию. Поэтический и сценографический компонент, по своему значению и назначению легко превосходящий любое число знаковых актеров, – это именно покрывало-сад. Этот явленный в сценической реальности синтез пространства-времени – наиболее значительный и яркий результат повторной встречи Джорджо Стрелера и Лучано Дамиани, воссоздавших материю Сада, подарившую нам множество незабываемых визуальных метафор.

Естественно, отталкиваясь от подобной основополагающей задумки, строится весь спектакль. Но не до такой степени, чтобы не различать многообразия связанных с нею сложных вопросов, связей, намеков и подсказок. Стрелер, как уже было сказано, лицом к лицу оказывается перед великими театральными произведениями в их всеохватности на разных уровнях. Проверяет дать классическую версию им осмысленного в целом, но проникая в подтекст – в потаенные значения слов, связывая свое исследование с малейшими авторскими ремарками, а также с исполнительскими возможностями и мимическими жестами актеров.

#### Детская

«Сад» начинается с возвращения Любви Андреевны Раневской в отчий дом после того, как жизнь, полная страстей, утратилась, прошла (а для ее брата Гаева стала, напротив, жизнью бездельного времяпрепровождения, услаждаемого мягкими звуками бильярдных шаров). Это как возвращение в материнское лоно через светлое заточение детства. Не зря ведь у Чехова герои возвращаются в комнату, которая по-прежнему называется детской. Преувеличивая назначение комнаты и привнося сюда также личное переживание потерянного времени, Стрелер помещает первый акт в альбом памяти среди крошечной мебели, лилипутских школьных парт, софы и огромного столетнего шкафа, перед которым Гаев произносит свои патетические речи.

Мы словно бы оказываемся внутри яйца, внутри субстанции, наглухо заточающей и ослепляющей, в жалкой и немного сладковатой неопределенности детства, продлевающей предродовое бессознательное...

В какой-то момент старый шкаф не выдерживает: его дверцы неожиданно распахиваются и на обитателей детской с облаками пыли – остатки истертых дней – обрушивается водопад старых игрушек, цветных елочных шаров, возможно, тех, которыми играл маленький Гриша, утонувший в реке сын Любы.

Но ошибется, на наш взгляд, тот, кто пожелает вывести из подобных образов такое прочтение «Вишневого сада», что проходит под знаком психоанализа, возвращения в детство. Безусловно,

<sup>36</sup> Тесса Шарлотта Рэмплинг – британская актриса, кавалер ордена Британской империи, обладательница множества международных и национальных наград. Номинант на премию Оскар. В 1999 году сыграла Раневскую в известном фильме Михалиса Какоянниса «Вишневый сад». – Прим. ред.

тихо позванивающий игрушечными колокольчиками лиризм детства с его полузабытыми игрушками эхом отзывается на чердаках памяти, хранящих изношенные трофеи времени. Быть может, это происходит даже с некоторой излишней назойливостью, но становится основной темой спектакля только в той степени, в какой его создателям удастся передать отречение Любы и Гаева на закате лет от общества праздных богачей, чтобы вписаться в новую реальность. Новую реальность, в свою очередь, не стоит связывать только с инициативой нового купца Лопухина, сына крепостных крестьян, приобретшего на торгах вишневый сад.

И в действительности, вопросы многоаспектного истолкования сюжета множатся во втором и третьем актах. Во втором акте местом действия станет белая абстрактная платформа для изображения «завтрака на траве». И тут, как и прежде, поведение героев не изменится: вновь даст о себе знать нарабатанная годами апатия Любы и Гаева, вызывающая горечь только у безмерно активного Лопухина; и снова будут оставаться в стороне молоденькая Аня с ее надеждами и вечно неуверенный в себе пылкий Трофимов. А затем поезд, проходящий где-то вдали, как в волшебном сне, вырвется вдруг оттуда в реальность, на передний план, сделавшись игрушечным, и проедет с шумом и свистками мимо ног лежащих на траве персонажей. Игрушка эта, вернувшаяся из детства в явь, станет некой зримой связующей нитью между прошлым и будущим, хриплые гудки паровозика нарушат полуденный сон, возвращая присутствующих из дремлющей памяти прошлого, свернувшегося в позу эмбриона...

В этой самой точке действия время спектакля и историческое время созреют для пророческого «вздрага», обозначенного в тексте «звуком лопнувшей струны», который Стрелер выразит долгим молчанием, нервной пластикой обеспокоенных, испуганных персонажей и аритмичным колыханием огромного небесного полога, нависшего над ними. Затем режиссер впустит сюда ничего путника, одетого в рабочую одежду, и заставит его мелодично говорить на никому не понятном русском. Эта пьяная его речь действительно еще больше напугает присутствующих, умножая их страх перед будущим, усиливая эффект «звука лопнувшей струны». Это – еще один высокий момент театра, еще одна кульминация вечера.

На том же уровне воплощены различные сцены третьего акта, где все попали в водоворот события (торги!), сопровождаемого мелодией – «раз, два, три» – вальса, сочиненного Карпи, напоминающего недорогое игристое вино, которое сильно не опьяняет, но позволяет забыться в ожидании итогов страшного события, и где переживание подлинного мучения оказывается на одних качелях с абсурдной радостью и беспричинным смехом. А еще, если хотите, представьте себе целый лес нервов – и их шелест в лесу...

Затем в конце спектакля, уже показавшего лучшие свои моменты во втором и третьем актах, – истинно беккетовский финал со старым лакеем Фирсом, завернутым в саван дома-могилы...

#### Заново открытый Риччи

Стрелер хотел, чтобы актеры вживались в роль, но играли не натуралистично, чтобы исполнение было сюрреальным, но в то же время и реальным, где подлинная жалкость персонажей соседствовала бы с откровенным гротеском. Возможно, и перевод текста (это подтверждают Луиджи Лунари и сам режиссер) стал более легким, иносказательным. Так или иначе, актеры вняли голосу режиссера. Валентина Кортезе в роли Любы всё принимает на себя: нагрузка максимальная и в то же время позволяющая если не всё, то почти всё понять и услышать в голосе жизни своей ге-



роини, в полном объеме раскрыть смысл ее слов-мгновений, достигнув совершенства во многих счастливых моментах роли, даже там, где иногда мелькает тень манерности (возможно, я смотрю на это излишне критично: ведь манерность тоже может быть специально привнесенной краской персонажа). Превосходный Джанни Сантуччо в своем присутствии-отсутствии Гаева, заостренный в своей инертности и укрывающийся в своем одиноком внутреннем убежище, где наиболее сложный поступок – щелканье кием по бильярдным шарам. Франко Грациози – Лопахин, новый герой, кроткий и темпераментный одновременно. Трофимов – Пьеро Самматаро такой рефлексивный и напряженный в достижении цели – доказательство высокой зрелости, достигнутой на данный момент этим молодым актером. Восхитительная и музыкальнейшая Лаццарини в роли Вари – поток понапрасну пролитых слез, пластически выверенная беспорядочность нервных жестов. Выступающая впервые Моника Гуэрриторе, Аня, которой почти всегда удается дополнить отсутствие мастерства свежестью и непосредственностью чувств.

Следует отметить также сердитый юмор Джанфранко Маури, жалкую комичность Энцо Тарашо, мимически-вокальную «гибкость» Клаудии Лоуренс. Внимания заслуживают и Мариса Минелли, Чип Барчеллини, Владимир Николаев. Кроме того, кто действительно выделяется в первую фигуру спектакля, так это Ренцо Риччи в роли незабываемого Фирса. Призрак верности и угрюмой податливости в голосе в финале. Смирное безразличие перед вечностью. Действительно, зал аплодировал ему долго: почти заново раскрылся неординарный актер.

Итог исполнения спектакля, как и вчера на предварительном показе, – это был триумф.

*Роберто де Монтичелли*

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

### “L’Unità”, 23 мая 1974, Милан

Новая редакция «Вишневого сада» Джорджо Стрелера в Пикколо Театро ди Милано  
Поэтическое размышление о диалектике жизни

Милан, 22 мая

Во вторник в Пикколо Театро двадцатиминутными, переходящими порой в овации и возвращающимися на сцену актеров одного за другим и всех вместе аплодисментами, восторженной похвалой в адрес режиссера Джорджо Стрелера и его сценографа Лучано Дамиани – они снова работают вместе после перерыва в несколько лет – завершился предварительный просмотр «Вишневого сада» Антона Чехова, представленный уже в значительно отличающейся от 1955 года редакции. Реализм Стрелера сделал здесь два шага вперед: он ушел от собирания на сцене визуальных элементов, воссоздающих обстановку комедии, к пустому пространству<sup>37</sup>; от физического воспроизведения вишневых деревьев удивительного сада Любви Андреевны он обратился к другому образу-символу, эмблеме и «находке» театра – легкому и воздушному, туманному и полному смыслов механизму: к большому театральному тенту, который состоит из занавеса и из «неба» сцены, нависающего еще и над половиной партера.

Этот тент принимал порой различные формы и значения в зависимости от разных моментов действия: то просто закрывая сценическое пространство в начале действия, то прикрывая интерьер в сцене на природе (приходя здесь в движение, будто от ветра, пронизывающего его), –

37 Так – «Пустое пространство» – называется, между прочим, и книга Питера Брука, вышедшая в Лондоне в 1968 году. – *Прим. ред.*

здесь он становился небом русской деревни, которую тоже не обошли стороной тайные волнения жизни «внутри» и «за пределами» печального существования этого маленького, истощенного испытаниями дворянского гнезда.

### Большой занавес

В заключительной сцене весь технически совершенный механизм «неба» опускается на мебель дома и покрывает тело старого слуги Фирса, вынося, таким образом, приговор нежизнеспособному прошлому с его патриархальными нравами и раболепством. Образ занавеса еще раз подтверждает идею окончательного краха мира. Затем выходит Аня, молодая актриса-дебютантка Моника Гуэрриторе, чтобы поприветствовать и поблагодарить зрителей. Она, получается, топчет это «небо» и по нему же как бы возносится к порогу своей юности. Молодость победила и будет побеждать всегда. Затем полный света занавес снова поднимается, превращаясь в некий облакоподобный сгусток светящегося стекла, позади которого слышатся песни и шум рубщиков вишневого сада. Без преувеличений, спектакль говорит нам, что история человечества всегда проходит в борьбе старого и нового, реакции и прогресса, визуально утверждая второе в противовес первому.

Поэтому реализм Стрелера в постановке Чехова свободен от натуралистических излишеств, еще присутствовавших в постановке 1955 года. Стрелер рассказывает нам сюжет «Вишневого сада» не как интимное откровение поэта о его персонажах в союзе молчания и паузы, лирического присутствия невысказанного и натиска пессимизма, но как момент самой диалектики жизни, где существует всё: сложное, запутанное соприкосновение положительного и отрицательного, добра и зла, света и тени, общего и индивидуального, а также комического и трагического, водевиля и драмы. Всё это входит в театральное действие без мишуры указующих намеков.

Здесь также присутствуют идеи Брехта: в прославлении диалектического значения драматургических «знаков», которые выражают боль и радость, смешное и серьезное, в намеке на то, что участвующие в действии простые люди становятся и субъектами типизации. К примеру, Прохор, который на распутье из второго действия, который должен был бы быть настоящим носителем русского фольклора, воспринимается уже и собратом горьковских персонажей. Более того, Стрелер, расширяя значение звучащих по-итальянски чеховских реплик, изобрел свою «речь» на русском языке: в этом его варианте чувствуется больше легких намеков на приближающуюся революцию. Это еще очевиднее проявилось в финальном хоре рубщиков сада во время их работы: они вырубают вишни в угоду капиталисту Лопахину и вместе с тем в их пении слышатся, подразумеваются и другие, более общие – классовые – мотивы...

В этом же смысле прочитываются и утопические взгляды студента Трофимова, этого нелепого фантазера с демократическими наклонностями. Он видит выход в далеком будущем и говорит, что нужно делать для этого, но в реальности не делает ничего или делает очень мало, настолько мало, что легко понять, как он абсолютно безвреден в своем социальном протесте. Уязвимости классового сознания обнаруживаются и у многих второстепенных персонажей, будь то помещик на грани разорения, управляющий, молодой лакей, более ловкий, чем Фирс, но не менее потерянный, горничная Дуняша, гувернантка Шарлотта, эта маленькая противоречивая особа, – но всё, в конце концов, завершается достижением причудливой гармонии дисбаланса.

Это особенно очевидно в персонажах Любе и Гаеве. Валентина Кортезе воссоздает на сцене героиню, очарованную любовью, отданной незначительному и несчастному человеку. Она незре-



ла в своих чувствах и отношениях с людьми, но полна порывов; великодушна, но беспомощна; переменчива, но одарена безграничной эмоциональной силой. Она то смеется, то проливает слезы, то испытывает подавленность, то ее вдруг снова обуревают радость и она с большим облегчением предается веселью. Она крайне чувствительна: в ней чередуются горькие размышления и радостные всплески до тех пор, пока весть о том, что дом и ее сад выкуплены Лопахиным, не поразит ее до глубины души. Она не знает, как справиться с собой, и потому плачет...

Гаева играет Джанни Сантуччо. Актер старается передать его чувство ничтожности, беспричинную смену надежд, которыми он обманывается, моральную слабость и доброту. Маленькой серой мышкой в доме, управляющей всеми домашними делами, предстает Варя в исполнении Джулии Лаццарини. Ее героиня написана с ловкостью гравюрного искусства, чтобы таким образом показать позитивную и негативную ее стороны. Примером служит сцена, когда ей не удается «поговорить» с Лопахиным, после чего об их браке не может быть и речи. Впрочем, ее желания, кажется, скудны и ограничены – ста рублями и поездкой по святым местам России...

Сделать выставленный на аукцион дом, в котором эти заурядные люди веселятся в танце, местом развития основного действия, в то время как главные события совершаются за его пределами, – в этом великая находка Чехова. Этот контраст хорошо подчеркнут в режиссерской работе: не утрачивая внимания к традиционной русской мебели и самовару, постановщик всецело концентрируется на тех предметах сценического убранства, которые придают своим присутствием дополнительный образный смысл...

#### Целомудрие и непреклонность

Среди прочих выделяется персонаж Лопухин, сыгранный Франко Грациоци. Сын крепостного, он рассматривает приобретение сада как своего рода классовый «реванш». Лопухин по-неокапиталистически жесток и, одновременно, он – рассудительный и осторожный человек, влюбленный в свое дело. Его достоинства и недостатки рельефно выявлены благодаря чистому и впечатляющему актерскому мастерству Грациоци. Роль Трофимова прекрасно исполняет Пьеро Самматаро, показывая нам великодушие и в то же время некоторую наивность утопических взглядов героя с его робкими попытками привести их в исполнение или, по меньшей мере, хоть как-то поучаствовать в этом. В тексте Чехова напрямую не говорится о его любви к Ане, но обе роли на самом деле являются одними из прекраснейших лирических ролей во всем современном театре. Это любовь, лишенная сексуально-чувственных клише. Замечательна сцена в конце второго акта, когда молодые убегают к реке с холма вниз, пересекая партер.

Аню играет дебютантка Моника Гуэрриторе, которая резко сопротивлялась этой роли: возможно, это было рискованно, но в ее свежей и привлекательной игре не чувствовалось никакой профессиональной незрелости. Отличные характеры получились у Энцо Тарашио, исполнившего роль помещика Симеонова-Пищика, и у Джанфранко Маури, сыгравшего Епиходова. Горничная Дуняша – персонаж прекрасной Марисы Минелли, в роли циничного слуги Яши – Чип Барчеллини.

Фирс – это Ренцо Риччи. Подаренные ему аплодисменты стали наградой за его ценное участие в спектакле. Это настоящий образец для всех молодых в отношении дисциплины, мастерства, преданности роли. Он показал Фирса, отрешившись от присущего его лакейскому статусу унижения, очень уместно и пронизательно сделав его персонажем «веселой и легкой» истории, как говорил Чехов о «Вишневом саде». Клаудиа Лоуренс – гувернантка, которой лучше всего удалось показать

неординарность своей экзальтированной героини. Это персонаж-метеор, она стремится неведомо куда, и для того, чтобы жить, становится клоунессой бродячего театра или фокусницей.

В целом спектакль постоянно разрастался. Поэтому он представляется поэтическим размышлением о диалектике жизни, о боли и радости существования, без снисхождения к низшим пластам бытия, но с чистым критическим осознанием пронизывающего и прекрасного смысла перемен. Спектакль также открыл нам лингвистически необычного Чехова (перевод делали Стрелер и Лунари): этот Чехов – неровный рассказчик, главный составитель диалогов, в которых на самом деле психологическая игра имеет относительную роль, в то время как возрастает важность поведения персонажей. Формально спектакль высушивается, строится на игре многозначных символов, как, например, большой занавес, белый свет, возникающий почти всегда с противоположной стороны<sup>38</sup>, пустые пространства, огромный партер, который иногда используется или как пол дома, или как земля холма, поезд, который проезжает мимо – такой маленький, герои таким его видят, или это проекция их мечтаний. Одежда актеров – тоже белая и тронутая временем – с особым вниманием была подготовлена Дамиани, который снабдил Стрелера соответствующей «машиной для исполнения роли», где высшая нота – это простая, чистая и рациональная поэтичность. Музыка Фьоренцо Карпи исполнял оркестр.

Поэтому тот полностью современный Чехов, чью пьесу мы увидели, является откровенно дискуссионным и не лишенным определенной метафизической установки. Он открыт современному направлению, известному по работам Крейчи в Чехословакии, но с большим акцентом на диалектике, пластической демонстрации перемен, которые у Крейчи были ограничены чувственными порывами. Обнаженность замысла и анти-натурализм являются здесь необходимыми инструментами в критическом освоении текста, которые, после интерпретации, предложенной Станиславским в 1904 году, и вариаций других мастеров, ставших знаменитыми (среди них редакция Барро в 1954 году: «немногие комедии дают нам это физическое ощущение времени, которое уже прошло»), возможно, стали конечным пунктом. Наконец, любопытно, что Ренцо Риччи, праздновавший другим вечером в Театре Пикколо свою роль Фирса, оказывается, был в составе исполнителей первой итальянской версии «Вишневого сада» в 1924 году, выпущенной компанией Мелато вместе с Эрнесто Саббатини (там был также Вердиани, которому здесь отведена маленькая роль). Самая любопытная версия из тех, что существовали до сегодняшнего дня, была предложена Висконти.

В одном письме своей жене Ольге Чехов писал в 1904 году, что «Вишневый сад» «там (за рубежом. – Ред.) успеха иметь не будет, так как там нет ни бильярда, ни Лопухина, ни студентов а'la Трофимов»<sup>39</sup>. Предположение автора было ошибочным, в чем нас убедила еще одна постановка этой пьесы предыдущим вечером.

Артуро Лаццари

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой

#### “Gazzetta del popolo”, 23 мая 1974, Турин В «Саду» Чехова

Очень точная и полная очарования режиссура Джорджо Стрелера. – Превосходная сценография Дамиани. – Ренцо Риччи и Валентина Кортезе среди исполнителей.

38 Такой свет в театре, кино и фотокискусстве называется контровым. – Прим. ред.  
39 4 марта 1904 г. – Прим. ред.



Наш репортаж  
Милан, 22 мая

Двадцать две минуты (выверенных по часам) шумных аплодисментов, одобрительные возгласы, женщины и девушки в слезах волнения (я не преувеличиваю), юноши в вечерних костюмах, а там, на сцене, довольный режиссер с серебристыми волосами, наслаждающийся порывами любви и восхищения, которые, как правило, берегут для гитаристов во Дворце спорта. В Милане есть свои легенды, и Джорджо Стрелер прекрасно воплощает собою один из культурных мифов. В этом году он, умело скрывая и столь же тщательно раскрывая информацию (сделает или не сделает? кто будет той молодой избранницей на роль Ани?), выпустил «Вишневый сад» Чехова, представленный вечером во вторник на предварительном просмотре в Пикколо: и спектакль этот, без сомнения, стал «творением», соответствующим ожиданиям собравшейся публики.

Новое изложение режиссером знаменитого классического текста, который он уже ставил на сцене девятнадцать лет назад, – менее дерзкое и агрессивное, чем «Король Лир». Однако оно намного утешительнее для тех, кто в моменты кризиса, подобно сегодняшним, сомневался в чувствах и вкусе в целом, в ценностях великой традиции буржуазного театра. Точный, как швейцарские часы, прозрачный, как стеклянный бокал, только что вынутый из посудомоечной машины, этот «Вишневый сад» обладает непередаваемым очарованием.

Оно возникает сразу же – при виде этой вот белой и пустой, за исключением основной мебели, сцены, оформленной Лучано Дамиани, где образно превалирует огромный занавес-парус, покрывающий эту сцену, распростершийся над публикой как небо и как «память-знак» знаменитого сада. Ни на чем, но на самом деле на марлевых повязках разбросаны листья вишневых деревьев. Они приходят в движение при малейшем дуновении ветра, а иногда падают, грациозно кружась, на зрителей. Под тем небом, в той пустой белизне мы понимаем, что происходит: судьба отвращает купца Лопухина от крестьянских истоков, а родственный союз Любы и Гаева, хозяев имения, безнадежно обремененных долгами, безвозвратно приходит в упадок. Очарование девушки Ани и терзания студента Трофимова, вопрошающего самого себя о приближении новой жизни и необычного будущего, – и окончательно разрушающийся мир, угасающий вместе с бормотанием старого слуги Фирса, упрямо преданного хозяевам и стоически выдерживающего уклады злых острот.

Комедия и трагедия, как известно, в необычном балансе соприсутствуют в этом произведении Чехова: беспечные разговоры в гостиной и печальная атмосфера упадка, душевные и хозяйственные неприятности перемежаются с беспричинным весельем и неожиданными взрывами смеха. Герои подают друг другу знаки несколькими репликами, одной фразой. Стрелер неостановимо уверенно следует за персонажами, отлаживая ритмы пустых и неторопливых жестов, которые сопровождают пошлость повседневной жизни, до блеска отделявая пластику сменяющих друг друга эпизодов.

Удерживая в памяти сад, как уже было сказано, и решая, тем самым, большую проблему, как постоянно обеспечивать визуальное присутствие сада и одновременно удерживать его в отдалении, Стрелер находит точное соответствие между героями и домом, который в итоге остается заброшенным. Это делает связь между Любой и Гаевым и детской комнатой настолько живой и располагающей, что кажется, наилучшее место их пребывания – вот эта бывшая детская комната, где эти двое располагаются, чтобы немного поиграть с игрушками, вывалившимися из старого шкафа. Таким образом, не будет странным подчеркнуть инфантильность, неспособность этих

людей повзрослеть, сохраняя в себе вечный соблазн материнского лона (шкаф), – это, конечно, хорошо и тонко подмечено. Свернувшаяся калачиком Люба рядом с детской клеенчатой коляской умершего ребенка, слишком разговорчивый и грезящий наяву Гаев: в пустячных разговорах первого действия делаются акценты на этих горьких моментах.

Затем во втором действии изображается холмистая местность, освещенная солнцем, где группа собравшихся на пикник слушает загадочный «звук лопнувшей струны». И здесь Стрелер наносит прекрасный художественный удар: ввявь этот «звук» так и не прозвучит, но возникает тайна, постепенно обретающая форму в этой сюрреалистической сцене, изображающей всех персонажей в сером маревом цвете; и в это время с шумом и свистками мимо них проезжает игрушечный поезд – люди приветствуют поезд по-французски и прощаются с ним, размахивая головными уборами. Я не помню где, но Арбазино говорил, что в этот момент буквально встречаешься лицом к лицу с Садам...

Неожиданно в картину вклинивается доходчивый народнический символ – Прохожий, чья фигура, очевидно, согласно Стрелеру, может восприниматься и как легкий намек на приближающуюся революцию. Впрочем, само действие развивается по другой колее – и в его финале вместе со «звуком лопнувшей струны» сюда доносится, как нам кажется, беккетовское эхо, ставшее теперь практически эмблемой сегодняшнего Стрелера – от одинокого деревца в глубине до появления дряхлого Фирса в уже покинутой комнате.

Все уехали, и Фирс, как Крэпп<sup>40</sup>, как оставшийся в живых призрак безлюдной планеты, который вырабатывает мрачные мысли и избитые истины, бормочет: «...Жизнь-то прошла, словно и не жил... Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотепа!..» Отдышка вялого и впавшего в детство Фирса заглушается шумом пилы, режущей первые стволы, и занавес-небо опадает на сцену, закутывая ее.

Таким образом, Ренцо Риччи (Фирс) первый принимает на себя шквал аплодисментов, затем мало-помалу и другие: Валентина Кортеше (Люба), Джанни Сантуччо (Гаев), Франко Грациози, Джулия Лаццарини, Пьеро Самматаро, Энцо Тарашио, Клаудия Лоуренс, Джанфранко Маури, Мариса Минелли и воздушная Моника Гуэрриторе (Аня).

Гuido Бомисьер

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой

### “Corriere delle informazione”, 23 мая 1974, Милан

«В монологе Кортеше каждый может узнать себя»

Некоторые собранные мнения зрителей

Огромный успех «Вишневого сада», поставленного на сцене Пикколо театра. Вот некоторые мнения зрителей.

Луцио Кецци (36 лет, директор отеля):

«Лучшая актриса спектакля, по моему мнению, Джулия Лаццарини. Я ее видел также в “Трехгрошовой опере” и уже тогда она мне очень понравилась. В пьесе Чехова, я должен сказать, она превзошла себя, превосходно сыграв. Я думаю, это стоит понимать, особенно при наличии Кортеше, блистательной и известной, и игра Лаццарини могла бы остаться в тени».

Франко Грандже (31 год, промышленник):

40 Персонаж пьесы Сэмюэла Беккета «Последняя лента Крэппа». – Прим. ред.



«То, что вызвало наибольший интерес, помимо блистательной режиссуры, – разговор о культуре и политике, который не перестает воздействовать даже на самого наивного зрителя. Такой разговор Стрелера всегда оказывается впереди, речь идет о том, что он умеет обнаруживать зоны, еще не доступные вниманию зрителя. Вот где проявляется великое умение режиссера затеять этот разговор. И Стрелер в этот непобедим».

*Дженнаро Минетти (31 год, страхового агента):*

«В целом, спектакль мне понравился. Все актеры очень хороши, особенно те, кто в главных ролях. Единственный, кто меня недостаточно впечатлил, это Сантуччо: он был слишком высокопарным, демонстрировал слишком “старый театр”».

*Стефано дель Прете (27 лет, инженер):*

«Мне очень понравилась Моника Гуэрриторе. Я читал о ней в газетах и знал, что она очень молодая. Но, несмотря на юный возраст, неопытность, я обнаружил в ней необычайную виртуозность. Я думаю, очень немногие ожидали такой хорошей игры от начинающей актрисы, даже, учитывая, что дебютантка была в руках у Стрелера».

*Фабио Банди (65 лет, пенсионер):*

«Все очень интересно и хорошо сделано, но особенно, работа Валентины Кортезе. В монологе, где она рассказывает о своей жизни, она была превосходна. Я был тронут, насколько это было реальным, настоящим в ее исполнении. Я бы не хотел выглядеть тоскующим по ушедшим временам стариком, но я немного почувствовал себя на ее месте – раздавленным грузом воспоминаний».

*Рената Альфонсо (19 лет, студентка):*

«Где Стрелер в очередной раз отличился, это изучение кадров. Его изучение композиции и гармонии частей никогда не терпит неудачу в его работах. Он всегда создает произведение искусства на высочайшем художественном уровне, я бы даже сказала, живописном. У него на сцене никогда не бывает ничего лишнего: особенно меня поразило удивительное соотношение между “изобилием” и “пустотой”. Каждый актер на своем месте, со своим определенным значением и смыслом. И нет ничего, чего бы не хватало или, напротив, было в избытке, всего в самый раз. В этом, по моему мнению, величие Стрелера».

Дж. П.

Перевод с итальянского Юлии Балдиной

## «La Stampa», 23 мая 1974, Турин

Пьеса Чехова в Пикколо Театро в Милане  
Стрелер среди вишен

*На сцену возвращается шедевр русского писателя, завершённый в 1903 году, за несколько месяцев до его смерти. Среди исполнителей Валентина Кортезе, Джулия Лаццарини, Ренцо Риччи и Джани Сантуччо.*

(От нашего специального корреспондента)

Милан, 22 мая

Ясный, прозрачный занавес, выступающий за пределы сцены, колеблясь, тянется к плафону зала, сильно бьется и качается над головами зрителей, подобно куполу света, тут и там затемняясь и еле-еле удерживая листья, которые иной раз, когда дрожь или предвестие бури пробегают по этому небу, падают, кружась, с капризной медлительностью. Мы в вишневом саду. Так названа последняя теа-

тральная работа Чехова (она написана в 1903 году, за несколько месяцев до смерти). Интригу одной из самых прекрасных комедий всех времен можно упрощенно свести к продаже знаменитого сада на аукционе вместе со всем имением разорившейся семьи и к последствиям, вытекающим из нее.

Этот Сад «мучил» поколения режиссеров – показывать его на сцене или нет? – от Станиславского, украсившего его реальным стуком топоров, до мастеров чехословацкой школы (Свобода, Крейча, Качер), представивших его символически. От Лукино Висконти, который девять лет назад (это до сих пор вызывает разговоры) на самой сцене красиво расположил ряды настоящих, хотя они выглядели еще более искусственными, вишневых деревьев, до Джорджо Стрелера (девятнадцать лет прошло после его первой версии того же текста) <...> Он обнаружил и показал дрожащий и трепещущий образ сада, который есть – должен быть, – но в то же время его как бы и нет под декоративным покровом снега, солнца и ветра, предложенным Лучано Дамиани.

Подобное изобретение является одним из удачных достижений спектакля, в рассказе о котором (к сожалению, мне не хватает места, но описание заслуживает быть более широким) я ограничусь указанием трех узловых моментов. Они, возможно, смогут передать более точно идею новой (важно подчеркнуть это прилагательное) стрелеровской интерпретации «Вишневого сада», представленной вчера вечером в миланском «Пикколо».

В конце первого акта беспечно болтают между собой Аня (дебютантка Моника Гуэрриторе, уже настолько великолепная с этим ее личиком молодой Ингрид Бергман), и Варя (Джулия Лаццарини вновь просто необыкновенна). Неясно, это шорохи ночи не позволяют одной расслышать слова, как их не слышит другая, которая потом засыпает. Откуда-то негромко доносятся голоса – особенно женские – тоже специально приглушенные. Из всего из этого возникает чудесная музыка бесполезной болтовни, которая чарует именно многоречивой своей мелодией. Абсолютно чеховская атмосфера, один из наглядных примеров, как Стрелер выстраивает контакты героев своего «Сада», когда они общаются, не общаясь...

Во втором акте появляется деревенский пейзаж с деревьями, водой и камнями и в то же время присутствуют телеграфные столбы, а на горизонте виднеется город. Это смелое решение с просторной холмистой равниной и проходящим поездом (Станиславский хотел, чтобы он любой ценой проезжал). Но если на фоне показывается «настоящий» поезд, то на переднем плане – будто в памяти замерших в неподвижности персонажей – маленький поезд их детства, игрушка, спрятанная в шкафу детской комнаты, в которой не только разыгрываются первый и последний акты, в нее Стрелер на протяжении спектакля снова и снова возвращает свою комедию. Сразу приходит на ум сцена с игрушками в постановке «Пер Гюнт» Трионфо<sup>41</sup>, который в той же манере превращает пьесу в игру.

Валентина Кортезе приводит в состояние внутренней дрожи, когда ее персонаж Люба в своем монологе повторно погрязает в пучине ужасной любви, словно камнем («Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». – Ред.) затягивающей ее все глубже и глубже. В финале Ренцо Риччи потрясает всех в согбенной фигуре старого Фирса (символ старой России, в то время как Аня и студент Трофимов, которого прекрасно сыграл Пьеро Самматаро, – ее будущее, а вульгарный Лопухин – порывистый Франко Грациози – Россия нового времени). Непрерывное бормотание, смешиваемое с сильным, все возрастающим шумом, слышится в темноте, в гулкой беккетовской пустоте запертого дома. Это хрипы Фирса и треск пил, уничтожающих вишневые деревья.

41 Альдо Трионфо – итальянский режиссер. – Прим. ред.



Еще один намек на Беккета, который Антониони уже использовал в фильме «Красная пустыня», – неожиданный монолог загадочного бродяги (Прохожий). Стрелер доверяет произнести его на русском языке русскому актеру Николаеву и, чтобы выглядеть выразительно, он не сильно отличается от ответной бредовой речи Джанни Сантуччо, прекрасно исполнившего роль легкомысленного персонажа Гаева.

*Альберти Бланди*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### “Inascita”, 31 мая 1974, Рим

Стрелер: история и тоска

Милан. Май. Тот факт, что, глядя на «Вишневый сад» Чехова в Пикколо Театро в постановке Стрелера, можно вспомнить «Шёпоты и крики» Ингмара Бергмана, еще не открывает простор для всевозможных сравнений. Что касается последнего спектакля Стрелера, все достойно упоминания, многое можно вспомнить (от Брехта до Пруста, от Шекспира до Бергмана), как это случилось с «Королем Лиром». Те же вольности, которыми изобилует эта знаменитая шекспировская постановка, те же широкие пространства для полета от облаков до сияющих солнц, а также литературные пространства, как у Бланшо<sup>42</sup>, где между написанными словами и речью возникают пропасти, в основании которых, кажется, находится сама жизнь. Так же как в «Шёпотах и криках», где судорожное напряжение памяти смешивается с отчаянием смерти, жизнь через преграды вырывается наружу с пронизывающими желаниями быть, существовать дальше.

Стрелер, начиная с «Горных великанов», пребывает в творческой агонии. В большинстве спектаклей, поставленных до настоящего времени («На дне», «Король Лир» и теперь «Вишневый сад»), он как будто у последней черты. Однако это унамуновская агония: неистовая борьба, переходный мостик между глубокими скалами, традиция, дробящаяся в руках, которые ее поддерживают, чтобы передать другим. Я упоминаю Бергмана в разговоре о Стрелере только для того, чтобы установить эстетические координаты и среди них выделить знаки, позволяющие понять этот симптоматический разрыв реализма, который и у того и у другого художника точно определяет структурный аспект (один из аспектов) этой трагической культуры наших дней. Цвета – прежде всего: красный и белый у Бергмана, абсолютно белый и пронизывающие черные цвета у Стрелера. Белый занавес, которым окутываются партер и сцена, в «Короле Лире», помнится, выступал перегородкой между сюжетом и событиями или, возможно, безумием отчаяния в момент, когда срабатывает ослепляющая искра «проблемы» для шекспировского короля <...>

Разорение семьи Любови Андреевны и ее брата Леонида Гаева, чей символ – знаменитый вишнёвый сад, проданный, вырубленный, уничтоженный, как и все наследие, которое теперь больше не вещь, не имя, но глагол (наследовать), некий глагол-жест, в котором больше нет связи, смыкания, отношения с новым наступающим миром. Этот мир – Лопехин. Он человек действия, уничтожающий мертвеющие вещи, он – шакал <...> Со временем ценными оказываются земля, дом, и вместе с ним сейчас ценна и сама семья, время, память, даже прошлые и настоящие чувства. Лопехин, бывший крепостной, а сейчас купец, кажется, всегда находится вне, где-то впереди семьи, которая богата, но все же бесполезна с этим ее непониманием, на самом деле более глубоким, более трагичным, – непониманием Любы и Гаева и даже старого слуги Фирса, остающегося все

тем же даже тогда, когда опустошается дом, когда все заканчивается так, как и должно. Новое время одновременно оказывается индивидуальной историей с ее тоской, утратой, бегством, отклонением и вместе с тем смешанным осознанием растерянности, подобно тому, что испытывает студент Трофимов <...> Смысл водевиля, на котором настаивал Чехов, выражен в этой внешней его составляющей, отмеренной тоской: временное увеселение, потрескивающие всполохи флуоресценции грядущего. На протяжении всего спектакля Стрелер мастерски играет с этим расточительством времени, которое у него происходит там, внизу под большой белой тканью (это небо), и мрачным театральным тентом. Знаменитый сад даже не упоминается в основной сценографии Лучано Дамиани, который вернулся после многих – даже слишком – лет работать с триестинским режиссером. Упоминаются только падающие листья, чья белизна, то испаряющаяся, то ослепляющая, то выцветшая, подобна игрушкам, соответствующим этому перемолотому времени и выпадающим из шкафа, как угасшие слова, словно окрашенные в желтый цвет воспоминания, в которых упорствуют персонажи уже далекого времени. Они еще говорят какие-то точные слова, но в следующие моменты срываются просто потому, что один, похоже, больше не понимает того, что говорит другой.

Подобно Толстому, изображающему на веранде Карениных часы Вронского, на которых не различается время; подобно двум сестрам у Бергмана, которые ищут контакта друг с другом не столько еле слышимыми голосами, сколько ощупывая лица и руки, Стрелер показывает на заднем плане поезд, а перед самими актерами – только игрушку. В этот момент представление, похоже, ломается окончательно; искусственность позволяет ему принудить актеров к долгому молчанию, над которым парит занавес. Этот мрачный момент, приводящий в состояние ужаса, подобен затянувшейся молнии <...> И здесь появляется путник (Прохожий), которому Стрелер доверяет реплику на русском языке, а для нас это чистые, лишённые смысла звуки <...> Этот простой миг вобрал в себя ту часть истории, которая не была рассказана в водевиле Чехова. Может возникнуть ощущение, догадка, мысль, что целая история – фон, на котором, кто знает, настоящий ее персонаж исключительно Гаев (его играет Джанни Сантуччо, актер, рожденный стриндбергианцем, которому, быть может, позавидовал бы сам Бергман).

Реальное театральное место целой истории – это, вероятно, сам партер, с его каноничной темнотой, где реализуется подлинное исследование этого всегда «последнего» Стрелера в последние годы. В третьем акте вальс, написанный Фьоренцо Карпи, под который с изумлением танцуют актеры, становится как бы прелюдией грустного финала праздника. Финал этот венчает абсурдный отъезд из старого отеческого дома, обернувшийся прощанием до пресыщения, до забвения старого Фирса, закрытого и оставленного в этом самом доме («Про меня забыли» – заставляет его сказать Чехов с насмешкой и обидой). Ренцо Риччи, как и Сантуччо – Гаев, заметно выделяется в роли старого слуги, которого отрицает и против которого непреклонно восстает новое время. В сравнении с ними Валентина Кортезе в роли Любы – одержимое присутствие «театра», который терзает Стрелера, театра с маньеризмом исполнения, не желающим оставлять ни следа на сцене. Это также физическое присутствие этой пустоты – в каждом своем спектакле Стрелер знает, что должен ее терпеть.

Это уникальный, скрытый и хрупкий, кристалл, на который режиссер каждый раз фанатично готов покуситься и в то же время осознает собственное бессилие...

*Эдоардо Фадини*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

42 Морис Бланшо (1907–2003) – французский писатель, мыслитель-эссеист. – Прим. ред.





## “Il Mondo”, 27 июня 1974, Рим

### «Многоуважаемый шкаф»

Джорджо Стрелер с искренностью и мастерством снова предлагает нам посетить детскую комнату «Вишневого сада» Чехова

«Дорогой, многоуважаемый шкаф...», – декламирует владелец имения Леонид Гаев в тот вечер, когда его сестра Люба возвращается из Парижа и вся семья вновь воссоединяется в бывшей детской комнате. «Дорогой, многоуважаемый шкаф. Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости...» Но когда тот же Гаев, повторяя свою любимую реплику, связанную с прошлыми победами в бильярде, намекает на «карамболь», шкаф в ответ распахивает дверцы (на самом деле, Антон Чехов в первом действии «Вишневого сада» этого не предусматривал) и, по воле Джорджо Стрелера, выворачивает наизнанку все свое содержимое: игрушки, рождественские открытки, разноцветные шары, солдатики, куклы, музыкальные шкатулки...

Еще один раз с привычным мастерством и былым знанием Стрелер предлагает нам посетить эту детскую комнату: новый «Сад» после 1955 года, новая «Ночлежка» после 1947 года<sup>43</sup> и повторенная тысячу раз «Трехгрошовая опера»... Признаюсь, я не испытываю сильного интереса к нынешнему Стрелеру, ностальгически настроенному и наслаждающемуся этим: свежий «Лир» – вне сомнения, значительнейшая постановка, но никто и никогда не убедит меня в ценности последней (на данный момент) редакции «Трехгрошовой оперы», возможно, более близкой к «Кабаре»<sup>44</sup>. Однако на этот раз текст Чехова заявляет побочную тему, что все свято и все искупаемо: то есть между повторным театральным «извлечением на свет», совершенным режиссером, и возвращением (как и разрывом) героев в уже обреченный родной дом устанавливается серия беспокойных и связанных совпадений: игра в ответный удар, которая не может не захватывать и убеждать. Да, уже много и справедливо сказано о волшебной белизне, в которую Стрелер и Дамиани поместили действие. Удачной идеей стало печальное воскрешение прошлого в памяти (выражением этого выступает мрачный восьмидесятилетний слуга Фирс). Из молодых – Аня, но не только: Любовь Андреевна, ее мать, ничуть не старше нее и – мне кажется, это написано в режиссерском комментарии – никогда не постареет. Трофимов пленен своим состоянием «вечного студента». На фоне пожилого и грузного Гаева энергичный Лопехин предстает чуть ли не «грудным младенцем». В самом Лопехине, здоровом разбогатевшем крестьянине, есть что-то эмбриональное (зарождающееся), и это не только характеристика нового доминирующего класса <...>. Таково первое действие спектакля, самое начало, когда прорисовываются первые контуры образов: действительно, они особенно заметны из-за их необыкновенной и болезненной интенсивности: эти разговоры, растворяющиеся в воздухе из-за невосприимчивости Вари (Джулия Лаццарини), монологи вполголоса Гаева (Джанни Сантуччо). Возможно, этот декламаторский дуэт, вибрирующий подобно камерному оркестру, – два наиболее чеховских персонажа; отдельно стоит незабвенный Фирс (Ренцо Риччи).

Действие второе. Время бергмановских улыбок, открытого соединения пар. Плоскости пересекаются: первый непристойный и вызывающий «треугольник» (Дуняша между настойчивым

43 Стрелер дважды ставил пьесу М. Горького «На дне»: в 1947 («Ночлежка») и в 1970 г. – Прим. ред.

44 «Кабаре» (1972) – кинофильм американского режиссера Боба Фосса, основанный на одноименном бродвейском мюзикле, который, в свою очередь, создан по мотивам берлинских романов Кристофера Ишервуда. Рекордсмен премии «Оскар»: фильм получил 8 наград, не победив при этом в главной категории. – Прим. ред.

обхаживанием Епиходова и вниманием наглеца Яши). Второй – не любовный, или, по крайней мере, не открыто такой (Лопехин, пытающийся вразумить брата и сестру, дабы уведомить их о неминуемом аукционе). Третий «треугольник» разыгрывается, когда Аня и студент, который «выше любви», разглагольствует о будущем, а из-за кулис Варя истерично зовет девушку. Однако другие линии действия также соотносятся: к примеру, прошлое, когда студент замечает, что вишневый сад исключительно прекрасен, но также запятнан кровью крепостных; и будущее, когда проходит нищий, преобразованный Стрелером в революционно настроенного рабочего, поражающего актеров и публику русской речью, которая остается без перевода. <...> В любом случае, нам хорошо понятно, что Стрелер всем сердцем на стороне Любы, Гаева и их прекрасного сада, что он хотел бы его сохранить, возможно, под стеклом или в тех же белых занавесах, предоставленных Дамиани.

Третье действие. Большой праздник в доме Любы, в то время как за кулисами сценического действия имение уходит на аукционе. В итоге имение умирает в красоте, даже если эти жалкие стулья, фокусные номера бедняжки Шарлотты и звуки еврейского оркестра <...> дают нам только патетический образ старой уходящей России. Одна Любовь Андреевна не может веселиться: о чем-то думает, где-то витает. Это великолепный момент в роли Валентины Кортесе – до сих пор такое удавалось получить от нее только Висконти и Трюффо. Однако на самом деле два полюса в этом действии – это Фирс и Лопехин. Первый тяготится своим застывшим достоинством («если продадут имение, то куда ты пойдешь?» – «Куда прикажете...»), второй (Франко Грациози) пребывает в усиливающемся невротическом состоянии признания: сад теперь его, теперь он – собственник. Среди склеротического покоя и неистового движения резво формирующегося неокпитализма – у сада, у России и Европы на самом деле не много шансов.

Остается четвертое действие. Финальная утрата – отправление, потерянный багаж, спотыкающийся хозяин, беспардонная, как и она сама, собачка Шарлотты, Фирс, подобно предмету забытый в пустом заколоченном доме, затем белый занавес, падающий на него и на нас, а также Моника Гуэрриторе (Аня), которая как прима приветствует публику, спотыкаясь, ибо занавес трепыхается на земле, как раскинутый тент. Это триумф Лучано Дамиани, поскольку предъявленный нам театром сад – его изобретение.

Не помню когда, но в одном интересном цикле бесед на радио несколько лет назад Франко Ферруччи включил Чехова в свой небольшой экскурс по литературным садам <...> В любом случае, пытаюсь удержать одновременно присутствие так называемых трех «шкатулок» (литературный срез, исторический и метафизически-экзистенциальный), в действительности Стрелер не помогает нам увидеть этот сад в новом свете. Да, я согласен, что сад – это старая Россия, старая Европа, вновь открытое время, корабль людей. Это мы уже знаем. Известно также, что чеховская метафора, подобно абсолютным высшим ценностям, может расширяться бесконечно. В тексте говорится, что владеть садом, расставаться с ним и вновь посещать его, любить, делить, уничтожать – все эти действия имеют свою поэтическую логику, и Стрелер прекрасно представил их нам в столь запутанном переплетении сюжетных линий и мотивов, не ограничиваемом элементарным противопоставлением сохранения разрушению. Можно предположить, что это схоже с мифическим сокровищем Пойнтонна Джеймса<sup>45</sup>, который, как и Чехов <...>, умел представить осторожные многогранные игры между эстетизмом, иронией, законами рынка, чувством истории и сострадания к прошлому. Наказания достойно обладание садом (или Пойнтонном), или достаточно простого его созерцания? Где заканчивается культура и где начинаются банкноты? Стрелер не настаивает на

45 Речь идет о романе Генри Джеймса «Трофеи Пойнтонна» (1896). – Прим. ред.



движении по этому пути: он останавливается – однако с какой искренностью и мастерством! – на распаивании дверок старого шкафа и предъявлении миру всех его «внутренностей». Как и во всем его лирическом, ярком и музыкальном спектакле, кривая действия движется непрерывно, начиная с возвращения домой, повторного отъезда обратно и заканчивая окончательным отправлением в никуда...

*Гвидо Финк*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“L'Espresso”, 9 июля 1974, Рим**

Чехов, покрытый гипсом

Джорджо Стрелер выстраивает свою завораживающую режиссуру чеховского «Вишневого сада» вокруг двух главных мотивов: одержимости белым цветом и очарования детской комнаты. Обилие ослепляющего белого было в самом центре сценария, где Гаев и Люба говорят о белом саде и «белой массе цветов», но также отсылает к «теплой Сибири», т. е. Ялте, и к арктической белизне, восхищавшей Чехова на фоне драмы, которую он не смог описать. Длиннющие белесые, слегка колышущиеся полотна, как дюны, перекрывают в первом действии детские стульчики, две лавки, столик и дедовский шкаф, гармонично сочетаясь с одеждами молочного цвета. Во втором действии, полностью белом, появляется холмистое и покатое, как спускной желоб, поле, на вершине которого Епиходов запекает на гитаре «О, солнце мое», а Дуняша кокетничает с Яшей, напоминая «Завтрак на траве» (картина Э. Мане. – Ю. П.). В третьем действии выделяются источники тоски – выдавшие виды белые кресла, которые Фирс старается привести в порядок, когда Лопахин переворачивает все вверх дном. И в четвертом действии, словно бинты гипса, бесчувственные ткани окутывают груды мебели и чемоданов. Великолепное изобретение Лучано Дамиани – белый наклонившийся занавес, на первый взгляд напоминающий занавес-парус из «Короля Лира». Он вздымается и, словно прозрачный купол, усыпанный листвою, разворачивается на половину сцены и партера, колеблясь и раздуваясь, как бы выражая очевидную хрупкость погибающего сада, филигранную неосязаемость чувств, выразительность и неустойчивость и, как того желал Чехов, радость этой пьесы.

Природная белизна и детская чистота, которую сохраняют в себе замучавшиеся персонажи, совпадают. Люба раскладывает игрушки своего детства: железную коляску, чашечки, куклу. И Гаев (Джанни Сантуччо), после того, как он произнес с ораторской важностью похвальную речь в честь шкафа, которая, кажется, пробирает до дрожи, неловким движением распаивает дверцы, и оттуда вываливается куча запывившихся игрушек и рождественских шаров, улетающих, подпрыгивая, прямо в партер. Но это еще не всё. Люба играет с браслетами, Аня (Моника Гуэрриторе) – с игрушечной лошадкой, Гаев – со звонкой юлой и маленьким поездом. Фирс и изумленная Варя (Джулия Лаццарини) напрасно стараются подобрать обломки этих игрушек, останки исчезнувшей радости. Во втором действии, чтобы дополнить картину детства, по сцене с дребезжанием и свистом проезжает другой маленький поезд с освещенными окошками. Но это не губительный страшный поезд, как у Толстого, это поезд-игрушка, возможно, выскользнувший из темноты шкафа перед застывшими в изумлении глазами, потому что, как отмечает Кафка в «Дневниках», «зрители каменеют, когда проезжает поезд».

Вокальная партитура негромкая. В гармонии с приглушенным звучанием слов, режиссер смягчает всю акустику спектакля, отказываясь от «звука лопнувшей струны» (поскольку «струна»

эта должна была «лопнуть» в душе героев) и вынося за пределы сцены любые шумы и грохоты, включая даже такие моменты, когда в вихре беспорядочного вальса кто-то из участников бала пританцовывает среди неразберихи стульев. Хотя мне бы хотелось хоть разок увидеть еврейский оркестр, звучащий в прихожей. Но Стрелер ослабляет оркестровое сопровождение до звука ударов бильярдных шаров, до звона ошейника с бубенцами, до визга пилы и стука топоров при рубке деревьев. Даже фокусы Шарлотты (Клаудиа Лоуренс), показывающей цилиндр, накидку и усики, приобретают детский характер.

Из детских воспоминаний соткан также душевный мир Любы, которую Валентине Кортезе удается удержать в балансе между легкомыслием и сильной чувствительностью. Огорчаясь, она взлохмачивает свои рыжие волосы, сдавливает щеки, ее голос становится влажным, но вдруг в ней прорываются смех и ласка и она азартно парирует «карамболям», которыми Гаев украшает свои скучные и bestолковые речи. Я назвал бы ее «лошадкой», словечком, которое часто встречается в чеховских посланиях жене. Любующаяся своим отражением милая Дуняша (Мариса Минелли) не скрывает своих наклонностей к любовным недоразумениям. А когда она томно обмахивается, жестикулируя в такт вальсу, то похожа на Змеюкину из водевиля «Свадьба». В Лопахине в исполнении Франко Грациози соединяются черты энергичного современного предпринимателя и своенравного ненасытного русского купца прошлых времен. В Трофимове, которого играет Пьетро Самматаро, есть что-то от молодого Чехова; он знает, как стать невероятно надоедливым, и становится таковым с его бесконечными лихорадочными разговорами, прервать которые так и подмывает с помощью грязных калош, которые, как отвратительное блюдо, бросает за кулисы Варя. Кто может позабыть старого Фирса в исполнении Ренцо Риччи? Эти белые бакенбарды, печальный сюртук могильщика, наполеоновская шляпа. Согнутый и выдохшийся, он тяжело передвигается с кофейником или подносом в руках в белых перчатках. В конце, в пелене мрака, сменяющего чрезмерную белизну, он вытягивается, подобно сторожу покинутого склепа, и мрачный и задыхающийся, произносит последние свои слова...

*Анджело М. Рипеллино*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“Il giorno”, 10 декабря 1974, Милан**

Возобновление в «Пикколо» комедии Чехова  
«Сад» существует, потому что его не видно

На недавней выставке, посвященной Мейерхольду, в Генуе были показаны некоторые маленькие макеты сценографа Симона для первых постановок Чехова: интерьеры редкой поэтической красоты. Они ценны благодаря духу времени, который источают, благодаря необычной человеческой теплоте, которую удерживают <...> Ефремов, новый руководитель Художественного театра, комментируя просьбу осуществить современную постановку Чехова, поделился таким примерно соображением: Чехов изображал убожество и вульгарность определенного образа жизни – как передать эти убожество и вульгарность без окружения и предметов, их представляющих?

Однако надо заметить при этом, что Московский Художественный театр все еще хранит неизменными декорации спектаклей Чехова начала века: груз и авторитет традиции пока препятствуют переменам. Ефремов сослался на Крейчу, великого чехословацкого режиссера, который недавно вернулся к работе над спектаклем «Платонов» в Праге и произвел в чеховской режиссу-



ре некую революцию. Висконти в своем «Вишневом саде» отважился показать воочию ряд вишневых деревьев. Стрелер, в свою очередь, предложил новое толкование.

Прежде всего, он заявляет, что пытаться изобразить сад реалистично невозможно. Он ссылается на чеховское письмо из Ялты, в котором говорится: «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». Этот белый цвет имеет первостепенное значение, это образ, который поражает фантазию: поэтому в нем, в частности, выделяется целая серия оттенков белого – светлых (костюмы), жемчужных, прозрачных, цвета слоновой кости и т. п.

И вот в стрелеровской редакции «Вишневого сада», возобновленной вчера вечером в миланском Пикколо Театро, уже знаменитый белый занавес. Он поднимается над зрителем и становится белым бумажным змеем, белым небом, чайкой, далеким полем снега и цветов, чистотой, которая поддерживаемая и развеваемая ветрами, царит и парит над нами.

Интуиция Стрелера следует путем поэтического исключения, отказываясь от лишнего – сценического фона, фокусов, декораций, старого хлама мебели и ненужных вещей, натурально воспроизводящих действительность эпохи. Вселенная Чехова в эти годы расширяется и все больше отдалается от русских корней, становясь более универсальной. Так мы входим вместе со Стрелером в комнату Любы: это детская. Только прибыв из Парижа, Люба возвращается сюда в сопровождении своего брата Гаева и своей дочери Ани, и ее поражают эти скамейки, столики и куклы.

Тема ностальгии и сожаления о былом дополняется галлюцинацией – видением мамы, прохаживающейся в глубине сада. Гаев небрежным движением распахивает шкаф – груда запыленных вещей заполняет комнату: старые предметы, безделушки, ценные для памяти, – источник новой радости и наслаждения, боли и игры. Игрушки: мы умеем играть, не обращаясь к реальности. Слепота, ностальгия, жизнь, прожитая как игра <...>

Во втором действии мы оказываемся на открытой местности: это хребет мелового холма, где в разных позах расположились фигурки персонажей, точно разбросанных дуновением цунами. На этом краю земли вскоре раздастся, как загадочный сигнал тревоги, неясный звук из глубины степи, из далей России. В третьем действии (сцена бала) мы не видим, кто где сидит. Пустое кресло – тоже часть разрыва: элемент тревожного ожидания, кто же займет такое количество стульев? Незанятые говорят об одиночестве, занятые – намекают на то, что их, может быть, скоро придется освободить. Вопрос в том, кто станет хозяином имения, которое продается в этот день и прямо сейчас...

В четвертом действии все вещи действительно уложены, в глубине неотчетливых стен прочитывается только мрачный образ переезда: зачехленные шкаф с диваном, рядом – чемоданы. Печальный образ расплывчатого будущего, ожидающего всех...

В отношении героев нововведения Стрелера столь же важны... Можно спросить: кто такой Лопухин, человек, купивший имение, бывший крестьянин, ставший собственником? Возможно ли, что он не станет для революционеров 1917 года «кулаком», худшим врагом коллективизации (и будет ли он первым в списке на истребление)? Для дворян-консерваторов, с другой стороны, он такой же не вызывающий доверие человек с загребущими руками, как и Наташа из «Трех сестер», эта коварная домашняя бестия, змея, пригретая на груди «трех сестер», кукушка, свившая себе гнездо? (Так «Три сестры» тоже могут рассказать свою историю восхождения этого персонажа, движимого слепыми чувствами алчности и насилия.)

Но Стрелер только спрашивает себя: «Кем был Лопухин для Чехова?» Потому что Чехов говорит только о том, что видит и знает. В свое время Чехов видел побежденный класс на подъеме:

его, в частности, олицетворяет всепобеждающий господский старый слуга. Вот что отмечает Чехов, более ничего. Соответственно Стрелер отказывается нагружать Чехова историческими коннотациями и идеями последующей эпохи, например, идеями 1917 года. Чехов, впрочем, дает ему повод, поскольку сам говорит о Лопухине, что у него «тонкие, нежные пальцы, как у артиста, <...> тонкая, нежная душа...» И стрелеровский Лопухин – энергичный художник, полный порывов, страстей, фантазий, совершенно не тот человек, не солидный, не коренастый, каким его изображают в других сценических версиях пьесы.

Но он так же, как и другие персонажи, – часть вселенской игры, он тоже, в сущности, играет. Вот что означает совет, который ему дают в пьесе: «...не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать».

*Джерардо Гуэрриери*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“Il giornale di Roma”, 7 февраля 1975, Рим**

В то время как авангард бурлит во всех кукольных театрах «off»-Рима, Стрелер приехал с «Садом» мечты

Наконец-то «Вишневый сад» прибыл и в Рим. Как обычно, двумя годами позднее, но прибыл. Лучше поздно, чем никогда. Откуда такое воодушевление? Потому что вместе с «Кампьялло» Карло Гольдони (который, вероятно, мы увидим еще через пару лет), этот спектакль – один из самых прекрасных, которые мы видели в последние годы. Оба носят исключительное имя Джорджо Стрелера, великого волшебника театра, который с годами все больше подтверждает свое невероятное мастерство сочетать поэзию, политику и великолепные образы, волнующие и очаровывающие зрителей. Пьеса Чехова выдержала много качественных постановок: достаточно вспомнить редакцию 1965 года Лукино Висконти, ту самую, с известными настоящими деревьями на сцене. Версия Стрелера, напротив, избегает реализма, чтобы укрыться в измерении нереальности, где намного более жестко звучат в конце удары дровосеков, валящих вишни, уносящих прочь всякие остатки эпохи, которая должна закончиться.

На белоснежной сцене Лучано Дамиани нет ни одного дерева, нет даже намек на него: сад, вишни, всё представлено длинным тентом из тюля, он же занавес, который время от времени колеблется над партером, нежно теряя один, два, много легких листьев, подобно дуновению, подобно сну.

Люба, героиня (все они герои одной и той же истории) – Валентина Кортезе: импульсивная и очень трогательная во всех ее шубах и меховых уборах, владеющая садом, который для нее целый мир и который она не может потерять. Люба не может поверить, что действительно настал час проснуться, выйти из того долгого, спокойного сна, который был ее жизнью, и, увы, принять встречу с реальностью.

На другой стороне этого мира находится Аня, ее семнадцатилетняя дочь (Моника Гуэрриторе), которая видит в резкой перемене только хорошее, все молодые любят непредсказуемое, новое: будущее трогает и пленяет их. У них нет сложившихся привычек и они не переживают от того, что должны что-либо потерять.

Среди других изумительных персонажей, созданных Чеховым и воплощенных Стрелером, верный слуга Фирс (Ренцо Риччи), который теперь совсем один с домом и вещами, подобно старому



увавшему коту, который скорее предпочтет умереть на своей подстилке, чем сдвинется с места; купец Лопакх (Франко Грациоци); помещик Симеонов-Пищик (Энцо Тарашио); рассеянный брат Любы Гаев (Джанни Сантуччо); ее приемная дочь Варя (Джулия Лаццарини); Трофимов (Пьеро Самматаро), студент, который, как и Аня, желает и ждет новых времен; а также Шарлотта (Клаудиа Лоуренс); конторщик Епиходов (Джанфранко Маури); горничная Дуняша (Мариса Минелли). Незабываемая галерея персонажей и великолепных исполнителей исключительного набора. Нам кажется совершенно лишним рекомендовать читателям не пропустить этот спектакль: когда есть Стрелер, все толпятся у театральных касс.

*Нунция Полакко*

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“Avanti!”, 12 апреля 1975, Рим**

В Художественный театр возвращается «Сад»<sup>46</sup>

В минувшие дни в помещении на улице Ровелло завершился долгий цикл показов чеховского «Вишневого сада» (119 повторов и 100 000 зрителей, режиссура Стрелера, сценография и костюмы Дамиани). Спектакль вернется на сцену Художественного театра в парке, чтобы и дальше своим присутствием удовлетворять все еще высокие требования публики.

После этих нескольких дней перерыва, которые позволили Валентине Кортезе, номинированной на премию Оскар, отправиться в Голливуд, «Вишневый сад», тем не менее, возобновляется в прежнем составе своего триумфального дебюта: Валентина Кортезе и Ренцо Риччи, Джанни Сантуччо и Франко Грациоци, Джулия Лаццарини, Энцо Тарашио, Пьеро Самматаро, Клаудиа Лоуренс, Джанфранко Маури, Мариса Минелли, Чип Барчеллини, Владимир Николаев и Гуидо Вердиани. Единственное изменение – Монику Гуэрриторе, чье недомогание вынудило ее пока оставить роль Ани, заменит Антонелла Мунари – еще одно «открытие» Джорджо Стрелера, явленное свету в результате отбора, устроенного режиссером.

*Перевод с итальянского Юлии Патронниковой*

### **“Rome Daily American”, 25 января 1976, Рим**

«Сад»: великолепно прочитанная белая фантазия

Рим. Наиболее волнующее событие каждого римского театрального сезона – момент, когда римские театралы получают наконец шанс увидеть работу Джорджо Стрелера предыдущего сезона, которую в театре Пикколо Театро миланская публика уже одобрила.

Стрелер в Риме напоминает нам о днях основания им и Паоло Грасси Пикколо Театро в 1947-м. Считалось совершенным достижением, если спектакль шел от 15 до 20 раз в Милане, а потом театр давал еще по несколько его представлений в Риме и других больших итальянских городах.

В начале 1960-х, когда Стрелер осуществил свою знаменитую редакцию «Жизни Галилея» Брехта, показ спектакля в миланском Пикколо растянулся на два месяца, а в следующем сезоне в течение месяца он шел в Риме. Постановка стрелеровского «Вишневого сада», показанная в театре Арджентина в Риме субботним вечером, на данный момент исполнялась уже более 250 раз. Показ каждой новой работы Стрелера расписан на три года. Спектакль «Кампелло» Гольдони, ко-

торый сейчас идет в Милане, не приедет в Рим до следующего раза. «Балкон» Жене и «Дни коммуны» Брехта (их Стрелер поставит в 1976-м), возможно, не будут показаны в Риме до 1978-го года.

Этот «Вишневый сад» – одна из величайших работ Стрелера. Во второй раз он ставит эту пьесу. Первый раз, в 1950-х, он не был удовлетворен интерпретацией, предложенной им самим. Ныне ожидается, что он предложит окончательное прочтение. Постановка начинается с визуальной темы – белизны, которую сам Чехов описывает в некоторых моментах пьесы. Здесь нет реальных вишневых деревьев (в том виде, в каком бы это понравилось Станиславскому и в каком Висконти представил их в середине 1960-х, в последней постановке этой пьесы, показанной в Риме).

Сценограф Лучано Дамиани превратил театр в белую фантазию. Огромный парашют, подобно белой вуали, растягивается от колосников в зрительный зал над головами зрителей в первых рядах партера. Когда освещение слабеет, ощущается вибрация в атмосфере, в которой позже мы распознаем стрелеровское воплощение «звука лопнувшей струны». Он хотел, чтобы мы не услышали, но почувствовали его – и волшебным стремительным движением занавес словно бы сметает сцену, чтобы обнаружить там внутреннюю часть дома Раневских.

Несколько осенних листьев уже упали с вуали, как бы до начала спектакля, в то время как другие будут продолжать падать в течение всех четырех действий. Таким образом, эта вуаль и есть вишневый сад. Белизна повсюду – в костюмах семьи (кроме старого Фирса и других одетых в черное слуг). Белизна на сцене и даже в мебельных чехлах, более того, и в том большом шкафу в задней части пространства, из которого в определенный момент первого действия, когда Гаев заденет его, вывалится куча игрушек, включая кукольную коляску, скатывающуюся по откосу вниз и которую восторженно останавливает Люба. «О, мое детство, чистота моя!» – восклицает она.

Валентина Кортезе, она же госпожа Раневская, играет эту сцену с чувством удивительного потрясения, что и обеспечило ей столько поклонников также за пределами Италии, особенно благодаря ее роли Северины в фильме “Day for Night” (в оригинале: “La Nuit am ricaine”, «Американская ночь». – Ю. П.) Трюффо. Является ли она опять только Валентиной Кортезе, или она – Любовь Раневская? После первого подозрения, что это может быть лишь другое «шоу Валентины», успокаиваешься и принимаешь ее как чеховскую Любу в белой фантазии Стрелера.

Джанни Сантуччо, великолепный Гаев, придает особое значение юмору: что значит для брата и сестры однажды снова вернуться в «детскую комнату» и посвятить себя меланхолии по причине, что скоро им придется покинуть ее. Это возвращение забавно в том виде, в каком бы оно понравилось Чехову, но не сентиментально. В этой пьесе единственные по-настоящему несмешные сцены – глупые фокусы, которые пытается показывать Шарлотта. Стрелер кое-что знает о неуклюжем немецком юморе, и «шутки» Шарлотты совершенно проваливаются.

Есть сотни вариаций стрелеровской белой фантазии – и все они соответствуют Чехову или близки ему. Взять, например, приближающийся откуда-то издала чеховский поезд – символ новой эпохи, которая скоро придет, чтобы изменить Россию и отнять вишневый сад (но не будем сентиментальными по отношению к деревьям, так, кажется, говорит Стрелер): на сцене он становится игрушечным поездом, с шипением и свистками пересекая ее по окружности. Все присутствующие, раздваиваясь между чудом и ужасом, замороженно наблюдают за ним...

Появление Прохожего является еще одним примером вдохновения Стрелера. Русский актер оказался свободным в тот момент, и режиссер пригласил его сыграть эпизод, произнося реплики на русском. «Я сильно рисковал», – признался нам Стрелер на другой день. Но это стоило того.

<sup>46</sup> Данная заметка публикуется без имени автора. – Прим. ред.



Что касается Фирса, старого слуги, которого оставляют в конце, когда семья уезжает, Стрелер не должен был ничего изобретать. Он просто отдал роль одному из великих итальянских актеров старшего поколения Ренцо Риччи. В финале, когда занавес сметает дом Раневских, содрогаясь в последний раз, и когда мы слышим удары топора по деревьям, публика начинает аплодировать. Занавес снова поднимается для начала бесконечных вызовов актеров на поклоны, и на сцене мы видим Риччи, самого старого актера труппы, и Монику Гуэрриторе, самую молодую актрису, дебютировавшую в роли Ани. Вместе представители двух поколений кланяются, пока остальные участники тоже не присоединятся к ним. Это не имеет прямого отношения к спектаклю, но еще раз напоминает нам, что Стрелер является человеком, для которого театр – Жизнь.

Джон Фрэнсис Лэйн

Перевод с английского Юлии Патронниковой

### “Avanti!”, 11 сентября 1976, Рим

Успех Пикколо Театро в Париже с постановкой «Вишневый сад»<sup>47</sup>

Париж, 10.

Овациями, продолжавшимися несколько минут и встречавшими всех актеров, вчера вечером в парижском театре «Одеон» завершилась премьера «Вишневого сада», пьесы Чехова, которой миланский «Пикколо Театро», руководимый Джорджо Стрелером, открыл большой театральный «сезон» во французской столице.

Этого события ждали, и ожидания не были обмануты. В прошлом марте Стрелер, наиболее любимый итальянский режиссер во Франции, подписал соглашение с французским министром культуры (на тот момент им был Митчелл Гай, сейчас замененный Франсуазой Жиру), согласно которому в течение трех лет миланский «Пикколо Театро» должен будет провести в Париже три-четыре месяца, показывая различные спектакли. «Вишневый сад» стал первой театральной работой, вывезенной Стрелером и его труппой во французскую столицу.

Авторитету спектакля способствовали собравшиеся на премьеру представители художественного, политического и культурного мира Франции. Первой среди них была министр культуры, Франсуаза Жиру, которая по окончании хотела лично поздравить режиссера и исполнителей. Они все заслужили долгие аплодисменты.

Для Стрелера, который вчера охарактеризовал эту инициативу как «беспрецедентное в истории современного театра воодушевляющее приключение», «Вишневый сад» – пьеса трех измерений. «Прежде всего, необходимо, – объяснил триестский режиссер, подать в правильном свете события чисто человеческие, невероятно повседневные события, участники которых сами герои. Но надо продвинуться еще дальше, потому что “Вишневый сад” – также история целого общества в развитии. На этом уровне персонажи выступают выдвинутыми основными идеологическими требованиями. Но и это еще не все. В конце необходимо обнаружить всеобщий смысл: потому что все эти люди, которые сегодня любят и ненавидят, которые все же двигаются вперед, ходят на тех, что были вчера, и на тех, что придут завтра».

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой

<sup>47</sup> Данная заметка опубликована без подписи автора. – Прим. ред.

### “Corriere della sera”, 12 сентября 1976, Милан

Восторженные приемы публики «Одеона» миланского Пикколо Театро Париж, покоренный «Садом» Стрелера

Чехов по-итальянски. – Режиссер, довольный предложенным ему «театральным пространством». – Критика не была единогласной. – Расхождение с Комеди Франсэз: сложный выбор между Гольдони, Мольером и Мариво.

От нашего корреспондента

Париж – «Итальянцы вернулись в Париж»: это те итальянцы, в честь которых в 1783 году в центре был назван бульвар по соседству с театром<sup>48</sup>, населенным сейчас как раз нашими актерами. Миланский Пикколо Театро переместился во французскую столицу до 14 ноября на первый из трех сезонов, которые в министерстве культуры попросили провести в Одеоне, старом театре, называемом вторым залом Комеди Франсэз. До 12 октября будет идти «Вишневый сад» Чехова, с 17 по 24 октября – «Я, Бертольт Брехт» с Мильвой и Джорджо Стрелером, с 24 октября по 14 ноября – «Кампьялло» Гольдони.

В вечер премьеры спектакль получил восторженный прием с летящими из зала цветами, которые смешались с мертвыми листьями, упавшими с белого занавеса сценографа Лучано Дамиани, этого развевающегося над семейной драмой символа крушения старой России. «Белый – цвет распавшихся воспоминаний, времени, покрывающего пылью останки потерянного детства, расточительной судьбы, – писал репортер, – мертвые листья скользят по покрову общества, которое выглядит мертвым: Стрелер устраивает танец духов<sup>49</sup>, руководимый Валентиной Кортезе».

Это Чехов по-итальянски, в то время как он сам в письмах жене предостерегал от абсолютно напрасного перевода этой комедии на французский язык: «Сад» был представлен через 25 лет в исполнении труппы Жана-Луи Барро и Мадлен Рено в Мариньи, выдержанном в наиболее чистом натурализме Станиславского. Стрелер поместил «лебединую песнь» русского писателя в современную атмосферу сна.

Некоторые критики были растеряны. Один из “France soir” утверждает, что абстрактное истолкование, на котором настоял режиссер, контрастирует с комедией, столь пылкой и конкретной, реалистичной по своей природе («Если однажды Стрелер ударится в формализм, – пишет он, – предлагая изумительные и пустые спектакли, мы сможем сказать, что это началось с “Вишневого сада”»). “Le Monde” напоминает сложность постановки Чехова (не зря говорится: «Для того, чтобы пьесу написать, нужен талант, а чтобы ее поставить, нужен гений») и отмечает менее удачные среди прочих моменты в несомненно великой стрелеровской постановке.

Стрелер ничего не изменил в своем «Саде» за последние два года. Он не боится языкового барьера. Рассчитывает на некую музыку пьесы. «Я играю на скрипке Страдивари, – любит говорить Стрелер, – в то время как в своем доме я должен довольствоваться скрипкой, изготовленной бедным скрипичным мастером из Понте Северо». Он подчеркивает важность Одеона в самом обогащении театрального спектакля по сравнению с театральным пространством, которое обычно ему вверяется. «Одеон – великолепный театр. Его населяют хорошие духи. В нем два века слез, криков, взрывов смеха, которые его поддерживают. Я люблю такие старые театры. Терпеть не могу новые казармы, которые сейчас строятся». Приглашение французов приехать поработать в

<sup>48</sup> Улица Медичи. – Прим. ред.

<sup>49</sup> Нельзя здесь не вспомнить известную мейерхольдовскую характеристику третьего акта комедии: «Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте есть что-то метерлинковское, страшное». – Прим. ред.



Париже возникло после триумфа спектакля «Кампьялло», несколько раз сыгранного в прошлом сезоне на сцене того же Одеона, и постановки «Свадьба Фигаро», которую Парижская Национальная Опера сейчас отвезла в Соединенные Штаты. Стрелер не мог принять то же решение, что и Питер Брук, вернувшийся в Париж руководить театральной мастерской: Стрелер должен был непременно покинуть Милан. Он предпочел постоянно находиться со своим театром во Франции в течение нескольких месяцев в году. В сезоне 1977/78 будут представлены «Король Лир» Шекспира и «Балкон» Жана Жене. Кроме того, обещают еще один спектакль в исполнении актеров Комеди Франсез. Французы предпочли бы Мольера («Мизантроп») или Мариво («Двойное непостоянство»), Стрелер, скорее, подумал бы о Гольдони, почти предтече Чехова в его «Дачной трилогии».

Лоренцо Боччи

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой

### “Paese sera”, 24 сентября 1976, Рим

Из Милана в Париж: Чехов разжигает споры

На протяжении трех месяцев Пикколо играет в Одеоне «Вишневый сад». Сцена, которой коснулась «волшебная палочка».

Наш репортаж

Париж, 25

Миланский Пикколо, переехавший временно в Одеон, – несомненно, самое важное событие этого сезона. Здесь труппа Пикколо вот уже три месяца играет Чехова («Вишневый сад»), Брехта («Я, Бертольд Брехт»), Гольдони («Кампьялло»). На протяжении трех лет миланский театр регулярно возвращается на берега Сены.

Сегодня так же, как и о любом появлении Стрелера в театральном мире Парижа, разрастаются споры, мнения расходятся, встречаются поклонники и противники.

Так и «Вишневый сад», исполнявшийся даже на празднике газеты “L’Humanité”, привлек всеобщее внимание, и еще никогда в театральной критике политический разрыв не был столь четким.

Когда мы читаем Жана-Жака Готье в “Le Figaro” (консерватор) или Мишеля Курно в “Monde”, не ощущается, что они говорят об одном и том же спектакле. Для Курно «представленный Стрелером спектакль, прежде всего, великолепен». Великолепен для глаза. Лучано Дамиани – один из наиболее уважаемых сегодня декораторов. И это не из-за его панорам из камней, белого, серого жемчуга, бежевого песка, которые шикарны и немного вызывающи; не из-за его напоминающих дюны поверхностей, то приподнимающихся на горизонте, то соскальзывающих вниз и доставляющих ложное сладостное волнение; не из-за его дождя из снежных хлопьев, мертвых листьев или каких-нибудь драже, составляющих содержимое подарков на детских «утренниках». Нет, существенный вклад Дамиани (и поэтому Стрелера) – это поразительная способность насытить атмосферу вибрирующим воздухом, продвинуться к настоящей и собственной свободе пространства, пространства внутреннего и внешнего, установить естественные и глубокие связи между цветом, светом и персонажами.

«Сцена, которой коснулась “волшебная палочка” Лучано Дамиани, будто после потопа, чистая, глубоко дышащая, на которой актеры – словно исконные жители острова, а драма получает простор и может показывать все, что хочет. И потому все великолепно. И по шкале элегантности, возможно, чересчур ощущаемой, она может быть оценена либо слишком плохо, либо слишком хорошо».

Поэтому, заключает Мишель Курно, «в Париже не часто проходят спектакли такого масштаба». Наши театралы должны будут, прежде всего, смотреть глазами Дамиани и Стрелера, освобождающих театральное пространство, создающих нематериальную атмосферу, в которой свободен дух драмы. И это должно быть прекрасным и сильным».

Критик “Le Figaro” Жан-Жак Готье в статье, озаглавленной «Чехов, искаженный Стрелером», напротив, пишет, что итальянский режиссер приумножил «события, кувырки, акробатические прыжки и в особенности общие волнения. Всё суетится, движется, производит шум, размахивает и жестикулирует...»

Этот выпад был бы непонятен, если бы не был включен в политическую борьбу, впрочем, хорошо выраженную самим же Стрелером в интервью, данном Колеетт Годар. После того, как режиссер сказал, что находится «в чеховском периоде своей жизни, полной тревог и вопросов», он подтвердил: «Мы слишком упростили классовую борьбу и политическое значение культуры. Нет времени для праздных шумих. Что мы должны сделать – это ясно сказать, что ничто не просто, и дать набросок этого многообразия. Я верю в возможность коммуникации, в будущее человечества».

М. Д’Е.

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой

### “Avanti!”, 25 марта 1978, Рим

«Вишневый сад» Чехова в новом телевизионном измерении

Далеко не с новинки начался плотный сезон прозы Рете Дуэ (Rete Due), который в следующие два цикла (весна и осень) предоставит на видео около двадцати наиболее значимых работ итальянского театрального мира за последние годы. <...> Как было сказано, вчера вечером цикл открыл «Вишневый сад», одна из самых известных комедий Антона Чехова в постановке Джорджо Стрелера, о котором (прежде всего, о присутствии безграничного белого занавеса, благодаря которому чеховские герои кажутся растворившимися в бесконечном и вневременном пространстве), много говорилось в свое время, и бесполезно повторять уже сказанное.

Нам представляется более интересной телевизионная его версия, которую Стрелер (и помогающий ему режиссер Карло Баттистони) мастерски запечатлели в помещении театра XIX века на Капри без присутствия зрителей. Этот театр предоставил всё – от немого фона до самого действия, снятого также и телекамерой, размещенной на сцене таким образом, что у зрителя возникает ощущение, будто он сам находится в центре событий, в одном пространстве с актерами, участвуя уже не в качестве зрителя, но и наблюдателя, оказавшегося буквально там же на сцене.

Это было оригинальным решением, которое, возможно, кое-где уменьшает использование общего плана сцены, но которое всякий раз предлагает разные и убедительные ракурсы, увеличивая зрелищные возможности фиксируемого. Белый занавес, белый цвет костюмов и сцены, движения героев, которые кажутся практически смирившимися с неотвратимостью судьбы, – всё способствует приданию действию нереальной атмосферы, которую Стрелер хотел воссоздать, не обращаясь к реализму других театральных редакций пьесы.

Все актеры прекрасны... Их исполнение, местами немного затянутое и затухающее, но всегда убедительное, великолепно представляет театральную постановку, дополняясь надолго запоминающимися крупными планами этой превосходной телевизионной версии.

К. С.

Перевод с итальянского Юлии Патронниковой





69. «Вишневый сад» (1974). Сцена из спектакля

## ВСЯ ИТАЛИЯ – НАШ САД: «ВИШНЕВЫЙ САД» СТРЕЛЕРА

Джорджо Стрелер называл «Вишневый сад» Чехова подлинным шедевром и примером того лучшего, что осталось нам от буржуазного общества<sup>50</sup>. В 1974 году Стрелер взялся за вторую редакцию постановки этой пьесы, поскольку первой (1955) доволен не был. Обе шли на сцене миланского «Пикколо-театро». Как и Петер Штайн, который несколькими годами позже ставил «Вишневый сад» в берлинском театре «Шаубюне» (1989), Стрелер подробнейшим образом изучил историю постановок чеховской пьесы, и оба режиссера в качестве отправной точки для разработки собственного замысла избрали исходную версию Станиславского (1904). Однако различия в культурных традициях, театральной истории, общественной и политической ситуаций породили диаметрально противоположные прочтения текста чеховской пьесы и способы его перенесения на сцену.

В книге «Театр для людей» Стрелер поясняет, что его театр – это попытка «очертить контуры новой реальности», «порождая сомнения и задавая вопросы», «разоблачая мнимые проблемы»<sup>51</sup>, тем самым вынуждая зрителя почувствовать, что он есть часть определенного социума, имеющего определенное будущее. Прекрасно понимая, что между историческим развитием и волшебством театра существует теснейшая связь, Стрелер внутренне ощущал ту жизненно важную роль, которую театр играет в конкретных политических изменениях в мире. Для достижения своей цели режиссер должен освободить автора, чью пьесу он ставит, от плена его времени. Как писал М. М. Бахтин в одном из эссе 1970-х годов, «пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины»<sup>52</sup>.

Хотя Стрелер и подчеркивал, сколь многим обязан «Вишневому саду» Станиславского, он также понимал, что ему придется освободить Чехова от Станиславского и поставить пьесу не как серьезную социальную драму из русской жизни, а как *mise en scène*, которая «должна происходить здесь и сейчас, *hic et nunc*»<sup>53</sup>. Это «здесь и сейчас» для Стрелера совершенно не обязательно требовало осовременивания пьесы, он не имел в виду ту конкретную минуту, когда актер на сцене и играет свою роль. Но он действительно намеревался выделить определенный исторический момент, в который зрители вовлечены в спектакль. Чтобы вовлечение зрителя в спектакль увенчалось успехом, нужно создать общий с ним культурный код, ведь текст пьесы «живет только в присутствии зрителя», как пишет Эрика Фишер-Лихте в книге «Семиотика театра». «Поскольку и постановщики, и зрители являются представителями одной и той же культуры, они неизбежно будут опираться на одни и те же реалии, этой культуре свойственные»<sup>54</sup>.

50 Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie: réflexions, entretien, notes de travail*, ed. Sinah Kessler, trans. Emmanuelle Genevois (Paris, 1980), 307. Издание на языке оригинала: *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati ed attuati* (Milan, 1974).

51 Ibid., 64.

52 Mikhail M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. MaGee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, 1986), 5.

53 Цит. по: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (Cambridge, 1993), 12, from Ugo Ronfani, *Io, Strehler: una vita per il teatro: conversazioni con Ugo Ronfani* (Milan, 1986), 16.

54 Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, trans. Jeremy Gains and Doris L. Jones (Indiana, 1992), 241. Издание на языке оригинала в трех томах: *Semiotik des Theaters* (Tübingen, 1983).

В данной статье мы рассмотрим, какими культурными источниками пользовался Стрелер, чтобы сделать «Вишневый сад» значимым для итальянского зрителя, и какими своими чертами спектакль обязан исключительно режиссуре Стрелера.

В первый момент зрителя ослепляет белоснежность сценического пространства, которая становится лейтмотивом стрелеровского «Вишневого сада»: белый прямоугольник пола, белый же задник, мебель укрыта белыми покрывами, кроме одного стула и старого белого шкафа, а над всем этим – белая вуалевая пелена с рассыпанными по ней сотнями лепестков, тянущаяся со сцены в зал. Потом эту белую декорацию на белом же фоне заполняют фигуры людей, одетых во все оттенки белого – от кипенно-белого платья Ани до грязно-белого костюма Лопухина. А черные костюмы слуг – Фирса и горничной Дуняши – лишь подчеркивают эту белизну<sup>55</sup>.

Действие первого и четвертого актов происходит в бывшей детской Раневской и Гаева, в которой все сохранилось в неприкосновенности. Первое, что делает Раневская, вернувшись домой после пяти лет, проведенных в Париже, – сдергивает чехлы с двух белых ученических парт, с маленького стола и трех стульчиков. И сразу же принимается играть с игрушками своего детства и пить кофе из чашечек игрушечного кофейного сервиза, словно хочет вдохнуть жизнь в свое прошлое, породнить его с настоящим. А в последнем акте мебель и уложенные чемоданы, громоздящиеся в глубине сцены – перед домом, который вот-вот будет покинут, – снова покрыты белой тканью, и холмистый «внутренний пейзаж» начала спектакля превращается в высокую ледяную гору. Белизна детской, виднеющейся через распахнутую дверь, становится оформлением сцен на пленэре (2 акт) и в гостиной (3 акт), где минимум мебели – несколько белых стульев – создает атмосферу тревоги и сумятицы в сцене «карнавала». Сам Стрелер связывал создание им этой белой чеховской вселенной с письмом Чехова к Станиславскому от 5 февраля 1903 года: «...В первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». И чуть ниже прибавляет: «Идет снег»<sup>56</sup>.

Впрочем, несмотря на отсылку к самому Чехову, в выборе цвета и внешнего вида декорации обнаруживаются и несколько моментов, составляющих суть нашего исследования. Стрелер использовал неоднократно отмеченный критиками «принцип китайских шкатулок», чтобы выявить смысл этой *mise en scène*. Он «замыслил соединить все смысловые уровни пьесы: нарративный, социально-исторический и обобщенно-метафорический», – подводит итог Лоренс Сенелик<sup>57</sup>. Труднее всего для Стрелера и его художника Лучано Дамиани оказалось создать визуальный образ вишневого сада так, чтобы его художественный уровень был не ниже, чем реалистические декорации Станиславского<sup>58</sup>, но при этом не повторял их, и чтобы Чехов стал близок итальянской публике без какой-либо его модернизации или искажения, лишь путем «прочтения

55 Текст пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» цитируется по: Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. С. 607-662. Анализ постановки Стрелера основан на моем личном посещении спектакля, на видеозаписи и нескольких личных беседах с Джорджо Стрелером (Милан, апрель 1990; Нью-Йорк, апрель 1994; Милан, декабрь 1994; Милан, апрель 1996; Милан, май 1997). Во время нашего разговора в Нью-Йорке он описал мне процесс работы над костюмами. На сцене было четыре больших платяных шкафа с различными тканями всех оттенков белого цвета, а также с женскими и мужскими предметами одежды. Актеры сами выбирали для себя костюмы, примеряли их и носили во время репетиций, чтобы их персонажи начали жить своей жизнью. Стрелер и художник Лучано Дамиани предлагали актерам какие-то нюансы, если им требовалась помощь.

56 Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 475-476.

57 Laurence Senelick, “Chekhov and the Bubble Reputation”, in *Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture*, ed. J. Douglas Clayton (New York, 1977), 12.

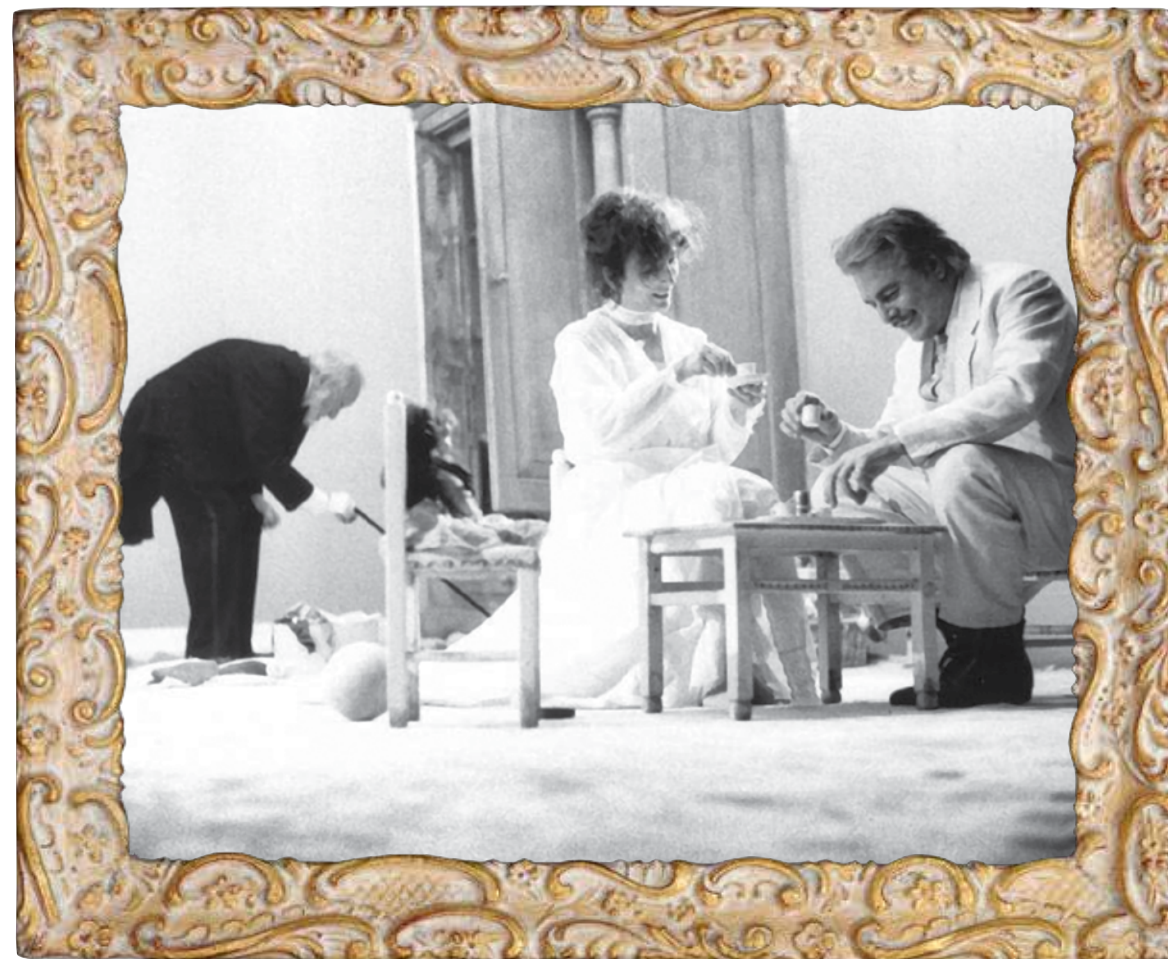
58 Giorgio Strehler, personal interview, April 1996.



в терминах современной действительности»<sup>59</sup>. Это с легкостью сделал бы Бертольт Брехт, чье влияние сформировало Стрелера и воздействовало на него сильнее, чем влияние других писателей и режиссеров. С одной стороны, Брехт требовал развенчания иллюзий, разоблачения любой фальши в изображении персонажей и создания через актерское воображение сценической реальности, совершенно отличной от реальности нетеатральной. С другой же стороны, он настаивал на том, что реквизит должен быть настоящим и давать дополнительную информацию о героях и о происходящем на сцене. Соединение воедино абстрактных, обобщенных образов и точных исторических деталей – вот то, что Дамиани и Стрелер сделали в «Вишневом саду». Прямоугольная деревянная платформа, – чуть наклоненная к залу в первом, третьем и четвертом актах, а во втором – сильно наклоненная влево и приподнятая в глубине, создавая во время сцены под открытым небом эффект холмистой местности, – превращала сценическое действие в настоящий театр, как того требовал Брехт. Мебель и реквизит были самыми настоящими, и зритель отчетливо понимал, что детская по-прежнему остается детской, хотя детей в доме давно уже нет. А над всем этим парил вишневый сад – тончайшая белая вуаль, покрытая шуршащими лепестками, которые скользили по ней вверх-вниз, и вуаль эта соединяла сцену и зрительный зал, «дыша в такт с актерами и публикой»<sup>60</sup>. Иногда, когда вуаль колыхалась, лепестки соскальзывали с нее и падали на актеров и зрителей. Так блистательная сценография сделала вишневый сад главным действующим лицом спектакля.

Однако теория Брехта отвергает любую цветовую символику, как отмечали Жак Копо и Луи Жуве, два мэтра, которых Стрелер частенько упоминал в связи со своей работой. А белый цвет буквально перегружен символикой и допускает самые разные интерпретации. Применительно к Чехову это и общая атмосфера, и весеннее цветение вишни<sup>61</sup>, и зимний снег. У Стрелера же белый цвет не означает идеальную гармонию между сценической реальностью и чеховским миром, как может показаться на первый взгляд. Напротив, он выявляет наличие множества противопоставленных друг другу образов, скрывающихся за внешним единообразием. В этой реальности сосуществуют разные оттенки «белого».

Белый цвет, к примеру, символизирует различные события человеческой жизни: рождение, вступление в брак, порой – смерть, а вернее – жизнь после смерти, то есть рай. Белых животных часто боятся больше, чем черных. Белый – цвет призраков. Многие предания повествуют о женщине в белом из замка с привидениями, которая всегда появляется перед каким-нибудь несчастьем. В итальянской культурной традиции белый цвет ассоциируется с самыми разными вещами: он может обозначать холодность и неприветливость больницы, но в то же время на юге Италии стены домов покрывают побелкой, чтобы защитить от солнца. Белый цвет – символ чистоты, безгрешности и мира, но одновременно «la luraga bianca», «белый дробовик» – выражение, обозначающее мсть итальянской мафии<sup>62</sup>. А еще для итальянцев белый цвет связан с самым резким контрастом в жизни: между покоем и бурей.



70. «Вишневый сад» (1974). Фирс – Энцо Риччи, Раневская – Валентина Кортезе, Гав – Джанни Сантуччо

59 Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford, 1990), 286.

60 Senelick, “*Chekhov and the Bubble Reputation*”, 12. См. примеч. 8.

61 Хотя это и не имеет прямого отношения к теме данного исследования, интересно, что в прозе Чехова вишневые деревья часто связаны с кладбищем. Они растут рядом с могилами, и белые лепестки осыпаются на могильные плиты; потом вызревают ягоды и оставляют на плитах красные пятна. Благодарю Ральфа Линдхайма за эту информацию.

62 Выражаю огромную признательность Джулии Трави, итальянской студентке, приехавшей в Торонто по обмену в 1992–1993 гг., за сведения, касающиеся итальянской культуры.

Причина переноса имени Раневской именно на юг Италии кроется не только в символике белого цвета, но и в исторических параллелях между Россией и Италией. Это позволяет Стрелеру передать чеховскую озабоченность ситуацией в России, используя итальянские реалии. Стрелер писал, что «Чехов выбрал загородное поместье как “идеальное место” встречи героев... Ведь с тем же успехом он мог бы выбрать и промышленный район... Выбор “поместья, где заняты сельским хозяйством”, совершенно обоснован, неслучаен и очень типичен, ибо именно в тот исторический период и именно в той стране вопросы помещичьего землевладения были насущными... Россия без насущного вопроса землевладения – это не Россия»<sup>63</sup>. В той же мере это касается и юга Италии. В 1860 году Италия аннексировала Сицилию, и это привело к усложнению социального, политического и экономического положения сицилийцев, что очень схоже со всплеском недовольства русского народа в тот же период. Отмена Александром I крепостного права в 1861 году не привела к желаемым результатам<sup>64</sup>. Вместо земли, обещанной крестьянам в качестве компенсации за столетия рабского труда, они получили общины и отведенные им узкие полоски земель, которые должны были либо выкупить у прежних своих помещиков, либо брать в аренду. Лопахин прекрасно помнит жизнь своей семьи при крепостничестве. Он говорит Раневской: «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца...». Из обретенной свободы Лопахин извлек максимум выгоды, а вот Фирс по-прежнему живет в безопасном и уютном прошлом, где каждый знал свое место. После того, как Сицилия объединилась с Италией и перешла под ее юрисдикцию, земли здесь тоже поделили между общинами. И в России 1890-х, и в Италии 1860-х наблюдалась крайне низкая производительность сельского хозяйства на общинных землях, а оба правительства только повышали прямые и косвенные налоги.

Стрелеровская постановка пьесы Чехова выявила две исконные черты итальянско-юга: с одной стороны, это красивейшая, радостная, пропитанная солнцем земля с побеленными домами, а с другой – невеселая, полная боли и страдания территория, где произвол властей и другие социальные беды процветают и по сей день. Одна из главных бед – наличие влиятельных землевладельцев и огромных поместий, где несколько связанных с мафией семейств держат в своих руках все «латифундии». Жизнь здесь до сих пор основана на сельском хозяйстве, в котором почти не задействовано современное промышленное оборудование. Все словно увязло в далеком прошлом, в нищете, в бесцельной бездеятельности людей.

Пропасть, существующая между жизнью крестьян и миром аристократии, великолепно показана Чеховым во втором акте пьесы, когда появляется бродяга-прохожий, выпрашивающий копейку. В России того времени подобные сцены были обычным делом, и крестьянам казалось, что это в порядке вещей. Аристократы же считают попрошайничество недопустимым. И хотя упадок поместного дворянства уже налицо, в этой сцене ярко показано взаимное непонимание, существующее между двумя классами.

Стрелер обращается к лингвистическим и паралингвистическим приемам, чтобы подчеркнуть разницу между прохожим, персонажами на сцене и публикой, и использует брехтовский «эффект очуждения». Бродяга контрастирует даже с природой, когда появляется в прекрасном саду, низко склонившись, как жмущееся к земле животное. Он грязен, смех его груб и неприятен. Он говорит по-русски и его не понимают ни

63 Giorgio Strehler, “La Cerisaie, enquête sur le temps”, *Théâtre en Europe*, 2 (1984), 47.

64 Стоит лишний раз вспомнить в связи с этим слова Фирса из второго акта чеховской пьесы: «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего». – *Прим. ред.*

персонажи пьесы, ни зрители. Этим он напоминает публике о непонимании между Сицилией и Италией: сицилийцы считали, что все общественные и экономические беды на острове родом из Италии, а итальянцы верили, что привнесут прогресс в жизнь нецивилизованных островитян.

Все эти классовые противоречия в разное время привели в России и на Сицилии к восстанию и революции. В XX веке русские крестьяне прониклись идеалами профессиональных революционеров, обещавших им землю; впрочем, до выполнения обещания те крестьяне не дожили. На Сицилии, начиная с 1889 года, крестьяне вместе с шахтерами создают союзы (“fasci”) и открыто протестуют против несправедливости. Все эти политические изменения нашли свое отражение в литературе обеих стран. И хотя русские и итальянские крестьяне вряд ли могли прочитать, что писали Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский в России, а Джованни Верга и Луиджи Пиранделло в южной Италии, влияние этих писателей на интеллигенцию и возникновение сочувствующих их идеям политических партий безусловно давали надежду на скорое изменение ситуации. Стрелер ясно видел связь между интеллектуальными идеями и политическими изменениями. Вот почему он подчеркивал, как важен лично для него театральный сезон 1955/56 годов, когда он впервые поставил «Вишневый сад», вскоре после «От моего до твоего» Верги. Сицилия у Верги – остров крупных поместий – сильно отличалась от того, как изображал ее Карло Гольдони, описывая буржуазные проблемы и ценности этой земли в XVIII веке. Именно работая над более поздней версией пьесы Верги, Стрелер обнаружил внутреннюю связь между Италией и Чеховым. Открытие это наложило отпечаток и на его анализ европейского общества<sup>65</sup>.

Творчество Пиранделло и режиссерская судьба Стрелера тесно связаны. Поэтому неудивительно, что белые горы в первом и четвертом актах «Вишневого сада» сразу вызывают в памяти пьесу-миф Пиранделло «Горные великаны», которую Стрелер ставил трижды и которую часто упоминал, работая над пьесами Чехова. Действие пьесы Пиранделло происходит высоко в горах, где стоит вилла «неудачников»<sup>66</sup>. Волшебник Котроне, хозяин виллы, удалился от людей, когда понял, что искусство им не нужно, что их интересуют только материальные блага. На своей вилле он приютил «неудачников» и вместе с ними творит искусство «для себя». Будучи волшебником, он может оживить, материализовать любые мысли, чувства, желания и сны.

И вот на виллу приезжает бродячая труппа актеров во главе с актрисой по имени Ильзе, которая убеждена в том, что театр и поэзия должны существовать в реальном мире, а не ограничиваться миром иллюзий. Котроне предлагает гостям жить вместе и творить чудеса для самих себя. Но Ильзе хочет творить «для людей» и решает продолжать работу над спектаклем «Легенда о подменном сыне», с которым они безуспешно колесили по всей стране. Ильзе не желает прислушаться к совету волшебника – использовать воображение и «учиться у детей... которые играют в игру, верят в нее и проживают ее так, словно игра – это реальность!». Это и есть тот самый мир, в котором уютно чеховской Раневской. А Ильзе считает, что театр может существовать только в присутствии публики, и даже все те волшебные видения, прекрасные и ужасные, которые каждый из актеров труппы видит в первую же ночь, проведенную на вилле Котроне, не разубеждают Ильзе в том, что ее миссия – играть для зрителей, ведь поэзия «должна

65 Giorgio Strehler, opening talk at the International Chekhov Colloquium (Milan, 27 November 1984). Published in German in *Passione Teatrale, Giorgio Strehler und das Theater*, ed. Cordelia Dvořák (Berlin, 1994), 127.

66 Luigi Pirandello, *The Mountain Giants and Other Plays*, trans. Marta Abba (New York, 1958), 65.

оживать перед человеком». Несмотря на все возражения, Ильзе заставляет свою труппу играть «Легенду» на свадьбе, где «породнятся две семьи горных великанов», повелителей здешних мест. О театре зрители не имели ни малейшего представления и думали, что им покажут выступление певцов и танцоров. Поэтому они были страшно раздосадованы, когда Ильзе начала свой стихотворный монолог. Они стали требовать, чтобы Ильзе спела. Та отказалась и назвала их невеждами, и тогда они в ярости ринулись на сцену и убили Ильзе. В страшном финале стрелеровской постановки Железный Занавес опускается на сцену, раздавив фургончик странствующей труппы<sup>67</sup>.

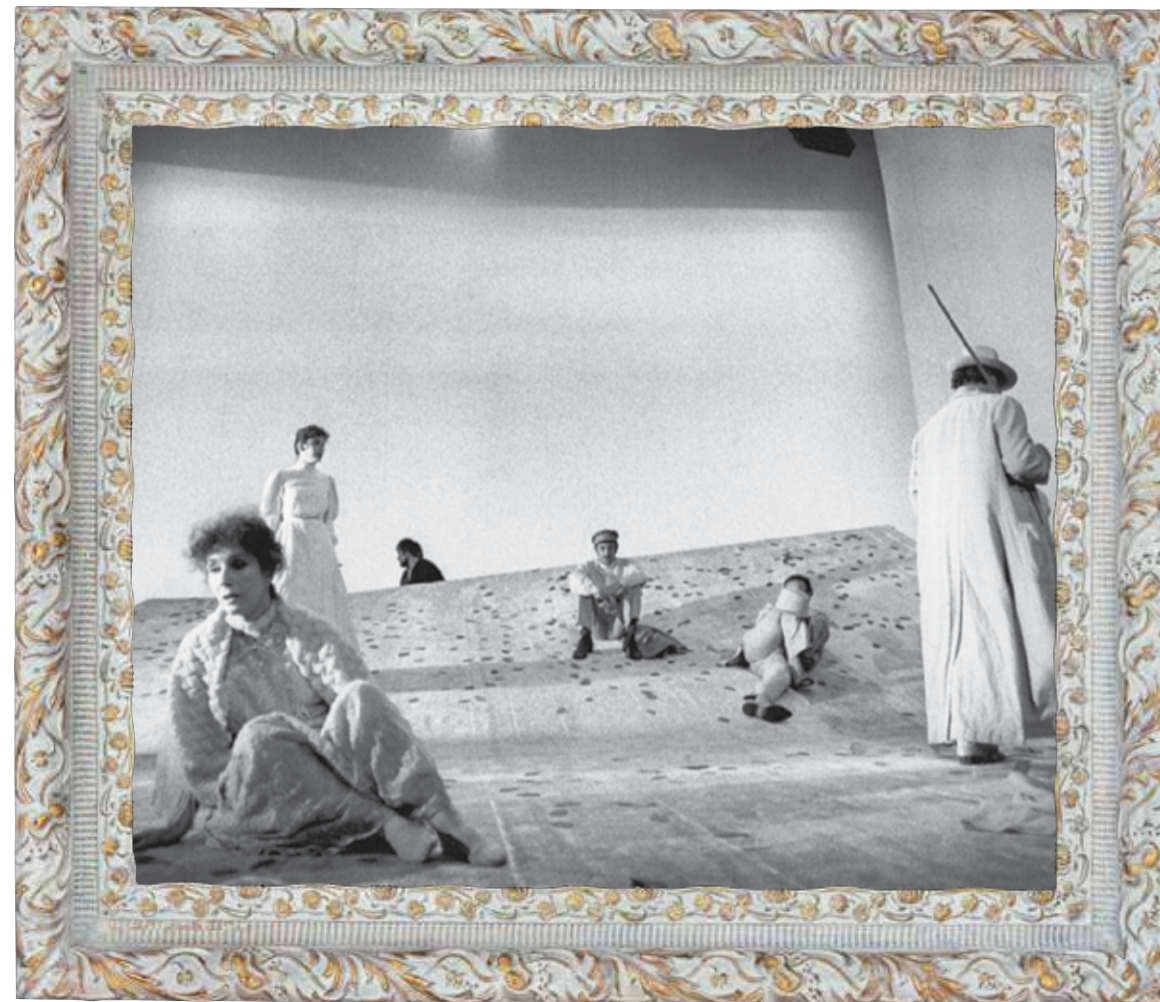
Во втором акте «Вишневого сада» Лопахин упоминает великанов: «...Живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами». Раневская отвечает: «Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают». Эти лингвистические символы подсказывают нам параллель между зрительской аудиторией и образом великанов, безразличных к искусству и актерскому труду – все это их пугает. Идея эта подчеркивается в четвертом акте «Вишневого сада» Стрелера, когда белые горы багажа, укрытого тканью, и огромного шкафа вызывают в памяти финальную сцену у Пиранделло – горы, символ великанов. Паралингвистические символы – звук топора, срубающего вишневые деревья, и бессвязный гул голосов людей, готовящихся к отъезду, – тоже возвращают нас к страшному финалу «Горных великанов», где ржание великанских лошадей и звуки спектакля смешиваются с ужасающими криками гибнущей Ильзе.

Взаимоотношения актеров и публики, рассмотренные в пьесе Пиранделло, были важны для Стрелера на протяжении всей его творческой жизни. «Вишневый сад» шел в «Пикколо-театро», где над авансценой есть арка, отделяющая сцену от публики, но изобретательная сценография Дамиани и драматургическая концепция Стрелера нарушили традицию и выдвинули на передний план всегдашнюю озабоченность Стрелера дихотомией взаимоотношений актеров и зрителей: любовь и ненависть<sup>68</sup>.

В отличие от цветущих вишневых ветвей, заглядывавших в окно в стрелеровской версии 1955 года, яркая белоснежная вуаль над сценой и залом не только реальна, но и символична. Вишневый сад физически соединяет сцену и публику, а метафорически – зрителя и актеров:

«Сочетание неба и сада, которые то колеблются, словно шепчут что-то нежное и ласковое, то окутывают героев, словно хотят не дать им соскользнуть вниз, – это главный символ спектакля. Воображаемый сад охватывает и зрителей, ибо мы наблюдаем течение жизни, постигаемой теми, кто принимает в ней участие...»<sup>69</sup>.

Стрелер не только возрождает ассоциацию публики с образом ненавистных и страшных «великанов», но и связывает ее с поэтическим образом вишневого сада, делает публику его частью и через сценографию, и через мизансцены, и через актерскую игру. Говоря о вишневом саду, персонажи обращаются непосредственно к зрителям. Гаев и Раневская смотрят в зал в первом акте, сидя на своих детских стульчиках, вспоминая чудесный сад и свою родину.



71. «Вишневый сад» (1974). Сцена из спектакля

67 Пьеса «Горные великаны» не была закончена; третий акт существует лишь в виде набросков.

68 Во время беседы о постановке «Фауста» в Милане (апрель 1990) Стрелер говорил о взаимоотношениях любви/ненависти между актерами и публикой. Он высказывал опасение, что ему не удастся вовлечь зрителей в происходящее на сцене, а также описывал сценографию будущего спектакля, называя ее «актом любви» со зрителем.

69 Цит. по Hirst, 29 (см. примеч. 4). Изначально описание сделано Массимо Галлерани, который помогал Стрелеру в работе над спектаклем. Цит. по: Anton Chekhov, *Il Giardino dei Ciliegi*, ed. Luigi Lunari, with notes by Giorgio Strehler (Milan, 1974), 186.

Раневская. Неужели это я сижу? <...> Мне хочется прыгать, размахивать руками. <...> А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала...

Раневская в исполнении блистательной итальянской актрисы Валентины Кортезе тербит свои волосы, вдыхает свежесть воздуха, трогает землю, трет виски, счастливо улыбается. Эти жесты и мимика выражают ее радость и память о радости, связывая ее с садом как главную героиню, а со зрителями – как актрису.

Во втором акте, когда Лопахин спрашивает Раневскую о ее грехах, она не то чтобы отвечает ему, скорее рассказывает свою историю, снова адресуясь к зрителям, как будто хочет перед ними исповедаться. Она сидит на авансцене, увлеченная собственным рассказом о том, как всю жизнь «сорила деньгами без удержу», вышла замуж за человека, который «умер от шампанского», а потом полюбила другого. Судьба наказала ее – сын утонул в реке. Выражение ее лица, жесты теперь передают не радость от воспоминаний о счастливой парижской жизни, а полное отчаяние, вызванное смертью ребенка. Как будто браня Господа за всю эту боль, Раневская грозит небу, но при этом сама себе противоречит: «Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!». А потом вдруг каменеет, словно посмотрела на себя со стороны и поняла, насколько несуразно выглядит. Типично брехтовский режиссерский ход. Стрелер дает актрисе возможность эмоционально полностью вжиться в образ героини, а публике – с головой погрузиться в сценическое действие, но для всех оставляет возможность взглянуть на происходящее со стороны. В конце монолога сидящая на краю сцены Раневская резко наклоняется вперед, и ее вытянутые руки свисают со сцены в зал, высвобождая боль и призывая зрителей быть ее судьями.

Аня, обычно веселая и жизнерадостная, подходит поближе к публике, когда ее что-то тревожит. Лежа на животе, она смотрит на зрителей и делится с ними своей обеспокоенностью тем, что присутствие в доме Пети Трофимова, учителя погибшего брата Гриши, может расстроить маму.

Однако в конце второго акта у Ани уже совершенно иное настроение. Все, кроме нее и Пети, вернулись в дом. Они бегают по холмам, поскальзываются и смеются, обнимаются. А потом усаживаются на вершине холма и смотрят в зал. И Петя произносит свой страстный монолог о том, что «вся Россия – наш сад», обращаясь к зрителям и протягивая к ним руки, как будто требует освободить его от самих себя. И только говоря с Аней о ее семье, он смотрит на нее: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами...». Аня заражается его увлеченностью светлым будущим. И когда оба они скатываются с холма, «сад» опускается, повторяя их движение и осыпая их лепестками. Услышав голос Вари, они пробегают через зрительный зал/сад к реке. Для них гибель вишневого сада, в котором «с каждого листка, с каждого ствола <...> глядят <...> человеческие существа», символизирует свободу от прошлого и переход в прекрасное, счастливое будущее. Жесты Ани и Пети Трофимова выстраивают непрерывный диалог с публикой, словно просят поддержки в достижении их цели. Такое прямое общение – прием очень брехтовский. И Стрелер, и Брехт всегда старались заставить зрителя думать и делать свой выбор.

Подход Пиранделло к отношениям актер–зритель в «Горных великанах» тесно связан с темой призраков. Актеры Котроне «верят в призраков больше, чем в людей». Им стоит лишь вообразить себе нечто, как их воображение тут же делает это нечто живым.

Раневская вполне могла бы входить в труппу Котроне. Она и Гаев ставят свои детские стульчики справа и слева от Вари, чтобы та вместе с ними любовалась прекрасным садом; они разговаривают с публикой, как вдруг Раневская видит призрак: «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она».

На вилле Котроне есть комната призраков – со старой мебелью и «огромными старыми пыльными игрушками». Присутствуют игрушки и в спектакле Стрелера. После того, как Гаев произносит глупую речь о столетнем юбилее шкафа, этого неодоушевленного предмета, становящегося «связующим звеном между персонажами пьесы и реальным, воображаемым либо символическим садом, родом из незапамятных времен»<sup>70</sup>, все герои на сцене аплодируют ему. Довольный такой реакцией, хоть и немного смущенный, Гаев долго раскланивается, всплескивает руками и шаг за шагом отступает назад, пока не врезается спиной в шкаф. У Стрелера это вместительный гардероб. Дверцы распахиваются, и, поднимая тучи пыли, на пол вываливаются мешки и коробки с игрушками, напоминая «мощную горную лавину, заканчивающуюся старой детской коляской, которая катится по сцене, словно Гришин гроб»<sup>71</sup>. Раневская плачет. Она падает на колени, руками обхватывает коляску и склоняет над ней голову. Старые игрушки и одежда, боа из перьев, шляпы, ленты, разноцветные елочные украшения, туфли, куклы, игрушечный поезд и множество других вещей пылились в этом шкафу. Собранные в одной сцене детская мебель, большие диван и стул, огромный шкаф и рассыпанные по полу пыльные игрушки создают атмосферу «комнаты призраков» Пиранделло, где все предметы – привидения. Предприняв тщетную попытку навести порядок, Раневская устраивается на полу и играет с вновь обретенными детскими вещицами. А потом садится на детский стульчик рядом с Гаевым<sup>72</sup>. Они пробуют надуть воздушный шарик, который только пщит, и чокаются детскими чашечками. Гаев за веревочку катает по полу игрушечный поезд, объезжая мебель. Во втором акте поезд появляется снова – проезжает по авансцене, и зрители слышат паровозные гудки. Поезд возникает из правой кулисы и, мигая огнями, следует вдоль рампы, «будучи одновременно игрушкой, воспоминанием и галлюцинацией»<sup>73</sup>. Во время движения поезда актеры замирают, меркнет дневной свет, и все это создает ощущение нереальности происходящего.

Стрелер привносит в спектакль и другие культурные пласты, на протяжении веков связанные с народной итальянской традицией: католицизм и карнавал. Легенды и мифы о происхождении карнавала уходят корнями в доисторическую эпоху, но христианство приняло эту традицию и адаптировало ее под себя. Марди Гра<sup>74</sup>, к примеру, празднуется с конца XVI века. По мере принятия христианства все большим количеством людей церковь решила облегчить жизнь новообращенных и пошла на уступку: вернула им древний языческий праздник, когда на неделю отбрасываются все социальные различия, и слуги и рабы веселятся вместе со своими хозяевами. В пьесе Брех-

70 Senelick, *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance* (Cambridge, 1997), 270.

71 Ibid.

72 Роль Гаева исполнял Ренато Де Кармине, сыгравший множество значительных ролей в других постановках Стрелера, в том числе маленького монаха в «Жизни Галилея» Брехта, графа Глостера в шекспировском «Короле Лире» и Котроне в «Горных великанах».

73 Strehler, «La Cerisaie», 45 (см. примеч. 14); Senelick, *The Chekhov Theatre*, 270.

74 Марди Гра (фр. *Mardi gras*, буквально – «жирный вторник») – вторник перед Пепельной средой и началом католического Великого поста, последний день карнавала. Праздник, который знаменует собой окончание семи «жирных дней» (аналог русской Всеядной недели, которая начинается за две недели до начала Великого поста, когда можно есть скоромную пищу ежедневно, не соблюдая постов по средам и пятницам. Эта и две следующие недели посвящены подготовке к Великому посту). – *Прим. ред.*

та «Жизнь Галилея» (1939) есть карнавальная сцена: женщины и мужчины в масках веселятся в доме кардинала Беллармини в Риме.

Доктрина католической церкви базируется на вознаграждении и наказании. Если нарушаются установленные церковью правила поведения, «Бог» наказывает грешника чистилищем или адом. Преданным адептам уготовано место в раю. Вот Раневская и верит, что заплатила гибелью сына Гриши за свою «безнравственную» жизнь<sup>75</sup>. У Стрелера внешний облик и моторика Раневской и Вари сразу же выдают в них приверженность догме и подверженность предрассудкам: обе носят на шее распятия. Раневская верит в рай и ад. В первом акте, любуясь садом, она восклицает: «...ангелы небесные не покинули тебя!» – и указывает на небо, словно хочет этих ангелов возблагодарить. Во втором акте, когда она кается в своих грехах, отчаяние и страх в ее глазах говорят о том, что образ карающего Господа доминирует в ее сознании.

Религия и суеверия всегда идут рука об руку. Крест – символ защиты, он оберегает от несчастий и отгоняет злые силы. Когда в первом акте, не вняв Варинуму запрету, в детскую входит Петя Трофимов, бывший Гришин учитель, Варя крестится, как будто этим можно смягчить реакцию матери. Лицо Раневской, которая в этот момент счастлива и любит садом/публикой, искажается гримасой боли, когда она слышит и узнает Петин голос. Обернувшись к нему, она силится улыбнуться, притвориться, что не узнает его; потом обнимает и рыдает у него на плече. Во втором акте, после загадочного «звука лопнувшей струны», который слышат только персонажи на сцене, Раневская в ужасе осеняет себя крестным знаменем, прося защиты у Господа. А в третьем акте она танцует в одиночестве и ест яблоко, понимая, что «и музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...». И вдруг, словно осознав смысл собственных слов, говорит «О, нет!», быстро перекрестившись, как будто хочет отменить торги и спасти имение. Но Бог тут не поможет, нужно было прислушаться к словам Лопухина и последовать его совету.

И Раневская, и Гаев – игроки, прожигающие жизнь и губящие свою семью, всегда надеясь на удачу. Но везет с деньгами не им, а Пищику. Стрелер передает их пристрастие к игре двумя образами – рулетки и бильярда. В русской традиции рулеток две, но в обеих нужно испытывать судьбу и рисковать всем, порой даже собственной жизнью. Обычная рулетка, когда аристократы пускают на ветер целые состояния, прекрасно описана в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» (1866). А есть еще так называемая «русская рулетка», возникшая в офицерских кругах в XIX веке как разновидность дуэли. Револьвер заряжают одной-единственной пулей. Человек крутит барабан и спускает курок, рискуя пустить самому себе пулю в висок, если она ему выпала. Стрелер показывает, что Раневская – азартный игрок, используя ее зонтик и лингвистические символы, понятные европейскому зрителю. Когда Лопухин во втором акте умоляет Раневскую согласиться на его план поделить имение на участки и сдавать дачникам, она вместо ответа глядит в свое портмоне и говорит: «Я трачу как-то бессмысленно». Потом кидает монетки в раскрытый перевернутый зонтик, крутит его, как колесо рулетки, и добавляет к чеховскому тексту по-французски: «Ничего не выйдет, ничего не выйдет». Зонтик/рулетка какое-то время вращается, потом падает со сцены в зал, монетки рассыпаются. Раневская верит в случай: как зонтик мог быстрее прекратить вращение, так и пуля могла оказаться в стволе. Хотя Стрелер в своем спектакле и не

75 «Грешница» А. К. Толстого. – Прим. ред.

использует «русскую рулетку» впрямую, представление о двух видах игры в рулетку настолько укоренено в итальянской культуре, что первый сразу же ассоциируется со вторым и подчеркивает опасность этой игры.

Стрелер неоднократно объяснял, почему Чехов выбрал не карты, а именно бильярд для иллюстрации «разрушительной веры в удачу у семейства Гаевых»<sup>76</sup>. Пробуждающий воспоминания «звук катящихся, отскакивающих и стукающихся друг о друга шаров [становится] символом жизни как игры, а не чистой случайности»<sup>77</sup>. В спектакле Стрелера на сцене нет бильярдного стола, но звук сталкивающихся шаров передается паралингвистически (Гаев постоянно сыплет бильярдными терминами) и визуально: Епиходов появляется со сломанным кием в руке, а Петя Трофимов пробегает по сцене, догоняя белый бильярдный шар.

Католическая церковь считает азарт игрока грехом, хотя во время карнавала азартные игры разрешены и даже поощряются. И Стрелер использует многие элементы карнавальной традиции: танцы, музыку, представления, конфетти. Все это есть в его спектакле. Но самое важное и поразительное – это костюмы некоторых действующих лиц.

Изменения, происходящие во внешнем облике героев, происходят у Стрелера на протяжении всего спектакля. Лопухин, к примеру, называет себя «мужичком», у которого теперь много денег, и он «в белой жилетке, желтых башмаках...». Его новый облик – это облик нового типа богача, но жесты и моторика выдают его классовое происхождение. Лопухин в исполнении Франко Грациози, опытного и красивого актера «Пикколо-театро», – олицетворение конфликта между крестьянским происхождением и статусом нувориша, который показан через несоответствие изящного облика и грубого поведения. Он кладет ноги на стул, размахивает руками и ходит не столь изящно, как аристократы.

Платье и прическа Раневской заслуживают особого внимания и представляют целый спектр быстро сменяющихся эмоций или состояний, с которыми она тщетно пытается справиться. Она приезжает в свое имение, одетая в белую шубу и коричневую меховую шляпку. Войдя в детскую, она вместо шляпки украшает голову цветами, словно хочет немедленно вернуться в детство. Сидя на полу в окружении вывалившегося из шкафа барахла, она надевает старую, времен ее молодости, соломенную шляпу с цветами, которую нашла среди игрушек. Во втором акте, говоря о своих грехах, она вынимает из прически все шпильки и цветы, теребит и путает волосы, «не может сидеть спокойно, реагируя на все нахлынувшие чувства, как самописец электрокардиографа»<sup>78</sup>. А несколько минут спустя, уговаривая Лопухина жениться на Варе, быстро приводит прическу в порядок. А то вдруг сбрасывает туфли и ходит по сцене в чулках. Такой открытый и общительный человек, как Раневская, больше склонен к подобным манипуляциям с прической и одеждой, чем люди зажатые и одинокие. Варя никогда не станет прилюдно теребить волосы или снимать что-то из одежды, как это делает Дуняша в том же акте<sup>79</sup>.

В первом акте есть и еще одна смена образа. По Чехову, Яша не узнает Дуняшу, и Стрелер объясняет нам причину: Дуняша надевает меховую шляпку Раневской, изменяясь до неузнаваемости. Этот комический эпизод из начала пьесы отдается эхом в конце, когда Лопухин говорит: «Епиходов, мое пальто!». И, словно по команде, все

76 Senelick, *The Chekhov Theatre*, 271.

77 Ibid.; Strehler, “La Cerisaie”, 46-47.

78 Maurizio Porro, “Lioubov et Valentina Cortese”, *Théâtre en Europe*, 2 (1984), 80; George Banu, “Ce don’t on se souvient...”, *Théâtre en Europe*, 2, 56-57; Senelick, *The Chekhov Theatre*, 272.

79 Джулия Лацарини, исполнившая роль Вари, была занята в большинстве постановок Стрелера (Вирджиния, дочь Галилея, в «Жизни Галилея» и Ариэль в «Буре» Шекспира).

персонажи одновременно надевают пальто и накидывают шали, как будто это новые маски, больше подходящие для новой жизни, которая ждет их впереди. «Этот групповой портрет занятых в спектакле актеров... сделан в профиль или со спины, со склоненными головами, и каждый из них уходит в глубину сцены или в кулисы. Прощальный этот образ надолго запоминался зрителям и был одновременно театральным, историческим, экзистенциальным и правдивым»<sup>80</sup>.

Преобразование телеграмм, которые Раневская получает от парижского любовника, в конфетти тоже запомнится зрителям как символ карнавала. В первом акте Варя приносит матери две телеграммы, Раневская молниеносно разрывает их на мелкие кусочки и подбрасывает вверх. Так же поступает она и во втором акте, но на сей раз ей почему-то труднее порвать телеграмму. Она целует ее, вдыхает ее запах, прижимает к щеке, а потом поднимает над головой – не может заставить себя прочесть текст – и только после этого рвет и кидает обрывки в раскрытый зонтик/рулетку, а по ее щекам текут слезы. Через мгновение она уже крутит зонтик над головой, карнавальное конфетти сыплется ей на волосы, Раневская улыбается. Ее настроение переменчиво, наглядно воплощая и противоречие, заложенное в брехтовском «социальном жесте» (*gestus*), и неприятие реальности, которое является приметой карнавальской культуры.

В третьем акте собраны все черты итальянского карнавала: музыка, танцы, клоунада, выпивка, а еще – специфически чеховское слияние трагедии и комедии. Почти все персонажи танцуют без пары, демонстрируя тем самым свое одиночество. Пищик, на сей раз облачившийся в сюртук, вальсирует со стулом. Петя Трофимов предлагает ему бокал шампанского, и тут Стрелер разыгрывает короткую смешную сценку в духе комедии дель арте, которыми он как режиссер особенно знаменит. Пищик засыпает; Петя хочет забрать у него бокал, но Пищик тут же просыпается и хватается за кошелек – проверить, на месте ли деньги. Жест-символ дополнен символом лингвистическим: «...Могу только про деньги». Деньги не нащупываются, Пищик проводит рукой по сюртуку до самого подола, куда и завалились ассигнации. Эти движения так тщательно продуманы, так точно и быстро исполнены, что выглядят очень комично. Позже, когда Лопухин возвращается с торгов и Раневская спрашивает его, чем кончилось дело, он несколько раз пытается ответить. Его губы шевелятся, но с них не слетает ни звука. Тогда он встает на два стула и произносит длинный монолог «Я купил!», сопровождая его несуразными акробатическими прыжками. В иных обстоятельствах такое представление было бы смешным, но в данном случае говорит лишь о растерянности и неловкости героя. Стрелеру свойственно придавать трагическим ситуациям легкую комичность.

Шарлотта олицетворяет собой итальянскую традицию уличных представлений и мира цирка. Для ее выступлений стулья расставляют рядами, как в театре. Быстрыми шагами входит она в этот театр в театре, одетая в черный клоунский костюм: фрак с длинными фалдами, белую блузу, безразмерные башмаки и цилиндр – и все это ей чудовищно велико. Остальные герои рассказываются, готовые смотреть ее карточные фокусы, номер с чревоуещанием и фокус с исчезновением при помощи ковра, в котором участвуют Аня и Варя. В конце она набрасывает коврик на Пищика, и он чуть не падает со сцены в зал, изображая слепого. В тексте Чехова есть подробное описание фокусов Шарлотты. Стрелер, конечно, знаменит тем, что возрождает традиции итальянского театра и цирка, технику комедии дель арте. Но он четко разграничивает эти

традиции и выбирает то, что произведет на публику желаемый эффект. Шарлотта, к примеру, сначала появляется с маленькой черной собачкой – хорошо выдрессированным французским пуделем, который ассоциируется с цирком. Да и то, как она двигается, тоже напоминает о цирке. Во втором акте она обрушивает свой гнев на Епиходова, используя в циничной реплике лингвистические символы: «Тебя должны безумно любить женщины!». При этом она кокетливо и вызывающе вихляется, изображая «влюбленную девицу».

Епиходов показан смешным итальянским «дурачком» по прозвищу «двадцать два несчастья», и Стрелер все эти несчастья показывает. К примеру, в сцене с Дуняшей Епиходов снова выглядит клоуном, жесты и мимика у него типично комедийные; Яша же, напротив, использует мимику французского героя-любовника. Епиходов на его фоне – смешной жиголо, лишенный всяческого изящества<sup>81</sup>.

Если фарсовые элементы напоминают публике о традициях итальянского театра, то моторика и поведение персонажей вкупе с лингвистическими кодами и световым оформлением спектакля тяготеют скорее к повседневной жизни жаркого юга Италии. Второй акт начисто лишен каких-либо символов, переданных через моторику или походку персонажей. Все лениво лежат на холме, как будто ждут своего Годо. Ярко светит солнце, галстуки у мужчин развязаны, потому что слишком жарко, а Епиходов прикрыл голову носовым платком. Вместе со звуками расстроенной гитары картина напоминает летний день в Италии, на природе. Итальянская тема усиливается, когда Епиходов поет неаполитанскую песню «О, мое солнце» – неофициальный гимн Италии, воспевающий радости жизни.

Несмотря на то, что в «Вишневом саде» Стрелер подменил многие русские символы итальянскими, критики во всем мире признали эту постановку мастерски передающей чеховский дух. Едва уловимая черта пьесы Чехова – слияние смеха и боли – очень близка и Стрелеру, и итальянской театральной традиции. Стрелер блистательно привнес чисто итальянские элементы в казалось бы чужеродный русский шедевр. В результате взаимопроникновения культур, точности языка жестов и актерской пластики у зрителя создается, пусть во многом и иллюзорное, ощущение реальности происходящего на сцене, что делает спектакль невероятно увлекательным для зрителей во всем мире. И хотя Стрелер всегда называл себя «коренным европейцем», такой «Вишневый сад» мог быть поставлен только итальянцем и сыгран только итальянскими актерами. Многие из них долгие годы работали со Стрелером. Они в равной степени известны своими ролями как в комедиях, так и в брехтовской эпической драме, и в спектаклях, поставленных по системе Станиславского. Стрелер неукоснительно следует совету Брехта быть предельно точным в изображении времени и места действия, чтобы спектакль стал универсальным. В данном случае это скорее Италия, нежели Россия, что и делает стрелеровскую постановку чеховской пьесы явлением универсальным.

*Перевод с английского Марии Ворсановой*

80 Senelick, *The Chekhov Theatre*, 271-272.

81 Епиходова играл Джанфранко Маури, актер, блестяще владевший комедийной техникой. Он исполнял роль Бригеллы в стрелеровской постановке пьесы «Слуга двух господ» Гольдони.

## «ВИШНЕВЫЙ САД», ИЛИ ПРОЦЕСС ИСЧЕЗНОВЕНИЯ<sup>82</sup>

Посвящается Жерардо Гуэррери<sup>83</sup>

В «Вишневом саде» обретает форму скрытое «чеховство», которое прежде пронизывало спектакли Стрелера<sup>84</sup>, стремление к Чехову предшествовало работе над Чеховым. «Вишневый сад» возобновляет движение, начатое в прошлом: в самом начале карьеры Стрелер обращался к чеховским произведениям, но это не имело еще существенных последствий для его театра.

### Чеховские опыты в Италии

Италия, как и Франция, открывает настоящего Чехова после Первой мировой войны: первые робкие шаги были сделаны в 1922 году во Флоренции, где Компания Пальмарини-Кампа-Каподальо<sup>85</sup> представила итальянизированную адаптацию «Дяди Вани» («Zio Giovanni»). В 1932-м огромный успех вызвал «Дядя Ваня» в Милане, в постановке Петра Шарова<sup>86</sup> (русского актера, который работал со Станиславским и Мейерхольдом). Творчество Чехова громко заявило о себе в 1933-м, благодаря миланской постановке «Вишневого сада» Немировича-Данченко в Компанье Татьяны Павловой<sup>87</sup>, знаменитой русской актрисы, обосновавшейся в Италии. Именно к этому тексту впервые обратятся после Второй мировой войны: в 1947 году выходит спектакль Орацио Коста<sup>88</sup> с Сарой Феррати<sup>89</sup> в роли Раневской (через восемь лет она же

82 Перевод по: Georges Banu, "La Cerisaie" ou une fapn de disparaltre, in Les voies de la creation theatrale – Strehler, Paris, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1989, pp. 257-279.

83 Гуэррери (Guerrieri) Жерардо (1920–1986) – итальянский режиссер, сценарист, драматург, театральный критик. Переводил на итальянский пьесы Шекспира, Чехова, Стриндберга, Ю. О'Нила, Т. Уильямса, А. Миллера.

84 См.: Lazzari A. Piccolo Teatro di Milano: (1947–1967). Milan, 1967. P. 40. Стрелер поставил «Вишневый сад» в 1955; в 1974 он предложил совершенное иное сценическое решение.

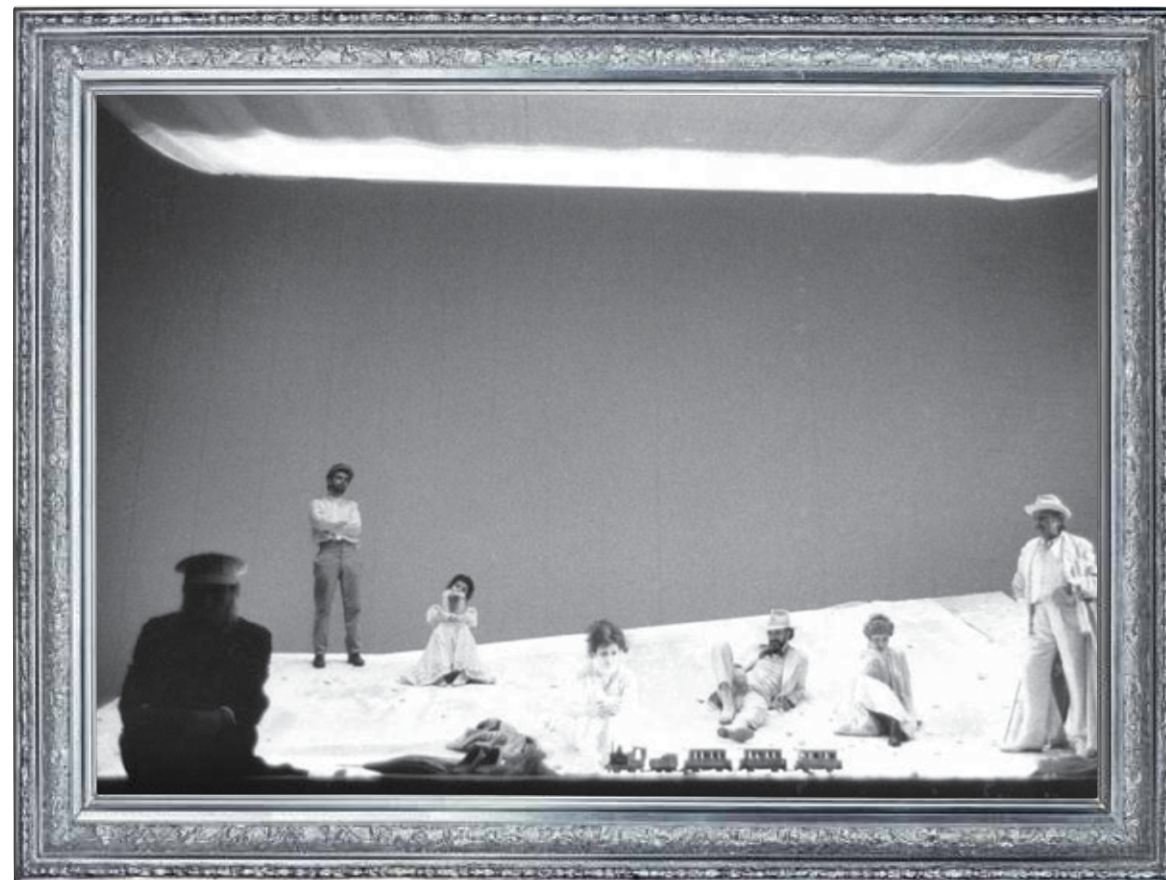
85 Compagnia Palmaringi-Campa-Capodaglio – труппа, объединяющая выдающихся итальянских актеров. Пальмарини Уберто (1883–1934) – актер театра и кино, капокомико (руководитель труппы с 1912 г.). В 1919 г. вступил в труппу Compagnia Wanda Capodaglio e Pio Campa, в которой работал до 1931 г. Впервые в Италии поставил в 1922 г. «Дядю Ваню» Чехова под названием «Дядя Джованни». В 1929 г. с успехом поставил «Топаз» М. Паньоля, в 1931-м – две пьесы Ш. Вильдрака. Играл Генриха IV в пьесе Пиранделло.

86 Шаров Петр Федорович (Shagoff Pietro, 1886–1969) родился в Перми. С 1904 г. – актер МХТ. В 1905 г. в театре-студии на Поварской. Вместе с Мейерхольдом приходит в Театр Комиссаржевской. Работает в Кривом зеркале с Евреиновым. С 1911 г. – в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской. В 1919 г. входит в группу актеров МХТ, отправившуюся в длительные гастроли во главе с О. Книппер и В. Качаловым. В 1923 – один из создателей и руководителей Пражской секции МХТ. В 1927 г. работает в театре Дюссельдорфа. С 1929 – в Италии. Ставил спектакли по пьесам Гоголя, Островского, Горького. В 1932 поставил «Дядю Ваню», в 1934 – «Чайку».

87 Павлова (Pavlova, наст. фамилия Зейтман) Татьяна Павловна (1893–1975) – актриса и режиссер театра и кино. Ученица П. Н. Орленева. На сцене с 1907 г. Играла роли Регины в «Привидениях» Ибсена, Грушеньки в «Братьях Карамазовых», Сони в «Преступлении и наказании» (режиссер – А. Санин, Московский Драматический театр), Фрекен Жюли (1916). С 1921 г. – в Италии. Играла в спектаклях П. Шарова, А. Д. Брагалли, Л. Висконти. В 1923 г. создала собственную труппу. В 1933 г. сыграла Раневскую в «Вишневом саде», поставленном Вл. И. Немировичем-Данченко по приглашению Павловой. С 1935 г. руководила курсом в Национальной Академии драматического искусства в Риме.

88 Коста (Costa) Орацио (1911–1999) – итальянский театральный режиссер. Учился в Национальной Академии драматического искусства у Т. Павловой (с 1935 г.). Продолжил учебу в Париже у Ж. Копо. В 1946–47 гг. – режиссер Компанья дель Т. Гуирино, поставил «Шесть персонажей в поисках автора» и «Вишневый сад». В 1948–54 гг. работал в Пикколо театро в Риме. С 1976 г. – педагог.

89 Феррати (Ferrati) Сара (1909 – 1982) – актриса театра. Прославилась как исполнительница ролей в пьесах Пиранделло и Чехова. Сыграла Медю (по Еврипиду) в постановке Л. Висконти. С 1953 г. – в Пикколо театро ди Милано, где сыграла Раневскую.



72. «Вишневый сад» (1974). Сцена из спектакля

сыграет эту роль в спектакле Стрелера). В 1948-м Стрелер ставит «Чайку», которая, по мнению Артуро Лаццари<sup>90</sup>, была погружена «в поэтическую атмосферу, более подчеркивающую универсальный язык драмы, а не ее русское происхождение». Настоящее признание и успех Чехов получил в 1952 году, после «Трех сестер» в режиссуре Лукино Висконти и в оформлении Франко Дзеффирелли. Эффект того исторического спектакля был настолько велик, что Чехов сразу стал экспериментальным автором, режиссеры с тех пор часто обращаются к его пьесам: Стрелер в 1955-м выпускает «Вишневый сад» (Лопачина играл один из его актеров-талисманов – Тино Карраро<sup>91</sup>), Висконти в 1955-м ставит «Дядю Ваню». В Италии создается настоящее чеховское движение, и одним из самых страстных его пропагандистов и очевидцев был Паоло Эмилио Поэзио<sup>92</sup>. Стрелер находится под влиянием режиссуры Висконти, которая, в отличие от всеобщей озабоченности русским реализмом, ведет поиски «реализма поэтического»: то есть ищет возможность воплотить в спектакле мечту и воображение. Созданием ощущения сна наяву отличается подход двух великих итальянских художников к решению чеховского пространства. Склонностью к некоторой простоте, к сдержанности в выразительных средствах Стрелер также заявляет о своей близости духу французской школы, в то время представленной спектаклями Питоева и Барро.

### Стрелер встречает Чехова

Столкнувшись лицом к лицу с «Вишневым садом», последним текстом Чехова (завершенного ценой непомерных творческих мук, длившихся несколько лет: «Как сложно было мне его писать», – скажет драматург), Стрелер в 1959 году выбирает одно из его юношеских произведений, менее успешное, словно желая подступить к чеховскому творчеству с противоположной стороны. Так, он выпускает «Пьесу без названия» («Платонов»), наиболее совершенную свою чеховскую постановку того периода, которая выходит под названием «Платонов и другие». Подобное смещение ракурса явно намекает на влияние Горького и Брехта.

После этих первых постановок Чехов исчезает из репертуара Стрелера, уступив место Гольдони и Брехту. Последнего он постигает вполне, поставив «Жизнь Галилея», чтобы затем, как бы достигнув точки невозврата, с ним проститься<sup>93</sup>. С этого момента вступают Шекспир и Чехов, эти «амбивалентные поля» – согласно определению Питера Брука. Постепенно Чехов начинает звучать в Гольдони, и эта тенденция в какой-то степени уравнивает медленный отход, длительное отдаление от Брехта. Однако можно утверждать, что «чеховство» заполняет творчество Стрелера раньше, чем получает, наконец, конкретную форму во втором «Вишневом саде», этапной работе, в которой проигрывается вся стрелеровская эстетика последних десяти лет. Отныне здесь доминирует чувство прекрасного, проявляется волнение, содержание постановки наполняется грустью. Словно возвратившееся подавленное желание начинает сбываться без осуждений и запретов. Несомненно, это объясняет отсутствие противоречий в спектакле, который поражает своим единством вопреки знаменитому

тексту Стрелера о Чехове, где идет разговор о проблеме трех «китайских шкатулок»: «...Они тесно вкладываются одна в другую: первая во вторую, вторая в третью»<sup>94</sup>. Речь идет о шкатулке «правдоподобия», шкатулке Истории и шкатулке человеческой жизни. Реальность и история проходят здесь по поверхности, снаружи, в то время как сценическое пространство воспроизводит образный мир, увиденный человеком, который охвачен приступом невероятной ностальгии: существование в истории сменяется существованием в борьбе с течением жизни и необратимостью времени. Гармония белого цвета, бегство от реальности в область размышлений над временем и сущностью достигают здесь своего апогея, чтобы затем превратиться в лейтмотив «Бури», стать общим местом в «Ненастье»<sup>95</sup>. Более того, в этой работе Стрелер задумывает настоящую трилогию, которую можно было бы назвать «трилогией отречения». Она включает в себя «Вишневый сад», «Дачную трилогию» и «Бурю». Между уходом от любви у Гольдони и уходом из театра у Шекспира происходит уход из детства, из дома – у Чехова: вот эпизоды истинно стрелеровского цикла о бессилии и крушении. Если сегодняшний Стрелер сомневается в возможности изменить мир, он не сомневается в человеке и в его неизбывной тоске по утраченному раю, который прежде был достижимым. От надежды, которую воплощал Брехт, он не переходит к безысходности Беккета: он ищет спасения в красоте XVIII века и в чеховском скептицизме. Их союз неизбежно ведет к «Буре». От «Дачной трилогии», композиции из трех поздних пьес Гольдони, к «Вишневому саду», последнему произведению Чехова, наконец, к «Буре», завещанию Шекспира: таковы этапы пути, пройденного через итоговые тексты; «Вишневый сад» оказывается на перепутье.

### «Вишневый сад»

#### Единство и обособленность

Каждая великая постановка рождается, благодаря первому ощущению: ощущению атмосферы, тональности, материала. В случае с «Вишневым садом» Стрелер признавался, что его потрясло знаменитое письмо Чехова<sup>96</sup>, в котором дамы в белом, вишня в цвету и зимний снег сливаются в единое целое.

«В этом письме – потрясающе концентрированное ощущение времени. Чехов говорит в нем о летней белизне – о белом, совсем белом саде и о женщинах в белом. И тут же добавляет: “За окном идет снег”. Невероятен, фантастичен этот образ лета-зимы, – объединенных общей белизмой. Эта вечная белизна сада – белизна белого весеннего цвета и белого зимнего снега. И потому мне кажется, что весь “Вишневый сад” родился у Чехова как ослепляющая вспышка белизны – белизны, которая вне времен года»<sup>97</sup>.

Это изначальное единство делает еще более ощутимым разрыв, уход, расставание – ощутимым на физическом уровне, потому что там, где был сплав, необратимо возникает разрушительная трещина. Возвращение Раневской восстанавливает единство людей и предметов, в то время как ее финальный отъезд подтверждает их разъединенность. Так Стрелер представляет «Вишневый сад», в котором белый цвет царит и сли-

90 Лаццари (Lazzari) Артуро (1924–1975) – журналист, театральный критик.

91 Карраро (Carrao) Тино (1910–1995) – актер театра, кино и телевидения. С 1952 г. в течение многих лет работал в Пикколо театро ди Милано, играл главные роли в спектаклях Стрелера.

92 Поэзио (Poesio) Паоло Эмилио (1915–2000) – театральный критик, педагог. Автор книги о Ж.-Л. Барро.

93 См.: Dord Bernard, exposé du 23 janvier 1986, “Atelier Strehler”. Laboratoire de Recherches sur les Arts du spectacle, C.N.R.S.

94 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 212.

95 «Ненастье» (ит. “Tempogale”) – пьеса А. Стриндберга, спектакль Стрелера поставлен в 1980 г.

96 «В голове она у меня уже готова, – пишет Чехов. – Называется “Вишневый сад”, четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». Письмо Чехова К. С. Станиславскому 5 февр. 1903 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. М.: Наука, 1982. С. 142.

97 Стрелер Джорджо. Театр для людей. Указ. изд. С. 220.



вает все воедино: он заявлен как «лейтмотив», предоставляющий спектаклю возможность использовать темы и вариации, как музыкальная тема, которая все заполняет собой в финале. По ходу представления белый цвет вскрывает свою амбивалентность, биполярность, свои неисчерпаемые возможности преобразования. «Вишневый сад» является самой красивой театральной зарисовкой на тему белого цвета.

Сначала белый цвет утверждает единство атмосферы. Затем – смысловое единство, поскольку люди, одетые в белое, и мебель, покрытая белым или окрашенная в белый цвет, в итоге растворяются друг в друге. Для обозначения связей подобного уровня японцы употребляют термин «моно-но аварэ»<sup>98</sup> – «poignance»<sup>99</sup> («горестность»), как перевел его Огюстен Берк, то есть онтологическое единство, которое строится на том, что люди могут общаться через предметы, ибо между ними больше нет ни промежуток, ни зазора. Они смешиваются на фоне этой белизны, которая размывает черты, как «передержанная фотография»<sup>100</sup>: в этом обесцвечивающем выгорании, где люди и вещи сливаются воедино, возникает нереальность происходящего.

Стремление к единству не оставляет сомнений: речь идет о том, чтобы в начале, как и в конце, произвести глобальный эффект – установить доминанту, не допускающую отклонений, несмотря на сковывающие рамки действительности, которые иногда встают на пути. Тот факт, что маленькие парты накрыты простынями, когда приезжают господа, объясняется только стрелеровским желанием обобщить все происходящее. Белый цвет распространяется за пределы мебели и предметов. Та же заданная сила проявится в начале IV действия, когда, без какой-либо видимой причины, простынями покрывают чемоданы людей, которые уезжают, и мебель, которая остается. Важно лишь единство, даже если оно достигается при помощи деталей, нелогичных в пределах правдоподобия, этого первого плана. Всякий раз подразумевается ожидание сценического сюрприза – парты или заменившие их чемоданы скрывают до поры – чтобы еще более подчеркнуть эту недифференцированную экспансию безграничного белого цвета. Царство его останется непоколебимым, даже когда в эту целостность попадает многообразие мебели, подчас разнородной. Так режиссура модулирует главную тему, которая задается с самого начала, источник связующей атмосферы, предложенной Чеховым и воспринятой Стрелером.

В отсутствие других цветов белый теряет свою чувственность. Как правило, белое дамское белье становится эротичным в контрасте с верхней одеждой, которая его скрывает. Белое белье под белым платьем не пробуждает никакой чувственности. Белое на белом или усмирение желаний. В этом «Вишневом саду» даже нет различий между верхней рубашкой и нижним платьем. Тела заключены в белые оболочки, одежда играет роль запрета, секрета, поскольку здесь, как мы видим – исключение сделано только для слуг – эротизм совершенно не зрелый. Он ребяческий, материн-

98 Моно-но аварэ – одно из главных понятий японской эстетики. В русской традиции переводится как «печальное очарование вещей». В эпоху создания «Гэндзи моногатари» (XI в.) это понятие связано с выражением чувств и описанием любви. В более позднем искусстве (к XVIII в.) – проявляется в элегическом и отчасти трагическом выражении. Одним из свойств моно-но аварэ является одушевление природы и предметов, на что и намекает Баню.

99 Berque A. *Vivre l'espace au Japon*. Paris, 1982. P. 52 sq. et suiv. Термин «la poignance des choses» (печальное очарование вещей) утвердился в XVII веке для передачи ощущения, которое рождается из гармонии между субъективным и объективным, между восприятием и вещами. – Прим. Ж. Баню.

100 Это определение Элен Марини было озвучено в связи с режиссурой Стрелера в рамках семинара «Чехов на сцене», которым я руководил в l'Institut d'Etudes Theatrales de Paris III (1984/85). – Прим. Ж. Баню.

ский. Упраздняя конфликт верха/низа, Стрелер и Дамиани<sup>101</sup> предлагают универсальную одежду, которая, как у детей, не знает различий между невидимым и зримым. Ни опасности, ни напряжения эротизм не вызовет. В нем только фривольность.

К ликвидированному противоречию первой пары понятий прибавляется столь же значимая вторая пара: это соотношение костюма/декорации. Если художники часто используют декорацию как фоновое полотно для костюмов, то в данном случае полотно столь же бело, как и сами костюмы. Мы сталкиваемся с последним этапом супрематизма Малевича: белый квадрат на белом фоне. Для него это был способ заявить об автономии живописи, признать ее двухмерность. Отсутствие какого-либо цветового вмешательства препятствует трехмерному эффекту, потому что картина отныне должна быть плоскостью, но не объемом, полотном, но не подобием тела.

Нельзя забывать, что в третьем измерении находилось то, что приравнивалось к психологии в литературе. Каждый на своем поле стремился воспроизвести эффект глубины. Стрелер от этого отказывается: ссылаясь на ключевой образ Чехова, с помощью белого на белом, он превращает тела в призрачные арабески. Андрей Белый, практически формулируя стрелеровский замысел, написал в статье 1907 года о чеховских героях: «они какие-то сквозные, будто тени»<sup>102</sup>. Вместо глубины здесь возникает эффект взаимопоглощения, между декорациями и костюмами такое сходство, что встает главный вопрос: кто кого поглощает? Возможно, в этом и есть суть чеховского образа: дамы, одетые в белое, в белом вишневом саду. Ничто их не разделяет. У них единая сущность.

Трактовка тела сосредотачивается на противопоставлении воздушного/тягучего. Если в легкости есть какой-то внешний эротизм, энергия тела, то длительность, медленность проявляет себя как символ давящего авторитета, показатель власти. По той же причине она ассоциируется с тяжестью. В «Вишневом саду» Стрелер и Дамиани разбивают все противопоставления, одевая господ в плащи, пальто, одновременно длинные и легкие. Костюмы несут хрупкость, поскольку они еще хранят души господ – существ, утративших свою власть. Остались только знаки, лишённые всякой вещественности. Возникает образ: господа слишком большие для своих игрушек и слишком маленькие для своей одежды.

Стрелер сливает всё в белом цвете, но парадокс в том, что в этом единстве нет чувства общности. Здесь заключается особое, тонкое противоречие, которым пользуется постановщик: в то время как белый цвет всех объединяет, люди с каждым мгновением отдаляются друг от друга, словно кусочки стекла в речном потоке. Внешне их все связывает, но они уже не образуют единого целого. Их вселенные раздроблены, единство – лишь видимость. Как только один из персонажей начинает монолог, Стрелер заставляет его отделиться от остальных, бросить партнера, чтобы в страхе направиться к самой кромке авансены, остаться там наедине с самим собой, своим монологом и молчаливым присутствием публики. Каждый персонаж чувствует свое одиночество среди других. Противопоставляя обособленность людей и всеохватность белого цвета, Стрелер на уровне отношений разрушает то, что выстраивает на уровне атмосферы. Ответом на пластическую целостность становится человеческая разобщенность, спектакль демонстрирует принадлежность к единству, обнажая одиночество. Одиночество теней,

101 Дамиани (Damiani) Лучано (1923–2007) – итальянский сценограф. С 1952 долгие годы работал со Стрелером. Также сотрудничал с В. Гассманом, Л. Ронкони и другими режиссерами.

102 Белый А. А. П. Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 359. (Статья «А. П. Чехов» впервые опубликована: В мире искусств. 1907. № 11/12.)

которые мелькают по краям сцены, откуда, в непосредственной близости к нам, они, возможно, наконец признаются в своих страхах, панике, грехах. Белый цвет объединяет их сосуществование, но при этом не восстанавливает прошлое истинное единство.

Однотонность в «Кампелло» Гольдони усиливает замкнутость маленькой площади. В «Вишневом саде» каждый персонаж движется по кругу и белый цвет как бы задает границы этой центробежной силы. Исключительно воображаемые. Этот мир лишен настоящего коллективного притяжения: белый цвет его не восстанавливает, он лишь смягчает обособленность, которая уже поселилась в самой глубине человеческого существования. Он как последнее утешение перед окончательным разрывом. Это уже решено. Прочь от вишневых деревьев и старых стен. Стрелер не создает теплый микрокосмос, который должен быть разрушен, но имитирует его иллюзию, видимость. Люди делают вид, что живут вместе – и это их как бы успокаивает, – но в действительности они уже одиноки. Финал «Вишневого сада» наконец вскрывает кризис, который назревал все это время под видимостью общения: он проявляет и демонстрирует то, что уже прорывалось наружу, но было подавлено – именем сдержанности и приличий. Сквозь красоту белого цвета Стрелер говорит о невозможности соединения. Отсюда этот острый холод «Вишневого сада», холод этих людей, которые уходят друг от друга, но уходят украдкой, на цыпочках. Зеркало треснуло, они надеются его скрепить, но не в состоянии этого сделать. Единство и раскол: вот ключевые антонимы стрелеровского «Вишневого сада».

### Упраздненная материальность

Можно сказать, что в спектакле нет тех трех взаимодополняющих планов, из которых, по Стрелеру, должна состоять великая чеховская постановка. Первое тому доказательство – его взаимодействие с материальным миром. Помимо того, что этот мир подчинен господству белого цвета, он лишен всякой самостоятельности, призван нести в себе символическую образность спектакля. Вещественность обуздана на всех уровнях, каждый предмет является отражением судьбы его владельца, его человеческих мук. На сцене нет ничего обыденного, того, что не содержит символическую нагрузку: парты обозначают детство, шкаф передает его аромат, стулья говорят об ожидании, а чемоданы – об отъезде. Вещественный мир находится под контролем, становится говорящим и знаковым только во взаимодействии с людьми, кажется лишенным всякой свободы. И, стало быть, груза загадочности. Достигнув такого уровня «красноречия», материальность требует сосредоточенного прочтения, никак не беглого взгляда, который считывает только видимость реальности, не пытаясь погрузиться в нее целиком. Реализма недостаточно, чтобы описать мир, ему хочется хранить свои секреты. Здесь никакого реализма нет.

Второй план для Стрелера – план общественно-исторический, все то, что выходит за рамки повседневного существования и сообщает более широкий контекст происходящему, позволяет уловить общие закономерности и процессы. По своему обыкновению он представляет мир пьесы как совокупность знаковых обозначений реальности. Реальности, которая доходит до этих персонажей в виде отголосков, в уменьшенной перспективе: все происходит где-то поблизости. На границе, которая разделяет два мира. Во время приезда господ слышен звон колокольчиков запряженных лошадей, и он созвучен общему оживлению за сценой, в третьем действии танцоров пьянит музы-

ка еврейского оркестра, в четвертом – снова доносится дворовый шум: Россия, как и мать Яши, остается на кухне<sup>103</sup>. Снаружи, с той стороны, раздаются сегодняшние звуки, которые, конечно, нельзя было слышать раньше. Расположив подобным образом два этих мира, разделив их пространственно, но еще более – фонетически, не говорит ли Стрелер о том, что мир господ находится в осаде и враг стоит у дверей? Современность заявляет о себе именно через внешний мир. Так, во втором действии, в то время как персонажи разлеглись на наклонной поверхности – в пространстве их загородного мира, они видят, как где-то на линии горизонта проходит поезд. Поезд привносит с собою атмосферу города, и город тут же повышается в цене. Внешняя реальность вторгается в виде русского прохожего, который нарушает спокойствие этих печальных расслабленных людей, находящих прибежище в своем огороженном мире. Прибежище иллюзорное, замкнутое на самом себе и потому способное исчерпать собственные ресурсы. Никто и ничто не может сюда проникнуть, господа выглядят усталыми, тела их обессилены. Крепость готова сдаться.

Стрелер исключает из этого пространства все, что может быть связано с процессом потребления пищи. Отсутствует стол, даже во время праздника отсутствуют всякие признаки еды. Раневская довольствуется тем, что в первом акте требует чашку кофе, а в третьем – ест красное яблоко и выпивает бокал шампанского, который в итоге разбивает в картинном приступе отчаяния. Кофе, яблоко, шампанское – рацион этих людей, которым не нужно питаться, которым важнее сохранить свою раздраженность, состояние нервного возбуждения (Гаев, вернувшийся с поражением, приносит две маленькие баночки – анчоусов и керченской сельди<sup>104</sup>: режиссер подчеркивает исключительно иллюстративную значимость этих продуктов). У Стрелера господа питаются мало, потому что слишком заняты культивированием своих эмоций. Слуги же, напротив, живут в другом режиме. В начале второго действия Яша и Дуняша берут с собой корзинку с провизией для настоящего загородного пикника. Их существо настойчиво требует пищи. Рисуя эту сторону загородной жизни, Стрелер очевидно делает отсылки к импрессионистам, в частности, к Ренуару: Яша вернулся из Парижа и перенял там местные привычки, теперь в России он устраивает пикник на французский манер. Это единственный раз, когда мы видим продукты – вино, хлеб, – хотя общий пластический рисунок препятствует созданию эффекта реальности. В этом «Вишневом саде» наблюдается нехватка пищи, она находится на грани исчезновения. Но все материальное здесь является символическим. Даже неопределенность питания принадлежит к области символа, а не к сфере конкретики, потому не может быть прочитана однозначно. «Когда хотят рассказать о конкретной жизни, – говорит Антуан Витез, – сцена всегда заполняется материальными вещами, но если хотят рассказать о мире – она стремительно опустошается»<sup>105</sup>. Сценическое пространство «Вишневого сада» – пространство, которое

103 Россия по-настоящему проникает в спектакль в те моменты, когда персонажи покидают свое пристанище и выходят наружу, пространство менее безопасное, как сообщают нам Чехов и Стрелер. Во втором акте на сцену вторгается русский и говорит по-русски. Здесь это чужеземец, который провоцирует беспокойство. – Прим. Ж. Баню.

104 Интересно отметить, что это единственный раз, когда Гаев просит помощи у Фирса: «Дашь мне, Фирс, переодеться». Потеря вишневого сада возрождает потребность в старом слуге, который только в эти моменты находит смысл своего существования. Поражение сломило Гаева, Фирс в его глазах становится таким же незаменимым как прежде. – Прим. Ж. Баню.

105 Антуан Витез (Antoine Vitez) воспроизводит эту формулу в *l'Art du Théâtre* (Chaillot/Actes Sud, Paris, 1986. №5): «Для того чтобы показать бесконечность мира, нужен небольшой театр. Чем более тесной будет сцена, тем более крупным будет изображаемый мир». – Прим. Ж. Баню.

сводит реальность к минимуму. Это предвидел и к этому стремился Метерлинк. Через минимизацию материального мира, строгое подчинение всех его проявлений общему замыслу Стрелер неопровержимо связывает Чехова с символизмом.

### Пространство и его модификации

Погруженное в белый цвет сценическое пространство Стрелера и Дамиани практически не обременено вещественной реальностью: его оригинальность строится на сочетании цветового единства и минимализма деталей. Пространство не является ни абсолютно пустым, ни загроможденным, в нем нет ни нейтральности пустой сцены, которая не может существовать без актеров, ни сюжетной конкретности. Нет никакой загадочной вещественности, только обломки реальности, ее кусочки, которые сопровождают людей в жизненном путешествии. В этом пустом однородном пространстве реальность создает диаграмму человеческих судеб.

Не раз повторяли, что «единственный герой в “Вишневом саду” – это сам вишневый сад»<sup>106</sup>. Реальный вишневый сад превращается в мифический образ – о нем говорят, им восхищаются, его любят. Стрелер изначально хотел произвести такой эффект: создать из абстрактного образа сада живую материю, чувствительную к человеческим колебаниям. Подобный замысел привел Стрелера и Дамиани к тому, чтобы не изображать вишневый сад, но материализовать его мысленное, эмоциональное присутствие: к колосникам было подвешено огромное полотнище, которое простирается в зрительный зал. Оно покрыто сухими листьями. При помощи несложной механики машинисты могли колыхать полотно, и сила интенсивности движений передавала душевное состояние персонажей: этот вишневый сад становился настоящим резонатором. Колыхание отзывалось и в нас, как будто сцена и зал смешались, одинаково поддались очарованию вишневого сада. Листья его летели на головы зрителей и персонажей. Кто-то сравнил это полотно с балдахином<sup>107</sup> – прекрасная метафора, и если взять ее на вооружение, можно развить тему сновидения и смерти, которая сопровождает произведение, словно подземные воды: от уснувшего в первом действии Лопухина к Фирсу, осознавшему свою обреченность в четвертом.

Вишневый сад в виде огромного тюлевого полотна является высшим проявлением символистской эстетики, свойственной ей любви к туманности, неопределенности, неуловимости. Никаких уточнений. Подлинность этого мира возникает из неразрывной связи людей и деревьев, их необычайной изменчивости. Они неразделимы, вишневый сад живет в них, и они, в свою очередь, в него облачены. Для каждого вишневый сад – это он сам, и согласиться рубить его, значит изувечить самого себя. Каждый носит в себе вишневый сад, он резонирует в них. Господа не могут принять предложений Лопухина, и если говорить о символичности, полотнище-сад передает это ощущение через немоту – возможно, более выразительную, чем крик.

Навес из ткани чувствителен к волнениям персонажей; планшет сцены, напротив, рисует линию их судеб. Четырежды планшет меняет положение: в первом действии



73. «Вишневый сад» (1974). Сцена из спектакля

106 К. С. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» уточняет, что Чехов изначально хотел назвать пьесу «Вишневый сад», но затем явился, чтобы сообщить, закатившись смехом: «... Не Вишневый, а Вишнёвый сад». Эта перемена ударения превращала вишневый сад в образ поэтический, еще более масштабный. (Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М., 1988. С. 344). – Прим. Ж. Баню.

107 Hénaff G. La Scénographie de “La Cerisaie” // Материалы семинара 1984/85, о котором речь шла выше. – Прим. Ж. Баню.

покоится горизонтально, во втором становится сильно покатым, позволяя персонажам растянуться, расположиться, разлечься, как на холме; в третьем – немного опускается, смещая угол зрения. Внимание сфокусировано на самой кромке сцены, там, где Шарлотта показывает представление, где появляется Епиходов, возникает Лопухин. Наконец, в четвертом действии планшет возвращается в горизонтальное положение. При ближайшем рассмотрении можно увидеть смену углов наклона как диаграмму, как волнообразное движение, стремительное и скоротечное. Конечно, положение этого помоста в каждом действии отвечает конкретным задачам, но все вместе это похоже на развитие лихорадки, ее приступ и спад. Если полотно над сценой реагирует на сиюминутное, мимолетное, то планшет вслушивается в общий ход событий произведения. Чтобы передать движение этого мира спектакль использует два измерения: полотнище и планшет дополняют друг друга. Как верх и низ.

В своем «Вишневом саде» Стрелер не уделяет внимания топографии дома, уходы и выходы подчинены общему пластическому рисунку. Нет никаких примет, которые позволили бы нам определить расположение комнат, их соотношение. В унифицированном для всех действий пространстве возникают сильные образы-впечатления: детская, лужайка, гостиная. То, что за сценой, – остается неясным, лишь слегка намеченным пространством обыденности, реальности, к которому Стрелер равнодушен: лишнее символической нагрузки, оно ничего не добавляет к восприятию персонажей, а стало быть, не существует. Это безразличие ко всему, что напрямую не относится к человеческому пути, в очередной раз подтверждает сосредоточенность Стрелера на третьем плане – том, что связан с человеком и воплощениями его сущности.

Вместо топографии дома присутствует топография сцены, которая выстраивается по ходу развития спектакля. Следуя уроку Брехта<sup>108</sup>, Стрелер разделяет сцену, а белый цвет делает объединяющим началом. Сцена за сценой пространство делят световые полосы – их предназначение в том, чтобы очерчивать разные сценические зоны. По своему обыкновению<sup>109</sup>, Стрелер высвечивает глубину сцены и погружает авансцену в полумрак. Этот образ дополняет наклонный помост, символический смысл связанных с ним восхождений и спусков. К примеру, в начале второго действия Яша стоит наверху, а Дуняша взбирается к нему на четвереньках, что подчеркивает ее зависимость. В конце действия тот же рисунок повторяют два молодых утописта: Петя, который находится наверху, как и Яша, ждет, что Аня к нему присоединится, но в итоге они вместе летят вниз, к самому центру зала. Пары Яши/Дуняши и Пети/Ани противопоставлены, Стрелер раскрывает их отношения, пользуясь топографией сцены, давая понять расстановку сил в каждой паре. Наклонный помост позволяет вывести на самую кромку сцены двух второстепенных персонажей, обреченных находиться за чертой: это Епиходов и Шарлотта; так пространственно обозначается их схожая природа. Он показывает метаморфозу Лопухина, который после торгов находится в самом низу помоста, а к финалу действия взбегает наверх, раскидывая по пути стулья. Это восхождение демонстрирует опьяняющее чувство победы.

Полумрак авансцены, в который погружаются персонажи, подчеркивает их одиночество. Изредка они застывают, словно в состоянии головокружения, на самом

108 Dort B. Le lieu de la représentation épique // Dort B. Théâtre en jeu. Paris, 1979. P. 101-103.

109 Этот прием отсылает к моцартовскому «Похищению из Сералия» (Зальцбург, 1965). Прием оказался удачным, однако в парижской версии спектакля выглядел довольно схематично. Со временем он стал более изысканным, особенно в постановках по Гольдони, в «Кампелло» и «Дачной трилогии». – Прим. Ж. Баню.

краю этого обрыва, куда во втором действии падает зонтик Раневской, позднее – летят игрушки Гаева. «Театрального обрыва», потому что каждый раз кто-то туда спускается, чтобы спасти потерянное добро: Яша поднимает зонтик, Аня – игрушки. Там нет опасности, только ее видимость. Но что скрывается на дне этого обрыва, этой пропасти, к которой Стрелер приковывает внимание? Это «река времени»<sup>110</sup>: там, в разговорах о самих себе, можно видеть свое отражение в водах, навсегда утекающих. Авансцена – это стремительно проходящее время. Его необратимость.

Последняя топографическая точка спектакля – зал. Стрелер часто обыгрывает его, досадуя на то, что вольности в использовании этого примыкающего к сцене пространства стали так редки. Бесспорно, в этом есть потребность затушевать принципиальное различие между двумя мирами, которые он неизменно пытается объединить. Решение вполне очевидное: Стрелер помещает вишневый сад в зал, но проходить через этот зал могут только те, кто считают себя «иными» – Петя и Аня в финале второго действия, русский прохожий – реальный представитель «другого мира». Зал – это вишневый сад, но в то же время это другая, неведомая сторона пространства. Большинство персонажей останавливаются на самом краю авансцены, и только некоторые переступают черту. Стрелер не придает никакого значения топографии дома, которая, по его мнению, не отображает сущность персонажей. Он создает собственную топографию, топографию сцены, призванную раскрыть эти человеческие вселенные. Таким образом, расположение персонажа в пространстве позволяет считывать происходящие с ним метаморфозы.

### Объект и универсум

В комнате под названием «детская», где встречаются господ, предметы наполнены ароматом детства. Этот период жизни запечатлен в вещах. Школьные парты брата и сестры. Детский сервиз. Детство разбросано повсюду, ни к чему нельзя прикоснуться, не коснувшись его: оно застыло в предметах обстановки. Оно прорывается грудой пыли и мишуры: из старого шкафа, как из вспоротого живота, вываливаются скопленные там игрушки. Мячики, новогодние шары, волчки, всякая всячина – все, что долгое время было погребено и хранилось в недрах столетнего шкафа. В мире, где больше нет детей, предметы хранят детство.

Стрелеру они нужны не только для того, чтобы воскресить былое время. Предметы необходимы как комментарий, как дополнение к тому, что произносится и происходит. Сидя за маленькой партой, Раневская будет вспоминать о гибели Гриши. По этой же парте, похожей на детский гроб, как заметит Гаэль Энаф, тихонько постучит Петя, чтобы известить о своем появлении. Одновременно через всю сцену, на бешеной скорости, катится черная детская коляска – еще один знак смерти, – и Раневская изо всех сил пытается ее остановить. (Здесь можно усмотреть сходство с коляской из «Броненосца Потемкина»). В этой игре с предметами различаются две темы: с одной стороны, очарование детства, с другой – детская смерть. Стрелер совмещает их. Вот заданная двойственность этих игрушек.

Помимо того, что игрушки – это расставленные временем сети, они же являются волшебными инструментами, с помощью которых мы, сидящие в зале, можем про-

110 Hénaff G. La Scénographie de «La Cerisaie» // Материалы семинара.

честь будущее. Становится очевидным, что брат и сестра смотрят на мир детскими глазами. В то время как Лопехин говорит о неизбежности торгов, Раневская продолжает неумолимо расставлять детские чашки и блюдца на маленьком столике. Позднее, когда Гаев озвучивает намеченные решения, он достает игрушечный поезд и начинает играть в начальника вокзала. В них ощущается какая-то неспособность повзрослеть, выйти из детства и перейти в зрелый возраст. Нельзя не предположить, что Стрелер, показывая недостижимость взросления, отсылает нас к реплике Эдгара из «Короля Лира», которого он ставил ранее. Во втором действии, на пленэре, после того, как игрушечный поезд создает элементарный эффект перспективы, он выезжает на авансцену<sup>111</sup>. Все персонажи застывают в поразительном «стоп-кадре»: они с отчаянием понимают, что видят мир лишь в миниатюре и не могут видеть иначе. Вскоре вслед за этим безмолвием раздаётся странный звук воображаемой лопнувшей струны, который разрывает тишину: и снова тревожное молчание, они вслушиваются в этот «стон горы»<sup>112</sup>, звук смерти, который отзывается в них. Таким образом, Стрелер создает жесткий монтажный эффект, соединяя неотступность детства и страх перед неизбежностью конца пути. Без промежуточного этапа.

Игрушки являются как бы отражением мира. Когда Гаев говорит о материальных проблемах, он запускает волчок, который в итоге упадет. Лопехин, напротив, с самого первого действия рьяно увлекшись идеей спасения, сбрасывает со стула игрушки Раневской: судьба господ становится ясна.

В четвертом действии игрушки появляются вновь. На этот раз Гаев, «это большое дитя»<sup>113</sup> (как пронизательно назвал его Станиславский, а Стрелер подхватил эту мысль) выбрасывает игрушки в неведомую пропасть авансцены. С теми же игрушками будет играть Аня, когда решит поделиться своими мечтами о будущем, своими детскими утопиями. Игрушки также являются посредниками. Единственная сцена, раскрывающая чувства Лопехина к Раневской, строится таким образом, что эти двое, за разговором о женитьбе на Варе, направляют от одного к другому маленького механического медведя: на мгновение он их сближает, соединяет – пока не заканчивается завод...

Другую группу предметов образуют стулья: на протяжении всего третьего действия в их перестановках раскрываются индивидуальные характеры, атмосфера, признаки перемен. Стулья выражают ожидание, как утверждает Стрелер<sup>114</sup>, забыв сослаться на Ионеско<sup>115</sup>. Это их неизменная характеристика, однако они наделены и другими смыслами. К примеру, персонажи танцуют в одиночестве, подчеркивая уже заявленную обособленность: кажется, что их выставили из зала для танцев, они заблудились среди этих пустых стульев. Мы оказываемся как бы на арьерсцене, за кулисами праздника. В другой раз стулья расставлены как места для зрителей, так, чтобы смотреть фокусы Шарлотты: это отсылает к сцене из другого столь же «чеховского» спектакля – раз-

влечениям «Дачной трилогии»<sup>116</sup>. Такая расстановка неявно наводит на мысль о зале для торгов, где будет разыграно уже нечто иное: вовсе не трюки Шарлотты, но судьба вишневого сада.

На протяжении третьего действия персонажи по-разному взаимодействуют с этими стульями. Некоторые, как Петя или Симеонов-Пищик, их даже не замечают; Варя и Фирс, страстные сторонники порядка, постоянно контролируют их местоположение, поправляют при каждом малейшем сдвиге; Раневская их разбрасывает, а Лопехин, в итоге, яростно все опрокинет, как поступал до этого с игрушками. То, что было заявлено в первом действии, словно эхо отражается в третьем: предметы перекликаются друг с другом.

Нескольких персонажей Чехов точно определяет через предметы – часы Лопехина, пистолет Епиходова, бильярд Гаева – и Стрелер развивает этот принцип. Так, с помощью предметов он добавляет символическую деталь в образы персонажей: зонтик Раневской, веник Вари. Взаимодействие предмета и актера выстраивается в очень точном рисунке, как будто эта символическая деталь является частью тела и отвечает на все его импульсы. Вертя в руках зонтик, Раневская бормочет свой монолог о прощении грехов во втором действии; опираясь на веник, Варя приходит на последнюю встречу с Лопехиным – ту самую, где его сватовство терпит провал. Принцип объекта-знака, который Стрелер слегка использовал еще в постановках Гольдони, конечно, пришел из работы над Брехтом и *gestus* 'om, под которым тот подразумевает объект, матрицу и основу выразительности тела<sup>117</sup>. Объект-знак – важное брехтовское понятие, которое Стрелер использует как основу для придания визуальности театральному тексту.

### Бесполоя фривольность

В этом «Вишневом саде» тело показано фривольно, однако оно не становится объектом желания. В нем есть игривость, но нет эротики. Как уже говорилось, костюмы в сочетании с декорациями превращают тела в элегантные пунктирные силуэты, и в них первична красота, но не любовное смятение. Пластичность выходит на первый план, мягко приглушая сексуальность.

Стрелер погружает все в единый белый цвет, который не минует никого. Так же как в чеховском видении «Вишневого сада», белый цвет постоянен и устойчив и, несмотря на некоторые черные акценты, которые его перемежают, здесь нет символического движения к темноте, к тайнам ночи, которое присутствовало в той же «Дачной

116 Banu G. L'espace de la "Villégiature" ou les lieux d'une passion qui n'a pas vécu // Les Cahiers Théâtre Louvain. Louvain-la-Neuve. 1979. № 40. P. 23-30.

117 Gestus – одно из ключевых понятий Эпического театра Брехта. Стрелер в книге «К театру человеческого» (в русск. переводе – «Театр для людей») утверждает неразделимость Gestus'a и актерского искусства в эпическом театре: «теория отчуждения, воплощенная в Gestus, может быть воспринята лишь с помощью "социалистической оптики"». (Стрелер Д. Театр для людей. М., 1984. С. 94). Стрелер подчеркивает, что Gestus – это не жест. Речь идет о той социальной характеристике, которую придает Gestus'у сам Брехт: «Сценический жест раскрывает взаимоотношения людей; трудовые движения – это еще не сценические жесты, если в них не отражаются общественные отношения, – например, эксплуатация или сотрудничество» (Брехт Б. Театр. Т. 5, Кн. 2. М., 1965. С. 530). При этом Брехт подчеркивает принципиальное отличие бытового действия от сценического. Gestus включает все возможности высказывания, в том числе и жест. Стрелер в своих размышлениях воспринимает Gestus не как упрощение, а как усложнение сценической выразительности – «театр фантазии», но при этом отражение «социальной ситуации». Баню, выдвигая понятие "objet-emblème", идет дальше, делая непременным условием взаимодействие актера с предметом.

111 Таким образом, созданная иллюзия сразу разрушается.

112 Совсем как в романе Ясунари Кавабата «Стон горы»:

«Он был похож на далекий стон ветра, и в нем чувствовалась глубоко скрытая мощь, как в подземном гуле. <...> Стон прекратился.

Стон прекратился, но Синго охватил страх» (Кавабата Ясунари. Избр. произведения / Пер. В. С. Гривнина. СПб., 2002. С. 130).

Или, чуть дальше: «Когда-то давно я спрашивала об этом у матери. И она мне сказала, что ее старшая сестра слышала стон горы перед смертью» (Там же. С. 140). – Прим. Ж. Баню.

113 Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 341.

114 Стрелер в «Театре для людей» далее развивает мысль о «метафизическом значении пустого стула». – Прим. Ж. Баню.

115 Ассоциация с пьесой Ионеско «Стулья» слишком очевидна.

трилогии». Все превращения совершаются внутри единого белого пространства – это вариации на тему белого, поскольку важен эффект неизменности, визуализированной неподвижности. Катастрофы не вызывают никакого волнения, кажется, что предметы и персонажи разбиты этим параличом времени. Неподвижность во времени – формула Раневской, которую сама она не осознает. Под звуки моцартовского квинтета Стрелер размышляет о ходе времени и приводит нас к выводу, что Раневская обнаруживает процесс старения во всех, кроме самой себя: устойчивость белого цвета подчеркивает такую трактовку. Застывшее время.

Черные акценты касаются только социального статуса персонажей, они не несут в себе никакой информации о времени. Изначально заявленный белый цвет остается неколебим до самого финала, никакой перемены: продажа – не что иное, как несчастный случай, который замещает драматизм. Стрелеровский белый цвет, окружающий Лопухина точно так же, как Раневскую и Гаева, Варю и Аню, стирает конфликты практически до полного их исчезновения. Вишнёвый сад теряют не в битве, он исчезает в загущающем пламени.

Стрелер прекрасно знает про амбивалентность белого цвета, про его оборотную сторону. В знаменитом произведении Г. Мелвилла «Моби Дик» есть замечание о том, что помимо изящества и непорочности, «в самой идее белизны таится нечто неуловимое, но более жуткое, чем в зловещем красном цвете крови». «Ничто не внушает нам при взгляде на покойника такого ужаса, как его мраморная бледность; будто бледность эта знаменует собой и потустороннее оцепенение загробного мира... У смертельной бледности усопших заимствуем мы цвет покровов, которыми окутываем мы их. И в самых своих суевериях мы не преминули набросить белоснежную мантию на каждый призрак, который возникает перед человеком, поднявшись из молочно-белого тумана»<sup>118</sup>. Мелвилл завершает рассуждение словами о столице Перу – городе Лима, но данная им характеристика вполне применима и к Раневской Валентины Кортезе<sup>119</sup>: «... Белоснежность придает вечную новизну ее руинам; она не допускает жизнерадостной зелени окончательного распада и простирает над развалинами укреплений недвижную бледность апоплексии, застывшей в своей гримасе»<sup>120</sup>. Для Стрелера, так же как и для Чехова, все имеет оборотную сторону: весна/зима, цвет вишни/снег, счастье юности/легкомыслие старости.

Это первостепенное заявленное условие: белый цвет детства, детской комнаты, нетронутой временем, неизменной. Затем, с возникновением персонажей, белый цвет костюмов оказывается вписанным в белое пространство мизансцен: он подтверждает родовую принадлежность. Объединяющий белый цвет знаменует собой возвращение блудного сына к своему очагу, показывает его усталость. Он вернулся сюда не только в поисках прошлого – изможденный, он ищет прибежища. Белый цвет как бы сразу смыкает две крайних точки: начало и конец жизни.

Когда наблюдаешь за этими персонажами, одетыми в белое, нельзя избавиться и от образа смерти: белый цвет – траур детей и королев. Так Стрелер говорит о смерти как об упадке духа, как о спокойном течении жизни без содроганий и потрясений. Это конец или морфинистский сон, в котором медленно угасают господа. Их смерть

118 Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит / Пер. с англ. И. Бернштейн. М., 1967. С. 224.

119 Кортезе (Cortese) Валентина (р. 1923) – знаменитая итальянская актриса театра и кино. Работала с такими режиссерами как Антониони, Феллини, Трюффо. С 1958 г. – в Пикколо театро ди Милано.

120 Мелвилл Г. Указ. соч. С. 225.



74. «Вишнёвый сад» (1974). Раневская – Валентина Кортезе. Фото Роберто Гранада

«это агония, лишенная своего ужаса... это история об умирании»<sup>121</sup>, – как прекрасно выразился в своем тексте Лучиан Пинтилие<sup>122</sup>. Стрелер сам контролирует процесс исчезновения, исчезновения без предсмертных судорог и гримас: белый цвет «дематериализует» этих людей, эти затухающие факелы. Смерть подается мягко, пространство заполняется ощущением болезненности: объединенные сцена и зал поддаются очарованию обреченности, неизбежности исчезновения.

Здесь есть «тело расслабленное» и «тело зажатое», но и то и другое лишены эротизма. Настоящей чувственностью наделены только двое слуг – Яша и Дуняша, единственные, кто преодолевают принужденность и переходят к раскрепощенности, от социальных отношений к отношениям чувственным. Их сцена во втором действии заряжена сексуальной энергией, в которой объятия, движения, любовная игра, истомленность воскрешают забытые всеми возможности тела.

Тела расслабленные, тела непринужденные своей игривостью и кажущейся свободой способны пробудить желание, однако не позволяют собой увлечься. Стрелер демонстрирует это в сцене Раневской и Ани, чьи легкость, ловкость, подвижность есть лишь иллюзия свободного тела. Тела, сосредоточенного на себе, не лишеного нарциссизма, тела играющего. Тела бесплодного. Тела бесполого. Тела, любящего собственную беспечность. Тела невесомого и ненастоящего. Здесь, по Стрелеру, связь между Раневской и Аней – их разделяет только разница в возрасте, сущность у них одна. В меру экстравагантные, они являются отражением друг друга, образуют единый женский образ в разных его проявлениях. Это женщина, для которой секс всегда будет явлением эпизодическим, случайным, поскольку больше всего ее интересует пробуждение желания, но не его удовлетворение. Такие обычно расцветают в компаниях, где позволительны фривольность и легкая провокация при свете дня, но редко эти отношения продолжаются под покровом ночи, переходят к действиям. Любовным действиям.

Прически Раневской и Ани дают волосам большую свободу: вьющиеся, слегка кудрявые, слегка заколотые, волосы находятся в постоянном движении, обогащают мимику множеством оттенков. Дамы часто и с удовольствием запускают пальцы в свои необычайно податливые прически, чтобы их взъерошить, отказаться от неподвижности застывшего образа, от своей взрослости. В этой перемене образов, отсылающей к непостоянству юности, ее изменчивости и неопределенности, читается попытка ускользнуть от своего доминирующего качества. Для Раневской это – желание оставаться молодой, для Ани – во всем быть похожей на нее.

Их способ существования в пространстве несет в себе отпечаток той игровой свободы, которая свойственна людям, преодолевшим предрассудки социальных условностей. Свободы, в которой одновременно есть молодость и аристократизм. Непринужденность их также сближает. Сразу после приезда Аня разувается и босиком бежит по дому. Раневская делает то же самое на природе, во втором действии. Они желают выразить свою радость наглядно, свободно обращаясь с принятыми нормами поведения: это их способ показать тело, бросить вызов обществу. Их телесная характеристика раскрывается в эксцентричности: Аня скачет, ползет к Пете на четвереньках по наклонной поверхности. Раневская позволяет себе вытянуться на полу, она кружится

или сидит, поджав ноги, как девушка без определенного возраста. Все говорит о юношеской природе этих независимых тел, которые предаются непорочным играм.

Свободные от всяческих запретов, тела этих детей-подростков легко воспроизводят бывшие физические действия. Аня и Варя втискиваются на маленькую парту, как две сестры, которые рассказывают друг другу под одеялом о выдуманных приключениях. Они жмутся друг к другу, обнимаются, объятые смятением чувств и желаний, которым посвящена вся литература. Аня и Варя – молодые девушки в самом женском цвету. В том же действии Раневская сворачивается клубочком на диване, прижавшись к плечу Гаева, и эта сцена намекает на восстановление непозволительного союза. Но брат и сестра не нарушают морали: просто в детстве они играли в папу и маму. Эту немыслимую свободу тела делает допустимой именно отсутствие в нем признаков зрелой сексуальности. В третьем действии, после продолжительных дебатов на тему любви, Раневская берет Петю к себе на колени, как молодая мать, которая хочет утешить своего ребенка, или как Святая Дева, которая держит тело Христа, – она как бы приводит Петю в чувство: в этом нет никакого прямого или очевидного сексуального подтекста. После объявления о продаже, сообразно с этой бесполой непринужденностью, Стрелер развивает сюжет смены ролей в отношениях матери-дочери, уже намеченный Чеховым. Аня обнимает мать, пытается ее успокоить, убаюкать – с каким-то иступлением, в котором боль и наслаждение сливаются в невыразимом смятении чувств. Утешение становится юношеской игрой. Последнее прикосновение – Раневской к Лопухину, который ее вожделеет: перед тем как отправить его в Варинины объятия, она в последний раз слегка заденет его, как бы промахнувшись, и этот жест сразу обрекает на провал ее посредничество перед новым хозяином.

Легкость остается желанной, в то время как напряженность это желание убивает: такова мысль Стрелера. Женщинам легким, игривым, безответственным противопоставлен типаж Вари. Ее прическа остается строгой, неизменной на протяжении всех четырех действий; если все остальные без конца взъерошивают свои волосы, Варя – периодически проверяет, хорошо ли они заколоты. Она прикасается к своей прическе только для того, чтобы поправить ее, никоим образом не растрепать: Варя всегда держит лицо, всегда одинаково безупречно. Если Аня или Раневская периодически демонстрируют некоторые части своего тела – в частности, шею, Варя, труженица, может лишь засучить рукава и показать предплечья. По сравнению с другими, ее походка более грузная, тяжелая, в ней нет никакой легкости, танца, свободы. Варя Стрелера как бы олицетворяет собой функцию ответственности; постоянно в работе, она не имеет доступа ни к фривольности, ни к эротизму. Тело ни для чего. Тело монахини. И она сама это осознает. Мучительно осознает.

Епиходов – еще одно зажатое тело. В своем длинном всегда застегнутом пальто он напоминает «человека в футляре», запертого в собственной одежде чеховского персонажа. В первый раз он появляется, пятясь задом, и падает – Стрелер забавляется, приумножая его несчастья. (Он прибегает к тем же фарсовым приемам, которыми пользовался Чехов, создавая своего героя, это связывает «Вишнёвый сад» с более древней традицией русского театра. То же самое некогда делал Мольер в «Тартюфе», используя старые методы Скарамуша и ярмарочного театра. Чехов тоже любил подобные сочетания.) Епиходов спотыкается, падает, все его неудачные действия являются свидетельством телесной скованности. Этим он близок к Варе, которая по ошибке бьет

121 Pintilié L. A la recherche du sens d'une étrange comédie // Travail Théâtral. Lausanne, 1977. №26. P. 56-57.

122 Пинтилие (Pintilié) Лучиан (р. 1933) – румынский режиссер театра и кино, актер, писатель. С 1972 г. ставил спектакли в Париже. В 1975-м поставил «Чайку».

Лопихина палкой Фирса или выходит спиной вперед в сцене обсуждения возможной женитьбы. Скованное тело не произведет ничего. Петя, который так же скован, подчиняется тому же закону. Аня очарована не его телом, но его речью: «вечный студент» выказывает готовность к проекции желания, но не к его реализации. Он сам провозглашает, что «выше любви».

Единственные, в ком есть эротика, – это двое молодых слуг. Только Яша и Дуняша у Стрелера потребляют пищу (господа – никогда), только их тела выражают сексуальность. В этом угадывается стрелеровский взгляд, согласно которому он предпочитает игру действию. Предназначение благородного тела состоит в том, чтобы давать надежду, но не удовлетворять желание. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить эротическую свободу Дуняши с игровой свободой Раневской и Ани. С первой сцены Дуняша как бы рискует упасть на диван, раздвинув ноги с той легкостью, которая предвосхищает ее аппетиты. Впрочем, Яша ничуть не обманывается, замечая, что она одета как дама, в меховой шапке Раневской. Во втором действии мы увидим ее голые ноги – единственные в спектакле – и в непринужденности дуняшинных поз больше не будет непринужденной игры, в ней будет читаться влечение плоти. Как в женщинах Ренуара.

В отсутствующем эротизме тела есть неявный намек Стрелера на особенность этих господ – неготовность сталкиваться с реальностью: со всем тем, что содержит в себе риск, что требует энергии. Если игрушки хранят в себе детство, тела женщин – сохраняют юность. Никакой зрелости. Никакого закона реальности. В спектакле, в котором Стрелер всегда работает «в третьем плане», господа после продажи сада из детства сразу перескакивают в старость. Даже Гаев – что знал он о жизни, кроме конфет – лекарств для детей и бильярда? Гаев девственен. Взрослый и крупный, он ограничивается детскими удовольствиями. В спектакле Стрелера он воплощает другую грань бесполости этих господ. Их стерильность. Их бесплодность.

### Симулякры<sup>123</sup> Любви Раневской

Для Стрелера Раневская олицетворяет собой «Вишневый сад»: он делает из нее знаковую фигуру. Про Валентину Кортезе, исполнительницу главной роли, будут говорить, что она играла “nervosissimo”<sup>124</sup> – указание, которое наиболее часто повторялось в процессе репетиций. Раневская – человек с обнаженными нервами, неуравновешенная и раздражительная, капризная и отчаявшаяся, она всегда существует как бы напоказ. У Стрелера двойственное отношение к Раневской, изменчивое, постоянно переходящее от любви к ненависти, такие отношения у него складываются практически со всеми героинями-актрисами<sup>125</sup>.

Раневская не актриса, но у нее для этого есть все задатки. Она увлечена образом кинодивы, который обостряет все ее реакции, крики, усиливает картинные уходы; эта Раневская демонстрирует не столько чувствительность, сколько спектакль о чувстви-

тельности. Все в ней стремится к театрализации повседневности. Подпрыгивая от радости, она входит в дом, в котором отсутствовала пять лет. Затем начинает поглаживать мебель, чересчур экспрессивно выражая свою нежность, – так, что это кажется притворством; наконец, она нахлобучивает старую соломенную шляпу поверх своих легких кудрей и играет на картонной трубе. Да, Раневская вновь погружается в мир детства, но вместе с тем она слишком преувеличивает цену всего вокруг – и это заставляет сомневаться в подлинности ее эмоций. К примеру, эпизод с телеграммами. Она не единственная, кто рвет их широким жестом, рвет театрально. Но после этого она бросает кусочки бумаги в воздух, как конфетти, которые падают на ее соломенную шляпу, ее карнавальный силуэт: театр в ней побеждает. Раневская такая же, как Аркадина, но если Аркадина в «Чайке» проигрывает отрывки из спектаклей, Раневская – превращает в спектакль собственную жизнь.

Помимо склонности к эффектам, эффектам подчеркнутым, в ней также присутствует невероятная изменчивость; Раневская меняет состояния внезапно, используя весь спектр человеческих эмоций; игра Валентины Кортезе превращает эти резкие переходы в настоящий повторяющийся эффект. С головокружительной скоростью она переходит от смеха к слезам, от отчаяния к радости, чередуя эмоциональные планы вопреки всякой органике и естественности. Раневская не может зафиксировать себя: уподобленная вызывающей восхищение звезде, она должна поражать, удивлять, сбивать с толку. Все в ней стремится к театрализации повседневности – никакой предсказуемости. В то же время все в ней отмечено неизменной, неутолимой страстью к притворству. Эта Раневская страдает неврозом, но ее невроз питает любовь к имитации. К театрализации мира чувств и переживаний. Легкая и болезненная, желанная и уже угасшая, Раневская для Стрелера – это несостоявшаяся Дузе. Или Айседора Дункан. Ее костюм, прическа сближает ее с этими священными чудовищами, мифическими образами женской свободы, ее экзальтированность – отсылает к рубежу веков. Валентина Кортезе несомненно использует в своей игре подобные ассоциации. Второй признак театральности выражен во взгляде. Изображая набожность, Кортезе непрестанно закатывает глаза, как маньеристская мадонна. Она держится особняком, часто находясь в одиночестве, она берет себе в партнеры Господа Бога и включает его в свой спектакль, в котором сама является центром мироздания. На Раневской есть крест, ее глаза всегда увлажнены – высшая степень игры – она постоянно взывает о прощении. Можно ли забыть, что всего несколько мгновений назад она крутила свой зонтик как рулетку? «Больше не будет ничего», – как бы предупреждает Стрелер ее мольбу, на которую, кажется, она поставила все, что было. Если Гаев верит в бильярд и в гипотетические шансы на победу, то Раневская отдается во власть случая, который предоставляет рулетка, и это театральное ощущение полностью соответствует логике персонажа. Раневская играет, прекрасно понимая свое безудержное мотовство, свою неспособность подчиниться законам капиталистической экономики, к которой она остается совершенно безучастной. Эта Раневская, вечно увлеченная игрой – театра или случая, – скрестив ноги, сидит «у самой рампы, окунув руки в пустоту, она дрожит, склонившись над невидимой водой, над рекой времен, она отмывает свои грехи, исповедуется, запускает пальцы в волосы и тонкая белая газовая лента обвивает ее шею, нежно сжимая ее»<sup>126</sup>. И вновь нас отсылают к Айседоре Дункан... Но затем го-

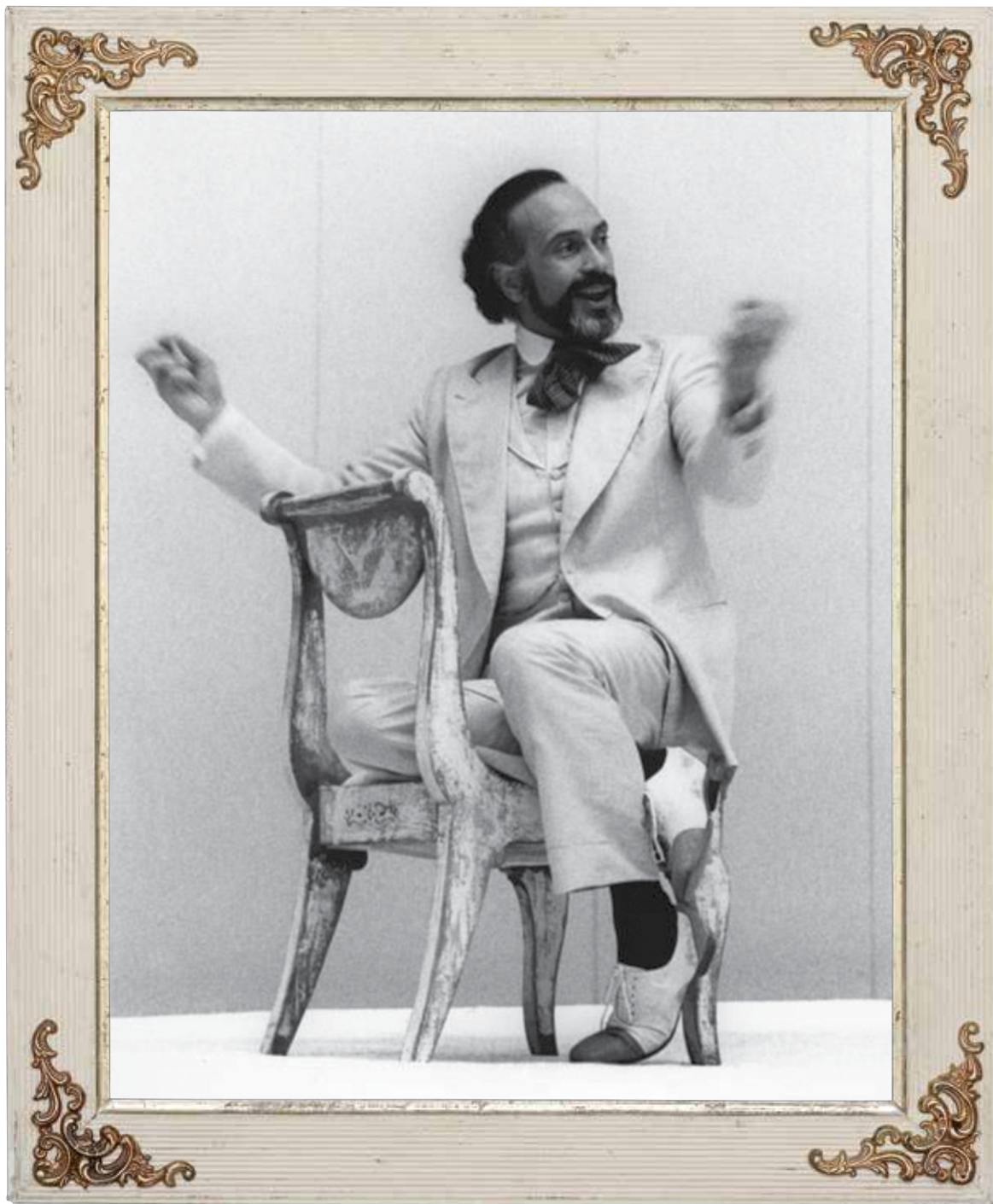
123 Симулякр (simulacre) – распространенное понятие постмодернистской философии и эстетики, введенное Ж. Батайем и Ж. Бодрийаром. Знак, обозначающий реальность в формах реальности, но не подобный ей и приобретающий самостоятельное значение. Симулякр отражает ситуацию, в которой знак оказывается важнее самой реальности и вступает во взаимодействие с другими симулякрами, игнорируя реальность как таковую.

124 Nervosissimo – неологизм от ит. “nervoso” – нервный, чувствительный, -issimo – обозначает превосходную степень.

125 См. сценарий Стрелера «Мемуары синьора Г.» (Memorie del Signor G.), решение сцены ссоры двух актрис. – Прим. Ж. Баню. Стрелер написал сценарий в 1969 г. по «Мемуарам» Карло Гольдони.

126 Hénaff G. La Scénographie de “La Cerisaie” // Материалы семинара.





75. «Вишневый сад» (1974). Лопехин – Франко Грациози. Фото Бозетти Манифести

лова Раневской склоняется, как голова королевы, которая взошла на гильотину. И так, она согласна стать искупительной жертвой. А если для Стрелера Раневская не только актриса, но и королева? Свергнутая королева. Подобная Ричарду II.

В третьем действии, прежде чем признать неизбежное, она снова начинает игру. Надевает Петины очки, чтобы в очередной раз сменить образ, степенно расхаживает, использует свой глубокий, хриплый голос трагической салонной актрисы для того, чтобы высказать свою любовь, разбивает бокал – по-русски, устремляет взгляд ввысь... Театр грандиозных эффектов. Вплоть до возвращения Лопехина и рассказа о продаже. Раневская кидается в кресло, съезживается в нем и так слушает, пока кто-то не накидывает ей на плечи шаль: чтобы защитить от ужасающего внутреннего холода, который впервые по-настоящему ее заполняет. На этом симулякры Раневской заканчиваются – так, в этой вспышке, Стрелер дает нам почувствовать масштаб катастрофы. Ей нужно было все потерять, чтобы найти себя.

В четвертом действии актерская природа одерживает верх, Раневская прощается как нельзя более театрально: она играет с брошенными игрушками, прячется под простыней, которой покрыт шкаф, наконец, уходя, собирает горсть земли и прижимает ее к своей груди. Использует весь репертуар перед закрытием занавеса.

По Стрелеру, Раневская проиграла собственную жизнь – в двойном смысле этого слова, и единственной ее сценой была сама жизнь. Она пошла на риск и потерпела поражение. Стрелер не любит Раневскую. Но эта женщина, которая промотала все – как жизнь, так и удачу, преследует его: неужели нет никакой правды в разыгранном страдании, в имитации существования? Вопрос того же театра, в котором Просперо Стрелера является творцом, а Раневская – детищем. Иллюзия и притворство создают правду, но правду театральную. Вот почему искусственная, вся показная Раневская может существовать только обособленно от всех: они ее любят, потому что она другая. Другой породы. Сотканная из грез, из иллюзий. Пытаясь быть театральной, Раневская в итоге становится нереальной.

### Лопехин, или Отсутствие альтернативы

Поручив эту роль Грациози<sup>127</sup> – изящному, легкому актеру, свободно чувствующему себя в аристократической одежде, Стрелер идет на новаторство, которое отчасти становится возможным, благодаря ограниченному диапазону актерских средств. На вид Лопехин почти полностью приравнен к господам, только несколько деталей все же его выдают. Так, если Гаев носит элегантную одежду с привычной небрежностью, ничто не сковывает его движений, то этот бывший мужик кажется более педантичным и вычурным: он помнит, что одежда обязывает, в то время как Гаев про это забыл.

Но различия на этом заканчиваются, больше ничего не выделяет Лопехина, походка которого легка, профиль благороден, а руки изящны. Стрелер отказывается изображать его отличным от остальных, как «хищного зверя»<sup>128</sup> – согласно определению Пети; он дает нам понять, что Лопехин заморожен господами, ими заражен. Его Лопехин мечтает только о том, чтобы к ним приобщиться, и делает для этого все возможное: если он всту-

127 Грациози (Graziosi) Франко (р. 1929) – итальянский актер.

128 Трофимов говорит во втором действии: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен». Но тот же Трофимов говорит Лопехину в четвертом действии: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»

пает в безумную битву с Деригановым за вишнёвый сад, то это во имя духовной сущности господ, которая живет в нем, во имя тайного желания его сохранить. Он воспринимает себя как одного из них. Интересно предположить, что Лопехин действительно мог иметь связь с Раневской: здесь это вполне допустимо. Все это позволяет признать, что в трактовке Стрелера Лопехин предстает не противником, но замещающим. Конечно, он ускоряет ход истории, но он является ее частью и не представляет собой радикальной альтернативы. Стрелер отходит от привычного изображения Лопехина, внешне все более сближая его с обществом господ, повадки которых тот перенимает: разве не приносит он бутылку шампанского, к которому прежние господа даже не прикасаются, как будто предчувствуя, что через подражание Лопехин может украсть их сущность? В порыве гордости они отказывают ему в последнем удовольствии и поручают Яше разлить бутылку. Впрочем, Стрелер показывает, что господа не теряют своей притягательности, он задумывает целую вереницу подражательств, как будто речь идет не только о том, чтобы отнять их имущество, но также о том, чтобы похитить их образ. Стрелер показывает нам этот процесс, который был крайне важен для Чехова: Дуняша надевает на голову зимнюю меховую шапку Раневской, Яша играет в парижанина, Лопехин ослабляет узел галстука, как Гаев. Потеря состояния не означает потерю символической власти господ. Она по-прежнему существует. И все остальные хотят ее присвоить.

Лопехин покупает вишнёвый сад. Он собирается разбить его на участки и принести «бесполезную красоту» в жертву, это сумасбродное решение продиктовано ображениями экономической эффективности, условиями краткосрочного займа. Он станет «новым хозяином», однако никогда не освободится от воспоминаний о прежних, настоящих хозяевах: он не «*tabula rasa*». У Стрелера Лопехин наследует предыдущим собственникам, но он не одержим никакой утопией, он активизирует ход истории, но не закладывает основ другого, альтернативного мира. Аня, которая в финале держит котомку, свидетельство того, что она по-настоящему собирается устроиться на работу, и Петя – здесь предстают как будущие, настоящие наследники. Стрелер делает Лопехина одним из старых собственников, подчеркивает его слияние с этим миром, в котором он, помимо своей воли, становится разрушителем. К примеру, во втором действии, в то время как Прохожий – русский актер, который патетично произносит речь на русском языке, – наводит страх на Варю, Лопехин как член семьи защищает ее от незнакомца. Этот незнакомец, говорящий на непонятном языке, одержимый жестокостью и ненавистью, через несколько лет станет тотальным, настоящим разрушителем. Избавленный от всякой симпатии к господам, он, а не Лопехин захочет все разгромить и уничтожить. Лопехин же, напротив, не поощряет раздел и окончательный разрыв.

### Необязательное исчезновение

Профессор Френсис Фергюссон<sup>129</sup>, с чьими работами Стрелер, вероятно, знаком<sup>130</sup>, видел в неподвижном ожидании, которым наполнена атмосфера «Вишнёвого сада»,

129 Фергюссон (Fergusson) Френсис (1904–1986) – американский литературный критик и теоретик театра. Автор книг «Идея театра» (1949), «Троп и аллегория: сходные сюжеты у Данте и Шекспира» и др.

130 В программке спектакля приводится цитата из работы Френсиса Фергюссона, «The Cherry Orchard: A Theater – Poem of the Suffering of Change»: «Момент человеческого испытания, который присутствует в “Вишневом саду”, соотносится <...> со временем в Чистилище». Фергюссон развивает эту мысль в разделе под названием «Chekhov’s Histrionic Art: An End and a Beginning». См.: Chekhov: A collection of critical essays / Ed. by Robert Louis Jackson. Prentice-Hall, 1967, P. 156-160). – Прим. Ж. Баню.

отдаленные отголоски Предчистилища – пространства между Чистилищем и Адом. Именно там находятся «нерадивые», как назвал их Данте, те, кто прожили без цели, без направления, были неспособны реализовать ни грех, ни добродетель и скитались до самого последнего момента, момента внезапной мольбы о прощении. Не проклятые и не вознесшиеся, они минуют наказание, будучи допущены в Предчистилище, на территорию небесного ведомства, где ожидание становится главным условием.

«Нерадивым» свойственны сомнения в вопросе самоидентификации, поскольку «их состояние... похоже на состояние любого ребенка или подростка, который еще не нашел себя в пространстве собственной вселенной»<sup>131</sup>. Что может быть более чеховской, более точной характеристикой аристократов из «Вишнёвого сада», чем эта неопределенность, невозможность проявить собственное существование? Их воля больна, они полны равнодушия. Они живут в застывшем времени, потому что, по Данте, временная протяженность существует только для тех, кто принимает реальность, взаимодействует с ней<sup>132</sup>. На берегу озер или на фоне развалин, расслабленные, как кошки, счастливые в своей вялой лености и болтовне, чеховские господа отдыхают, ожидают. Но вот их внезапно охватывают сожаления и, точно как «нерадивые», прежде чем совершенно исчезнуть, они начинают свою последнюю молитву. Практически формулируя суть Предчистилища, раскаяние Раневской как бы подводит итог этого вялого существования: «Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!»

Персонажи здесь являются «нерадивыми»<sup>133</sup>, которым, возможно, будет даровано прощение. Стрелер относится к ним снисходительно, их прегрешения детские, незрелые. Спектакль, который все время идет в третьем плане – плане человеческой жизни, – отказывается от какого-либо классового осуждения, создает атмосферу безмятежности, волнуемую только детским возбуждением группы людей, которые не очень понимают, что с ними происходит, но чувствуют приближение несчастья. Несчастья запоздалого, заставляющего их состариться, сделать последний шаг в неясное, неизведанное пространство Предчистилища.

В «Вишневом саду» Стрелер уходит от принятого, привычного, канонического прочтения, в котором на смену бесполезности безоговорочно приходит выгода, где царствуют экономика и курс на повышение эффективности. В некотором роде, подобная трактовка демонстрирует масштаб человеческого страдания: в то время как польза и прогресс торжествуют, совершенно ясно заплаченная за это цена, принесенная жертва, очевидно смирение с собственным поражением. Существует человеческое горе и логический ход истории: одно объясняет другое.

Сегодня «экономическая» перспектива начинает меняться, мы все больше наблюдаем переоценку категорий бесполезного, бесплатного, требующего вложений, как

131 Fergusson F. Dante’s Drama of the mind. Princeton University Press, 1953. P. 15.

132 Данте пишет: «Когда одну из наших сил душевных / Боль или радость поглотит сполна / То, отрешась от прочих чувств вседневных, / Душа лишь этой силе отдана; / И тем опровержимо заблуждение, / Что в нас душа пылает не одна. / Поэтому, как только слух или зренье / К чему-либо всю душу обратит, / Забудется и времени течение; / За ним одна из наших сил следит, / А душу привлекла к себе другая; / И эта связана, а та парит. (Чистилище, Песнь четвертая. Пер. М. Л. Лозинского). Цит. по: Данте Алигьери. Божественная комедия. Новая жизнь. М., 2003. С. 194. – Прим. Ж. Баню.

133 Всеволод Мейерхольд в известном письме к Чехову, отправленному из Лопатино 8 мая 1904 года, говорит о беспечности господ. Это близко к нерадивости. Постановочная концепция становится очевидна, когда Мейерхольд пишет следующее: «Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее» (Мейерхольд В. Э. Письма А. П. Чехову // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 86). – Прим. Ж. Баню.



76. «Вишневый сад» (1974). Сцена из спектакля



77. «Вишневый сад» (1974). Аня – Моника Гуэрриторе, Петя – Пьеро Самматаро

составляющих основу развития общества. Эти категории подвергаются переосмыслению, поскольку логика полезности в конечном счете исчерпала себя. Внезапно обнаруживают свою правомерность рассуждения Жоржа Батайя о трате, они побуждают к пересмотру нормативной системы, которая была утверждена вместе со взлетом капиталистического мира: «Как класс, владеющий богатством и получивший с ним обязательство функциональной траты (курсив мой. – Ж. Б.), современная буржуазия характеризуется принципиальным отказом от этого обязательства. От аристократии она отличается прежде всего тем, что согласилась тратить только на себя, внутри себя самой... <...> Ненависть к трате – смысл существования и оправдание буржуазии, и в то же время принцип ее отвратительного лицемерия»<sup>134</sup>. В постановке «Вишнёвого сада» Стрелер более солидарен с точкой зрения Батайя, нежели Брехта, которого можно было бы задействовать в историческом анализе ситуации.

Спектакль в первую очередь исходит из эстетизации жизни, мира, предлагая всеобъемлющее единство белого цвета как тему с вариациями. На белом фоне выделяются гибкие, элегантные фигуры, и этот сценический рисунок туманит взгляд: чистота движений приближена к классическому танцу, каллиграфический образ отсылает к «Лебединому озеру», которое так любил сам Чехов. Отсутствие пищи, беспечность, непринужденность придают этому миру легкость и изящество, и Стрелер ни разу «не разбивает эту композицию спектакля, ему достаточно внушить чувство надвигающейся угрозы»<sup>135</sup>. Газовое полотно вишневого сада колышется, как парус накренившейся лодки, а на палубе в это время можно наблюдать прыжки и пируэты Раневской – исключительно декоративное существование. Ее перламутровый силуэт выражает собой только красоту, красоту, которая завораживает всех остальных, расслабляет их, настраивает на игру и даже на любовь к самим себе. Конечно, она такая же бездеятельная, как Гаев, но вот цена той красоты, которую они несут в себе, во имя которой избегают реальности, отбрасывают ее. У них нет часов: это Лопухин следит за временем, планирует победу. Они перешучиваются и иногда устремляют глаза к небу, чтобы наблюдать звезды. «Солнце село» – произносит Раневская все равно что «жизнь прошла».

Красота исчезнет вместе с господами, Стрелер говорит о масштабе утраты. Эта красота живет не только в самих владельцах, она распространяется на остальных, спектакль раскрывает ее заразительную силу. Вишнёвый сад – это царство красоты, которую приносят в жертву во имя полезности. Необходима ли красота для того, чтобы жить? Нет ли в бесполезном какой-то скрытой пользы? Секрет этой скрытой, тайной пользы уйдет вместе с господами, и Стрелер невероятно тоскует по тем временам. Исчезновение, в котором нет необходимости, приравнено к красоте, которая покидает мир.

Стрелер и Дамиани распускают парус корабля, который плывет над залом. На головы зрителей и персонажей падают осенние листья. Создается тонкий эффект сближения, вовлечения зрителя в выдуманный мир произведения. Стрелер хоть и является приверженцем сцены-коробки, всегда пытается сократить дистанцию, преодолеть разделение зала и сцены. Для этого он позволяет актерам выходить за рампу, в зал – в постановках Гольдони тому огромное количество примеров – или же перемещает

134 Батай Ж. Понятие траты // Батай Ж. Проклятая доля. М., 2003. С. 198.

135 Работа Benhamou Anne-Françoise о костюмах в «Вишневом саду», представленная в семинаре о творчестве Джорджо Стрелера под руководством Бернара Дора (l'Institut d'Etudes Theatrales de Paris III, 1979-80). – *Прим. Ж. Баню.*

некоторых актеров непосредственно в зал – как в «Иллюзии»<sup>136</sup>. Подобные решения в большинстве случаев сегодня являются данью времени, в них нет реальной разрушительной силы. В них больше нет риска, они вошли в привычку. Напротив, решение расширить границы сценического пространства и вывести его в зал еще не столь обычно, сценография сохраняет свой действенный эффект. Помимо театральности этого абстрактного образа вишневого сада, который окутывает и объединяет под своим навесом персонажей и зрителей, в нем также есть стремление уйти от критического восприятия сцены, зрительского желания оценивать происходящее со стороны. Сцена не представляет мрак, зал – не символизирует свет. Объединенные под одним газовым полотном, мы разделяем общую вину. Это вина Мамаши Кураж, предшествовавшая посланию, которым стала Раневская. У кого могут быть ответы перед лицом катастрофы? У нас кроме них ничего больше нет. В «Вишневом саду» ясность осознания приводит Стрелера в ужас: счастье красоты и безответственность траты были принесены ей в жертву. Ценности прежнего мира рушатся, мы знаем, что сегодня ничто не обрадует нас. Будущее не оправдало их утрату.

Прежде чем окончательно уйти – никакого возвращения уже не последует – Раневская и Гаев, снова как недопустимая пара, встают лицом к сцене, чтобы посмотреть на облетевшие вишневые деревья, затем разворачиваются в сторону детской, бросают на нее последний взгляд. Взгляд умирающего, который собирается уйти навсегда и хочет унести с собой образ места, которое впитало его существо. Последний взгляд Раневской и Гаева усиливает трагизм. Они знают, что вместе с ними навсегда исчезнут и дом, и сад: разрушение уже началось. Умирающие хотят запечатлеть в памяти места, которые умрут раньше них. Вишнёвый сад вскоре будет лишь воспоминанием. Когда больше некуда возвращаться – остается вспоминать, только вспоминать.

Варя уже давно швырнула ключи, которые с улыбкой подобрал новый хозяин. Чемоданы упакованы, шампанское выпито, прощальные речи сказаны, двери закрыты: на время зимы дом будет ничей, как пограничное пространство, незанятая территория. Внезапно из темноты появляется кто-то живой – это забытый, потерянный, старый Фирс. Своей механической походкой он напоминает одну из заводных игрушек Раневской. Слуга, который в самом начале возвращался с вокзала в наполеоновской треуголке, видит, что он заперт. Он вздыхает, бормочет, тяжело дышит – Стрелер придает ему величия, тем самым преумножая эту агонию: до самого конца Фирс остается фигурой возвышенной, хотя уже явно выходящей из строя. Убранные одним газовым саваном, диван и шкаф стоят как причудливый айсберг. Фирс терпеливо готовит свое смертное ложе, словно высекает его изо льда, которым уже покрылась мебель, – так, чтобы основательно вписаться в этот безымянный ансамбль внутри запертого дома. Он – его часть, он должен вместе с ним пойти на дно. Все сбежали с «Титаника», но Фирс никогда не сможет покинуть этот корабль-призрак. Они погибнут вместе.

Стрелер представляет «Вишнёвый сад» как процесс исчезновения. Это исчезновение уносит с собой бесполезную красоту. Вишнёвый сад из газовой ткани пообтрепался, перламутровый силуэт Раневской потускнел. По-прежнему любя их, Лопухин приносит их в жертву истории. Стрелер постоянно говорит о том, что подобная логика не залечит раны, нанесенной красотой, – этот капиталист никогда от нее не излечится. Человек переходного периода, он будет жить с тоской по прежним людям и с недо-

136 «Иллюзия» («Комическая иллюзия») Пьера Корнеля – поставлена в 1984 г. в Театре Европы в Париже.

верием к последующим: как сказал бы Брехт, в Лопухине Стрелера «нет ничего от победителя».

Не столько Чехов, сколько сам «Вишнёвый сад», его последнее произведение, позволило Стрелеру дистанцироваться от Брехта, признаться в своей любви к красоте, к бесполезному, беспричинному, обнаружить скептицизм по отношению к оптимизму, прогрессу, целесообразности, эффективности. Он признает, что есть вечные ценности, которые пленяют... В четком сценическом рисунке, стирающем господ, Стрелер напоминает нам, что для того, чтобы быть художником, не обязательно постоянно говорить о себе. Его «Вишнёвый сад» похож на исповедь, и несколькими годами позже это подтвердится в «Буре»: для Стрелера понимание исчезновения бытия есть закономерная готовность к исчезновению художника. Но если вспомнить прекрасное выражение Жерардо Гуэррьери, разве «Эдип в Колоне» не останется во все времена идеальным примером исчезновения? Исчезнуть – значит навсегда унести что-то с собой, что отныне будет безвозвратно утеряно. Что сделает относительной любую победу.

*Перевод с французского Татьяны Кузовчиковой  
Комментарии Вадима Максимова*

## СТРЕЛЕР И РАБСТВО ВОЛИ

Безусловно новаторским является Стрелеров принцип эпизации лирики, вечностного анализа быта, незаметно становящегося бытием. Принцип этот получил блестящее подтверждение во многих осуществленных режиссером в разное время постановках.

Тот же гольдониевский Арлекин волновал Стрелера и как комическая, и как эпическая фигура. Так волнует его проблема маски вообще – ее двойственность, ее многозначность, ее существование в разных измерениях, ее неприятие конкретности будничного жеста. Стрелера занимает маска как часть жизненного ритуала. Вслед за Гольдони, заставшим комедию масок умирающей и ее же реформировавшим, Стрелер так же новаторски попробовал на свой художественный вкус искусство *la commedia dell'arte* и искусство самого Гольдони – этих неотъемлемых частей итальянской драматической культуры.

С легкой руки Стрелера лирико-эпической жизнью зажили персонажи и других пьес Гольдони, среди них «Дачная трилогия» и особенно «Кьоджинские перепалки» и «Кампелло» (последний спектакль знаком московскому зрителю). Здесь еще большее внимание Стрелер уделил жизненному ритуалу. В «Кьоджинских перепалках», где мгновения вступают в нежную переключку с вечностью, в «Кампелло», этом подлинном триумфе мысли и стиля режиссера, – и там и там гольдониевская фабула сохраняет не свойственное ей спокойствие, и там и там отсутствие каких-либо заметных происшествий становится исключительным поэтическим событием. Герои этих спектаклей не каждый из всех, не кто-то в отдельности, а все – народ; отсюда в них мощное эпическое звучание и отсюда же – сконцентрированное человеческое тепло, которым, как туманом, напоена их атмосфера. В них захватывает, пленяет ясной мудростью вековая правда о народе.

Берясь за пьесу Мариво «Остров рабов», Стрелер не мог не думать о Гольдони, о котором, помимо слуг и господ, ему должен был напоминать еще один герой этой пьесы Тривеллино, хозяин острова, «чужой среди своих».

Сюжет «Острова рабов» Мариво достаточно основательно подготовлен мировой культурой и, больше того, самим опытом мировой цивилизации.

Можно гадать, почему Стрелер в 1994 году взял в работу именно этот сюжет, показав премьеру спектакля на родине плутовского романа, в Барселоне; но можно понять, отчего он не мог не обратить на него свой взор художника, умудренного тем, что в целокупности называется Жизнью.

Когда Мариво выпускал в свет свой роман «Марианна», он выслушал немало упреков за свое внимание к простолюдинам. И Мариво вынужден был снабдить роман предисловием, где обосновал свой интерес к тому, что общественное мнение именovalo тогда низменными буржуазными приключениями. Люди с философским складом ума, справедливо полагал Мариво, и не являющиеся жертвой социальных предрассудков, не без удовольствия откроют для себя женщину в какой-нибудь торговке полотном.

«Остров рабов», как и многие сочинения Мариво начала и середины его творчества, являет собой откровенную смесь французского с итальянским, в которой мотивы

Мольера и Расина органично сплавлены с элементами *la commedia dell'arte*. Мариво искренне увлечен этими своими привязанностями к двум национальным культурам и достигает в своем увлечении неподдельного обаяния.

Даниэль Дэфо, как известно, выдал своего «Робинзона Крузо» за рассказ моряка, потерпевшего кораблекрушение.

Мариво в той же степени Тривеллино и Арлекино, в какой Тривеллино и Арлекино – герои его «Острова рабов». В нем воистину воссоединились «философ и акробат», как говаривал Ю. Мильтинис. Философ Тривеллино и акробат Арлекино. Надо ли говорить, какая нагрузка в связи с этим легла на плечи самих персонажей и исполнителей.

Тривеллино завязывает игру. Арлекино ее раскручивает. Завершает же игру его подружка Сильвия – Арлекин в юбке. Если обратиться к маскам *la commedia dell'arte*, то ее в пору назвать Фантеской или Серветтой. У Гольдони она зовется Мирандолиной, а у Мариво – Сильвией, потому, очевидно, что когда-то, в XVI веке, Фантеску играла Сильвия Ронкальи (труппа «Джелози»).

Арлекино и Сильвия, таким образом, лидируют в игре. Мадам и Месье, в свою очередь, оказываются в роли ведомых. Все вместе они проходят два круга испытаний, проживают две перемены масок – социальных и лирических. Сменяющие друг друга дуэты постепенно воссоединяются в квартет. Образование этого квартета и есть главное событие стрелеровского спектакля «Остров рабов».

Дело здесь приходит к осознанию той соразмерности, на которую указывал мудрый чеховский Фирс: «Мужики при господах, господа при мужиках». Фирс очень тяготился нарушением этой соразмерности, последовавшим за отменой крепостного права.

Но Фирс при этом никогда не был рабом. Рабом был и остался Яша. Выведенные в «Вишневом саде» две эти фигуры как нельзя лучше показывают разницу между слугой и прислужником, между работником хозяина и его холуем.

Фирс, если хотите, аристократ сферы обслуги, а Яша – ее плебей.

Фирс – верный слуга одного господина. Он родствен слуге из рыцарского романа, являясь своего рода Санчо Пансой при своем Гаеве. Яше, прислуживающему в данный момент Раневской, гораздо ближе пикаро из плутовского романа. Яша и есть плут, потенциальный слуга многих господ. Если же соотнести чеховских слуг с персонажами итальянской *la commedia dell'arte*, то Фирс окажется ближе ко второму дзанни – Арлекину, а Яша к первому дзанни – Бригелле.

Фирс – личность гармоничная и в пьесе Чехова наиболее поэтически адекватная невывающему Саду (белизна седых волос старика и белизна цветущих деревьев Сада – наглядное лишнее тому свидетельство). Яша – существо с ярко выраженным комплексом неполноценности, страдающее жаждой реванша. В Яше, как ни в ком из чеховских персонажей, бодро дремлет «грядущий Хам». О неминуемом его пробуждении возвестил «звук лопнувшей струны», который есть глас Судьбы, зов Рока. Первым его услышал, нет, учуял именно Фирс.

Фирс уже и раньше кое-что знал об этом звуке: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь». Это случилось «перед волей», то есть перед распадом сложившейся некогда гармонии: «господа при мужиках, мужики при господах». Слова «перед волей» звучали в устах стрелеровского Фирса как «перед новой эрой». Но ведь так оно и получилось: эпоха пришла другая. Поубавилось в рядах «господ»: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь

посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут». Призвали на подмогу «мужиков»: «Барышня велит мне танцевать, – кавалеров много, а дам мало...» Рабство спарилось с волею в невеселом своем танце, пробил час этой самой «новой эры»: «а теперь все враздробь, не поймешь ничего»...

Фирс обрел зрелость еще в канун «воли» и с тех пор «живет долго». Мудрость Фирса сродни мудрости шекспировского Шута, интеллектуально всегда королевствовавшего над Лиром, превосходившего его. Фирс – тоже своего рода шут Гаева и Раневской. Он и ведет себя, подобно Шуту. Он и исчезает в четвертом акте, подобно Шуту; загадкой остается то, что Гаев словно бы не заметит данного чрезвычайного происшествия...

После продажи имения на торгах, где мужик Лопухин лишил господ Гаева и Раневскую их владения, Фирс не может (не имеет права) наблюдать далее их унижение, увенчавшееся крушением Дома, и предпочитает исчезнуть с глаз долой. Навсегда. В финале третьего акта Фирс в последний раз пребывает среди людей. «Дальше – тишина», «дальнейшее – молчанье»: укрывшись в разоренном Доме, Фирс остается наедине с Садам. Сада скоро не будет, но пока он есть – есть и Фирс.

В этом сюжете не может быть точки, он не завершается, а обрывается – на много-много...

Как Чехов поэтизирует Фирса, отождествляя его с неодоушевленным немеркнущим Садам, так Стрелер в своей постановке пьесы Мариво ищет соразмерности и гармонии между слугами и господами. В установлении этого взаимоотношенческого баланса Стрелер поистине неутомим. Судя по всему, он видит свободу не в независимости существования каждого, а в зависимости сосуществования всех.

Этика такой свободы неотделима, по Стрелеру, от ее эстетики. И потому действием его спектакля становится не только игра артистов, но и игра света, цвета, чередование пауз и ритмов – словом, все, что составляет окружающую персонажей среду. Они на равных взаимодействуют не только друг с другом, но и с пространством.

Заметим, что действие спектакля вынесено на берег Моря, которого мы не видим, но присутствие которого осязаем, как осязаем Сад в чеховской постановке. Больше того. В прологе спектакля на белом заднике проецируются бушующие волны и силуэт тонущего корабля. Очутившись на берегу и придя в себя, Месье и Арлекино смотрят в подзорную трубу в сторону горизонта. Арлекино, разумеется, прикладывает к трубе с обратной стороны, принимая за далекое – близкое, а за близкое – далекое. Покончив с оптико-географическими перевертышами, новый Робинзон и новый Пятница замечают птиц и, быть может, дельфинов; они, словно дети, радуются их появлению, подражают их крикам. Они готовы слиться с приютившей их природой и начинают чувствовать себя ее частью.

Голый человек на голой земле. В спектакле это заявлено почти что буквально. Море вышвырнуло на берег все по отдельности – обнаженных людей, их одежду, утварь. Очнувшись, люди чувствуют себя новорожденными. Так оно и есть: ведь прошлая, предыдущая их жизнь здесь уже не принимается в расчет, и все нужно будет начинать буквально с нуля. Представьте себе такую, например, историю – «Вишневый сад-2», где в состав квартета персонажей вошли бы Гаев и Раневская, Яша и Дуняша. Или вспомните современную притчу Уильяма Голдинга «Повелитель мух» (1954), воплощенную и на экране, и на сцене...

Пейзаж острова, на который людей выбросило штормом, помещен в спектакле в своего рода каменную раму, представляющую собой часть фасада старинного здания-дворца (сценография Эцио Фриджеро). Материк и остров тут вплотную придвинуты друг к другу за вычетом собственно Моря. Большая и малая части суши оказываются совсем рядом – и нельзя не задуматься о том, что, как бывает остров рабов, так бывает и земля рабов.

Отсутствие Моря – это отсутствие свободы. Персонажи могут пытаться делать что угодно, но зона их действия всегда ограничена кромкой берега. Чтобы обрести свободу, необходимо покинуть остров – то есть преодолеть пространство Моря, оказаться по ту сторону горизонта, достичь другого берега.

Свобода – это субстанция Моря, его нескончаемая мятежность, его неодолимость. Выброшенные на берег герои Стрелера и Мариво ходят на рыб, жадно заглатывающих воздух в предвкушении воды. Им всем будет тяжело дышать в этом райском углу несвободы, и кто знает, достанет ли у них сил вернуться в стихию свободы, погрузиться в ее пучину.

Все здесь объединяет, собирает воедино белый цвет – цвет одежд, декораций, песка, очень мелкого и очень чистого; цвет знойного летнего дня и цвет душной южной ночи. В обоих состояниях сцена погружена в белесую туманную дымку, легкую и призрачную. Там, в дымке, на втором плане мелькают тела нагих молодых женщин, Мадам и Сильвии, больше напоминающих купальщиц с живописных полотен, нежели живых людей. На самой кромке берега завершают свой обряд одевания Месье и Арлекино.

Необитаемость острова окажется, однако, призрачной, как тщетными – педагогические усилия неожиданно появившегося здесь хозяина острова и положения Тривеллино (Ренато де Кармине).

Миражность, призрачность, фантомность – дразнящий воздух этого волшебного спектакля, грациозного по рисунку, ваттоподобного нежным своим колоритом и мягкими неяркими линиями.

Миражными становятся не только какие-либо виды с берега, но сами отношения персонажей – не налаживающиеся, а переналаживаемые прямо на наших глазах. Герои начинают с одного, а приходят совершенно к другому – неожиданно для самих себя. «Шел в комнату, попал в другую», – сказано у русского классика Грибоедова.

Опыт этого острова рабов, на котором не должно быть места господам, слишком поучителен и показателен, чтобы им можно было пренебречь. Однако подобный опыт, как мы знаем, еще никогда никого ничему не научил.

Человечество слепо и, постоянно пребывая в этой своей слепоте, тем самым, очевидно, и сохраняет себя от гибели.

Правда без лжи губительна. Явь неполна без сна, как день без ночи или как прилив без отлива.

Иллюзии прекрасны и, чего греха таить, соблазнительны. Иллюзии позволяют выносить даже самое невыносимое существование. Выходит: иллюзии по-своему созидательны, ибо всякая мечта есть строительный материал будущего.

Мариво руками своего Тривеллино затеял весьма рискованную игру, предложив слугам и господам поменяться местами – на время, разумеется (как менялись в дни праздников и карнавалов в прошлые века – Марди Гра у католиков, например, – рабы и хозяева и на равных веселились).

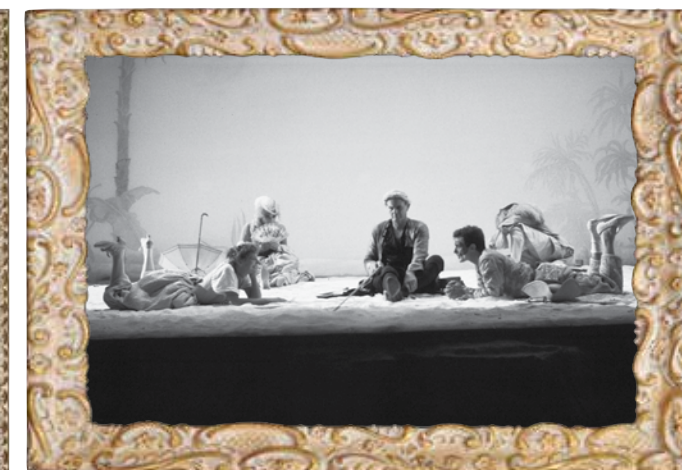
79.



78.



81.



80.

78. «Вишневый сад» (1974). Фирс – Ренцо Риччи, Яша – Чип Барчеллини

79. «Вишневый сад» (1974). Раневская – Валентина Кортезе, Фирс – Ренцо Риччи

80. «Остров рабов». Сцена из спектакля. Фото Луиджи Чиминаги

81. «Остров рабов». Сцена из спектакля. Фото Луиджи Чиминаги

Но здесь эта нечаянная свобода выпала на то самое время, когда каждому из четверых пришлось не просто поменяться, а, по сути, поменять в себе самом собственное (уже реальное) прошлое на собственное же (но еще неопределенное) настоящее. То есть им предстояло воистину родиться во второй раз, не умерев в первый. Эксперимент, быть может, и увлекательный, но как осуществить его в реальности?

Слуг, разумеется, увлекла перспектива социальной и даже лирической халявы – из тех, кто был никем, вдруг без особого труда сделаться всем. Но каково же этим всем, этим «недотёпистым» господам, вина которых в том только и состоит, что они господа – и никто более! Увы, господа вынуждены были согласиться под угрозой жестокой кары за непослушание. Это и стало началом их рабства.

Но в своем спектакле Стрелер не столько ищет Зло, препятствующее Добру, сколько показывает, как Добро способно порождать Зло.

Хозяин острова Тривеллино стар и, следовательно, должен быть мудр. Он выступает здесь не каким-нибудь лихим комиссаром человеческих душ, а скорее, их исповедником. Этот улыбочивый пастырь заблудших не повелевает, а увлекает, умело режиссируя рискованную ситуацию.

Стрелер открывает в своем Тривеллино отпетого энтузиаста, для которого амплуа героя, способного любую сказку сделать былью, есть не служба, а «дружба», то бишь призвание.

В утопических своих дерзаниях Тривеллино неостановим, тем более что кораблекрушений на его век хватит, о чем он сам под занавес и заявляет. Тривеллино творит очередную свою «педагогическую поэму» с видимым удовольствием, предполагая, конечно, ее конец, но все же, как и всегда, искренне надеясь на чудо.

Ради чуда он, собственно, и готов приносить в жертву чужие судьбы – а вдруг в десятый или в сотый раз ему таки повезет?

Отсутствие коварства в авторе более чем коварной затее, неподдельная искренность этого наивного старого авантюриста, порою напоминающего горьковского Луку, не могут не подкупать его паству. Он ведет себя с ними то как терпеливый отец, то как добрый дрессировщик. Трость в его руке напоминает и указку учителя, и хлыст укротителя, а иногда даже и дирижерскую палочку.

В мягко-настойчивом поведении Тривеллино, действительно, угадывается и то, и другое, и третье. В пьесе Мариво Тривеллино – явный резонер, но выступающий в его роли артист Ренато де Кармине (в свое время игравший, между прочим, у Стрелера и Гаева, и Котроне в «Горных великанах») прописывает, одухотворяет эту роль неподдельным участием героя во всех перипетиях подопытного его квартета. Когда же власть Тривеллино начнет утрачиваться, он дипломатично уйдет в тень, сольется с залом и уже оттуда станет корректировать ситуацию. До той самой поры, пока не возникнет необходимость прервать игру.

Выступив в амплуа демиурга, творца новых человеческих отношений, разрушителя сословных перегородок, Тривеллино откровенно был на стороне слуг, наделенных, кстати, в отличие от господ, конкретными именами. Не доведя свой эксперимент до предполагаемого конца, Тривеллино тем не менее не выказал огорчения. Ведь он достиг большего.

Этот Тривеллино похож и на шекспировского Просперо из «Бури», кстати, земляка Джорджо Стрелера: ведь Просперо попал на необитаемый остров из герцогства Ми-

ланского. Педагогические опыты Просперо увенчались, правда, более эффектными успехами. Да и слуг у него двое: для черной работы – Калибан, для белой – Ариэль. Тривеллино, наверное, мог бы ответить на это: «Я не волшебник, я только учусь».

На нехрупкие плечи Тривеллино Стрелер возложил здесь обязанности Раневской и Шарлотты, взявшихся было организовать (Любовь Андреевна) «пир во время чумы» или, напротив, осрамить, а, по существу, сорвать его своими адресными, направленными против хозяйки имения фокусами (Шарлотта). Тривеллино может еще напомнить и стрелеровского же Кавалера, «человека со стороны», заявившегося на еще один «бал» – этот карнавал в гольдониевском «Кампелло», праздник венецианских престолюдинов с присутствием на нем чужака из мира господ.

Интересна трансформация времени в «Острове рабов»: оно принципиально размыто. Ночь в спектакле Стрелера не наступает: просто день здесь незаметно переходит в ночь – вот и все. Свет солнца, которого едва доставало на втором и третьем планах (так задумано), свет ровный и маревый, как-то тихо и аккуратно сконцентрировался, сфокусировался в бледном пятнышке луны. И уже этого лунного света едва хватало на все пространство сцены. Он распространялся по диагонали – от правого угла в глубине к левому углу переднего плана.

Лунный свет утишал, примирял события дня, очищая их от ненужных эмоций, слов и даже движений.

Лунный свет в очередной раз демонстрировал свое неброское великолепие, свою пленяющую лирическую мощь.

Лунный свет прежде окрашивал у Стрелера и белизну Сада, не поглотив ее до конца на правах стражника ночи, но четко обозначив при этом границу конца безмятежных дней: наутро уже началась новая эра – эра 22-го августа, она же «22 несчастья», она же – день назначения торгов. О смерти вишневого сада было объявлено заранее, далее одно за другим следовали все более грозные предупреждения – вплоть до последнего лопухинского «Думайте об этом!.. Думайте!..», обернувшегося потом «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь»...

Лунному свету посвятил, между прочим, целый фильм соотечественник Стрелера Феллини («Голос Луны»). Он успел сделать это на закате своей жизни и своего творчества.

Лунный свет играет решающую роль и в одной из лент связавшего себя с родиной Мариво грузина Иоселиани («Фавориты луны»).

И вообще присутствие Луны, как и присутствие Моря, слишком много значат в самой жизни и в искусстве.

Свет ночи в спектакле Стрелера, несомненно, переборол свет дня. И тем самым – решительно спутал все карты Тривеллино, поменял его игру.

Да и сам игрок, как видим, покорно отступил в тьму ночи, затаился в ней.

Что же произошло?

Когда все четверо хоть как-то начали привыкать к первой перемене масок, настал черед поменяться чувствами: на свидание к Мадам был делегирован Арлекино; Месье же, очевидно, предстояла подобная встреча с Сильвией. Сегодняшние слуги вчерашних слуг, стало быть, должны были не только прислуживать вторым, но еще и прилюбливать их.

Замысел дважды слуг затрещал, однако, по швам.

Когда Арлекино и Сильвия дорвались до того, что хотелось бы полагать господски-



ми утехами, они не то чтобы быстро набили оскомину от непривычной лирической пищи, от всех этих «цирлихов-манирлихов», сколько подрастерялись, стушевались в самый разгар свободы.

Быть другими, выходит, гораздо тяжелее и неприятнее, чем быть собою.

Господа, кстати, оказались выносливее слуг – они не смирились с новыми для себя ролями, но стоически переносили выпавшие на их долю тяготы.

В передаче внутреннего состояния персонажей Стрелер больше опирается на пластику и ритм, чем на слово как таковое. Да и с самим словом здесь происходят метаморфозы: верно выбранные интонации не уступают по своей выразительности диалогам.

В пьесе Мариво «Остров рабов», разумеется, есть интрига. Но Стрелер никогда не был слугою фабулы, предпочитая оставаться господином сюжета. Хозяином положения.

В сцене ночного свидания Арлекино и Мадам есть своя кульминация, когда потрясенный столь искренним обращением к себе герой разом забывает о цели, с какою явился, и осознает барьер, разделяющий его и ее. Кажется, он физически начинает ощущать разность их положений, гарантирующую невозможность лирического (а стало быть, и духовного) воссоединения. В этот миг он понимает все, но не в силах произнести ничего. Арлекино набирает побольше воздуха в рот, словно намереваясь подтолкнуть поближе несуществующие, невозникающие слова, затем пытается поддержать себя жестами, и снова безрезультатно. Наконец он издает немой крик, а уж потом тихо выдавливает из себя признание о том, что у него нет слов.

Этот краткий момент возвращения на круги своя режиссер и актер укрупняют, напирая не только на его неповторимость, но и на его исключительность в дальнейшем развертывании сюжета.

Нечто подобное, между прочим, происходило в недописанном Пиранделло финале пьесы «Горные великаны», существующем только в пересказе его сына Стефано: герои пьесы, Ильзе, Граф, странствующие актеры не могут выкричать свою страсть до конца; не имея сочиненных автором слов, персонажи реализуют себя лишь в движениях и жестах – и мы можем видеть их «лица с распахнутыми ртами, в которых замер крик...»

В одно и то же время, в 1994 году, Стрелер поставил слишком сложную пьесу Пиранделло и слишком простую (так кажется) пьесу Мариво. Пьесы эти с разных сторон подвели режиссера к проблеме масок и лиц.

Маски *la commedia dell'arte*, к которым частично прибегнул и Мариво, помогали раскрытию человеческих характеров. Маски же в пьесах Пиранделло, по наблюдению Б. Зингермана, призваны скрывать истинную сущность человека. Дело осложняется тем, что самой сущности может и не обнаружиться вовсе: герой Пиранделло очень часто – «человек без свойств».

«Горные великаны», наверное, наиболее сильная пьеса Пиранделло о театре Жизни и о жизни Театра, способная составить конкуренцию с его куда более знаменитыми «Шестью персонажами в поисках автора». Выведенная в «Горных великанах» вилла Неудача возникает в спектакле Стрелера как своеобразный остров Театра, место добровольного (или вынужденного) отдаления от Жизни. Тут действуют свои особые правила и законы, тут всецело властвует Театр во всех своих проявлениях, во всей своей полноте и неангажированности.

Вилла Неудача и есть остров рабов Театра, каким видел и понимал его Пиранделло, чье авторское вмешательство в жизнь персонажей столь же необходимо и столь же неуместно, как вмешательство Тривеллино в жизнь слуг и господ.

Этот Театр, претендующий быть бóльшим, чем Жизнь, априорно обречен уступить ей первенство. Вилла Неудача – жалкий и героический вызов Жизни, наивный и фанатичный спор с нею. Если можно еще хоть как-то освоить многие потаенные зоны Театра, то ничьих сил не хватит устоять перед натиском самой Жизни, которая, когда хочет, меняет нас местами, сколько судьбе угодно.

Смерть Ильзе, убитой Великанами, воспринимается и как поражение Театра, и как его торжество.

Ремесло Театра пасует перед его поэзией, перед ясностью и чистотой его намерений. Театр можно лишить ремесла, но невозможно отнять у него поэзию.

Речь еще можно и стоит вести и о другой форме рабства: зависимости человека от сложного или даже крайнего положения, в котором он оказывается перед испытаниями судьбы. Проявления подобного рабства могут быть заметны не только у господ «Вишневого сада» или «Острова рабов», но и, например, у персонажей «Дачной трилогии» Гольдони, также охваченной режиссерским вниманием Стрелера, или у тех же горьковских «дачников», будто бы по приглашению Лопухина явившихся в эту весьма содержательную и недочитанную по сей день одноименную пьесу.

«Остров рабов» – это правый край темы «господа и мужики», а левым – не только в социально-политическом, но и в поэтическом плане явилась постановка Стрелером горьковской пьесы «На дне», положившая – ни много ни мало – начало его театру «Пикколо». Горьковское название «На дне жизни», пишет Стрелер, «Станиславский посоветовал еще и расширить, оставив только “На дне”, то есть внизу, в самом низу – ниже не бывает, – в самом ничтожестве, просто “на дне”, “на дне”, и все, безо всяких ограничений, без уточнений места действия. В этом “низу”, в этой “поджизни” копошатся погибшие, нищие создания, копошатся на самом дне общества, на самом дне мира, который остался наверху»<sup>137</sup>.

Горьковская пьеса, проницательно умозаключил Стрелер, «несмотря на некоторые чисто эстетические уступки своему времени, шире и человечнее многих современных пьес, которые, ставя проблему человеческого существования, рассматривают только один его аспект и стараются внушить нам какую-то болезненную уверенность в том, что одна лишь сторона человека – самая темная его сторона – и есть весь человек. А ведь на самом-то деле человек, даже сидя в пресловутом мусорном баке жизни или скитаясь с бессмысленным трагическим лепетом по пустынной равнине, всегда носит в себе воспоминание, или надежду, или уверенность в том, что существует иной, лучший мир, который, во всяком случае, возможен, если не для него, то для других»<sup>138</sup>.

Связь этой пьесы с некоторыми сочинениями Беккета («Конец игры», «В ожидании Годо») для Стрелера очевидна – именно в поэтическом, прежде всего, сопряжении. В конце концов, «пустынная равнина», по которой «в ожидании Годо» мотается парочка новоявленных бомжей, – это тоже и то же самое «дно жизни», куда их вынесло судьбою. Но мы видим корневое, подспудное сходство горьковских персонажей и с некоторыми героями чеховского «Вишневого сада», опорного в испытании Стрелера русским репертуаром произведения. Тут рядом с мечтательной горьковской Настей с ее Гастонами и Раулями неожиданно встает чеховская Дуняша с ее Яшею, если воспринимать эту цветущую деревенскую девушку полноценной героиней, а не второ-

137 Стрелер Джорджо. «На дне» М. Горького // Стрелер Джорджо. Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 201-202.

138 Там же. С. 203-204.

плановым «эпизодическим лицом». Тут рядом с горьковским Бароном возникает чуть ли не в полный рост фигура чеховского Гаева, который в пятом действии «Вишневого сада», буде он написан, послужив недолго в банке, скорее всего был бы изгнан из него («Только ведь не усидит, ленив очень...», предположит Лопухин) и рано или поздно вполне мог бы появиться и в такой вот ночлежке. Да и ко все тому же Годо тянутся от «Вишневого сада» целых две дорожки: одна – очень важная, магистральная – напрямую связана с сюжетообразующим мотивом Ожидания, другая, в виде едва заметной тропинки, выводит нас к чеховскому же Прохожему, похоже, выходцу из все той же, беккетовской пустынной, освободившейся от садов губернии... Чеховский Прохожий – явно и очевидно Другой на этом невеселом неспразднике жизни, словно бы в насмешку, «некстати», смешанным с праздником, точнее, с вызывающей имитацией его («Не говорите мне про меланхолию – завтра карнавал!») – скажет в «Кампьялло» «человек со стороны» Кавалер). «Некстати» заявившийся Прохожий, как и «некстати» затеянный Раневской бал, кажутся чужеродными, неподходящими для этого сюжета его элементами. Такою, по наблюдению Т. Бачелис, выглядит Венеция в романе Э. Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев», действие которого происходит именно в этом уникальном итальянском городе: «Венеция тут холодна, пронизана леденящим ветром и с внутренним миром героя соотнесена по принципу тождества: пустынная душа на пустынном фоне городского пейзажа. Необязательно венецианского»<sup>139</sup>. Иное дело – Венеция у Висконти, Стрелера и Феллини, в произведениях которых, как пишет Т. Бачелис, она «рассматривалась как своего рода эталон, как некое идеально гармоническое слияние красоты природной с красотой, сотворенной человеческими руками. И, следовательно, как тончайший критерий, с помощью которого можно безошибочно определить подлинность или мнимость новых эстетических ценностей»<sup>140</sup>. Венеция этих трех богатырей итальянской культуры присутствовала в их фильмах «Смерть в Венеции», «Казанова» и спектакле «Кампьялло» не на правах декорации, а в том же самом художественном качестве, что и Сад у Чехова. Вот почему Венеция и Сад в спектаклях Стрелера тождественны, образно созвучны. Да что Венеция, «вся Италия – наш сад», не случайно так озаглавит свою статью исследовательница Пиа Клебер, публикуемую в данной книге.

«Там, где Висконти открылась гибель эстетизма, где Стрелер испытал ностальгическую грусть, Феллини со свойственным ему темпераментом сотворил трагический миф о столкновении экстраординарной энергии личности с обыденностью общества. Цветаевские слова о “чрезмерности в мире мер” могли бы стать эпиграфом к этому фильму»<sup>141</sup>.

У Чехова, как уже понятно, чужеродное, другое специально и жестко включены в сюжет, дабы со всей поэтической очевидностью выявить противоборство цветения и увядания жизни, непереносимого и самого по себе, согласно закону природы, однако трагически невыносимого с участием в нем человека. У Чехова эпическое и лирическое сосуществуют в диалектическом единстве, органично дополняя и отвергая друг друга. Стрелер не просто угадал и усвоил эту особенность чеховской поэтики, но и сделал ее своею.

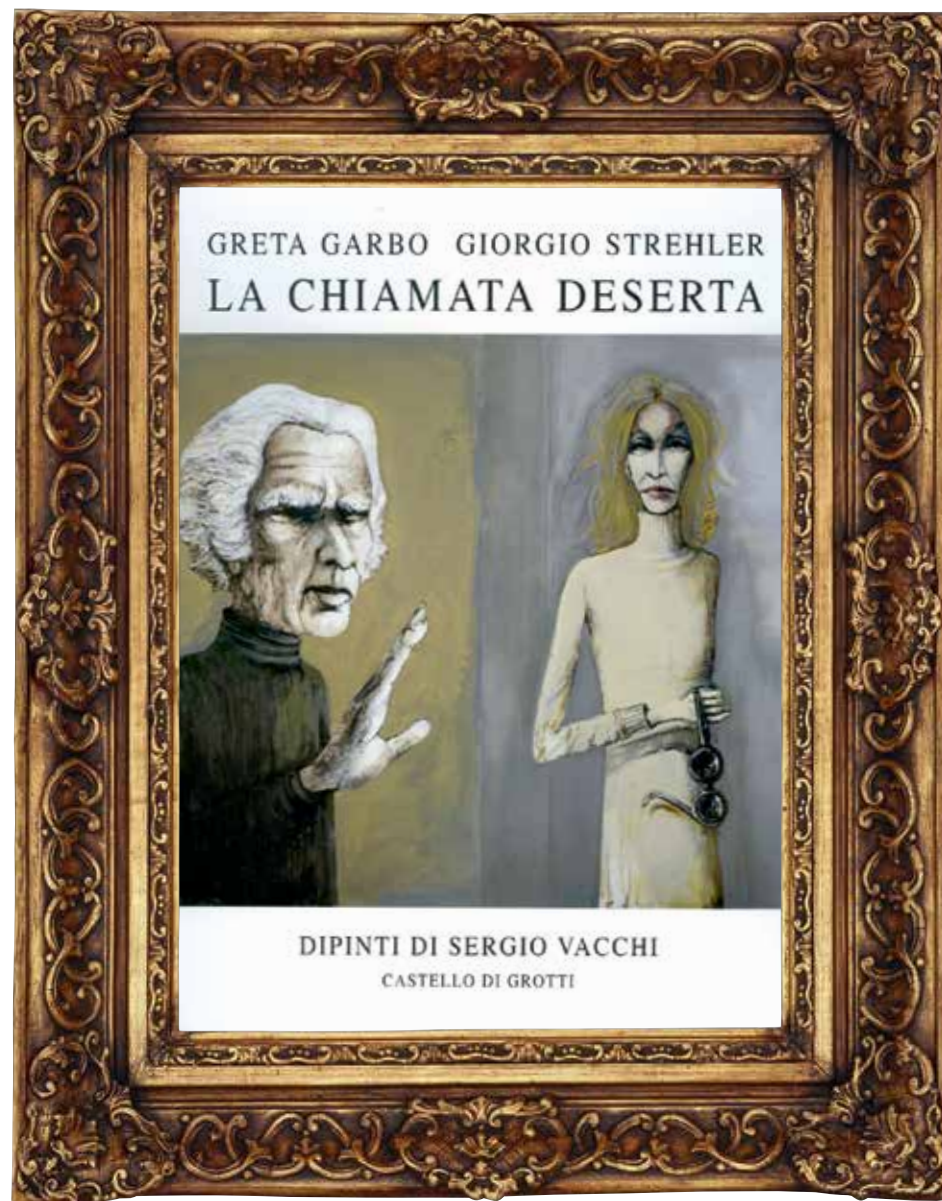


82. «Вишневый сад» (1974). Фирс – Ренцо Риччи

139 Бачелис Татьяна. Венецианский триптих. Висконти, Стрелер, Феллини // Искусство кино. 1988. № 3. С. 110.

140 Там же. С. 111.

141 Там же. С. 117.



83. Обложка книги «Грета Гарбо. Джорджо Стрелер  
Вызов пустыни» с рисунками Серджио Ваччи

## Стрелер и другие

### Д. СТРЕЛЕР. ВЫЗОВ ПУСТЫНИ

**«Коррьере дела сера», 12 апреля 2000 г.**

Грета Гарбо отказывается от «тайного» фильма Стрелера

*Через 10 лет после смерти Богини выяснилось, что она сказала «нет» режиссеру, который хотел снять ее в кино в роли Дузе*

Через 10 лет после смерти Богини выяснилось: она сказала «нет» режиссеру, который хотел снять ее в кино в роли Дузе. От имени режиссера с Гарбо разговаривала Валентина Кортеше: «Она ответила мне: жаль, но я уже оставила кино». Был обнаружен сценарий на 15 страницах, сохранных Йонассон: «Джорджо мечтал снять ее со всеми ее морщинами». Прошло уже десять лет со смерти Греты Гарбо, но тайна ее лица, которое сравнивали с лицом Джоконды, остается неразгаданной. Богиня оставила после себя сплетни, воспоминания и даже коробку любовных писем, адресованных подруге Мерседес де Акоста, которые были опубликованы в субботу 15 апреля, в годовщину ее смерти. И открылась сенсационная новость: Джорджо Стрелер придумал для актрисы фильм, который так никогда и не был снят. Он мечтал вернуть в кино Гарбо, которой было уже больше шестидесяти лет, и предложил ей сыграть роль Элеоноры Дузе. Фильм, который стал бы дебютным для Стрелера, был задуман как «фильм в фильме»: в нем шла речь о двух легендарных богинях – Дузе и Гарбо. Первая до последнего не расставалась со сценой (она умерла в 1924 году), вторая распрощалась с ней в 1942 году и никогда не изменила своему решению. По сценарию фильма режиссер, который очень похож на самого Стрелера, пытается убедить Гарбо вернуться в кино, со всеми заметными глазу признаками ее зрелости, согласно законам актерского жанра. Валентина Кортеше говорила с Гарбо об этой так никогда и не снятой ленте. Она встречалась с ней дважды, и оба раза ее поразили утонченные манеры Гарбо. В 1949 году они вместе завтракали на овальных диванах в Беверли-Хиллз вместе с Шарлем Буайе; через двадцать лет они вместе присутствовали на модном показе Шанель в Париже. Валентина Кортеше вспоминает: «Я обожала ее, со мной она была очень приветлива, никогда не была холодной или отстраненной, как рассказывали, поэтому в Париже после нашей встречи я послала ей цветы». Спустя короткое время Кортеше отправила Гарбо письмо: «Я рассказала ей о своей работе в театре “Пикколо” со Стрелером, великим режиссером, который хочет снять фильм с ней». Так она представила предложение Стрелера. Ответ? «Для меня это большая честь, но, к сожалению, я давно оставила кино и не принимаю никаких предложений. Очень жаль». Жаль и сегодня. Вдова Стрелера Андреа Йонассон сохранила 15 страниц сценария Стрелера, в котором сближаются Дузе, Гарбо, а также Ильзе из «Горных великанов» Пиранделло: жертвы искусства. Йонассон говорила: «Когда мы смотрели по телевизору фильмы с Гарбо, Джорджо восхищался ею, он восхищался всеми малейшими деталями ее лица, он мечтал увидеть ее снова в кино, пусть уже зрелой. Когда я играла у него в “Такая, как ты хочешь”, он не случайно придумал мне головной убор, как у Гарбо в “Мата Хари”. Он восхищался ею, и его фильм, о котором он часто говорил, должен был рассказать о последних годах Дузе с лицом Гарбо. Затем он пересмотрел свой замысел и в итоге решил сделать двух актрис дополняющими друг друга, так же, как дополняют друг друга театр и кино. Его тайным желанием было вернуть Гарбо на экран». В сценарии дебютирующий в кино режиссер разыскивает Гарбо, увидев ее лицо на страницах журнала. Он хочет сравнить две «измены» по отношению к искусству: он видит двух актрис как две дополняющие друг друга судьбы. История посвящена тайне искусства, главный герой пытается разыскать Гарбо и одновременно работает в Париже над «Горными великанами». Все эти

отсылки к самому Стрелеру не случайны. В сценарии потрясенная финалом пантомимы Ильзе в драме Пиранделло Гарбо заинтересовывается фигурой Дузе. Встречи – столкновения происходят на пустынном в межсезонье Лазурном Берегу, между режиссером и его актрисой завязываются очень тесные, почти любовные отношения. Гарбо начинает отождествлять себя с Дузе. «Работа» актрисы побеждает, и истории двух великих женщин проявляются во впечатляющем сравнении, может быть, они даже становятся соучастницами в жанре Ибсена. В то же время лента должна была рассказывать о подготовке фильма и о тревогах его автора. Но в какой-то момент Гарбо пугается того, что должна играть саму себя, и она уезжает, убегает от режиссера. Проходит несколько месяцев, и герои встречаются вновь. Вокруг них – мир, полный жестокости (война во Вьетнаме), и актриса меняет свое решение. Она снимется в фильме, потому что только так она может сохранить верность своей судьбе: «Истина это... покорность». И Гарбо (в сценарии Стрелера) в конце фильма медленно снимает с себя черные очки, она смотрит в лицо миру, показывает себя и улыбается камере, которая без всякого снисхождения снимает все ее морщины. Еще в Нью-Йорке Гарбо защитила свою личную жизнь черными очками, она так и не вышла замуж, мало кому удалось увидеть ее глаза. Мария Грация Бевилаквa в своем эссе «С Гарбо» собрала свидетельства тех, кто был знаком с ней. Кто-то, как подруга Гарбо по коктейлям и круизам русская принцесса и стилист Ирина Голицына, говорит, что она «была невероятной женщиной, интровертом, могла готовить великолепные обеды и вызывать сильные чувства: но она не была умной, ей легко можно было подражать». Один из снимавших ее режиссеров, Джордж Кьюкор, увидев в Неаполе мимику беспризорников, сказал: «Гарбо никогда не достигла такой выразительности». Билли Уайлдер, который в 1939 году написал для нее «Ниночку», говорил: «Гарбо настолько застенчива, что не придет даже на собственные похороны».

#### Портрет

Легенда кино периода его расцвета Грета Гарбо родилась в Стокгольме 18 сентября 1905 года. В 15 лет она начала работать продавщицей в крупном универмаге, но судьбой ей было уготовано стать Богиней кино в образе романтической героини, которую полюбит весь мир. Гарбо снялась в трех немых фильмах в Европе, после чего эмигрировала в Америку, где снялась еще в десяти немых фильмах, а также в дюжине звуковых. «Гарбо говорит!» – кричали афиши. Она предпочитала роли безумных героинь, ставших жертвами любви и потерявших в жизни. Играла вместе с такими актерами, как Пабст, Шёстрём, Браун, Мамулян, Кьюкор и Любич; среди ее знаменитых фильмов – «Анна Каренина», «Мария Валевская», «Королева Кристина». «Гранд-отель», «Дама с камелиями» и «Ниночка». Она оставила кино после фильма Кьюкора «Двулика женщина», будучи совсем молодой, что сделало ее еще более легендарной, как случилось со всеми ставшими жертвами судьбы легендами, от Валентино до Мэрилин Монро.

*Маурицио Порро*

#### О зове «Вызова»

«Вызов пустыни» (и он же, надо понимать, – ее зов) – это еще одна степь «Сада» и «Лира», еще одно непознанное заповедное пространство стрелеровой памяти и фантазии, еще один незаданный его вопрос к человечеству. История невоплощенного в реальность стрелеровского замысла фильма «Вызов пустыни» не является исключительной. «Восемь с половиной» Феллини, «После репетиции» Бергмана – многие из больших мастеров театра и кино искушали себя попытками взглянуть на творческую свою жизнь изнутри и там же к тому же оглянуться по сторонам. Стоит еще вспомнить и Антониони с его «Красной пустыней» (1964)... В конце концов, тот же «Вишневым сад» можно сыграть или, нет, воссоздать не выходя из гримерки: показать репетиции,



84.

85.



86.



84. Элеонора Дузе

85. Чиро Гальвани. Элеонора Дузе. Нью-Йорк, 1896

86. Грета Гарбо

закулисный быт, одевания и раздевания, макияж, пришивание пуговицы, поедание фруктов или бутербродов, посещение душевой или туалета и т.д. И из всего этого тоже может выйти очень интересный спектакль, который кончится, допустим, тем, что персонажи приедут из Парижа в родной дом и наконец-то отправятся из гримерки или репзала на сцену: конец репетиций совпадет с началом спектакля который почемуто не начнётся, быть может, потому, чтобы не закончится...

Любовь к актрисам (речь не о человеческих привязанностях, а о неумном, неисчерпаемом интересе Стрелера именно к *Актрисам*, означавшим для него если и не всё, то почти всё в искусстве), ввела в объяснимое искушение великого маэстро, вознамерившегося вступить в заговор с самим же собою. В своих увлечениях дерзкий Стрелер не ведал границ. Только на минуточку представьте себе: Гарбо, живой и реальной Гарбо, предлагают воплотить на экране равновеликую – если начать меряться талантами, чего делать, конечно же, не надо, – так вот, ничуть не худшую и ни в чем ей не уступающую Дузе.

Разумеется, на такое предложение Гарбо никогда бы не согласилась: ведь это бы означало для нее неминуемый отказ от себя – добровольное перечеркивание собственной личности. Различие между Гарбо и Дузе в тот момент было только в одном: первая еще оставалась живой, вторая – покоилась на кладбище. Но Гарбо вряд ли согласилась бы сыграть и самую себя – ту немолодую и разительно изменившуюся уже женщину, чьи глаза, надежно спрятанные за большими темными очками, не было дано увидеть любопытствующим.

Можно, конечно, изменить лицо – в наше-то время, при таком расцвете медико-преобразовательных услуг можно, наверное, из всякого кого угодно сделать любого кого-нибудь; но нельзя, увы, невозможно изменить судьбу, нельзя переделать и переписать набело уже начерно прожитую жизнь. Наверное, договорись все же Стрелер с Гарбо о ее перевоплощении в Дузе, вышел бы великий фильм – но это, слава Богу, невозможно: ведь мы увидели бы Дузегарбо или Гарбодузе; мы смешали бы север с югом, плюс с минусом, «да» с «нет» т.д. и т.п. И потому нам дорог и ценен этот замысел Стрелера именно как невоплощенный и, главное, невоплощаемый – он тоже затаился в метафизическом пространстве стрелеровского Белого квадрата и навсегда пребудет там...

В.Г.

## ПИСЬМА СТРЕЛЕРА ВАЛЕНТИНЕ КОРТЕЗЕ<sup>1</sup>

Валентине Кортезе  
Март 1974<sup>2</sup>

Валукк<sup>3</sup>, моя дорогая, дорогая, дорогая!

С какой болью, с каким трепетом я начинаю этот «Сад»<sup>4</sup>! Я выхожу из дома в лихорадке и крайне взволнованный. Мне нужны покой и отдых, мелкие радости, молчание, воздух, солнце и тень. Столько всего, чего у меня нет и, возможно, и не будет.

Но вместе мы имеем прекрасную вещь для творения, Валентина: наше новое творение, не первое и не последнее в нашей истории. Оно одно из многих, хотя, безусловно, одно из самых важных. Наш разговор, дорогая, продолжается так, как может, с нашими старыми сердцами, что колотятся, обезумевшие, с нашими воспоминаниями, с нашими надеждами (теперь у нас их несколько).

Я просто хочу сказать тебе, здесь, выбирая из миллиона слов, которые я бы хотел, мог тебе сказать: я счастлив, что мы снова рядом, что я люблю тебя так искренне и глубоко, и в целом не верится, что то, что мы двое из себя представляем, нельзя, невозможно поделить на части: всё принадлежит нам двоим и только.

Я не могу сказать тебе, чтобы ты была спокойной. Я не спокоен. Я не могу сказать тебе – будь безмятежной. Я волнуюсь. Но подумай, любовь моя, что мы будем делать! Подумай о том, что нас сблизит, и как то, что Чехов говорил, те слова, что мы намереваемся произнести, были адресованы им для нас, как мы адресуем свои для других. Смысл в том, что можно сказать и как это говорить (для нас, исполнителей).

«Сад» ко многому обязывает нас, к очень многому... Сегодня, именно сегодня я ощущаю это острее, чем когда-либо.

Я бы хотел начать этот «Сад» с тобой (и будет медаль в придачу к твоему браслету!) в другом ключе. Без крайностей.

Но Боги пожелали так. Те Боги, конечно, не существуют, но если бы они были, они играли бы с нами, как избалованные дети играют с мухами, убили бы нас.

Чтобы весело провести время!

Это и многое другое, моя хорошая.

*Крепко целую тебя,  
твой Джорджо.*

Валентине Кортезе  
1974<sup>5</sup>

Ради Бога, Валентина!

Я так хочу увидеть и услышать тебя, что мне уже так плохо, у меня есть желание выброситься из окна... Вчера я пришел в театр с благими намерениями, несмотря ни на что, и тут же был атакован какой-то низостью: по вине всех, за исключением меня. Нет ничего, и будет готово, бог знает, когда. Вокруг какое-то полное безразличие, нечаянное (или преднамеренное?) вредительство. Тем не менее, я спустился вниз и приступил к работе со всей своей человеческой мощью, я дал все, что мог, и положение дел, казалось, стало чуть лучше.

1 Перевод по: *Giorgio Strehler. Lettere sul teatro*. Pref. di Giovanni Raboni, a cura di Stella Casiraghi. Editore Archinto, 2000.

2 Машинописное, неопубликованное.

3 Valucc – нежное прозвище, данное Стрелером актрисе.

4 Премьера «Вишневого сада» А. П. Чехова состоялась на сцене Пикколо театро 22 мая 1974 года.

5 Печатное, неопубликованное. Датируется периодом репетиций «Вишневого сада».



87.



88.

90.



89.

87. В. Кортеше. Эльба, 1960-е годы. Фото Д. Стрелера

88. Художник Аттило Мело с портретом Стрелера

89. Д. Стрелер и В. Кортеше – переписка

90. Аттило Мело. Портрет В. Кортеше в роли Раневской

Моя усталость физическая и психическая, не в счет, никогда не учитывается, имеют значение только «результаты» (делаешь шедевр, предполагается, что как будто шедевры делаются каждый день, шедевры излечивают от болезней, возмещают утраты!). А потом внезапно шуточный комментарий, я немного пошутил в тот момент со всеми над тобой<sup>6</sup>: без какого-либо дурного или грубого слова, без злости (никогда не было этого во мне), без шума.

Как ты могла подумать, что есть злость, разногласие и что-то еще во мне по отношению к тебе, которую я обожаю? Я сказал, о чем ты в курсе, но тон имеет значение: к счастью, Валентина не любит людей! После того, как сверху зашли, по крайней мере, человек 10, что я в темноте не распознал их. Ничего больше, только это.

В этот момент твоя реакция была такой неистойвой, такой резкой, такой несправедливой, причиняющей боль тебе, причиняющей мне. В это время репетиция прекратилась. Как это возможно, дорогая? Почему?

Моя маленькая Валентина, пожалуйста, позволь своему доброму сердцу, твоему свету, твоей человечности взять вверх, чтобы понять, что я не могу не любить тебя, что я очень уважаю тебя, и в действительности, я высоко ценю тебя (потому что ты стала очень и очень умелой!), что я этот спектакль сделал с безграничной любовью к тебе, твоим плечам. И независимо от того, что я сделал неправильно или делаю, это все с чистыми намерениями, никогда, никогда не скрывая мотивов. Будь великодушна сама с собой. Проживем эти последние дни работы над «Вишневым садом» с любовью и с радостью, возможно печальной, но радостью от работы вместе, от создания чего-то нашего общего. Против всего. Я так устал, Валентина, так устал. Не могу больше. И это не письмо в порыве чувств. Может быть, я не могу переносить даже более благоприятную мировую атмосферу. Ну, а потом, атмосфера или нет, я не хочу, чтобы между нами не было той гармонии, любви, что должны здесь быть. Я говорю о такой любви, потому что наша любовь не проходит и не меняется. И ты это знаешь. Наконец, если я ошибаюсь иной раз, достаточно одного доброго слова, лишь одного, чтобы я понял. Будь добра, моя Валюкк, будь собой. Мы столько заплатили за этот «Сад». Не превратим это высокое страдание, наполненное светом и слезами, в то, что сияет в мрачной тишине без поэзии и добра. Прошу тебя, прошу, прошу, как никогда тебя не просил: не быть слишком доброй. Не слишком проявляй страданий, охотнее влюбляйся и позволяй себя любить.

*Долгий поцелуй с такой, такой нежностью, которую ты никогда не знала.  
Твой Джорджо.*

### Валентине Кортеше

*Письмо Валентине Кортеше, актрисе «Вишневого сада», о репетициях, о персонаже Любе в ее исполнении<sup>7</sup>*

Обожаемая Валентина!

И вот мы подошли к финалу «Сада». Тут заканчивается наша работа. К сожалению, как заканчиваются все театральные работы, но, пожалуй, дольше в этот раз. Внутри меня боль такая глубокая, такая темная, что я не могу определить ее. И в тебе, конечно, даже еще больше.

Единственное, что может избавить от этой боли, – это уверенность, что театр продолжается и мы вместе с ним. Поверь мне, не существует ничего другого, есть только осознание того, что даже этот «Сад» – только момент одной рассказанной на сцене истории, как были до этого другие истории и будут после. Но ты же наделяешь его другими значениями, ты хочешь, чтобы он стал «концом всему», а это конец всему нашему будущему, конец всем другим театральным постанов-

<sup>6</sup> Имеется в виду ссора между актрисой и режиссером по причине присутствия на репетиции посторонних людей. В действительности, речь идет о недоразумении, из-за которого, однако, репетиция была прервана.

<sup>7</sup> Печатное, неопубликованное. Написано по завершению репетиций «Вишневого сада». Сопровождается запиской, в которой после последней репетиции режиссер благодарит актрису за высочайшее актерское исполнение и «отдает» ей спектакль в воображаемой эстафете между создателем и исполнителем.

кам, конец тебе и мне. Но это не так, Валентина. Я хотел бы, не знаю, каким образом, суметь дать тебе уверенность, хотя я думаю, что должно быть достаточно того, что я продолжаю говорить тебе всегда. Мои обещания «в театре» имеют значение. Я никогда не отказывался от них, и ты, в первую очередь, должна знать это.

Об остальном даже невозможно начать говорить, потому что всё – такое жестокое, такое смутное, глубоко несправедливое оставляет меня в оцепенении. Лучше молчание, тяжелое молчание, в котором я почти не нахожусь. Не пришел еще тот момент, я думаю, чтобы быть в состоянии говорить и понимать все до конца. Но что-то да, я должен написать тебе, потому что я думаю об этом, я чувствую: недоверие, что я будто бы не знаю, «чего» тебе стоил этот «Сад».

Большая часть этого горького привкуса, что у меня на губах, рождена от определенного ощущения, что я причинил тебе боль, не желая этого. Я поставил «Сад» не для себя, а для тебя, потому что я был убежден, что этот спектакль, несмотря на ужасные условия, в которых он рождался, несмотря на страдания, которые неизбежны, будет преодолением нашей боли, моей в той же степени, как и твоей, и даже больше твоей, чем моей, будет своего рода озаряющим твои страдания лучом света, будет возможностью дать тебе лучшую часть меня, тебе, и только тебе, и никому другому!

С другой стороны, я понял с самого начала, что так не могло быть: цена была слишком высока. Я продолжал репетировать, пытаюсь давать, давать, давать твоему персонажу любовь, нежность, полноту чувств, которой, возможно, у тебя нет или не соответствует тебе. Я выстроил задолго до спектакля, задолго до текста человеческий образ, который отчасти соотносится с тобой, отчасти с нами, но отчасти нет, потому что, вероятно, это более масштабный, чем мы, персонаж, которого ты на первых репетициях неистово представила со всем человеколюбием, последовательностью чувств, наполненностью искусством, чтобы произвести впечатление. И тут я снова поверил, что сделал правильный выбор. Люба была чем-то, что ты должна была сделать, сделать сейчас, немедленно. Нужно было поместить ее между нами, чтобы связать нас, это мера поэзии – неизменной, проверенной временем, чистой и затем... Были моменты, когда я следовал за тобой, любил тебя так увлеченно, с таким восхищением, которое я никогда не испытывал в своей жизни. А потом вдруг что-то сломалось в тебе и между нами, на пике восходящей параболы, в тот момент, когда ты должна была сделать что-то такое, возможно, самое прекрасное и совершенное, что я видел в театре, тут ты остановилась и начала опускаться. Я не раскрыл тебя полностью. Я раскрыл тебя тут и там в некоторых тонах, в некоторых моментах.

Не в невероятной непрерывности, в неистовстве любви и поэзии, рожденной страданием, детством, недоверчивостью, опустошенностью, непоследовательностью также. То, что остается, – это всё Валентина, поверь мне, это что-то ценное, великое. Но это не такое великое, как было, не такое великое, как могло бы быть, не такое великое, какое я бы мог построить из тебя. Это мое скрытое сожаление, мой укор. И мне интересно, что произошло после этих идущих на пользу переживаний, что мы снова отдалились. Да, отдалились, потому что в те минуты мы были единым целым, как, возможно, никогда до этого не были, по крайней мере, в эти последние годы. Что-то я упустил из виду. Нечто, за что я несу ответственность. Но только я, Валентина? Только моя в том вина? Посмотри, если бы не произошло чудо стольких дней и часов, то я бы сегодня не стал мучительно думать и искать причину. Но это чудо произошло. Что заставило тебя стать другой?

Люба была и может быть, если ты этим вечером снова разорвешь оболочку из слез и личных переживаний, чтобы направить их на свое искусство, являющееся необыкновенным творением любви двух людей, которые всегда будут чем-то уникальным друг для друга, до конца.

Люба – наше достояние вчера и сегодня. Люба – живое доказательство того, что ты по-человечески значима, и того, что мы можем всегда дать. Поверь мне, дорогая моя любовь, настолько это уникально. Но что-то произошло, что-то, чего ты не показываешь, потому что я не знаю этого, не могу справиться с этим. Тогда Любовь Андреевна вернется, чтобы стать великой героиней любви, наполненной другой любовью, нашей, сверх той, что наполняла автора; вернется, чтобы стать

чем-то отличным от театра: клочком жизни и души, огнем, раскаленным добела, и вечным звуком, неконтролируемым в своем колебании...

Не только театр, нет, Валентина, намного больше или меньше, я не знаю. Что-то другое. То, что овладело мной, что перевернуло верх дном в течение нескольких недель.

Это проблема искусства, но прежде всего – это и человеческая проблема.

В другой вечер я бежал по многим причинам, также и по этой. Но не потому, что ты играла хорошо, не потому, что ты была не права. Постарайся понять: здесь еще есть нечто другое. Как актриса, твоя Люба превосходна, без сомнения, ты должна быть уверена. Как человек, который может больше, Люба находится ниже твоей любви. Но этого не было в течение длительного времени, возможно, с момента нарушений, пауз. Это ключевой момент. Как можно сообщить тебе то, что я испытываю и чувствую: восхищение тобой и обвинение, что я не делаю из тебя чего-то большего, потому что ты можешь в тысячу раз больше? Но сейчас время, Валентина, не предаваться слишком всему. Сейчас время делать то, что ты можешь воплотить сама.

Однако, это то, что я хотел сказать тебе на краю нашего Сада? Конечно, нет. Может быть, вот это: я никогда себе не прощу, что заставил так сильно тебя страдать. Сегодня я почти уверен, что не должен был ставить этот Сад. Ни для себя, ни для тебя. Я уверен, что ты была права. Не было никакой необходимости покоряться этой боли ежедневно, ежедневно ее подпитывать на этой сцене, среди этих стен, на этом «месте»... Ты была права, и я невольно был чудовищным и жестоким. Но я не хотел. Так я оправдываю себя. Не было у меня никакой необходимости ставить Сад, я поставил!

Я не должен был этого делать, чтобы сохранить свое здоровье, которое в данный момент так подорвано. И поставив его, я даже больше нанес вреда тебе. Поэтому могу я теперь привнести мир и справедливость? Это также лежит в основе моей работы, в то время, когда ожидание уже бессильно, что ты исполнишь роль только лишь одну и меньше той, что я хотел и знал. Пожалуйста, прости меня, потому что то, что произошло, случилось с чистым сердцем, а не по легкомыслию. По ошибке, и ни по чему другому.

Только то, что я сказал тебе, это чудо может оправдать меня и придать смысл этой невероятной твоей боли, которая отвечает за другую невероятную мою боль. Так я заканчиваю свое отчаянное письмо, более отчаянное, чем может показаться. Я здесь сейчас без сил, слов, устал, устал, устал...

*Нежно целую тебя,  
твой Джорджо.*

Моя Валентина,  
Сквозь слезы я говорю тебе спасибо!  
Наконец я раскрыл тебя.

Душа Любы затрепыхала и ты была чудесна, потому что пугающе человечна.

Вот, теперь «наш» Сад полностью твой: я кладу его в твои руки с той любовью, той болью, преданностью, о которой ты знаешь.

*Сжимаю тебя долго и нежно,  
твой Джорджо.*

...я «примула»<sup>8</sup>! Бедный, но новый.

*Перевод с итальянского Юлии Балдиной*

8 Примула, как известно, является украшением весенних садов. Конечно же, в этом послании, подводящем итог их счастливой работе над «Садом», завершившейся несомненным успехом, работы, наполненной и тяжкими мигами колебаний и разочарований, он подразумевал под «примулой» прежде всего, своего адресата – несравненную Валентину Кортезе, ставшую истинным поэтическим и лирическим украшением их Сада, расцветшего в их очередную весну. – *Прим.ред.*

## ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР: «ЧУВСТВУЙ МЕНЯ РЯДОМ С ТВОИМ СЕРДЦЕМ»<sup>9</sup>

Стрелер имел обыкновение посылать своим актёрам письма или записки с целью обратить внимание на тот или иной момент репетиции, а также затем, чтобы пожелать «ни пуха ни пера» перед премьерой и сказать то, что ему было сложно сказать актеру с глазу на глаз. Текст, который следует ниже, – письмо, отправленное Джорджо Стрелером актрисе Джулии Лаццарини перед премьерой спектакля «Счастливые дни» (1982). Гастроли спектакля в Петербурге уже завершены, но мы уверены, что эта весточка от гения драгоценна для наших читателей.

Дорогая Джулия!

Привычное письмецо или записочка из предпремьерных. Сколько уже писал их тебе. Но эта другая, она значит для тебя – должна значить – нечто новое. Сегодня вечером ты будешь центром мира, потому что театр – это модель мира. В твоём актёрском одиночестве перед публикой (публикой, которая тебя любит, потому что ты заслуживаешь того, чтобы тебя любили) ты почувствуешь, как никогда, ужасную и в то же время прекрасную ответственность актёра. Я её знаю. Мне знакома эта тревога, тревога ожидания, такой давящей тяжести для тех, кто, как ты, верит в серьёзность театра всем сердцем. Это глубокий страх, но не страх быть незначительным, не страх остаться без оваций, не страх «не иметь успеха» (конечно, и это тоже), но всепоглощающий страх «быть не на высоте» своей миссии, которую ты несёшь. Джулия, не бойся, или хотя бы не бойся слишком сильно. Твоё простое величие актрисы всегда ясно и всегда чисто, всегда осенено знаком правды, поэзии, силы и чуткости. Две вещи, о которых я тебе вчера рассказывал, те, которые так нравились Брехту, неуверенность сердца и неуверенность разума, – противоположности только внешние и тривиальные. Думаю, что нынешним вечером, сомневаясь сердцем и разумом, ты откроешь что-то новое в себе, для самой себя и для других. Уверен, что сегодня вечером мир (тот мир, который будет в нашем театре) увидит всю глубину твоего таланта, такого высокого, сильного и заслуживающего доверия. Нельзя сказать, что этим вечером ты родишься в театре, но ты несомненно сегодня вырастешь в нём. Вот увидишь, это будет такая радость для меня. Радость, которая окупит многие годы работы и эти последние недели – для тебя такие тяжёлые, а для меня такие напряжённые. Я задаюсь вопросом – был ли я тебе хорошим товарищем на этом пути? Я спрашиваю себя – мог ли я сделать больше для тебя и лучше, или, может быть, я должен был сделать что-то другое? Конечно, да. Но и у меня, Джулия, и у меня есть сердечные раны, и только любовь к тебе, великая и бесконечная, даёт мне силы работать каждый день. Ты знаешь свои слабые места: непрерывная нить тревоги, тонкая и едва явная (глаза, жест, ритм), которая связывает всё действие. Никогда не забывай о тонкости, которая тебе так свойственна, сохраняя при этом ясность стиля игры. Уверенность, сконцентрированность на себе, на своём состоянии, которое должно раскрыться в пространстве и дойти до зрителей. «Я одинока, пригвождена вселенной к этому месту, и вы меня чувствуете. Слушайте мои невротические повторы, как я задыхаюсь от слов, но говорю, говорю, говорю, и поймите, что я прячу пустоту, заполняю собой вселенскую пустоту, которая и ваша тоже. Моё состояние – это “человеческое состояние”, которое и вас касается. В этом есть комическое, если бы это не было так безумно трагично! Я говорю с вами, говорю каждому присутствующему и отсутствующему, что страдаю, но без этого не могу жить. Я хочу умереть, но сопротивляюсь и не делаю этого. Знаю всё и притворяюсь (иногда хорошо, иногда плохо), что не знаю ничего. Я знаю, что поражена, смятенна, бесполезна, но не смиряюсь с этим. Я сражаюсь, как могу, в своей единственной битве, чтобы выжить, помня при этом о разных поэтах, повторяя древние истории, смеясь в пустоту, замечая муравьёв рядом, говоря о волосах и многом другом. Вы должны сквозь бинокль увидеть во мне ваше бытие – нашу фантастическую трагедию жизни в абсурдном или, можно сказать, непостижимом мире, во вселенной, о которой мы не знаем – есть ли она вообще. Может быть, звёзды – это на самом деле лампочки, вкрученные Виничио!»<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Первая публикация: Империя драмы. 2006. № 2, дек. С. 6.

<sup>10</sup> Виничио Кели – незабвенный электрик «Пикколо Театро». – Прим. ред.



91.

91. В. Кортеше и Д. Лаццарини

92. Д. Босетти и Д. Лаццарини в спектакле «Это странное животное» Габриэля Ару. Режиссер Хосе Кваглио. 1967. Фото Пьетро Раделли

93. Д. Лаццарини в спектакле «Счастливые дни» С. Беккета. Режиссер Джорджо Стрелер

92.



93.



Вот как я вижу это. Но всё должно быть связано, слито внутри тебя самой. Спокойствие и ясная внутренняя логика. Будь проста, не придумывай проблем больше, чем есть на самом деле, позволь течь твоей актёрской чувствительности, твоей интуитивной правде. Ты не ошибаешься никогда. Можно ошибиться только полутоном. Будь готова к нападению на твою чувствительность. Но это не должно стать твоим маниакальным страхом. И помни обо всём остальном, что мы сказали друг другу за эти месяцы. Но главное – ты должна быть спокойна внутри. Ты делаешь прекрасное дело, высокое и новаторское. Понимают ли это? Думаю, да. Не уверен по поводу «новаторства», но всё остальное – да. Итак: большой и несомненный успех. А для тебя сегодняшний вечер, как я тебе уже говорил, будет значить нечто большее. Чувствуй меня рядом с твоим сердцем, чувствуй меня за твоими плечами, чувствуй меня своим лучшим зрителем. Я буду с тобой, не бойся, или хотя бы не бойся слишком сильно. Это часто бывает с теми, кто делал то, что делаешь ты, кто порядочен и чист сердцем, как ты, моя великая, моя маленькая Джулия, которая идёт вперёд, и которую я люблю с первого дня нашей встречи.

Крепко тебя обнимаю, как брат.  
Твой Джорджо. (5 мая 1982)

Перевод с итальянского Марии Родионовой





94.



95.



96.

97.



94. Моника Гуэрриторе

95. «Вишневый сад». М. Гуэрриторе – Аня.  
Режиссер Д. Стрелер, 1974

96. «Вишневый сад». Н. Гримаудо – Аня  
и М. Гуэрриторе – Раневская.  
Режиссер Габриэле Лавиа. Teatr Stabile Torino, 1995

97 «Вишневый сад». М. Гуэрриторе – Раневская.  
Режиссер Габриэле Лавиа. Teatro Stabile Torino, 1995

## ПИСЬМО СТРЕЛЕРУ

“La Repubblica”, 6 августа 1995

*«Дорогой маэстро, Вы разбили мне сердце».*

*Письмо Моника Гуэрриторе, которое она послала Стрелеру через газету «Республика»*

Джорджо. Я никогда не смогла произнести это имя.

Клубок чувств, хранящихся в глубине моего сердца, через двадцать два года обнажается вместе с этими словами, придающими форму так никогда и не высказанным за все эти годы мыслям.

Застенчивая девочка перед великим и прекрасным маэстро. Эта застенчивость не позволила мне тогда сделать хоть один жест, написать хоть слово, крепко обнять Вас из любви и признательности. Я нахожу в себе смелость сейчас, когда мне 37 лет, и говорю с Вами публично. Я – подруга той девочки, но также зрелая и сознательная женщина. Это был 1974 год, Вы репетировали «Вишневый сад» и искали молодую девушку на роль дочери Раневской Ани. Тысячи девушек пробовались на эту роль, и судьба привела меня в «Пикколо». Я пришла со своей подругой, она взяла меня за руку и сказала: ты останешься с нами. Долгие месяцы я пряталась в темном партере, я сидела в кресле прямо за Вами. Я помню Вашу строгость и абсолютную тишину. По сцене ходили на цыпочках, а я бегала! ШТРАФ! Нельзя сидеть на стульях в сценических костюмах! ШТРАФ! Нельзя громко говорить в гримёрках! ШТРАФ! Валентина Кортезе и дорогой Джанни Сантуччо. Вы помните, как он надел домашнюю льняную одежду, потому что она шла ему больше, чем сценический костюм? Великий Ренцо Риччи, Джулия Лаццарини постепенно создавали своих персонажей. Они плакали, смеялись, они вытаскивали из глубины темного зала все закрытые в их душах чувства. Затем пришла моя очередь. Она (Кортезе) оскорбила меня своими такими суровыми словами, я впервые испытала огромную боль, которая, казалось, разрывала мне сердце, и эту рану вместе с моими слезами она заполнила поэзией, человечностью. Она подарила мне огромное богатство, и я поклялась самой себе, что никогда не предаю ее. Мне не трудно было сдержать эту клятву.

Спустя двадцать два года я вношу свою скромную лепту в «Вишневый сад». Я буду играть роль великой Валентины Кортезе. И поэтому я Вам пишу. Чтобы моя маленькая изменившаяся жизнь смогла дать смысл молодым, которые прочтут эти строки. Я использовала слова и рассказала о событиях, которые кажутся бесконечно далекими от сегодняшнего языка нашего общества. Я затронула тему театра, который сегодня кажется не столь важным по сравнению со срочными нуждами нашей гражданской жизни, но на самом деле именно он через актерские и режиссерские шедевры формирует нашу истинную гражданскую совесть. В темном хаосе лет, которые ведут нас к третьему тысячелетию, такие мастера, как Вы, могли бы научить миллионы таких молодых людей, как я, верить в красоту человека и не бояться. Эта и есть культура, которая возвращает любому человеческому созданию его величие, любовь и уникальность. И она создает думающих и сильных людей.

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

## ИЗ ПИСЕМ СТРЕЛЕРА

“Corriere della Sera”, 12 марта 2000

### ОТКРОВЕНИЯ

Стрелер: «Я не художник, а мистик»

*Выходят письма режиссера, которые он писал с 1950 года до самой смерти: «проклятие» его профессии, любви, сожаления. И главным образом – театр как миссия.*

*Критику Де Монтичелли: «Я исполнитель: я никогда бы не смог написать ни строчки из “Вишневого сада”».*

*Будущей жене Андреа Йонассон: «Я отчаянно пытаюсь победить темноту мира, я фанатик».*

*Маленькие капли несчастья и большие порывы гордости: тайная магия Маэстро.*

*Мы публикуем три письма Стрелера из книги «Письма о театре», которую издательство «Аркинто» выпускает в ближайшие дни (210 страниц, 24.000 лир). Первое письмо адресовано критику Роберто Де Монтичелли, второе – актрисе Андреа Йонассон, третье – Валентине Кортезе.*

**Милан, 10 апреля 1974 года.**

Я, однако, ясно заявляю: я не артист. Я тот, кто занимается ремеслом исполнителя, тот, кто «тоже» имеет отношение к искусству, тот, кто исполняет не только ремеслом, но также интуицией и чуткостью, кто вкладывает сюда вечное сердце общего назначения. Но я не могу выйти за свои границы. Я тот, кто пишет о словах других. Как прекрасно я исполняю то, что другие уже сказали, как хорошо, лучше других, я играю музыку, которую написали другие! Я прекрасно это делаю, возможно, я незаменим, но «Вишневый сад» в 1903 году написал Антон Павлович Чехов, а не я. Я не смогу никогда написать даже строчки «Вишневого сада». Зато я умею его читать. Может быть, прекрасно. Я пытаюсь читать его с другими, пытаюсь помочь им прочесть его правильно. Вот и все. Тут в игру вступает важный момент, который Коста<sup>11</sup> не может игнорировать: история. Когда-то мы спорили о «единой режиссуре». И решили: спектакль – это текст, который звучит! Он звучит так, как звучит. Не существует разных интерпретаций одного текста. Самая правильная интерпретация – это самая настоящая. Однако мы знали и знаем, что одна интерпретация отличается от другой. И значит? Что такое интерпретация? Одна сторона исполнительского многогранника? Что такое текст, это многогранная матрица спектакля? Конечно, чем более текст велик, тем более он многогранен, тем больше он содержит всего, тем более он весом, тем большим особым весом он обладает, тем труднее он для постановки в своей целостности. Но даже целостность – это ложная цель. Никогда не получится представить ее. Но она также есть объективность, нравственная позиция. В итоге даже так: исполнять – это делать все возможное и как можно лучше и находить самое широкое значение, которое есть в слове текста. А разные таланты? Время? Вот, я бы сказал, что главное отличие заключается во «времени в истории». Исторически-социальный гусеничный ход. Он, действительно, меняется постоянно. Кроме того, история в конечном итоге меняет перспективы интерпретации. Не только вкус меняется. Плюс диалектическое, историческое, критическое отношение между театром с его возможностями и человеком, который находится внутри истории. Из комплекса диалектических отношений рождается возможность постоянной поправки перспектив текста, который, действительно, всегда отсылает к своему «объективному пребыванию». Но это пребывание погружено в историческую реальность момента, в обстоятельства истории, пусть повседневной. Отсюда возникает его возможная вариативность. Но не его возможное полное изменение. Текст – слова всегда остаются теми же самими, это мы меняемся и видим отношения

11 Режиссер Орацио Коста.

и связи, которые прежде ускользали от нас, теряем связи и отношения, которые какое-то время назад присутствовали и были необходимыми. Плюс коллективность, которая изменяет историческую реальность текста – спектакля – зрителей. И режиссер внутри всего этого работает на основе настоящего, а не прошлого. Так же и критическая, объективная интерпретация имеет тенденцию меняться и перемещаться <...> Твой Джорджо.

**Париж, октябрь 1978.**

Моя обожаемая! В этот раз нет роз, но по-прежнему есть моя любовь. Она есть всегда, может быть, «больше, чем всегда». Здесь каждый день мне нежно улыбается твое изображение, оно помогает мне жить. Никогда не думай, что ты усложняешь мне жизнь. Ты дала мне и продолжаешь давать только хорошее, нежность и уверенность. Остальное... остальное – это трудная жизнь каждого, а мне еще сложнее жить с призраками, театральными персонажами, постоянно повторяющимися, которые возвращаются, новые и разные, все время в одни и те же места. Там, в темноте разных партеров мира, я отчаянно пытаюсь победить эту темноту, только своими руками, только своим усталым голосом, своими магическими жестами. Но темнота сильна, ее становится все больше, и я не могу сдерживаться. Ты же понимаешь, что я не занимаюсь только «театром». Я борюсь с холодом, с одиночеством людей, с черствостью, со смертью, особенно со смертью, и не столько со смертью тела, сколько со смертью человеческой нежности: детства, которое люди теряют, нежности, ответственности и братства. Я также борюсь против несправедливости. Как можно почти в одиночку поддерживать искру всего этого в тех, кто стоит на сцене, и в тех, кто сидит в партере? Мне кажется, их так мало... Порой я чувствую себя безнадежно одиноким... Ты все это знаешь. Ты также знаешь или, может быть, ты уже начала узнавать (к сожалению!), что живешь рядом с «принесенным в жертву», с тем, «за кого проголосовали», с кем-то вроде безумного монаха, который выбрал для себя истинную и ненастоящую жизнь театра вместо монастыря. Я принадлежу к великой породе фанатиков, мистиков и в то же время революционеров. Я самый маленький из них, последний, крошечный, но я из этой породы. Породы великих мечтаний, великих разрывающих усилий, великих восторгов, а также дрожи и изумления. Я никогда не смогу измениться. И жить рядом с такими людьми трудно, трагично. Судьба, или что угодно, выбрала тебя, чтобы сопровождать меня в этом земном пути, и, наверное, на это должна быть причина. Я нахожу ее в том факте, что твое существование дает мне возможность еще гореть. Без тебя, мой свет, сегодня эта возможность уже бы угасла. Я хотел бы тебе сказать, как всегда, столько слов: тех же самых и других. Спасибо тебе, что ты здесь, что ты вернулась в эту не слишком счастливую жизнь (как я хорошо это знаю!), в это мое безнадежное, слишком безнадежное присутствие, но также и в мое хорошее и в ту нежность, которую я несу еще в своем сердце! Все то, что во мне есть хорошего, – это для тебя, любовь моя. В моей руке, в предметах на письменном столе, в цветах, в книгах, в углах, в отпечатках моей жизни... везде моя любовь к тебе. Однажды я смог сказать тебе лучше о своей любви, это получилось вдруг, на Сардинии, этим летом, полным слез <...>. Сегодня ничего не изменилось, но я не нахожу тех слов.

**Милан, 1979.**

Дорогая Валентина! Надежды нет. Театр таков: идти, идти, идти, неизбежно, как жизнь. Но надо иметь силу не останавливаться для того, чтобы понять, чтобы переделать память. Надо быть слепым и идти вперед, как слепые Брейгеля, которые держат руку на плече другого. Я выхожу из этой истории с разбитым сердцем и с ненавистью и любовью к тому, что я увидел от себя на сцене. Где эта сила, эта вера, эта беспорядочная искра, которая горела так, словно была вечной? Зимний свет дрожит в моем сердце, пусть он еще и не погас. Он расшатывает меня все больше. Где я тот, где мы те? В каком-то забытом уголке времени, в каком-то лете или зиме в снегу мы едем на

санках, бесконечно, под луной... Или в другом месте, в тысяче других мест, чем... Не приезжай, Валентина. Забудь все то, что можешь забыть о той невероятно прекрасной и ужасной вещи, которой была наша история. Я пишу тебе, и сердце рвется наружу, дорогая, моя единственная дорогая, я оставляю тебе себя с этими ничтожными цветами, которые не говорят ничего, и со слезами. Я слышу крик твоего голоса в темноте, который обрушился за занавесом театра мира, и не могу сказать тебе ни слова больше. Во мне осталась только невыразимая мука оттого, что я не смог «тогда» понять и защитить то, что я знаю сейчас. Джорджо Стрелер.

*Первое письмо, которое написано Иво Кьеза, датируется декабрем 1950 года, последнее было написано труппе «Так поступают все женщины» 5 декабря 1997. Джорджо Стрелер в последний раз исполнил свой ритуал перед началом репетиций, через 20 дней его не стало. Но его великая магия останется непревзойденной. Эти жизненные, поэтичные «Письма о театре» редактор Стелла Казираги искала повсюду, и в них звучит его живой голос, когда он рассказывает о гордости и проклятии профессии режиссера. И поскольку жизнь и театр для Стрелера связаны двойной нитью, взять или оставить – вот диалектика Маэстро с львиной хваткой в отношениях со своими актрисами, которым он шлет то театрально рассчитанные, то сентиментально нежные послания: дорогая, дорогая, дорогая Кортезе; обожаемая Андреа Йонассон, его жена; «его» любимая Джулия Лаццарини. Стрелер никогда не был официальным. Мэру Тоньоли в 1982 году он написал, что театр – это проявление любви и веры в безжалостный мир. При этом он очень официален, когда пишет после «премьеры» актерам, вверяя им судьбу спектакля. Он ручается, что театр – это самая прекрасная и самая безнадежная профессия в мире. Может быть, из-за того, что Стрелер чувствует ограниченность функции режиссера для актера, которого никогда не предадут (на этом останавливается в предисловии Джованни Рабони), но также из-за ощущения «преходящести»: она оживляет театр каждый вечер, и каждое утро театр умирает из-за нее. Что касается музыки – есть письма, написанные Мутти и Моцарту. Жизнь и театр, все ценно одинаково, герань, увиденная на балконе, и молчание короля Лира, пишет юный Джорджо юному Паоло (Грасси) в 1953 году, словами поэта Брехта. Его переписка с Роберто Де Монтичелли поразительна. Де Монтичелли был не только ярким критиком, но другом и союзником Стрелера, даже в незначительных ссорах, как, например, ссора из-за актерских декламаций. Этот термин режиссер объяснил с помощью звукоподражательной и нарочитой отсылки к мяуканью влюбленного кота. А Елена Вайгель в «Мамаше Кураж» орала, не издавая ни звука. И не только это. Речь идет о «Воспоминаниях» Гольдони и о легендарном пробеге из партера «Пикколо» на сцену. В письмах сохраняются и дают о себе знать капли несчастья Маэстро, последние годы которого были сложными. Но он всегда был сильным и следовал искренности произведения искусства, как говорит он сам в «Сладкой жизни», восхваляя эту жизнь, состоящую из гостиниц, чемоданов и чувств.*

Маурицио Порро

Перевод с итальянского Ирины Зверевой



98. Д. Стрелер и его жена – актриса Андреа Йонассон

*Виктор Гульченко*

## «БЕЛЫЙ КВАДРАТ» СТРЕЛЕРА И ДАМИАНИ

*«...мне кажется, что весь “Вишневый сад” родился у Чехова как ослепляющая вспышка белизны – белизны, которая вне времен года».*

*Джорджо Стрелер*



99. Казимир Малевич. «Белое на белом» («Белый квадрат на белом фоне»). 1918

В творческом мире Стрелере наличествуют не только знаменитые его «три шка-тулки», но и во весь свой эпический рост просматриваются фигуры трех богатырей мировой драматургии, оказавших несомненное и тоже многослойное влияние на формирование его эстетики. Это Шекспир, Чехов и Брехт. Это, наконец, и три квадрата Казимира Малевича – черный, красный и белый. О последнем – «Белое на белом», сам автор написал следующее: «Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является ещё толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общезитии он получил ещё значение: чёрный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие. Белый написанный мною квадрат дал мне возможность исследовать его и получить брошюру о “чистом действе”. <...> Странная вещь – три квадрата указывают путь, а белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь. О цветах и о белом и чёрном ещё возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве». Написанный позднее двух других (в 1917-м или в 1918 гг.), «Белый квадрат» Малевича как бы подводит черту супрематическим его исканиям и свидетельствует о достижении им некоего предела совершенства. Нечто подобное – в другой уже сфере творчества – произошло и со второй редакцией «Вишневого сада» Стрелера, который с удивлением и восторгом обнаружил в самой пьесе Чехова вспышки, пульсацию белизны. Вспышки эти несомненно носят у Чехова некий космический характер: они и напоминают нам о разных галактиках, звездном небе, они и чаруют волшебным мерцанием отдаленных светил и завораживают быстро тающими отсветами падающих метеоритов...

Существует гипотеза, что под верхним слоем самой загадочной малевической картины – «Черный квадрат» (1915) – сокрыто другое изображение с авторской надписью «Битва негров в темной пещере», отсылающей нас, по мнению специалистов, к названию картины французского поэта Пола Бийо «Битва негров в темной пещере глубокой ночью», написанной в 1882-м году и представлявшей собой абсолютно черный прямоугольник. Этот его дебют так понравился его приятелю, журналисту, писателю

и художнику Альфонсу Алле, что он развил впоследствии этот дерзко-остроумный замысел и озадачил человечество еще несколькими – белым, красным, зеленым, синим – прямоугольниками.

С «Вишневым садом» Чехова, поставленным во второй раз Джорджо Стрелером (1974), тоже возникла загадка, на которую обратил пристальное внимание Жорж Баню в опубликованном в данной книге исследовании и которую нельзя не назвать «белым квадратом». Под слоем этого спектакля, как известно, тоже существует еще одна сценическая проба – первая редакция этой пьесы, осуществленная режиссером в 1955-м году, хотя при умозрительном сравнении весьма нелегко обнаружить сколь-нибудь существенное между ними сходство. Это при том, заметьте, что в основе двух постановок лежит одна и та же пьеса. Фабульные ряды, разумеется, относительно тождественны (хотя и переводы пьесы – тоже разные). Но вот сюжетно постановки разительно отличаются одна от другой.

«С первой постановкой сада мне не повезло. Я хорошо помню, как кончился тот спектакль: обычные аплодисменты, пожалуй, как мне показалось, даже слишком пыльные, но внутри у меня – чувство глубокой неудовлетворенности. Я вышел во двор, над которым кружились первые снежинки, и сбежал, чувствуя себя вором сильнее обычного (вообще-то, я всегда убегаю с моих премьер). Ощущение, что из-за усталости, неопытности, нехватки времени я едва-едва прикоснулся к самому верхнему слою “Сада”».

Это наша фантазия, но, может, от этих вот снежинок, падающих на Стрелера во дворе освященного в тот вечер чеховским «Вишневым садом» театра, в сознание режиссера заронились первые семена будущей белизны, относящейся не только к форме несуществующего пока даже в замысле нового спектакля, но и к его смыслу.

Глубоко прав Роберто Ребора, написавший о Стрелере следующее: «Особенность и ценность его режиссуры заключается в поиске скрытой правды персонажей: она утверждает смысл там, где другие указывают на его отсутствие».

«Звук лопнувшей струны», неожиданно обернувшийся у Стрелера полнозвучной тишиной (то есть полным отсутствием звука), равнозначен, пожалуй, шекспировскому «Дальше – тишина», «Дальнейшее – молчанье», во всяком случае, первое воспринимается как предвестие второго... И это вот стрелеровское до краев наполненное молчание конгениально тому же малевическому «Черному квадрату», до тех же самых краев наполненному всевозможными смыслами.

Белый цвет, в силу своей особенности и уникальности, провоцирует, пожалуй, еще большее нашествие смыслов, где бы и как бы он ни использовался. Особенно в театре, априорно предполагающем возможность всяческого фантазирования. Происходит в то же время и корректировка некоторых смыслов, например, меняется восприятие костюмов, ибо, как справедливо заметил тот же Баню, «в отсутствие других цветов белый теряет свою чувственность» и персонажи в белом становятся в большей степени знаками людей – бестелесными, призрачными. Получают и иное соотношение костюмы и декорация. В результате, по мысли Баню, «мы сталкиваемся с последним этапом супрематизма Малевича: белый квадрат на белом фоне. Для него это был способ заявить об автономии живописи, признать ее двухмерность. Отсутствие какого-либо цветового вмешательства препятствует трехмерному эффекту, потому что картина отныне должна быть плоскостью, но не объемом, полотном, но

не подобием тела». Белый цвет здесь становится больше, чем цветом, уподобляясь, нет, превращаясь в некую новую материю, обретая иную сущность, – «живую материю, чувствительную к человеческим колебаниям». Фирсовское «враздробь» распространяется и на взаимодействие персонажей: «Внешне их всё связывает, но они уже не образуют единого целого. Их вселенные раздроблены, единство – лишь видимость». В результате возникает следующий парадокс: «спектакль демонстрирует принадлежность к единству, обнажая одиночество». В этом контексте даже Прохожий, изъясняющийся на непонятном для персонажей и публики русском языке, не многим, право слово, отличается от тех, кто разговаривает на итальянском: все они в той или иной степени друг другу чужие: они, еще вчера родные, сегодня – уже чужие, другие, если вспомнить героев Гауптмана, одинокие. Белый цвет, таким образом, в стрелеровском «Саде» не только распространяется на его форму, но и отзывается в его содержании, корректируя по-своему систему координат в философии «Я и Другой». Это отражается и в топографии спектакля: сцена – место обитания «Я»; зал, где тоже происходит действие, впускает в себя и возвращает обратно только «Других»...

Когда-то у Жюль Ренара довелось прочесть определение белого двоцветия (как уже мы сами его назвали): «Снег на речке – белизна на белизне» (то же самое, заметьте, что «белое на белом» у Малевича). Применительно к «Вишневому саду», например, это два белых цвета – жизни и смерти: краткого цветения сада и цвета холщовых чехлов для мебели, в которые ее запакуют при отъезде из проданного имения.

Белый цвет на картине Малевича имеет два оттенка: у фона картины – оттенок теплый, с долей охры; в написании квадрата присутствует холодный голубоватый оттенок. Само неправильное положение квадрата опровергает реальную статику и создает иллюзию движения куда-то вверх, вправо...

Один из важнейших элементов белого спектакля Стрелера о Саде – взаимоотношения героев с этой самой белизной, обретающие в данной постановке преимущественное значение, ничуть не меньшее, чем их взаимоотношения друг с другом, а, по сути, даже и большее. Так, оказавшись в бывшей детской после пяти лет отсутствия, Раневская снимает белые чехлы с детской мебели, освобождая не только сами предметы, но и кажется, самое время от наслоений прошедших лет: вольно или невольно, она как бы дирижирует временем, обращая его вспять, принуждая его повторяться вновь. В спектакле набирается немало таких мгновений «расчехленного» времени, неизбежно вступающего в конфликт со временем «зачехленным», покушающегося тем самым на белизну.

В динамике этой борьбы постепенно выявляется и победитель: это «зачехленность». При лопухинском возгласе «Епиходов, пальто!», например, все, как по команде, широкими взмахами набрасывают на себя белые верхние одежды (пальто, плащи, накидки): тоже по-своему коллективно «зачехляются».

О «зачехляемом» времени у Стрелера следует еще сказать следующее: режиссер предельно внимателен ко всем метаморфозам со временем в своем «Саде», возникающим и происходящим из того опять же источника: взаимоотношений персонажей с белым цветом.

Жанровый диапазон наблюдается и здесь. Того же Епиходова окружающие шутя пытаются накрыть то ли ковром, то ли белой скатертью с кистями, снятой с какого-то

видавшего виды стола и размерами своими не предполагающей полную изоляцию этого «двадцать два несчастья» от мира. Епиходов вообще в данном спектакле неожиданно вырастает в более крупную комедийно-эпическую фигуру, напоминая в 4-м акте героев не только Чехова, но и Гоголя и Достоевского. Стрелеровский Епиходов – еще одна версия «маленького человека», и даже куцее белое покрывало на нем – этакий «недофутляр» – напоминает нам об этом.

У Раневской процесс «зачехления» распространяется и на ее наряды ( меховая шапка «боярыни», бежевых тонов стильная муфта) – тоже своего рода детали «футляра», а не только ориентальные признаки русскости; и на все те же реальные покрывала, одно из которых окутывает центральные элементы убранства 4-го акта – столетний шкаф и столетний, по всей видимости, диван, который, как и Фирс, в этом доме «живет давно»... Раневская, осторожно приподняв край огромного покрывала, отважно шагает в это укрытие прошлого, опуская за собою край полотна: еще один «футляр», «саркофаг» ушедшего времени. Здесь же, нащупав через ткань чехла очертания дивана и углубив в нем ямку, устроится в свою «норку» стремительно дряхлеющий старина Фирс, окончательно «в починку не годящийся»: громко и тяжело дыша, он неторопливо станет укладываться на этот диван, где – это исчерпывающе очевидно – и замрет там в пугающей неподвижности в последний раз ...

Раневская появится из-под этого чехла обратно – но это вовсе не будет означать, что она вернется в настоящее время. К финалу спектакля с повторным обращением брата и сестры к детским игрушкам тоже заметно усилится драматизм их положения. Старые заводные игрушки с трудом, словно бы нехотя приходят в движение, а начав его, тут же норовят перевернуться, упасть. В этом быстро опустевающем доме прямо на наших глазах утрачивается время, всё здесь падает и разбивается, все тяготеет к неровной пластике судорог: кажется, это издыхает, корчится и надсадно дышит само умирающее, ускользящее время. Гаев с методичным артистизмом ударяет тростью о землю, шевеля редкую упавшую с «облаков» Сада листву и пародируя этим своим жестом движение стрелки метронома – время идет, но стоит; счетчик времени включен, но он фиксирует то, чего нет... Раневская кинется к тому же крохотному пяткачку земли, выхватит оттуда щепотку почвы и судорожно прижмет ее к своей груди – жест, обратный тому, каким провожают в могилу покойников. Земля этого «Сада», как совсем недавно голая степь «Лира», прodelывает в воображении зрителей свою символическую работу.

К концу спектакля белый цвет, все активнее противодействуя цвету черному (преимущественно через одежду персонажей), кажется, сам становится одушевленным и сам обнаруживает в себе прямую угрозу исчезновения. Белый квадрат выступает здесь в откровенном противоборстве с черным квадратом. И кто из них, в конце концов, победит, одному только Богу известно. Людям это узнать не дано...

Приезды и отъезды персонажей здесь почти буквально соответствуют приливам и отливам времени. Будни превращаются в вечность, словно капли воды – в лед.

Концепция относительного времени для Стрелера в «Саде» 1974 года – главная. И он подготавливает в экспликации различные варианты ее выражения в пластике и, что для него всегда не менее важно, в атмосфере.

То, что пьеса не заканчивается, а обрывается на начале уничтожения сада, лишней раз подтверждает гениальность ее автора, но для интерпретаторов «Сада» по-

становка этого финала с многоточием – наитруднейшая, почти невыполнимая задача. Стрелер не выносит и не обозначает на сцене кладбище людей даже в намеках, а программирует возникновение в мире «комнаты, которая до сих пор называется детской», ощущение кладбища времени (лирико-эпический образ). Огромный белый столетний шкаф с крохотным детским буфетиком поблизости и продлевает время этой комнаты, и усиливает игру, спор времен (волчок, который запускает Гаев, прямоком отсылает нас в мир еще одного детства – сестер Прозоровых на Старой Басманной). А тоже игрушечный, тоже крохотный «живой» паровозик во втором акте обозначает в свою очередь дистанцию между настоящим и будущим – будущее близко, но весьма неясно, оно тоже как будто игрушечное, маленькое. Всё здесь, и предметы и люди, воссоединяется в некий сгусток времени. Кажется, время тут застыло, застряло, задержалось, залежалось и даже, похоже, начинает портиться... Створки шкафа, распахнувшиеся от случайного прикосновения к ним Гаева, становятся как бы воротами шлюза, из которого прошлое вырвалось и буквально хлынуло в настоящее лавиной всевозможных вещей. Прошлое делалось осязаемым и зримым прямо на наших глазах. И это не месяцы и дни, а годы и десятилетия – целый век времени!.. И уже не один шкаф – все сценическое пространство делалось столетним, «дорогим и многоуважаемым». Но при этом возникает ощущение, что годящийся Фирсу в ровесники шкаф оказывается живее многих живых существ, продолжающих населять этот ветшающий дом в умирающей усадьбе. А по существу, здесь не стареют люди и не ветшают вещи, а вымирает, исчерпывается всё...

Веселье третьего акта происходит у Чехова одновременно с продажей имения на торгах (тут конкурируют друг с другом сразу два настоящих времени, прокладывая путь к одному будущему: конец торгов и окончание веселья обязательно сойдутся в одной точке, воссоединятся). Праздник и нечто совсем другое, празднику противоречащее, – Стрелер акцентирует внимание и на этом, предусматривая в партитуре третьего акта присутствие двух игр, игры на бильярде и, как ее эхо, игры в аукцион.

Белый цвет у Стрелера, указывает в публикуемой в данной книге статье Пиа Клебер, «не означает идеальную гармонию между сценической реальностью и чеховским миром, как может показаться на первый взгляд. Напротив, он выявляет наличие множества противопоставленных друг другу образов, скрывающихся за внешним единообразием. В этой реальности сосуществуют разные оттенки “белого”. Белый цвет, к примеру, символизирует различные события человеческой жизни: рождение, вступление в брак, порой – смерть, а вернее – жизнь после смерти, то есть рай. Белых животных часто боятся больше, чем черных. Белый – цвет призраков».

К поиску оттенков белого можно отнести и то, например, что Стрелер сталкивает в своем спектакле два возвращения – возвращение в прошлое и возвращение из прошлого. Второе возвращение куда? – спросите вы. В настоящее оно невозможно: настоящее у всех отнял Лопухин. В будущее? Но его попросту нет, оно фактически не существует. Даже Фирсу затруднен путь в будущее, которое для него, между прочим, обыкновенная физическая смерть. Вплотную приблизившаяся, она неизбежна прежде всего в силу несомненной своей эпичности: старик угасает, как угасает день (это ни хорошо и ни плохо, это – естественно), он отправляется в вечность вместе с обречен-

ным Садам. Кажется даже, что тут сливаются воедино не только души Фирса и Сада, но их плоть.

Фирс в финале стрелеровского спектакля громко и тяжело дышит, но он все же дышит – и это жуткое его дыхание – лучшее театральное многоочие, которое когда-либо приходилось созерцать. Фирс еще дышит – но ох как долог и загадочен миг, когда он может перестать дышать. Чехов, а за ним и Стрелер, как могут, длят и длят этот миг, не давая ему начаться, наступить. Они категорически не согласны с таким поворотом событий и, по сути, отвергают его. Дыхание старого Фирса уподобляется Стрелером дыханию самой вечности – а кто может сладить с нею, остановить ее? Да никто. Конечно же, никто. Стрелер усиливает эту зависание вечности звуками топора, пилы и гудками какой-то фабрично-заводской трубы, доносящимися из города, расположенного за горизонтом. Это – слабые сигналы великанистого вроде бы настоящего, отовсюду наступающего на этот маленький театральный зал, где дышит и живет уничтожаемый на зрительских глазах Вишнёвый Сад. «Вам понадобились великаны? Они только в сказках хороши» – теперь, сейчас, в эти вот минуты и даже секунды мы лучше и полнее понимаем слова Раневской, как бы некстати сказанные ею во втором акте.

Фирс – не старый человек, нет, он у Стрелера – *древний*, самая что ни на есть эпическая фигура. Как и финал этого спектакля – самый что ни на есть эпический. Отпуская заслуженные реверансы Валентине Кортезе за несравненную ее Раневскую, мы не можем, не имеем права не поклониться Ренцо Риччи, предъявившего нам такого Фирса.

Остается открытым и вопрос о возрасте Фирса, хотя именно против его имени в списке действующих лиц значится цифра 87. Но этот точный возраст все же продолжает оставаться преклонным, уводящим героя в мир древних. «Живу давно» – это ведь не просто так им сказано. Эта фраза – одна из ключевых в пьесе и спектакле фраз, наподобие «перед бедой = перед волей» и «враздробь». «Бедая» и «воля» связаны с 1861-м годом – годом отмены крепостного права в России, чему, в частности, предшествовал год 1860-й, подаривший миру Антона Чехова, появившегося на свет, по сути, на историческом перекрестке «беды» и «старой жизни», которой в пьесе Чехова откажет в праве быть Петя Трофимов. «Прощай, старая жизнь!» – небрежно перечеркнет ее он. «Здравствуй, новая жизнь!» – без энтузиазма подхватит его призыв простодушная Аня.

Что Фирс, когда шкафу, застрявшему в детской с незапамятных времен и накопившему, вобравшему, поглотившему в себя, кажется, все эти времена в виде разнообразных их вещей и предметов, – так вот, шкафу этому уже стукнуло во время спектакля сто лет! Фирс не может быть моложе шкафа, шкаф – как бы сводный (судьба свела) брат его, еще один источник человеческой памяти, сохраняющей в себе воспоминания об иных, более достойных годах...

А есть еще стулья, символикой которых, как известно, заведует в современном театре абсурдист Ионеско, – они не столь, разумеется, многозначны, как белый цвет, но в то же время и здесь, в белом пространстве, тоже достаточно востребованы для пунктирного изображения самых разных положений и состояний видимых и в особенности невидимых персонажей.

Воспоминания Фирса о славном прошлом – гимн, ода Вишнёвому саду. Раневская тоже вспоминает о былом, но уже в другом, более меланхоличном регистре. Да, Фирс –

это элегия, а Раневская – меланхолия. Сочинивший к стрелеровскому спектаклю музыку Фьоренцо Карпи тонко и точно воссоединил это в своем меланхолическом вальсе – в этой нескончаемой музыке тихо увядающей жизни, на балу которой, кажется, и поныне продолжают кружиться одинокие призраки обитателей сада. В «Пляске смерти» Стриндберга герои, помнится, агонизировали под «Марш бояр» норвежского композитора Юхана Хальворсена; сестры Прозоровы у Чехова вцепились в собственное прошлое под аккомпанемент «Молитвы девы» «гордой полячки» Теклы Бадаржевской (в обоих случаях музыка была предложена самими авторами пьес); в стрелеровском же «Саде» сюжет спектакля дополнил новый человек, Фьоренцо Карпи, сочинивший незабываемый свой вальс увядания, вальс забвения, вальс прощания – какую-то необыкновенную итальянскую версию «Прощания славянки»...

Нельзя не обратить внимание и на совпадение прощаний в двух спектаклях Стрелера – «Саде» и «Кампьялло», только по-разному мизансценически оформленных. В «Саде» Гаев и Раневская навек прощаются с белизною, развернувшись спинами к залу и как бы вместе со зрителями произнося: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..» В «Кампьялло» одетая в белое Гаспарина, покидая родной «пяточок» вместе с Кавалером, проникновенно восклицает, оставаясь лицом к публике: «О, Венеция, милая моя Венеция... О, дорогой кампьялло!..» После чего под руку с богатеньким чужаком она спускается в зрительный зал и, не оглядываясь, уходит прочь...

Чеховский «Вишневый сад» дает нам немало поводов для рассуждений о выразительности невидимого. Внесценический пейзаж Лопухина с видениями «тысячи десятин» земли, засеянной маком, впечатляет не меньше, чем реальные картины цветущего сада: «А когда мой мак цвел, что это была за картина!» Так и видится какая-то живопись в духе Ван-Гога – «Красные виноградники в Арле», например. Белый цвет Раневской и красный цвет Лопухина не сходятся, противостоят один другому, выявляя принципиальную разность их мироощущений на внутреннем, подсознательном уровне.

Цветущие маки Лопухина вызывающе спорят с белыми цветами вишневых деревьев, сокрытых Чеховым (как и маки) от зрительских глаз. Волны воображаемого, рифмуясь с колебаниями памяти, набегают одна за другой, вызывая в нас разные противоречивые чувства об одном и том же: о жизни, которая неизбежно упирается в смерть, и о смерти, которая неотвратимо опровергается новыми побегами жизни.

Мы уже сказали, что чеховский «Вишневый сад» звучит как элегия. «Звук лопнувшей струны» в нем покусается на авторскую мелодию, но отступает, не в состоянии справиться с нею, разрушить ее. Повторяясь, вновь напоминая о себе в финале, он добавляет в него немалую толику неопределенности, многозначности, размытости. Размытость эта изначально, как говорится, входит в программу. Она довершает целостность предложенного сюжета, обрамляет его. На самом отдаленном краю пересечения физики фабулы и метафизики сюжета, надо полагать, и возникло у Стрелера и Дамиани предощущение «белого квадрата», а как следствие его, идея немоты «звука». Уверенность Стрелера в данном художественном решении категорична: «И покуда меня не разубедят, я буду думать, что знаменитый “звук лопнувшей струны” – это так, самообман литератора, попытка набором слов выразить звучание, придать ему видимость объективно существующего сценического явления. И эта видимость, несомненно, есть». Менее очевиден импульс, конкретный повод для возникновения

подобного замысла: о лишении «звука» самого его предназначения – звука же, т. е. о его *обеззвучивании*. И тут возникает желание вновь, как и с белым цветом, вспомнить еще об одном живописном полотне.

На наш взгляд, безмолвие «звука лопнувшей струны» и безмолвие картины Эдварда Мунка «Крик» (1893) – равнозначны, равновелики и равнонеслышимы. Сам Мунк, объясняя свой замысел, признался, что изобразил «крик природы». «Я шел по дороге с друзьями. Садилось солнце. Небо стало кроваво-красным. Меня охватила тоска. Я стоял смертельно усталый на фоне темной синевы. Фьорд и город повисли в огненных языках пламени. Я отстал от друзей. Дрожа от страха, я услышал крик природы», – эти слова выгравированы рукой художника на рамке, обрамляющей одно из полотен. Имеются, и их немало, и другие толкования замысла картины. Ярро-алый цвет неба связывают, например, с извержением вулкана Кракатау в 1883 году<sup>1</sup>: чрезмерные выбросы его пепла раскрашивали небо в течение нескольких последующих лет...

В «Трех портретах с тенями» Федерико Гарсиа Лорки есть такое, в частности, стихотворение:

ХУАН РАМОН ХИМЕНЕС<sup>2</sup>

В далях немой белизны –  
снег, тубероза и соль –  
он растерял свои сны.

Путь голубиным пером  
выстелен там, где одна  
бродит его белизна.

Мучим мечтою, незряч,  
слушает, окаменев,  
внутренней дрожи напев.  
Тихая ширь белизны.  
Там, где прошли его сны,  
раны лучится побег.

Тихая ширь белизны.

Соль, тубероза и снег.

(Перевод М. Самаева)

Мощь символики стрелеровского «Сада» вообще трудно переоценить, равно как и смысловую нагрузку белого цвета. «Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети сменяются три фазы напряжения», – считал Стрелер. Пульсации белизны – вот чего хотел добиться он вместе с Дамиани. Пульсация поддерживается и усиливается подвижным, меняющим свое положение от акта к акту, волнообразным, приливно-отливным положением планшета сцены, создающим эффект земли, почвы, уходящей из-под ног. Неустойчивое психологическое состояние

1 Грохот разрушительного и губительного извержения вулкана Кракатау, произошедшего 26 августа (спустя четыре, между прочим, дня после продажи Сада в пьесе Чехова. – В. Г.), был самым громким, как пишут, звуком, который когда-либо слышало человечество.

2 Гарсиа Лорка Ф. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. Стихи, театр, проза / Пер. с исп. М.: Худож. лит., 1986. С. 144.

персонажей действительно неустойчиво: оно адекватно их неустойчивому положению на сцене.

Сценическое пространство спектакля Стрелер ограничивает территорией Сада, где не место чужакам – ни бродяге Прохожему, ни выскочке Лопяхину, который, даже купив имение, остается в нем именно чужаком: его не признают не только бывшие хозяева, его отвергает Сад. Вот почему он так безжалостно набрасывается на это неодушевленное существо, «прекрасней которого ничего нет на свете», с топорами и пилюю. Бывшие хозяева в ужасе и недоумении. Приговоренный к гибели Сад, кажется, обретает душу...

Развивая высказанную И. Н. Сухих мысль об одной повести Чехова о том, что он «пишет не человека на фоне природы, а степь с включенными в нее людскими судьбами, пишет не “жанр”, а “пейзаж”», можно наверное сказать, что в «Вишневом саде» автор тоже пишет не только драму, но и пейзаж. Во всяком случае, Стрелер так и поступил в своем «Белом квадрате», поместив портрет Сада в раму драмы.

Чеховский «Вишневый сад» возник в пору, когда, воспользуемся остроумным выражением того же Жюлья Ренара, записанным в его «Дневнике» (1887–1910) буквально на заре Серебряного века, 11 июня 1892 года: «ныне серебро луны резко упало в цене». Взошедшая луна нового периода русской культуры, с лихою вернувшая ей адекватное серебро, озарила своим светом и чеховскую драматургию. Общественно-исторические катаклизмы, пришедшие на ту же самую пору, не должны отвлекать нас от этого самого «серебра». «Эта способность находить чудесное в повседневном – доказательство того, – пишет Л. Лунари, – что Чехов привык представлять в каждом встреченном человеке зерно чего-то необычайного, которое составляет богатство и прелесть жизни».

Белизна цветущего сада, приравненная к белизне сада заснеженного, исчерпывающе соответствует эффекту «двойной белизны», которая всевластвует, например, и в сокуровском фильме «Камень»<sup>3</sup>: тут белый цвет весны опровергается и дополняется белым цветом зимы; а белый цвет воспоминаний спорит с белым цветом надежд, согревая последние внутренним своим теплом. Белый цвет, всеобъемлющий и всеохватывающий, олицетворяет и жизнь и смерть одновременно, не обещая уступок этим двум противоборствующим началам.

Цветение вишневого сада, такое мимолетное и краткое, как и окутанность голых его ветвей мягким снегом, тоже случайная и непрочная, умножают, двоят многозначную белизну, нагружая ее все новыми смыслами. К тому же такого образа и подобия белый Сад, сохраняющий в себе тепло и холод рая, относимый, по мнению многих, к владению «гения места», издревле является неким «демоническим» местом встречи человека с природой и выяснения непростых отношений с нею – а не просто территорией повседневного обитания и времяпрепровождения.

«Белизна снега, страницы – знаки чистоты, отсутствия прошлого, – пишет М. Ямпольский. – Тело вписывает себя в эту белизну. Белизна отрицает повторение. Память стерта. <...> Белизна обозначает амнезию, отсутствие предшествующего текста. Но

3 Подробнее на эту тему см.: Гульченко В. В. «“Каменный” гость, или Анти-призрак (Фильм А. Сокурова “Камень” и чеховский хронотоп)» // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений. Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 144-156.



именно они и создают условия для самоподражания, для подражания как такового, только и возможного благодаря этой белизне, этому зиянию пустоты, которая, стирая прошлое, воспоминание, оставляет место для чистого различия между собой и... собой.

Белизна – это вуаль, скрывающая то, что предшествовало, она создает идеальные условия для письма как автомимесиса, и в этом смысле она подобна зеркалу, в котором чистое удвоение, повторение, самоимитация реализуют себя вне воспоминаний, вне прошлого»<sup>4</sup>. Хочется говорить о совершенстве белизны, изысканном и неповторимом, осенившем своею загадкой и чеховскую пьесу о Саде, и сокуровскую белосадовскую вариацию о самом Чехове, «вопреки всем правилам» вернувшемся в свой дом и сад из небытия...

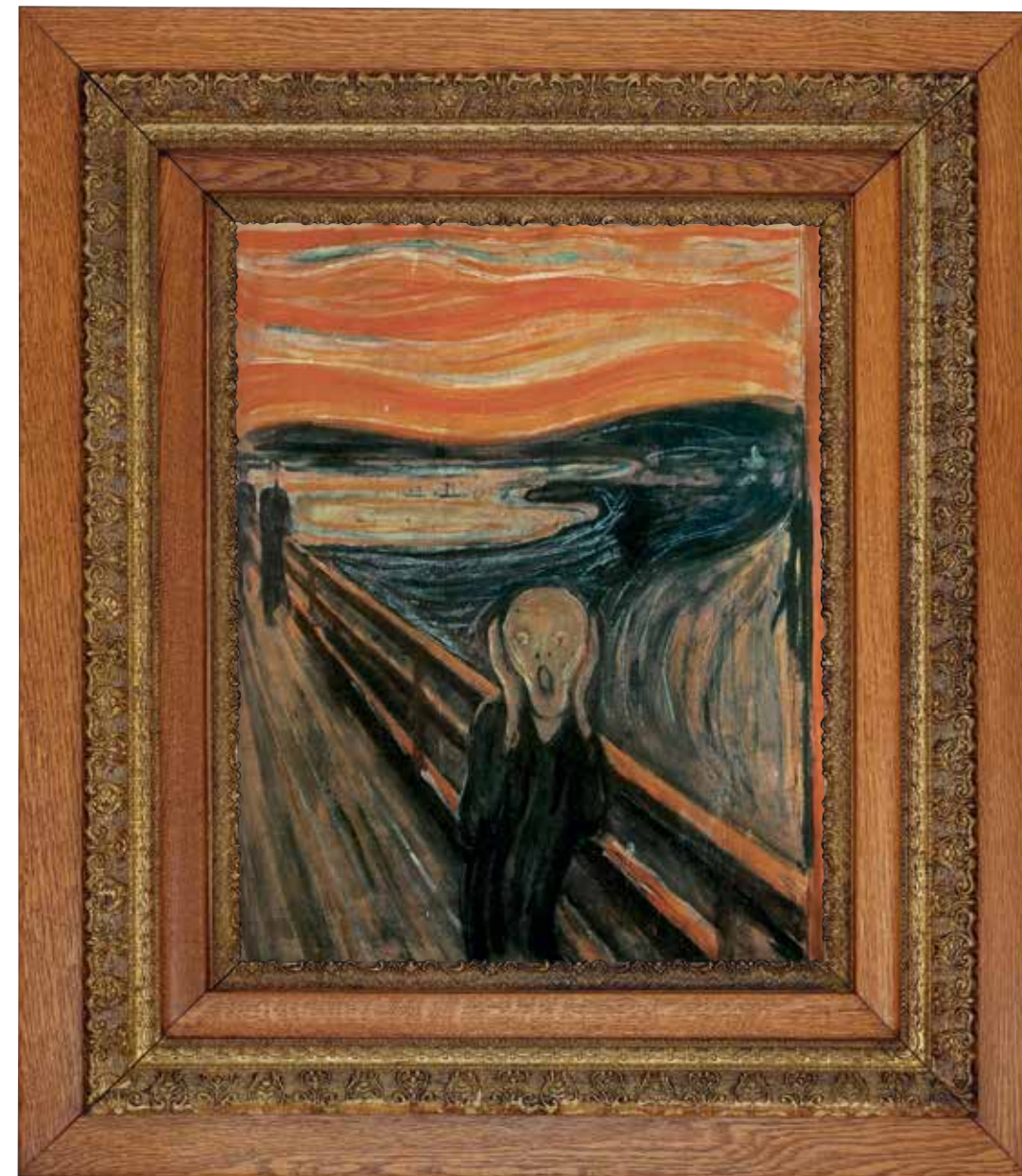
В конце концов, Стрелер в своем спектакле «Вишневый сад» 1974-го года ведет речь о попытке покушения на красоту – покушения, заметим, удавшегося, но не относимого тем не менее к числу побед. Кто-то посчитает красоту бесполезной, но ей нельзя, невозможно отказать в необходимости людям. Сад пилят и рубят – но он в качестве носителя красоты не исчезает бесследно, а переходит в иное бытийное измерение: поселяется в душах бывших его обитателей, сохраняющих верность и преданность ему, навсегда породнившихся с ним. Подлинным трагизмом наполнены слова Раневской, сказанные Пете, но обращенные к Лопухину: «если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...». Фирс, которого вовсе не забыли, а оставили вместе с садом, наедине с красотой, потому и, умирая – не умирает, продолжая служить Саду, как он до этого служил людям...

«В отличие от Висконти (“Смерть в Венеции”, 1971. – В. Г.), уверенного, что истинная красота бессмертна и независима от человека, Стрелер (“Кампелло”, 1975. – В. Г.) ставил под сомнение способность современного человека понять и оценить красоту, сотворенную не им, задолго до него. И задавался вопросами: реальна ли, не призрачна ли, не тает ли, как венецианский снег, эта непонятная, неоцененная, полузабытая, разменянная на сувенирную мелочевку, почти никем не замечаемая красота? Спасет ли красота мир, как надеялся Достоевский, или человек ее затопчет и забудет? Стоит напомнить, что годом раньше в постановке чеховского “Вишневого сада” (1974) Стрелер тревожился о том же»<sup>5</sup>.

У стрелеровского «Вишневого сада» есть еще один – признаемся, неожиданный – финал: когда Стрелер умер, его гроб был выставлен в партере старого здания «Пикколо» на улице Ровелло. Когда гроб выносили из здания, его осыпали с балкона белыми цветами и белыми же листочками с названиями всех 200 постановок режиссера, включая и четыре чеховские, – они падали вниз, словно листья и цветы его Сада или похожие на конфетти остатки разорванных телеграмм Раневской. Белизна и в этот трагический миг не оставила поэта и труженика театра. Белизна приняла его в свои объятия, навсегда заключив тайну почившего мастера в «Белый квадрат»...

4 Ямпольский Михаил. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 168.

5 Бачелис Татьяна. Венецианский триптих. Висконти, Стрелер, Феллини // Искусство кино. 1988. № 3. С. 115-116.



100. Эдвард Мунк. «Крик» (1893)

*P.S.* Малевич и Мунк – неявные, но явленные подсказчики «Белого квадрата» Стрелера и Дамиани: многоцветия глубочайшей белизны и безмолвия оглушающего звука. Ведь было же когда-то немое кино, отчего же не быть (не стать) немому театру? И, в частности, немой белизне?..

*В.Г.*

## МАТЕРИАЛЫ, ХРАНЯЩИЕСЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ АРХИВЕ ТЕАТРА «ПИККОЛО»<sup>1</sup>

Архив театра «Пикколо» хранит, в основном, материалы, имеющие отношение ко второй редакции «Вишневого сада» (1974). Большая часть архивных материалов (наброски, эскизы, фотографии, пресс-релизы) выложены онлайн в мультимедийном архиве сайта театра «Пикколо» <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

### Тексты Джорджо Стрелера о Чехове

Testo inedito dell'intervento presentato durante il Convegno "Anton Pavlovič Čechov" (Milano, 27-29 novembre 1984), 27 novembre 1984 / Неизданный текст выступления на конференции «Антон Павлович Чехов» (Милан, 27-29 ноября 1984), 27 ноября 1984.

Giorgio Strehler, "Il giardino dei ciliegi" di Čechov, in *Per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 255-271 [→ Annotazioni sulle due edizioni del *Giardino dei ciliegi* e *Appunti di regia* relativi alla seconda edizione] / Джорджо Стрелер. «Вишневый сад» Чехова // Театр для людей / под редакцией Сины Кесслер. Милан: Фелтринелли, 1974. С. 255-271 [Аннотации к двум редакциям «Вишневого сада» и «Режиссерские заметки» ко второй редакции].

Giorgio Strehler, *La Cerisaie, enquête sur le temps*, in *Théâtre en Europe*, Paris, Éditions Beba, 1984, pp. 40-49. / Джорджо Стрелер. «Вишневый сад», исследование о времени // Театр в Европе. Париж: Беба, 1984. С. 40-49.

Giorgio Strehler, *La Nascita, l'Infanzia, l'Adolescenza*, Milano: Piccolo Teatro di Milano/ Teatro d'Europa – Vallardi & Associati Editori, 1987 [→ Annotazioni sul *Gabbiano* e sul *Giardino dei ciliegi* (I ed.)] / Джорджо Стрелер. Рождение, детство, отрочество. Милан: миланский театр «Пикколо» – Театр Европы – «Валларди & Ассоцати», 1987 [Аннотации «Чайки» и «Вишневого сада» (1 редакция)].

<sup>1</sup> Davide Verga. Gli spettacoli cechoviani di Giorgio Strehler. Данный обзор материалов о чеховских спектаклях Джорджо Стрелера, хранящихся в архиве театра, специально для этой книги подготовлен сотрудником Piccolo teatro Давиде Верга при любезном содействии Джованни Сорези (Giovanni Soresi).

## «Чайка» (24 ноября 1948)

### Экземпляры

Anton Čechov, *Il Gabbiano*, Milano, Rosa e Ballo Editori, 1945 → Copia del suggeritore, con annotazioni / Чехов А. П. «Чайка». Милан, «Роза и Балло», 1945 –суфлерский экземпляр с аннотациями

Programma di sala (con breve scritto sullo spettacolo) / Программка (с кратким описанием спектакля)

7 fotografie di scena / 7 фотографий

1 bozzetto (Gianni Ratto) / 1 эскиз (Джанни Ратто)

Rassegna stampa: circa 20 articoli → si segnalano quelli di Testori, Simoni, Giovaninetti, Rebora, Vergani, Buzzati, Carrieri, Morandini / Архив прессы: около 20 статей – особенно примечательны статьи Тестори, Симони, Джованинетти, Ребора, Вергани, Каррьерри, Морандини

Testo di Enzo Ferrieri per il programma radiofonico *Novità del teatro*, RAI, 26 novembre 1948: *Il gabbiano* / Текст Энцо Феррьерри для радиопрограммы «Новости театра», РАИ, 26 ноября 1948: «Чайка»

Partiture musicali di Fiorenzo Carpi / Музыкальные партитуры Фьоренцо Карпи

## «Вишневый сад» (13 января 1955)

### Экземпляры

Primo copione dattiloscritto (con didascalie sceniche) redatto da Giorgio Strehler / Первый машинописный экземпляр со сценической экспликацией, написанный Джорджо Стрелером

Copione dattiloscritto del suggeritore, con annotazioni / Машинописный суфлерский экземпляр с аннотациями

Programma di sala (senza scritti specifici) / Программка (без специальных текстов)

28 fotografie di scena / 28 фотографий

2 figurini dei costumi (Tania Moiseiwitsch) / 2 эскиза костюмов (Таня Моисеевич)

1 bozzetto delle scene (Tania Moiseiwitsch) / 1 эскиз декораций (Таня Моисеевич)

Rassegna stampa: 38 articoli → si segnalano quelli di Ripamonti, Vergani, Palmieri, Terron, Giovaninetti, Trevisani, Rebora, Ramo, Quasimodo, Albani / Архив прессы: 38 статей – особенно примечательны статьи Рипамонти, Вергани, Палмьери, Террон, Джованинетти, Тревизани, Ребора, Рамо, Квазимодо, Албани

Partiture musicali di Fiorenzo Carpi / Музыкальные партитуры Фьоренцо Карпи

## «Платонов и другие» (27 апреля 1959)

### Экземпляры

Сорione dattiloscritto / Машинописный экземпляр

Сорione dattiloscritto del suggeritore, con annotazioni / Суфлерский машинописный экземпляр с аннотациями

Programma di sala (contiene due scritti: *Avventura di un manoscritto* sulla storia del *Platonov* e *Appunti per "Platonov e altri"*) / Программка (содержит два текста: «Судьба одной рукописи» об истории «Платонова» и «Записки для спектакля «Платонов и другие»»)

57 fotografie / 57 фотографий

1 manifesto / афиша

9 figurini dei costumi (Luciano Damiani) / 9 эскизов костюмов (Лучано Дамиани)

3 bozzetti delle scene (Luciano Damiani) / 3 эскиза декораций (Лучано Дамиани)

Rassegna stampa: 31 articoli → si segnalano quelli di Ripamonti, Palmieri, Terron, Trevisani, Ferroni, Vergani, Possenti, De Monticelli, Mosca, Reborga / Архив статей: 31 статья – особенно примечательны статьи Рипамонти, Палмьери, Террон, Тревизани, Феррони, Вергани, Поссенти, Де Монтичелли, Моска, Реборга

Testo di Enzo Ferrieri per il programma radiofonico *Novità del teatro*, RAI, 30 aprile 1959: *Platonov e altri di Anton Cechov al Piccolo Teatro di Milano* / Текст Энцо Феррьерери для радиопрограммы «Новости театра», РАЙ, 30 апреля 1959: «Платонов и другие» Чехова в миланском театре «Пикколо»

Testo dattiloscritto *Notizie alla stampa* sulla scelta del titolo *Platonov e altri* / Машинописный текст «Новости для прессы» о выборе названия «Платонов и другие»

Testo dattiloscritto di Orazio Costa, *Il primo dramma di Cecov*, maggio 1959 / Машинописный текст Орацио Коста «Первая драма Чехова», май 1959

Partiture musicali di Fiorenzo Carpi / Музыкальные партитуры Фьоренцо Карпи

## «Вишневый сад» (21 мая 1974)

### Экземпляры

Сорione dattiloscritto / Машинописный экземпляр

Сорione dattiloscritto del suggeritore, con annotazioni / Суфлерский машинописный экземпляр с аннотациями

Giorgio Strehler, *Appunti di regia* (gennaio-aprile 1974): Джорджо Стрелер «Режиссерские заметки» (январь – апрель 1974)

<http://www.strehler.org/page/index.php?tipo=6&ID=19&imm=1&contatore=0#a>

Lettera a Valentina Cortese (1 aprile 1974): Письмо Валентине Кортезе (1 апреля 1974)

<http://www.strehler.org/page/index.php?tipo=6&ID=92&imm=1&contatore=0#a>

Programma di sala (contenente uno scritto di Luigi Lunari e gli *Appunti di regia* di G. Strehler) / Программка (с текстом Луиджи Лунари и «Режиссерскими заметками» Стрелера)

91 fotografie di scena / 91 фотография

1 figurino dei costumi (Luciano Damiani) / 1 эскиз костюмов (Лучано Дамиани)

4 bozzetti delle scene (Luciano Damiani) / 4 эскиза декораций (Лучано Дамиани)

1 manifesto / 1 афиша

Elenco dei costumi, materiali di scenografia e attrezzatura / Список костюмов, материалов для декораций и реквизита

Rassegna stampa: 50 articoli → si segnalano quelli di Manzini (con intervista a G. Strehler), Barigazzi e Mo (sulle prove), De Monticelli, Bertani, Guerrieri, Terron, Lazzari, De Cesco, Kessler, Pensa, Godard, Cascetta, Raimondo, Klinger / Архив прессы: 50 статей – особенно примечательны статьи Манзини (с интервью Стрелера), Баригацци и Мо (о репетициях), Де Монтичелли, Бергани, Гуэррьерери, Террон, Лаццари, Де Ческо, Кесслер, Пенса, Годара, Кашетта, Раймондо, Клинджер

Testo di Luciano Damiani (9 marzo 1974) sulle scene del *Giardino dei ciliegi* / Текст Лучано Дамиани (9 марта 1974) о декорациях «Вишневого сада»

Massimo Gallerani, *Scelta di appunti da un diario di prove* (12 marzo-18 maggio 1974) / Массимо Галлерани, «Избранные места из дневника репетиций» (12 марта – 18 мая 1974)

[→ I testi di Luciano Damiani e Massimo Gallerani sono pubblicati, insieme agli *Appunti di regia* di Strehler, in Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, a cura di L. Lunari, Milano, BUR, 1974] тексты Лучано Дамиани и Массимо Галлерани опубликованы вместе с «Режиссерскими записками Стрелера» в книге: Антон Чехов. «Вишневый сад» / под редакцией Л. Лунари. Милан: Бур, 1974

Partiture musicali di Fiorenzo Carpi / Музыкальные партитуры Фьоренцо Карпи

Video con l'edizione televisiva dello spettacolo (1978) / Видео телевизионной записи спектакля (1978)

Video con Giorgio Strehler che parla dello spettacolo (1978) / Видео с Джорджо Стрелером, рассказывающим о спектакле (1978)

#### Возобновление в сезоне 1974-1975

1 manifesto / 1 афиша

9 recensioni / 9 рецензий

#### Возобновление в сезоне 1975-1976

42 recensioni / 42 рецензии

#### Возобновление в сезоне 1976-1977

1 manifesto / 1 афиша

65 recensioni / 65 рецензий

#### **Библиография работ о чеховских постановках Джорджо Стрелера**

*Piccolo Teatro. 1947–1958*, a cura di Arturo Lazzari e Sergio Morandi, Milano, Nicola Moneta, 1958: / Театр «Пикколо». 1947-1958, под редакцией Артуро Лаццари и Серджио Моранди. Милан: Никола Монета, 1957:

pp. 70-72: *Il gabbiano* / С. 70-72: «Чайка»

pp. 179-182: *Il giardino dei ciliegi* (I ed.) / С. 179-182: «Вишневый сад» (1 редакция)

Ettore Gaira, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1959: / Этторе Гайпа. «Джорджо Стрелер». Болонья: Каппелли, 1959:

pp. 52-55: *Il gabbiano* / С. 52-55: «Чайка»

pp. 108-111: *Il giardino dei ciliegi* (I ed.) / С. 108-111: «Вишневый сад» (1 редакция)

Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980: / Фабио Баттистини. «Джорджо Стрелер». Рим: Гремезе, 1980:

p. 68: *Il gabbiano* / С. 68: «Чайка»

pp. 140-140: *Il giardino dei ciliegi* (I ed.) / С. 140-140: «Вишневый сад» (1 редакция)

pp. 169-170: *Platonov e altri* / С. 169-170: «Платонов и другие»

pp. 238-241: *Il giardino dei ciliegi* (II ed.) / С. 238-241: «Вишневый сад» (2 редакция)

Paolo Emilio Poesio, *Quattro Čechov al Piccolo Teatro*, «Teatro in Europa», 1, 1987, pp. 56-65. / Паоло Эмилио Поэзио. Четыре Чехова в театре «Пикколо» / Театр в Европе. 1987. № 1. С. 56-65.

Georges Banu, “*La Cerisaie*” ou une façon de disparaître, in *Les voies de la création théâtrale* – Strehler, Paris,

Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1989, pp. 257-279. / Жорж Баню. «Вишневый сад», или Процесс исчезновения // Пути театрального творчества. Стрелер. Париж: изд-во Национального центра научных исследований, 1989. С. 257-279.

Laura Colombo, *Le due edizioni del Giardino dei ciliegi. Tappe di un’evoluzione*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 143-156 / Лаура Коломбо. Две редакции «Вишневого сада». Этапы эволюции // Джорджо Стрелер и его театр / под редакцией Федерики Мадзокки и Альберто Бен-тольо. Рим: Булзони, 1997. С. 143-156.

Maria Grazia Gregori, *Le scatole cinesi (Cechov e il realismo russo) – Con una testimonianza di Valentina Cortese*, in *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant’anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 115-126 / Мария Грация Грегори. «Китайские шкатулки» (Чехов и русский реализм) – С предисловием Валентины Кортезе // Миланский театр «Пикколо». Пятьдесят лет культуры и спектакля. Милан: Леонардо Арте, 1997. С. 115-126.

Paolo Emilio Poesio, *L’itinerario cechoviano di Strehler*, in *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, Milano, Ubulibri, 1998, pp. 80-84 / Паоло Эмилио Поэзио. Чеховский путь Стрелера // Джорджо Стрелер или театральная страсть. Милан: Убулибри, 1998. С. 80-84.

Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Mursia, 2002: / Альберто Бентольо. Приглашение в театр Стрелера. Милан: Мурсия, 2002:

p. 52: *Il gabbiano* / С. 52: «Чайка»

pp. 73-74: *Il giardino dei ciliegi* (I ed.) / С. 73-74: «Вишневый сад» (1 редакция)

pp. 83-85: *Platonov e altri* / С. 83-85: «Платонов и другие»

pp. 103-105: *Il giardino dei ciliegi* (II ed.) / С. 103-105: «Вишневый сад» (2 редакция)

*Перевод с итальянского Ирины Зверевой*

# Содержание

<b>Предисловие</b>	
Виктор Гульченко. Плата за зрелость	3
<b>I. Чехов в контексте итальянской культуры</b>	
Анна Сика. Поэтика Чехова и критический реализм на итальянской сцене (1924–1964)	13
Мария Грация Грегори. Китайские шкатулки (Чехов и русский реализм)	31
<b>II. Стрелер: 25 лет с Чеховым</b>	
Фаусто Мальковати. От Горького к Маяковскому сквозь Чехова: Стрелер и русский репертуар	37
Давиде Верга. Чеховские спектакли Стрелера	62
Серджи Леоне. Стрелер и Чехов	64
Паоло Эмилио Поэзио. Чеховский маршрут Стрелера	75
Паоло Эмилио Поэзио. Четыре Чехова в театре Пикколо	79
Альберто Бентовольо. Приглашение в театр Стрелера	84
<b>III. Чайка – 1948/1949</b>	
«Чайка». Программа. Текст на 2-й стр.	89
Эttore Гайпа. «Чайка»	92
«Чайка». Из откликов на спектакль	96
Виктор Гульченко. Трамвай «Мечтание»	104
<b>IV. Платонов и другие – 1958/1959</b>	
«Платонов и другие». Программа	109
Судьба одной рукописи	111
Пресс-релизы миланского театра «Пикколо» № 11 и № 13	117
Орацио Коста. Первая драма Чехова	122
Новости театра Энцо Ферьеры	127
«Платонов и другие». Из откликов на спектакль	133
Виктор Гульченко. Этот сильный слабый Платонов	156

<b>V. Вишневый сад – 1954/1955</b>	
«Вишневый сад». Программа	161
Эttore Гайпа. «Вишневый сад»	163
«Вишневый сад». Из откликов на спектакль	165
<b>VI. Вишневый сад – 1973/1974</b>	
«Вишневый сад». Программа	183
Луиджи Лунари. Письмо А.П. Чехову	183
Луиджи Лунари. Как читать «Вишневый сад»?	188
Джорджо Стрелер. «Вишневый сад» Чехова (1974). Режиссерский дневник	203
Массимо Галлерани. Избранные места дневника репетиций (12 марта-18 мая 1974)	218
Жозетт Касалино-Вассори. Интервью с ассистентом Стрелера Карло Баттистони, режиссером телевизионной версии «Вишневого сада» 1974 г.	238
Лучано Дамиани. Первое представление сценографического оформления «Вишневого сада»	245
Фрэнсис Фергюссон. «Вишневый сад»: театральная поэма перемен «Вишневый сад», 2-я редакция (1973/1974) и последующие годы Из откликов на спектакль	250
Пиа Клебер. Вся Италия – наш сад: «Вишневый сад» Стрелера	260
Жорж Баню. «Вишневый сад», или Процесс исчезновения	302
Виктор Гульченко. Стрелер и рабство воли	316
<b>VII. Стрелер и другие</b>	
Д. Стрелер. Вызов пустыни	345
В.Г. О зове «Вызова»	357
Письма Стрелера Валентине Кортеше	358
Джорджо Стрелер: «Чувствуй меня рядом с твоим сердцем»	361
Письмо к Джулии Лаццарини	366
Моника Гуэрриторе. Письмо Стрелеру	368
«Я не художник, а мистик». Из писем Стрелера. Публикация Маурицио Порро	370
<b>Послесловие</b>	
Виктор Гульченко. «Белый квадрат» Стрелера и Дамиани	375
<b>Приложение</b>	
Материалы, хранящиеся в историческом архиве театра «Пикколо»	386
Содержание	392
Именной указатель	394

# Именной указатель

Абба М. 67  
Алексеев К. С. – см. Станиславский К. С.  
Алле А. 375  
Альбани Г. 179  
Альбани Э. 29  
Альцельмо А. 82, 109, 121, 126, 135, 147  
Андреев Л. Н. 15  
Аристотель 24, 250  
  
Багетти А. 77, 81, 161, 165, 167-171, 173, 174, 176, 177, 179-181  
Бадаржевска Т. 381  
Баню Ж. 316, 320, 329, 376, 391  
Баригацци Д. 269, 389  
Барро Ж.-Л. 281, 297, 318  
Бартолини А. 154  
Барчеллини Ч. 83, 183, 237, 264, 272, 278, 280, 294, 349  
Багай Ж. 334, 342  
Баттистелла А. 79, 89, 95, 97, 101, 104  
Баттистони К. 183, 238, 299  
Бахтин М. М. 302  
Бачелис Т. 354, 384  
Башкирцева М. К. 171  
Беккет С. 10, 11, 32, 50, 83, 277, 283, 285, 319, 353, 354  
Бентивенья В. 82, 109, 126, 131, 135, 147, 152  
Бергман Ингмар 286-288, 359  
Бергман Ингрид 261, 285  
Бернар Т. 259  
Бертани О. 275, 389  
Бийо П. 375  
  
Бланди А. 286  
Бомисьер Г. 283  
Бонатти Н. 161, 167, 169, 170, 173, 177, 180  
Бонуччи А. 79, 98, 89, 101  
Боччи Л. 298  
Брехт Б. 11, 26, 33, 37, 39, 49, 62, 63, 77, 82, 86, 122, 125, 147, 148, 153, 155, 185, 186, 260, 261, 275, 279, 286, 294, 295, 297, 298, 304, 306, 310, 311, 314, 315, 318, 319, 326, 329, 342, 344, 365, 370, 373  
Бриньоне Л. 31-33, 43, 66, 76, 79, 89, 93, 95-98, 100-102, 104  
Брук П. 278, 298, 318  
Буаццелли Т. 47, 72, 82, 109, 118, 121, 126, 129, 132, 133, 135, 146, 147, 153, 155  
Буттафава В. 143  
Буццати Д. 66, 67, 102  
Бушуева С. К. 4, 217  
  
Вагнер Р. 72, 154, 256  
Вайс П. 48  
Васильев А. А. 62  
Вахтангов Е. Б. 22  
Верга Д. 62, 170, 307  
Вергани О. 66, 80, 97, 140, 171, 387, 388  
Вердиани Г. 83, 183, 281, 294  
Вердиноа Ф. 14  
Вилар Ж. 46, 69, 70, 77, 81, 113, 145, 146  
Вильдрак Ш. 259, 316

Висконти Л. 18, 23-30, 54, 68, 69, 73, 81, 106, 146, 170, 204, 208, 260, 268, 272, 281, 285, 289, 292, 293, 295, 316, 318, 354, 384  
Воронкова З. 14  
  
Гайпа Э. 79, 92, 117, 163, 390  
Галетти Д. 89, 97, 98, 100, 101  
Галлерани М. 218, 308, 389  
Гарбо Г. 357-360  
Гарсиа Лорка Г. 382  
Гете И.-В. 62  
Гоголь Н. В. 15, 32, 127, 149, 154, 261, 316, 377  
Гольдони К. 4-6, 11, 28, 33, 43, 44, 45, 62, 63, 75, 76, 80, 84, 92, 104, 106, 165, 171, 179, 190, 193, 204, 261, 293, 295, 297, 298, 307, 315, 318, 319, 322, 326, 329, 334, 342, 345, 346, 351, 353, 372  
Городецкий Д. 44  
Горький М. 4, 13, 21, 27, 28, 31, 32, 37, 42, 46, 48-50, 62, 70, 75, 104, 106, 112, 134, 135, 138, 146, 181, 252, 279, 288, 316, 318, 350, 353, 354, 364  
Гоцци К. 75, 79, 89, 190  
Грабер К. 14-16, 18  
Грамши А. 18, 23, 27  
Грасси П. 96, 104, 106, 115, 139, 165, 168, 174, 177, 275, 294, 372  
Грациози Ф. 32, 33, 50, 81, 83, 86, 161, 169, 176, 180, 181, 183, 220, 222, 264, 265, 268, 271, 274, 278, 280, 283, 285, 291, 294, 313, 337, 336  
Грегори М. Г. 31, 391  
Гульченко В. В. 3, 104, 156, 345, 375, 383  
Гуэрриторе М. 33, 83, 261-266, 272, 274, 275, 278, 280, 283-285, 289, 290, 293, 294, 296, 341, 368, 369  
Гуэррьери Д. 24, 115, 293, 316, 389

Д'Амато Э. 183  
Д'Ардженцио Д. 109, 135  
Далла Валле Т. 146  
Дамиани Л. 33, 55, 71, 82, 83, 86, 104, 109, 116, 120, 124, 132, 134, 138, 146, 147, 154, 155, 183, 215, 240, 245, 264, 268, 274-276, 278, 281, 282, 285, 287-290, 293-295, 297-299, 303, 304, 308, 321, 325, 342, 375, 381, 382, 388, 389  
Данте А. 99, 257, 258, 338, 339  
Де Бозио Д.-Ф. 46, 69, 113  
Де Лулло Д. 29-31, 43, 66, 76, 79, 89, 92, 95-98, 100, 101, 107, 272  
Де Монтичелли Р. 32, 81-83, 136, 274, 278, 370, 372, 388, 389  
Де Сика В. 29, 105, 106, 263  
Де Фео С. 71, 155  
Деттори Д. 82, 109, 126, 135, 152  
Джакоббе Г. 82, 118, 121, 125, 129, 130, 133, 147, 152  
Джакобино Э. 180  
Джеймс Г. 251, 289  
Джованинетти С. 98, 173, 387  
Джонс Р.-Э. 253  
Дзанотти Бьянко У. 13  
Додин Л. А. 62  
Достоевский Ф. М. 14-16, 32, 62, 75, 147, 151, 307, 312, 377, 384  
Дуже Э. 23, 335, 357-360  
  
Ермолова М. Н. 151  
Ефремов О. Н. 291  
  
Зегерс А. 260  
Золотарев А. А. 13  
  
Ибсен Г. 16, 98, 103, 127, 136, 150, 190, 191, 250-252, 256, 259, 316, 358  
Ионеско Э. 328, 380  
Йонассон А. 357, 370, 372, 373

Кавабата Я. 328  
Калетти Д. 89  
Кальдерон де ла Б. 75  
Кампа О. 14, 15, 17, 18, 79, 316  
Кампаниле А. 66  
Каресса Ф. 174  
Карпи Ф. 31, 43, 62-64, 79, 81, 83, 104, 109, 152, 161, 170, 173, 176, 181, 183, 232, 241, 268, 277, 281, 287, 380, 387-389  
Карраро Т. 32, 44, 68, 81, 82, 84, 85, 109, 117, 118, 121, 125, 128-134, 146, 147, 150, 152, 153, 155, 157, 161, 165-171, 173, 174, 176, 177, 179-181, 318  
Каррьеро Р. 66, 76, 79  
Касалино-Вассори Ж. 238  
Кастелли Ч. 14  
Кафьеро К. 13  
Квазимодо С. 66, 67, 387  
Клебер П. 302, 354  
Книппер-Чехова О. Л. 27, 30, 31, 64, 91, 146, 178, 316  
Кодиньола Л. 71  
Кокто Ж. 282  
Колнаги И. 89  
Колчаги Э. 89  
Консонни Р. 82, 109, 121, 135, 161, 180  
Копо Ж. 37, 138, 259, 304, 316  
Корнель П. 343  
Кортесе В. 32, 33, 48, 72, 83, 86, 109, 117, 118, 121, 125, 128, 130-134, 146, 147, 152, 153, 155, 183, 221, 229, 237, 239, 260, 261, 263-269, 271, 274, 275, 277, 279, 281, 283-285, 287, 289, 291, 293-295, 297, 305, 310, 330, 331, 334, 335, 349, 357, 361-363, 365, 369, 372, 379, 389, 391  
Коста О. 75, 77, 79, 82, 101, 117, 122, 156, 169, 174, 187, 272, 316, 370, 388  
Крейча О. 143, 202, 273, 281, 285, 291  
Кристина О. 72, 82, 109, 118, 121, 126, 130, 132, 135, 147  
Кьямполи Д. 14

Лабриола А. 13  
Ланца Д. 101  
Ларетта А. 161  
Лассаль Ф. 54, 208  
Лафорг Ж. 257  
Лаццари А. 76, 83, 281, 318, 389, 390  
Лаццарини Д. 33, 48, 72, 83, 109, 118, 121, 125, 135, 147, 152, 153, 183, 222, 234, 264-266, 268, 269, 272, 274, 278, 280, 283-285, 288, 290, 294, 313, 369, 372  
Лаэрт 148  
Ленин В. И. 13, 60  
Леоне С. 64  
Лилина М. П. 27, 260  
Ло Гатто Э. 14, 16, 20, 46, 77, 109, 111-113, 115, 119, 123, 133, 141, 144, 145, 148  
Лозинский М. Л. 99, 257, 339  
Лоуренс К. 83, 183, 272, 278, 280, 283, 291, 294  
Лоуренс О. 174  
Лужский В. В. 27  
Лукач Д. 216  
Лунари Л. 82, 86, 183, 187, 188, 221, 260, 261, 264, 268, 277, 281, 383, 389  
Луначарский А. В. 15  
Лупи Р. 161  
Лэйн Дж. Ф. 296  
Любимов Ю. П. 62  
  
Магомет 50  
Макреди 259  
Малгрид Д. 161, 180  
Малевич К. 321, 375-377, 381  
Мамми Ф. 81, 161, 165, 166, 169-171, 173, 174, 176, 179-181  
Манцини Д. 268  
Мариани С. 150  
Мариво П. де 297, 298, 345-348, 350-352  
Маркс К. 26, 54, 208, 250

Мастрантони А. 29, 82, 109, 118, 121, 126, 135  
Мастроянни М. 24, 69  
Маттеуцци А. 81, 82, 109, 121, 132, 135, 152, 161, 167, 173, 180, 181  
Маури Д. 32, 33, 83, 109, 121, 135, 183, 226, 228, 234, 264, 269, 272, 278, 280, 283, 294, 315  
Маяковский В. В. 37, 59, 60, 134  
Мейерхольд В. Э. 22, 37, 291, 316, 339  
Мелато М. 18, 20, 169, 174, 281  
Мелвилл Г. 330  
Мерлини Э. 79  
Миллер А. 316  
Минелли М. 33, 183, 264, 272, 278, 280, 283, 294  
Миссироли М. 109  
Мо Э. 261, 265, 272  
Моисеевич Т. 76, 80, 84, 161, 162, 164, 169, 170, 173, 176, 177, 180, 181, 387  
Мольер Ж.-Б. 62, 189-191, 195, 297, 298, 333, 346  
Мопассан Ги де 252  
Морандини М. 67, 100, 387  
Моретти М. 79, 89, 96, 101, 104  
Мортео Д.-Р. 69, 113  
Моска Б. 145, 388  
Моска Д. 66  
Москин Г. 109, 121, 126, 135, 147  
Моцарт В.-А. 42, 58, 106, 211, 326, 330, 372  
Мунк Э. 381  
Муцсолини Б. 21  
  
Наполеон Б. 50, 291, 343  
Немирович-Данченко Вл. И. 19, 30, 67, 97, 169, 170, 172, 174, 199, 201, 214, 259, 260, 316  
Николаев В. 74, 83, 183, 271, 278, 286, 294  
Никсон Р. 185

Одетс К. 259  
О'Нил Ю. 150, 316  
Орленев П. Н. 19, 316  
Островский А. Н. 22, 32, 42, 75, 316  
  
Павлова А. 169  
Паволини К. 21, 69, 77, 81, 115, 133  
Паганини П. 267  
Паджес О. 14  
Пастернак Б. Л. 6  
Пикколо О. 263  
Питоев Ж. 22, 206, 208, 318  
Плещеев А. Н. 70  
Полакко Н. 294  
Полакко Ч. 82, 109, 118, 121, 126, 130, 132, 135, 152  
Полледро А. 15  
Порро М. 272, 358  
Поскья П. 264  
Поссенти Э. 71, 138, 170, 388  
Преццолини Д. 15  
Проклемер А. 31, 44, 66, 67, 76, 79, 89, 95, 97, 98, 100, 101, 102  
Пуггелли Л. 183, 221  
Пушкин А. С. 14, 127  
Поэзио П. 75, 79, 318, 390, 391  
Пиранделло Л. 8, 11, 21, 75, 79, 100, 103, 140, 153, 157, 191, 307, 308, 310, 311, 316, 352, 357, 358  
Папини Д. 14, 15  
Павлова Т. П. 19, 21, 22, 170, 201, 316  
  
Рамо Л. 178, 387  
Рагто Д. 31, 43, 64, 79, 89, 95, 96, 101, 102, 387  
Ребора Р. 80, 101, 176, 181, 387, 388  
Резневич-Синьорелли О. 14  
Реи С. 79, 89, 101  
Рейнхардт М. 138, 176  
Ренар Ж. 377, 382  
Рипамонти И. 81, 135, 165, 168, 169, 387, 388

Рипеллино А. 291  
Риччи Р. 33, 83, 87, 183, 264-269, 271, 274-278, 280, 281, 283-285, 287, 288, 291, 293, 296, 305, 349, 355, 369, 379  
Росси Э. 260  
Россини Д. 72, 154  
Руберти Г. 16

Саббатини Э. 18, 141  
Салакру А. 75, 106  
Самаев М. 382  
Самматаро П. 83, 183, 234, 264, 272, 274, 278, 280, 283, 285, 291, 294, 341  
Санин А. А. 316  
Сантуччо Д. 31, 33, 43, 66, 76, 79, 83, 86, 89, 92, 97, 98, 100, 101, 104, 133, 183, 235, 260, 261, 264-269, 271, 274, 275, 278, 280, 283, 284, 286-288, 290, 294, 295, 305, 369  
Саргарелли М. 46, 115, 133, 145, 146  
Сбраджа Д. 81, 161, 166, 168-171, 173, 174, 176, 177, 179, 180  
Свобода Й. 206, 208, 285  
Сенелик Л. 303, 313  
Сиддонс 259  
Сика А. 13  
Симони Р. 18, 22, 97, 387  
Скафтымов А. П. 383  
Скачча В. 89  
Скуарцина Л. 76  
Сокуров А. Н. 383  
Софокл 252, 256  
Соффичи А. 14-16, 21  
Станиславский К. С. 21, 22, 24, 27, 28, 30-32, 34, 37-39, 42, 43, 48, 52, 55, 62, 73, 83, 84, 97, 165, 169, 172, 176, 185, 189, 192-197, 199-202, 205, 214, 221, 229, 232, 259, 260, 264, 265, 270, 275, 281, 285, 295, 297, 302, 303, 315, 316, 319, 325, 328, 353  
Стриндберг А. 150, 287, 316, 319, 389  
Сухих И. Н. 382

Талли В. 17, 18, 75, 79, 100, 169, 171  
Тарашио Э. 81-83, 109, 121, 126, 132, 135, 147, 161, 169, 173, 176, 180, 183, 228, 264, 265, 272, 278, 280, 283, 294  
Теренций П. 259  
Террон К. 142, 388, 389  
Тестори Г. 103, 387  
Титта Роза Д. 64, 96  
Толстой А. К. 312  
Толстой Л. Н. 15, 139, 172, 287, 290  
Толстой Ф. П. 172  
Тольятти П. 29  
Тофано Ж. 109  
Тургенев И. С. 15, 80, 139, 171

Уильямс Т. 316  
Унгаретти Д. 15

Фадини Э. 287  
Фанфани О. 81, 82, 109, 121, 135, 152, 161, 169, 176, 180, 181  
Фелин И. 14  
Феличани М. 31, 79, 89, 96-98, 101, 104  
Феллини Ф. 25, 105, 106, 330, 351, 354, 358, 384  
Феню Э. 152  
Фергюссон Ф. 136, 250, 273, 275, 338  
Феррати С. 32, 33, 44, 47, 68, 72, 81, 82, 84, 109, 117, 118, 121, 125, 128, 129, 131-134, 146, 147, 150, 152, 153, 155, 161, 165, 168-171, 173-175, 179-181, 316  
Феррони Д. 71, 121, 388  
Феррьерри Э. 23, 79, 89, 91, 101, 127, 387, 388  
Финк Г. 290  
Флобер Г. 170  
Фонтана К. 275  
Фортунагто В. 32, 68, 81, 161, 165-171, 173, 174, 176, 177, 179-181

Хальворсен Ю. 380  
Холодова Г. Е. 4

Чаленте Р. 79  
Чеи П. 81, 161, 168-171, 173, 176, 177, 180  
Чимара Л. 17, 20, 32, 44, 68, 77, 81, 161, 165, 166, 168, 170, 171, 173-177, 179-181  
Чимианаги Л. 239, 349

Шаров П. Ф. 20, 22, 75, 79, 97, 316  
Шекспир В. 5, 10, 11, 42, 50, 52, 62, 63, 75, 79, 120, 154, 155, 157, 189-191, 203, 204, 254, 259, 261, 286, 311, 313, 316, 318, 319, 338, 347, 350, 373, 374  
Шестов Л. И. 10  
Шиллер Ф. 54, 208  
Шоу Б. 256  
Шпир А. А. 15  
Штайн П. 302

Щепкина-Куперник Т. Л. 254

Эйнштейн А. 185  
Элиот Т. 7, 38  
Эфрос А. В. 62  
Эшмор Б. 46, 113

Яковенко Б. 14, 15  
Ямамото С. 259  
Ямпольский М. 383  
Янг С. 253  
Ястребцов С. 14, 16



УДК 792.2.07(450)(082)  
ББК 85.334.3(4Ита)я43  
С 84

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Руководитель проекта "Бахрушинская серия" Д. В. Родионов

Редакционная коллегия:

Д. В. Родионов, Т. Т. Бурлакова, В. В. Гульченко,  
А. Г. Колесникова, К. В. Лапина, С. В. Семиколонова

Отдел по изучению и популяризации творческого театрального  
наследия А. П. Чехова ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
(Чехов-институт)

В. В. Гульченко (отв. ред.)

А. Г. Головачёва (ред.)

С 84 **Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера.** Научный сборник /  
В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – 400 с., 260 илл.

ISBN 978-5-906801-58-6

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина  
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12  
Телефон: (495) 953 4848  
Факс: (495) 953 5448  
E-mail: [gctm@gctm.ru](mailto:gctm@gctm.ru)

Оформление и верстка – Дина Васильева

Подписано в печать 00.00.0000

Формат .....

Гарнитура Times New Roman

Усл. печ. л.

Тираж ... экз.

Заказ №

Печать офсетная

Отпечатано в типографии.....