

УДК 792.2(37)–51  
ББК 85.33(4Ит)  
С44

Рецензенты:

*Г.В. Макарова*, доктор искусствоведения  
*Н.М. Ваганова*, кандидат искусствоведения

Редакционная коллегия:

*А.В. Бартошевич*, *Е.А. Дунаева* (ответственный редактор),  
*В.А. Ряполова*, *Н.П. Баландина* (ответственный секретарь)

**Скорнякова М.Г.**

Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано» / М.Г. Скорнякова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 352 с., ил.

ISBN 978-5-98287-044-5

Книга М.Г. Скорняковой посвящена творчеству Джорджо Стрелера – выдающегося режиссера XX века, создателя и многолетнего руководителя «Пикколо театро ди Милано». Она продолжает цикл исследований процессов, происходивших в итальянском театре и драматургии в XX веке, которые нашли отражение в предыдущих книгах того же автора о режиссерском творчестве Луки Ронкони и театре Эдуардо де Филиппо.

В ярких образах книги запечатлены духовные искания итальянской интеллигенции в переломную эпоху после окончания Второй мировой войны, отражена бурная общественная жизнь Европы этих лет, в которой принимал активное участие Джорджо Стрелер. В очерках, составляющих книгу, всесторонне освещена история театра «Пикколо театро ди Милано»: исследуется постановочный метод Стрелера, выбор пьес для репертуара, работа с актерами. Реконструкции спектаклей отражают замыслы режиссера и достижения театральных художников, работавших в театре, рисуют творческие портреты прославленных актеров.

Необходимая и очень полезная часть книги – приложения: театрография и указатели.

История итальянского театра незаслуженно мало исследована в отечественном театроведении, поэтому выходящая книга будет интересна специалистам-театроведам, студентам театральных вузов и широкому кругу читателей, любителей театра.

ISBN 978-5-98287-044-5

© Скорнякова М.Г., правообладатели,  
текст, 2012

© Государственный институт  
искусствознания, 2012

© Яковлев В.Ю., оформление, 2012

# ОГЛАВЛЕНИЕ

4	Об авторе этой книги. <i>А.В. Бартошевич</i>
	<b>ГЛАВА I</b>
6	Под знаком Льва
	<b>ГЛАВА II</b>
144	Открытие Гольдони
	<b>ГЛАВА III</b>
194	Дорога к эпическому театру
	<b>ГЛАВА IV</b>
235	К проблеме метода
	<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>
280	ТЕАТРОГРАФИЯ:
280	ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
332	ОПЕРНЫЙ ТЕАТР
347	<b>УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН</b>

## ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Впервые я встретил Машу Скорнякову в конце шестидесятих годов, когда она, юная выпускница Московского университета, пришла в ГИТИС, чтобы встретиться с Григорием Нересовичем Бояджиевым. Она занималась тогда историей итальянской драмы XVI века и писала работу о позднеренессансной пасторали. Пройдя в МГУ филологическую школу, она почувствовала, что должна научиться подходить к драматической литературе как к театральному тексту, воспринимать драму как часть истории сценического искусства. В университете этому не учили, и она пришла в ГИТИС. Кто лучше Бояджиева с его ярким артистизмом, блестящим талантом педагога и способностью всей душой отдаваться сцене, мог дать ей ощутить театральную природу пьесы, преподавать первые уроки театроведческой профессии. Она стала брать у него консультации, ходить на его лекции и семинары: пройденная Скорняковой бояджиевская школа наложила печать на всю ее будущую судьбу. Она училась у него не так уж долго, но можно с уверенностью сказать, что Бояджиев был первым ее учителем.

Мария Скорнякова вообще была счастлива в своих учителях. Когда она по совету (и с помощью) Бояджиева поступила в аспирантуру Института искусствознания, руководителем ее кандидатской диссертации стал Александр Абрамович Аникст. Третьим и, без сомнения, главным ее учителем стал Борис Исаакович Зингерман. Они работали вместе в секторе современного западного искусства, и Маша сделалась его верной ученицей — не только в работе, но и в жизни: она приходила к нему и с вопросами профессиональными, и с личными проблемами — и мудрый Борис Исаакович, как всегда, давал проницательнейшие советы.

Мария Скорнякова быстро сложилась как личность сильная и целеустремленная, как профессионал самого высокого разбора. Однажды избрав в качестве предмета своих занятий итальянский театр, она осталась верна этой теме до последних

дней — только из XVI века переступила в век двадцатый. Она стала самым крупным в России театроведом-итальянистом, а применительно к истории современного театра Италии — еще и единственным. Героями ее книг стали великие личности итальянской сцены — Эдуардо де Филиппо, Лука Ронкони, Кармело Бене, Джорджо Стрелер. Ее прекрасно знали и высоко ценили в Италии — я помню, с каким пиететом говорил о ней Ронкони, человек скептический и вовсе не склонный к восторженности. Итальянцы прекрасно чувствовали глубину и всесторонность ее знаний, зоркость ее театрального глаза, а главное — ее самозабвенную и нежную любовь к дорогой ее сердцу Италии, к ее театру, старому и нынешнему, к людям итальянской сцены — от эпохи Тристано Мартинелли до времен Марчелло Моретти и Феруччо Солери.

Последняя книга Скорняковой — о Стрелере. Она много лет — начиная от первых гастролей «Пикколо» — посвятила изучению пути гениального волшебника театра, магических тайн его режиссуры, она оставила нам вдохновенные и безукоризненно точные описания его спектаклей и репетиций. О Стрелере у нас писали много. Но никто с такой поэтической страстью и глубиной не проникал в самую суть его искусства и его личности, как это смогла сделать Мария Скорнякова. Ее тексты о стрелеровских «Арлекине», «Кампьелло», о репетициях Стрелера принадлежат к лучшим страницам современной литературы о театре.

До завершения ее главной книги оставалось совсем немного: всего две-три главы. Но судьба распорядилась иначе. Жизнь Марии Скорняковой оборвалась на взлете.

Наш, ее коллег и друзей, прямой долг — опубликовать те части книги Скорняковой, что были ею написаны на протяжении последних лет жизни. Эти страницы дадут читателям возможность ощутить высоту ее прекрасного дара.

*А. БАРТОШЕВИЧ*

## ГЛАВА I

# ПОД ЗНАКОМ ЛЬВА

МЫ ВСЕГДА СТРЕМИЛИСЬ ТВОРИТЬ ТАКОЙ ТЕАТР,  
КОТОРЫЙ МОГ БЫ ИЗМЕНИТЬ МИР

*Дж. СТРЕЛЕР*

В тот день в Милане шел снег — он покрыл улицы и крыши домов толстым белым ковром, и обеспокоенные городские службы призывали всех нуждающихся за определенное вознаграждение принять участие в работе по очистке города: матч между футбольными командами Турина и Милана, несмотря на выпавший снег, должен был состояться. Главной обсуждаемой политической новостью всех местных газет были грядущий правительственный кризис и новое предложение Сталина о заключении соглашения между Англией, Францией и Россией. В кинотеатрах города шли фильмы «Мария Антуанетта» и «Леди Гамильтон» с Вивьен Ли и Лоренсом Оливье, в «Ла Скала» давали «Осуждение Фауста» Берлиоза, гастролировавшая в Милане неаполитанская труппа Эдуардо Де Филиппо показывала комедию Армандо Курчо «Кому нужны эти деньги», а великий итальянский актер Мемо Бенасси с огромным успехом играл в чеховской «Лебединой песне». Хвалебная рецензия на спектакль известного театрального критика тех лет Ренато Симони была опубликована в воскресном номере газеты «Коррьере делла Сера» за 26 января 1947 года.

На той же второй странице газеты была напечатана небольшая, всего в несколько строк, заметка: «Городское собрание на одном из своих последних заседаний одобрило передачу бывшего кинотеатра Бролетто драматическому театру, который будет управляться непосредственно Коммуной и называться “Piccolo Teatro di Milano”». Как сообщил заседатель Йори, новый театр откроет свои двери сразу, как только будут закончены строительные и ремонтные работы, возможно, в середине апреля. Открытие будет сопровождаться интересной концертной программой. В настоящее время специальная комиссия работает над

репертуаром и набирает актеров». Заметка называлась «Городской театр с постоянной труппой». Несколькими днями позже в той же газете появилась статья «Партер только для интеллигенции». В ней было сказано, что репертуаром и формированием труппы занимается назначенная муниципалитетом группа комиссаров: Марио Аполлонии, профессор Католического университета, историк театра, только что опубликовавший фундаментальный труд «История итальянского театра», критик газеты «Аванти!» Паоло Грасси, секретарь театрального общества «Диоген» и критик коммунистической газеты «Унита» Витторио Този, а также известный режиссер Джорджо Стрелер.

Городской драматический театр с постоянной труппой, существующий на средства муниципалитета. Для Италии с ее частными театрами и традиционной гастрольной системой, действовавшей веками, это было явлением новым. Попытки создания постоянного театра предпринимались в Италии и раньше, еще на рубеже веков<sup>1</sup>, но все они потерпели неудачу. Просуществовав какое-то время, театры закрывались главным образом по причинам экономическим. В середине XX века вопрос о театрах «стабиле» встал вновь. Мысль о создании муниципального постоянного театра еще до войны первым высказал Сильвио Д'Амико, критик, историк театра и основатель театральной школы в Риме — Академии драматического искусства, которая теперь носит его имя. Но лишь в послевоенном Милане создание такого театра стало реальностью. То, что это произошло именно в Милане, — не случайность.

«Милан кажется европейским городом средней руки, лежащим вне пределов истинной Италии и связанным с нею лишь слабой связью», — писал в начале XX века Павел Муратов<sup>2</sup>. Главное слово здесь «европейский». Действительно, Милан самый европейский, самый развитый экономически и во многих отношениях самый передовой город Италии. Многое новое, значимое, новаторское в самых разных сферах жизни — будь то экономика, наука или искусство — нередко впервые являлось здесь.

---

<sup>1</sup> «Художественный театр» Доменико Ланца в Турине, «Мандзони» Марко Прага в Милане, «Арджентина» в Риме, «Драматическая труппа Вирджилио Талли» также в Риме и другие.

<sup>2</sup> Муратов П.П. Образы Италии / Под ред. В.Н. Гращенкова. М., 1994. Т. II—III. С. 311.

По своему характеру Милан — город столичный. В нем совсем нет того провинциализма, который так чувствуется в некоторых итальянских городах — замечательных, красивейших, всеми любимых, — таких, как Верона, Парма, Сиена... и даже Флоренция, и даже Болонья. Длительное пребывание в них может в какой-то момент на самом деле стать тягостным. В Милане — никогда.

Однако как архитектурный ансамбль город оставляет впечатление неоднозначное. Градостроительный итальянский гений, похоже, обошел Милан стороной. Здесь нет прекрасных площадей, которыми славится Рим, Флоренция, Венеция да и большинство итальянских городов, больших или малых, нет внушительных конных статуй властителей города, созданных великими скульпторами прошлого, нет захватывающего дух вида города, открывающегося с какой-нибудь высокой его точки. Готический Миланский собор, действительно, красив, но все же оставляет смутное ощущение неподлинности. Внушительный замок Сфорца с его рвами, мостами и мощными крепостными стенами, расположенный в самом центре города, также хорош, но, странным образом, не трогает сердце. Когда бродишь по улицам, разбегающимся из центра вне какого-либо плана или порядка, улицам с очень приятным, но все же несколько однообразным рядом аккуратных домов, редко что-либо задержит внимание, удивит или восхитит. Кажется, мало что может здесь глубоко взволновать душу. По первому впечатлению Милан выделяется из других городов Италии меньшей выразительностью или, скорее, отсутствием ярко очерченного лица. Именно в этом смысле следует понимать мысль Муратова о слабой связи Милана с истинной Италией — страной прекраснейших в мире, совершенных по своим формам городов.

Однако связь Милана с остальной Италией, связь внутренняя, духовная, всегда была неразрывной. Без Милана Италия никогда не стала бы той, какой мы знаем ее сегодня. Экономическое могущество страны издавна создавалось на ее севере. Несмотря на многочисленные войны, Ломбардия в эпоху синьорий процветала<sup>1</sup>. Поэтому еще в XV веке итальянцы всего

---

<sup>1</sup> Синьория — форма государственного правления, пришедшая на смену городам-государствам и распространенная в Италии во времена Возрождения, при которой во главе городской власти стоял герцог или князь.

полуострова хорошо знали выражение: «Богат, как миланец». Милан веками жил идеей объединения итальянских земель и бескомпромиссной борьбы с завоевателями. На рубеже XIV–XV веков Джан Галеаццо Висконти почти достиг желаемой цели — объединения Верхней и Средней Италии в одно государство. Современные поэты уже писали о нем, как «о новом Цезаре». Лишь внезапная смерть герцога не позволила довести дело до конца<sup>1</sup>. В годы приобретений и потерь, в дни удач и горьких поражений в Милане всегда жила и никогда не угасала мысль о единой Родине. Понимание преимуществ объединенной и независимой Италии родилось именно здесь, и отсюда, подобно кругам на воде, расходилось по всей стране. Милан, не щадя себя, служил этой идее. В самые драматичные, судьбоносные моменты национальной истории именно на Милан с верой и надеждой смотрела остальная Италия. Не папский Рим, не гнездо савойской династии Пьемонт, давший Италии ее королей, а Милан стал сердцем нации, духовным центром борьбы за независимость и объединение. Так было всегда. И в славные времена Висконти и Сфорца<sup>2</sup>, и в грозную эпоху Рисорджименто<sup>3</sup>, в святые для любого итальянца незабываемые «Пять дней»<sup>4</sup>, когда восставший Милан в кровопролитных сражениях с австрийской армией первым сделал шаг к освобождению, став

---

<sup>1</sup> Джан Галеаццо Висконти умер от чумы 3 сентября 1402 года, когда его войско, совершив победный марш по северным областям Италии, уже стояло у стен Флоренции.

<sup>2</sup> Династия герцогов Висконти (1277–1447), династия герцогов Сфорца (1450–1535).

<sup>3</sup> Время борьбы за независимость и объединение, или Рисорджименто — с конца XVIII века и до образования Итальянского государства в 1861 году.

<sup>4</sup> В марте 1848 года восставший Милан изгнал из города войска фельдмаршала И. Радецкого, освободив Ломбардию от власти Австрии, которая потеряла за несколько дней тысячи убитыми, ранеными, пленными. Эта революция вошла в историю под названием «Пяти дней». Однако не получив своевременно поддержки со стороны Сардинского королевства, Пьемонта и Папы Пия IX, открыто выступившего против борьбы с Австрией, Милан в августе того же года был вновь оккупирован. Окончательно Милан сбросил с себя австрийское господство в 1859 году.



в глазах всех итальянцев «моральной столицей Италии». Так было и в последующие времена.

«Колыбель Рисорджименто», крупнейший промышленный центр Севера, Милан всегда был городом с сильными позициями левых партий и, более того, — широко поддерживающим социалистическую идею; его не случайно называли «городом социалистическим». Он никогда не был сторонником диктаторской политики Муссолини, несмотря на то, что именно Милан считается родиной итальянского фашизма. Причем поддержки режиму не было ни в одном из слоев городского общества. Не зря дуче так не любил Милан. Ведь здесь умудрились безнадежно испортить один из самых грандиозных его праздников: открытие Центрального железнодорожного вокзала — первой большой стройки фашизма. Столь важное политическое событие было бойкотировано местным епископатом, что в свою очередь вынудило и короля Италии отказаться от участия в мероприятии.



Разрушенный Милан. 1945

В годы Второй мировой войны именно Милан стал центром Сопротивления, потому и пострадал много больше других городов Италии. Однако оправился он от шока бомбежек и уличных боев на удивление быстро. Стойкость и воля к жизни, во все времена спасавшие Милан, преодолевали любые трудности. Лишь только смолкли орудия, жизнь в нем забурилась с удвоенной силой. Заработали театры, и в Милан потянулись актеры из других городов Италии, в том числе из столицы. В рекордно короткие сроки было восстановлено здание «Ла Скалы». Первый спектакль состоялся уже 11 марта 1946 года. За дирижерским пультом стоял Артуро Тосканини. Деловой и промышленный Милан стремительно становился и центром культуры освобожденной страны.



Артуро Тосканини в миланском театре «Ла Скала». 1946

Однако ни о каком новом публичном театре в то трудное послевоенное время, скорее всего, даже не зашла бы речь, если бы не двое миланцев — страстных почитателей театра. Молодые, энергичные, они были одержимы идеей обновления итальянской сцены. Вырваться из провинциализма, встать вровень с лучшими театрами Европы — вот цель, которую они ставили. Больше всего на свете они хотели преодолеть пропасть, разделявшую тогда итальянский театр и театр Европы. Они называли



Джорджо Стрелер и Паоло Грасси  
(в военной форме). 1943

это «потребностью присоединиться к веку» (*entrare nel secolo*) — веку современного европейского режиссерского театра<sup>1</sup>. Миланцев звали Паоло Грасси и Джорджо Стрелер.

На первых порах, однако, они встречали лишь непонимание и равнодушие. Идея открытия нового театра тогда, в первый послевоенный год, мало кому нравилась. Аргументы были следующими: город разрушен, люди голодают, средств не хватает, поэтому культура может и подождать. Ряд членов муниципалитета выступили против, в том числе даже некоторые представители левых партий, но мэр города поддержал предложение. Вообще честь открытия «Пикколо Театро» тогдашнему мэру Милана принадлежит ничуть не меньше, чем Грасси и Стрелеру. Только их энтузиазма и убежденности было бы недостаточно. Но на их счастье им встретился Антонио Грэппи. Когда Комитет национального освобождения назначил его, католика и убежденного социалиста, мэром Милана, город производил страшное впечатление: 1 400 зданий разрушено до основания, половина

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano, 1986. P. 103.

всех построек серьезно пострадала. Среди них театр «Ла Скала», Замок Сфорца, Пинакотека Брера, церковь Санта Мария делле Грацие (где находится фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», также пострадавшая), множество других бесценных памятников, школы, больницы, огромное число жилых домов... А средств, отпущенных на все, — четыре миллиона девятьсот тридцать шесть тысяч лир (тогда это были совсем небольшие деньги). Но лучшего выбора Комитет, наверное, сделать не мог. Грэппи выполнил задачу по восстановлению города с редким чувством ответственности — быстро, достойно и абсолютно честно. И оставил о себе замечательную память.

По профессии адвокат — «адвокат бедных», как его называли, — Грэппи был убежден, что бедным надо помогать быстро, им нужен хлеб, дом, работа, поэтому, говорил он, «бедные не могут ждать»<sup>1</sup>. И именно простые миланцы почувствовали поддержку и заботу города прежде всего. Потерявший сына, расстрелянного в фашистских застенках, прошедший через тюрьмы и изгнание, Грэппи стал для Милана первых послевоенных лет спасителем и символом надежды. И сделал для родного города так много, как никто другой. Он хорошо понимал, что такое культура, что значит, как говорят в Италии, «иной хлеб» (он сам был литератором, драматургом, а его пьесы, написанные на миланском диалекте, после войны шли в театрах страны). Он был убежден, что бороться с разрухой, начинать послевоенное восстановление города надо с культуры. Грэппи был горячим сторонником открытия в Милане муниципального драматического театра и сделал для этого все от него зависящее.

На организацию нового театра из бюджета города были выделены некоторые средства. Но главное — Грасси и Стрелеру предоставили помещение: старое запущенное здание на улице Ровелло — бывший кинотеатр и бывшая тюрьма, где в годы диктатуры Муссолини томились борцы итальянского Сопротивления. Когда Стрелер и Грасси впервые пришли осмотреть его, ключей у них не оказалось. Стрелер с силой ударил ногой в створ входной двери, и она поддалась. Здание было совсем

---

<sup>1</sup> *Magda P. Milano in Piccolo // Il Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della Sera. Milano, 2007. P. 27.*

небольшое и неудобное: маленький зал, маленькая (всего 7 × 4 метров) сцена. Темно, мрачно, расшатанные и ободранные кресла, наполовину задернутый старый занавес. Актерские уборные, превращенные в тюремные камеры со следами крови на стенах, — маленькие, тесные, без каких бы то ни было удобств, даже без воды. И страшный холод — здание не отапливалось. Воцарилось молчание. «Ну, что ты думаешь? Готов ты работать здесь и здесь открыть наш постоянный театр?» — спросил наконец Грасси. Стрелер ответил не сразу. «Дай мне подумать до вечера», — сказал он. Грасси ушел, а Стрелер остался и четыре часа бродил по зданию, рассматривал стены, сидел в зале. Сомнений было много. В пользу этого помещения говорило его местоположение — оно фактически выходило на улицу Данте, а это самый центр города, в двух шагах от собора. И это было историческое здание: дворец графа Карманьола, резиденция городского собрания конца XVIII века, командный пункт Гражданской гвардии в самые драматичные и победоносные дни Сопротивления. Все это тоже было важно, будило воспоминания, объединяло с историческими событиями и славным прошлым города. Но все, что было внутри здания, — удручало. Стрелер сидел в полном одиночестве, не зная, что предпринять. И вдруг откуда-то из верхнего окна явился солнечный луч, пересек сцену и остановился в углу. И Стрелера как ударило. «Годится! Вот она, наша сцена! Наш театр», — подумал он. Спустия несколько минут он уже звонил Грасси: «Если тебя устраивает, то согласен и я. На первые десять лет». Так гласит легенда. Хотя сам Стрелер в беседе с Уго Ронфани рассказал, что случайно обнаружил тогда в зале несколько чудом сохранившихся проекторов, которые еще не успели украсть. Посветив ими на сцену, он вдруг увидел там Арлекина, Алешу из горьковской пьесы «На дне» и других персонажей тех пьес, которые намеревался ставить в первую очередь. И только после этого он принял решение и позвонил Паоло Грасси. Как бы то ни было, но именно с этого момента ведет отсчет история миланского Пикколо Театра на улице Ровелло.

Театр они возглавили вместе, разделив между собой функции: Грасси — директор, Стрелер — художественный руководитель. И это никого не удивило. В те далекие годы они вообще были неразлучны. Их даже в шутку прозвали «два миланских Диоскура». Действительно, общего между ними было очень



Вход в «Пикколо театро ди Милано» на улице Ровелло. 1952



Зал «Пикколо» на улице Ровелло. 1952

много: любовь к театру, преданность искусству и, конечно, общие взгляды не только на перспективы театрального дела в Италии, но и на политику, проблемы социальной жизни и более широко – взгляды на мир.

Грасси и Стрелер были почти ровесниками (Грасси на два года старше). Они познакомились еще мальчиками до войны. История их отношений также принадлежит к мифам «Пикколо». Их дружба началась с театра. Вернее, они заметили друг друга в театре, часто встречаясь на галерке во время спектаклей. Спустя какое-то время они все-таки представились друг другу, и произошло это там, где проспект Буэнос-Айрес пересекается с улицей Петрелла, на остановке трамвая № 6. У каждого в руках в тот день был один и тот же театральный журнал. И с тех пор они почти не разлучались. Хотя, в сущности, их разделяло очень многое, и людьми они были разными.

Истинный итальянец с горячей кровью, вспыльчивый, а порой и неуправляемый, Грасси родился в Милане, здесь рос и учился, хотя семья его была родом с самой южной оконечности Апеннинского полуострова – из Апулии. Постоянно живя на севере, связь свою с итальянским югом Грасси ощущал очень остро, часто навещал места, где покоились его предки, и делал немало для культуры итальянского юга.

Джорджо Стрелер по крови итальянцем не был. Родился он на севере, в одном из красивейших мест среди холмов на берегу Адриатики, в небольшом городке Баркола близ Триеста<sup>1</sup>. А Триест, стоящий на перепутье всех дорог, всегда был местом смешения этносов, различных культур и традиций этой части Европы.

Его отец, Бруно Стрелер, был австрийцем, семья которого в конце XIX века переехала в Триест из Вены. Какое-то время он работал в промышленности, позже стал импресарио и руководил в Триесте кинотеатром «Фениче». Его мать, красавица Альберта Ловрич, по отцу происходила из балканских славян, а по матери была француженкой. Поженились они в январе 1920 года, а через полтора года молодая жена Бруно Стрелера, «обожаемая Нини», произвела на свет мальчика. Он родился 14 августа 1921 года – под знаком Льва. Мальчика назвали Джорджо и крестили в церкви Сан Антонио Нуово, дав по католической традиции еще два имени – Гульельмо (в честь деда со стороны отца) и Олимпио (в честь деда со стороны матери).

Счастье семьи длилось недолго. В конце августа 1924 года молодые, оставив трехлетнего сына родителям Альберты, поехали на отдых в Вену. Это был понедельник. Через неделю, в понедельник, Альберта вернулась одна, вся в черном, держа в руках небольшой ящичек, в котором находился прах ее мужа. В Вене Бруно Стрелер заболел тифом и спустя несколько дней умер. Ему было 28 лет. Мать, которой в ту пору едва исполнилось 24, осталась с мальчиком одна. «Мой отец был красавец, высокий, блондин, очень спортивный». Трагические события детства оставили глубокий след в душе Стрелера, и он нередко вспоминал об этом в своих интервью. «Потому что семейная трагедия лежит в основании всей моей жизни, она очень на меня повлияла, хотя я и понял это значительно позже»<sup>2</sup>. Отца Стрелер почти не помнил, но его научили любить его по фотографиям, по рассказам родных и матери.

---

<sup>1</sup> Триест – главный порт Австро-Венгерской империи, после Первой мировой войны перешедший к Италии.

<sup>2</sup> *Stampalia G. Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro. Venezia, 1997. P. 226.*



«У меня было очень счастливое детство, — всегда говорил Стрелер. — Я неизменно был окружен нежностью и вниманием». В семье царил атмосфера любви и терпимости друг к другу, несмотря на то, что ее члены были людьми очень разными — и по характеру, и по традициям, и по воспитанию. Ведь все они имели не только разное происхождение, но и говорили на разных языках.

Огромное влияние на него оказала мать, женщина скромная и застенчивая, «славянка с закрытым характером, человек немногословный, но очень нежный и с прекрасным чувством юмора». Она «привила мне черты, которыми я могу гордиться: человечность, душевную нежность, умение понимать других. Вместе с тем она была очень сурова в тех случаях, когда дело касалось неких важных, фундаментальных вопросов жизни»<sup>1</sup>. Мать воспитывала сына в строгих правилах, старалась привить ему не только чувство собственного достоинства, но и ответственность перед другими людьми и требовательность к себе. Она была известной скрипачкой, одной из очень немногих в ту эпоху женщин — «концертирующих музыкантов международного уровня» (сценическое имя Альберта Феррари). Она давала концерты в самых крупных городах Италии и за границей — в Швейцарии, Франции, Голландии, выступала даже с великим Фуртвенглером<sup>2</sup>. В 1932 году она организовала концертную группу «Миланское трио», с которым гастролировала, затем работала в оркестре, позже занялась преподаванием. Стрелер вспоминал, что все его детство мать постоянно занималась, иногда по десять часов в день, но никогда не жаловалась. День, когда он в раннем детстве был на одном из ее концертов, запомнился ему на всю жизнь. «Я помню себя... в партере театра. На сцене симфонический оркестр, рядом с дирижером, на первом плане, женщина в платье *déco* по моде двадцатых годов со скрипкой в руках. Мгновение она стоит неподвижно, затем кладет скрипку на плечо и по знаку дирижера начинает свою партию. Остальные слушают. Женщина играет, и театр затаил дыхание. Эта женщина — моя мать. Она мне кажется

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro. Venezia, 1997. P. 245.*

<sup>2</sup> Дирижер Вильгельм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler), 1886–1954.

такой маленькой и такой одинокой на этой большой сцене. Я так боюсь за нее. Что она делает там? Одна, со своей скрипкой? Боже мой, сейчас что-то случится, и она упадет. Но вот соло закончено, и вступает оркестр. Они начинают играть все вместе. Моя мама больше не одна. Она — спасена»<sup>1</sup>.

Его мать исполняла в тот день скрипичный концерт Мендельсона с оркестром. Стрелер нередко вспоминал этот эпизод из своего детства. Он был убежден, что столь свойственное ему чувство коллектива, чувство социальной ответственности (*socialità*) зародилось именно тогда, в те тревожные и радостные мгновения, когда его мать стояла на сцене театра Верди в Триесте. Стрелер всегда, всю жизнь ощущал потребность делать что-то вместе с другими людьми, работать с коллективом единомышленников. В этом он видел и смысл своей деятельности, и цель, и спасение. Ведь он так хорошо помнил, как напугавшее его одиночество матери, ее изолированность на сцене внезапно исчезли, растворились, «разрешились самым чудесным образом — утешающим и радостным звучанием всех инструментов одновременно, всего оркестра»<sup>2</sup>.

Музыка звучала в доме Стрелера постоянно. Маленький Джорджо обычно засыпал под звуки скрипки. Профессиональным музыкантом был и его дед со стороны матери — словенец Олимпио Ловрич, с которым они жили вместе и который в детстве заменил ему отца. Дед был известный валторнист. Во Франции, где он прожил семнадцать лет и женился на француженке, он работал в оркестре. Вернувшись в Триест, основал консерваторию «Джузеппе Верди», много участвовал в концертах камерной музыки. Большое воздействие на маленького Джорджо оказала его бабушка француженка, «незабываемая женщина, красавица и грешница». Она передала ему часть своей галльской души. «Благодаря ей я могу опираться и на заальпийский каблук — а это поэзия, литература, философия»<sup>3</sup>.

О себе Стрелер говорил, что весь сложен из разных кусочков, из различных культур, поэтому всегда находится в состоянии борьбы и споров с самим собой и вечно собой недоволен.

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. Milano, 2002. P. 24.

<sup>2</sup> *Io, Strehler.* P. 261.

<sup>3</sup> *Stampalia G.* Strehler dirige. P. 246.

«У меня южнославянская внешность черногорца, а по образу мыслей я австровенгр или даже Габсбург...и далеко не провинциал. Человеком Средиземноморья я ощущаю себя в очень малой степени»<sup>1</sup>. Проживший жизнь в Италии и теснейшим образом связанный с ее искусством, Стрелер был человеком итальянской культуры, это несомненно. Однако себя он ощущал прежде всего европейцем – европейцем в самом широком смысле этого слова. «Париж для меня – дверь в дом, Вена – первый из больших городов, который я увидел еще маленьким... Я всегда передвигался по Европе с чувством, будто это двор моего собственного дома»<sup>2</sup>. Будучи уроженцем Триеста, этого уникального перекрестка Европы, в котором сошлись три цивилизации – латинская, славянская и германская, Стрелер с молодых ногтей впитал в себя его редкое этническое и культурное многообразие. С детства он говорил на четырех языках – итальянском, немецком (язык отца), французском (язык бабушки) и словенском (язык деда). Богатство его художественной натуры, быть может, не в последнюю очередь обуславливалось его происхождением. Позже, когда он стал режиссером, кровная связь с разными этносами и культурами дала ему столь ценные в художественном творчестве естественные точки опоры. Он соединял в себе «латинское вдохновение с его склонностью к импровизации, германский рационализм с его внутренним беспокойством и глубокий психологизм – дар натуры славянина». Так писал о Стрелере Этторе Гаипа, его первый биограф, всю жизнь проработавший с ним в «Пикколо»<sup>3</sup>.

Когда Джорджо шел восьмой год, они с мамой перебрались в Милан. Там уже жила его бабушка Мари Фирми. За несколько лет до того она покинула деда Джорджо, Олимпио Ловрича, с которым прожила немало лет, и отправилась за новым возлюбленным в Милан. Джорджо с мамой тогда остались с дедом в Триесте, но когда дед умер, они сразу уехали из этого города. В Милане они поселились с бабушкой, и теперь Джорджо рос

<sup>1</sup> Panorama. 1973. 28. 06.

<sup>2</sup> Stampalia G. Strehler dirige. P. 246.

<sup>3</sup> Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna, 1959. P. 11–12.

в окружении любящих его женщин – мамы, бабушки, горничной и гувернантки. «Все вокруг меня одного. Счастливое детство. Атмосфера любви и тепла»<sup>1</sup>.

Милан ошеломил мальчика из провинции. Огромный город с большим количеством музеев, множеством театров и концертных залов, магазинов, заводов, фабрик... Первое время ему очень не хватало в Милане воздуха – того воздуха, который есть во всех приморских городах. И какое-то время он чувствовал себя здесь иностранцем. Но постепенно он полюбил этот город – «такой человечный, старый город Марии Терезии, живший честным и умным предпринимательством, город, полный музыки, всегда звучащих из окон домов механических пианол, голосов бродячих продавцов мелких товаров, криков точильщиков»<sup>2</sup>. Большой город постепенно приручил к себе мальчика из предместья далекого Триеста, открывая богатства своей культуры.

Стрелер получил прекрасное музыкальное образование. «Вначале я полюбил музыку, а потом уже театр», – нередко говорил он. У него был абсолютный слух, учился он легко, но трудолюбием не отличался, как и все дети. Его приходилось удерживать за фортепиано порой силой («пощечинами и пинками»). Но иногда, когда он начинал особенно бурно протестовать и очень просился на волю, мама, немного подумав, говорила: «Ладно, иди гуляй, довольно одной несчастной в семье». Тем не менее одно время он серьезно думал стать дирижером. У него были для этого все данные, и некоторые из известных в свое время музыкантов весьма советовали ему сделать это. Однако мать не хотела, чтобы сын стал музыкантом: она считала, что это слишком тяжелая профессия.

Безмятежное счастье детства кончилось, когда пришла пора учения. Семья Стрелера не была особенно религиозной, тем не менее его отдали в католическую школу Гонзага. Но проучился он там недолго. Однажды, когда он три раза подошел за облаткой во время причастия («чтобы получить больше христово тела, что мне казалось, много лучше»), его выгнали. За святотатство. После этого его определили в Национальный пансион Лонгоне,

---

<sup>1</sup> *Stampalia G.* Strehler dirige. P. 245.

<sup>2</sup> *Strehler G.* Il Piccolo Trieste. 1991. 13. 10.

называемый также лицеем Парини, который он и закончил, получив классическое образование. В числе основных предметов там была латынь; преподаватели свободно разговаривали на латыни, приучали к этому и учеников. Это была одна из очень престижных и очень трудных школ Милана, закончить которую, сдав все экзамены и получив аттестат, было не так-то просто. Здесь учились многие из известных деятелей культуры Италии, в том числе Лукино Висконти и Паоло Грасси (которым, однако, школу закончить не удалось). Когда пришло время выбирать профессию, интересы Стрелера уже определились. Музыкантом он не стал, и произошло это как-то само собой.

На время летних каникул Джорджо с мамой обычно выезжали на Адриатическое побережье неподалеку от Венеции, поэтому имели возможность часто бывать в этом городе. В те годы на Кампо Сан Тровазо, что рядом с каналом Джудекка близ моста, летом давали спектакли под открытым небом. Там всегда было много стульев для зрителей. Стрелеру запомнился день, когда они с мамой случайно стали свидетелями одной репетиции: «Я услышал музыку. Флейты играли что-то странное. Я видел свет, который передвигался, костюмы актеров, которые мне показались замечательными, видел скользящие по воде гондолы. И увидел небольшого человечка, одетого во все белое. У него даже перчатки были белыми. Он очень нервничал, все время вскакивал, подходил то к одному актеру, то к другому и что-то говорил им. Я не слышал, что он им говорил, но тон его голоса был очень резким. Потом он возвращался на свое место. Возможно, он делал обычные режиссерские замечания, но мне тогда казалось, что он был в бешенстве. Через какое-то время я спросил маму: “А почему он так сердится?” — “Он сердится, потому что они не делают то, что хочет он”, — ответила она. Надо же, подумал я, он приходит в бешенство только потому, что они не делают то, что хочет он»<sup>1</sup>. Это был 1934 год. А господин в белом — Макс Рейнхардт, который репетировал тогда «Венецианского купца». Так Джорджо Стрелер впервые познакомился с драматическим театром.

Однако интерес к театру у него возник позже, два года спустя. И произошло это совершенно случайно. С оперой он

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 262.

к тому времени уже был знаком и, как большинство детей его возраста в те годы, он обожал кино. В кино он пропадал целыми днями — ведь его дед был владельцем двух кинотеатров города. Тогда его кумирами были Грета Гарбо и Джин Харлоу, а не Элеонора Дузе или Эрметте Цаккони. И вот как-то вечером он, по обыкновению, направлялся в кино. Проходя мимо театра «Одеон», который находился поблизости, он вдруг увидел надпись: «Театр охлажден до 20°». А в тот день в Милане стояла страшная жара, и Джорджо просто умирал от жары. Это решило его судьбу. С единственной целью вдохнуть хоть немного прохлады, он переступил порог и вошел в театр. В тот вечер давали комедию Карло Гольдони «Один из последних вечеров карнавала» в исполнении труппы Джино Кавальери. Спектакль потряс юного Стрелера до глубины души. Тот день стал поворотным в его судьбе: он стал регулярно посещать театры, и особенно часто миланский «Одеон», где вошел в группу клакеров, чтобы иметь возможность свободно, без билета, ходить на спектакли. Но роль клакера оказалась не так проста, как казалось вначале. Как-то раз старший в группе клакеров заметил, как Стрелер, вместо того чтобы аплодировать исполнителю, освистывал его. Наказание последовало незамедлительно: Стрелер получил полновесный пинок, вернувший его к суровой действительности. Но покинуть ряды клакеров он все же не захотел — ведь это давало возможность и смотреть спектакли, и войти в ту театральную среду, которая ему так нравилась.

Тайком от мамы Джорджо начал посещать занятия миланской театральной школы — Академии любителей театра (*Accademia dei Fildodrammatici*). Это так увлекло его, что он забыл обо всем на свете. Как-то раз мама Джорджо решила навестить в лицей, чтобы узнать об успехах сына и результатах прошедших экзаменов. В лицее она с удивлением узнала, что ученик Джорджо Стрелер давно там не появлялся. Мама была человеком очень сдержанным и очень немногословным, но скандал, который разразился в тот вечер, Стрелер запомнил на всю жизнь. Он вернулся в лицей, а пропущенные занятия пришлось восполнять при помощи частных уроков. Однако для него к тому времени уже все было решено: театр стал главным смыслом его жизни, поэтому одновременно он продолжил посещать и курс в Академии. На первых порах, однако, ему пришлось очень много

заниматься своей речью (дикцией), поскольку десять лет жизни в Милане так и не избавили его от сильного триестинского акцента.

Академия любителей театра в то время была самой известной театральной школой Милана, хотя и мало отличалась от других подобных школ. У нее была «своя славная история, свой эмпирический метод»<sup>1</sup>. На первом курсе обучали дикции, на втором — актерскому мастерству, велись занятия и по истории театральной культуры. В Италии всегда придавалось большое значение актерской дикции, поэтому в подзаголовке названия Академии значилось: школа дикции и актерской игры. Последний год учебы в Академии Стрелер занимался у известного в то время актера и антрепренера Гуальтеро Тумиати, ассистентом которого уже был Паоло Грасси. Два друга выделялись среди других студентов Академии и жадной знаний, и страстной любовью к театру, и весьма амбициозными целями, которые уже тогда ставили перед собой. Они и внешне были очень заметны — на них трудно было не обратить внимание. «Паоло был худ невероятно, а Джорджо уже тогда очень красив», — вспоминал хорошо знавший их в те годы художник Эрнесто Треккани<sup>2</sup>.

На сцене принадлежащего Академии небольшого театра ученики демонстрировали свои первые успехи. «Я читал поэзию, играл разные роли. Здесь я научился некоторым начальным основам театрального дела. Это были хоть и фундаментальные, но все же скромные знания», — вспоминал Стрелер<sup>3</sup>. Здесь он сыграл и в своем дипломном спектакле, исполнив роль Джузеппе Мадзини, одного из выдающихся деятелей Рисорджименто, в пьесе Доменико Тумиати «Молодая Италия». Роль была замечена. Театральный критик Леонида Рапаче в статье, напечатанной в ведущем театральном журнале «Иль Драмма», отметила работу молодого актера и предредила ему большое будущее. Академию Стрелер закончил с золотой медалью в 1940 году. И сразу

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 25.

<sup>2</sup> *Treccani E.* Un'amicizia lunga una vita // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo /A cura di M.G. Gregori. Milano, 1997.

<sup>3</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 26.

поступил в театральную труппу Аннибале Ники и Гуальтеро Тумиати, затем перешел к Пилотто — Донди, позже в труппу Мелато — Джорда. У него началась обычная для итальянского актера жизнь на колесах. И за короткий срок ему пришлось объездить почти всю страну.

Образ жизни актеров в любой итальянской труппе того времени был суров и суров традиционно. На севере, на юге, в Милане, в Риме или Неаполе положение актера в труппе было более или менее одинаковым и целиком зависело от капокомико<sup>1</sup>. «Внутренние отношения в труппе регулировались властью отцов»<sup>2</sup>. А некоторые из них были особенно беспощадны. В Неаполе, одном из самых театральных городов Италии, суровым нравом отличались все капокомико диалектальной сцены, но и среди них выделялся великий Эдуардо Скарпетта, а позже его сын Винченцо (у них в свое время начинали братья Де Филиппо). А их театры были лучшими в свое время. Сам Эдуардо Де Филиппо был также в высшей степени строг и требователен и у себя в театре установил железную дисциплину.

Суровую школу итальянского кочующего театра пришлось пройти и Джорджо Стрелеру. Итальянский бродячий театр — структура очень консервативная, со своими жестокими законами и неизменными правилами. «Дисциплина — прежде всего. Это закон профессии, византийский ритуал, сложнейший кодекс поведения, который не обсуждался»<sup>3</sup>. При малейшей опасности опоздания на репетицию приходилось брать такси. При этом молодые актеры старались делать это незаметно, так как такси тогда считалось роскошью. Жесткий распорядок дня, унижительные публичные допросы и проверки: «А ну-ка покажи ногти!», «Причешись!», «Покажи туфли!». Так говорил Серджо Тофано, более других отличавшийся крутым нравом, чем был знаменит и славен в актерской среде. С ним Стрелеру тоже пришлось работать. Тофано выстраивал актеров на сцене и производил дознание. Подметки туфель, в которых актер выходил

---

<sup>1</sup> Капокомико (саросомико) — в Италии глава театральной труппы и, как правило, ее первый актер.

<sup>2</sup> Io, Strehler. P. 106.

<sup>3</sup> Ibid. P. 77.



на сцену, должны были быть идеально чистыми; в них запрещалось выходить на улицу. Правила эти, конечно, нарушались, поэтому во избежание репрессий обувь чистилась постоянно и очень тщательно. Каждый сам обеспечивал себя «обмундированием», состоявшим из фрака, смокинга, голубого костюма, серого дневного костюма (тройка), спортивного костюма, различной обуви, париков и т. д. «Моя мама потратила последние наши деньги, чтобы купить мне все необходимое»<sup>1</sup>.

Искусство здесь почиталось превыше всего, поэтому актер принадлежал театру, и только театру. Он был обязан выходить на сцену всегда, в любом состоянии и при любых обстоятельствах. Даже если был болен с температурой 39°, даже если у него только что умер отец, сын, брат или жена... Уважительных причин не было. Когда актер все же почему-то пропускал свой выход, для него это было равносильно катастрофе. Штрафы за проступок не предусматривались, но ничего не было страшнее порицания главы труппы и товарищей. «Подумать только! — много лет спустя вспоминал Джорджо Стрелер. — И все эти строгости только ради того, чтобы в очередной раз продекламировать одиннадцатисложный стих Сэма Бенелли, произнести диалог Бернштейна или Джакометти»<sup>2</sup>.

Действительно, репертуар оставлял желать лучшего. Театры, где Стрелеру довелось делать свои первые профессиональные шаги, имели неплохую репутацию, но были не лучше и не хуже других итальянских театров. В них исполнялся обычный для того времени репертуар — ничем не интересные и часто совершенно пустые пьесы, как тогда о них говорили, «про сироток и сержантов». Это было то, что называлось *teatro italiano all'antica* (итальянский театр на старинный лад). Здесь Стрелер получил боевое крещение, пройдя весь путь — от статиста до премьеры.

Высокий, статный, с волнистой гривой темных волос, он сразу понравился капокомико. «Прекрасная внешность, хороший голос, данные гистриона. Сделаешь карьеру», — заключил он<sup>3</sup>. Но дебютировать ему доверил лишь в роли слуги без слов.

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Lettere sul teatro / A cura di S. Casiraghi. Milano, 2000. P. 69.*

<sup>2</sup> *Io, Strehler. P. 78.*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 76.*

В тот день Стрелер волновался так, как если бы ему поручили главную роль. Он панически боялся, что слишком большой и неудобный парик свалится с головы, и вообще был убежден, что все в зале смотрят только на него одного. Потом были роли с текстом – «лошади поданы» или что-то в этом роде. Прошло еще какое-то время, и он стал, как ему и предсказывали, героем-любовником. И в этом амплу переиграл немало ролей. Хотя сам Стрелер, весьма иронично оценивая то, что делал в те годы, рассказывал об этом так: «Когда я встал наконец на колени и произнес: “Синьора, я вас люблю. Вы так прекрасны”, разразилась война»<sup>1</sup>. Как бы то ни было, но опыт кочующего театра пригодился будущему режиссеру позже. Здесь он учился навыкам исполнения, учился импровизации – традиционно важное качество любого итальянского актера, умение, которое обретается только на сцене и дается практикой.

Играя в пьесах Беррини, Джакометти или Сарду, Стрелер уже тогда мечтал о серьезном репертуаре и о спектаклях, которые будет когда-нибудь ставить. И много читал: искал интересные его книги в библиотеках, брал их у друзей и знакомых, читал пьесы зарубежных авторов, о которых тогда еще никто не знал в Италии, читал о Московском художественном театре, о Станиславском, о других новаторах театра XX столетия, переводил Аппиа, Аполлинера, Кокто... Он уже тогда немало знал о том, что происходило в европейском искусстве по ту сторону Альп, знал о великих режиссерах начала века. И понимал, как далеки театры, в которых работал он, от настоящего искусства. В Италии тех лет не было драматических театров в европейском смысле слова, театров режиссерских. Были актеры, много замечательных актеров и даже великих, таких, как Мемо Бенаси, Руджеро Руджери или сестры Грамматика, чьи имена вошли в историю театра. Но все они работали по старой отработанной схеме: один актер-звезда (в Италии их называют *mattatore*), окруженный, как правило, весьма слабой труппой. Старая итальянская традиция, которой следовали все и всегда, Сальвини и Дузе в том числе. Отсталость Италии от передовых театральных стран Европы оставалась значительной. В конце 1930-х годов режиссеров

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 76.

в Италии еще не было. И даже само это слово — «режиссер» — тогда только учились произносить. «Мы отстали на пятьдесят лет, провалы и пустоты страшные, — вспоминал Стрелер. — Но эти пустоты заполняли мы. И, конечно, с намерением изменить мир»<sup>1</sup>.

В конце концов Стрелер настолько разочаровался в современном итальянском театре, что решил переменить профессию. И даже поступил в университет на факультет юриспруденции, где и проучился какое-то время (профессия адвоката по уголовным делам ему казалась очень близкой театру). Одновременно он примкнул к театральной группе «Палкошенико» (что означает «сцена») — экспериментальному объединению, созданному при ежемесячнике «Позиционе» (в этом журнале Стрелер публиковал свои первые критические статьи о театре). «Палкошенико» возник в феврале 1941 года, его идеологом и вдохновителем стал Паоло Грасси. Здесь все отдавали себе отчет в том, что итальянский театр переживает период глубокого застоя, поэтому главным в их среде было слово «обновление». Это был центр передовых идей, ориентированный на узкий круг рафинированных интеллектуалов. Деятельность «Палкошенико» осуществлялась под покровительством Сильвио Д'Амико — в то время наиболее дальновидного деятеля театра, теоретика и педагога всех начинающих режиссеров. Здесь Паоло Грасси ставил свои первые спектакли. В основном это были одноактные пьесы или небольшие сцены, основанные на произведениях Леопарди, Шекспира, Евреинова, О'Нила, Йейтса, а также современных итальянских драматургов — Пиранделло, Ребора, Йопполо. Спектакли были очень далеки от обычной продукции коммерческого театра, которая встречалась в Италии на каждом шагу. Актерами в «Палкошенико» выступали молодые выпускники Академии любителей театра, к которым присоединилась группа фрондеров GUF<sup>2</sup> — сценографы и художники журнала «Корренте», тогда еще не запрещенного. Таким образом Стрелер здесь встретил друзей и знакомых: актеров Франко Паренти, Лиану Казартелли,

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 76.

<sup>2</sup> GUF (Gioventù universitaria fascista — буквально, фашистская университетская молодежь) — организация, объединявшая студентов университета.

Марио Феличиани, художника Луиджи Веронези и других. Атмосфера в «Палкошенико» была вдохновляющей, здесь все было ново и интересно. Поэтому когда Грасси собрался ставить пьесу «Последняя станция» Беньямино Йопполо (современного итальянского драматурга, романиста, поэта и художника), Стрелер сразу же согласился исполнить в спектакле главную роль станционного сторожа.

Тогда же Стрелер начинает писать и печатать свои первые статьи. У него всегда, на протяжении всей жизни, была потребность высказаться, перенести на бумагу свои мысли и поделиться ими с коллегами. Было даже время, когда он вполне серьезно думал стать профессиональным литератором. Свои статьи он публиковал в журналах «Позиционе», «Паттулья», «Спеттаколо» (с последним сотрудничали также Джанни Ратто, будущий сценограф всех первых спектаклей Стрелера в «Пикколо», а также впоследствии знаменитый художник Джакомо Манцу). Это были статьи о театре – и самого общего порядка, и посвященные отдельным фигурам современной зарубежной и итальянской сцены: Жану Кокто, Адольфу Аппиа, Аполлинеру, Йопполо и другим. Особенно заметной стала его статья «Ответственность режиссуры», вызвавшая самое большое число откликов и не потерявшая своего значения по сей день; в ней речь шла об «абсолютной, деспотической, страшной ответственности режиссуры»<sup>1</sup>.

К тому времени сформировались и политические взгляды Стрелера. Он стал антифашистом и социалистом, и этим своим взглядам не изменял на протяжении всей жизни. Западная интеллигенция середины и всей второй половины XX века всегда придерживалась левых взглядов. «Все мои друзья были антифашистами. Среди них были не только социалисты, но и анархисты, и коммунисты, и троцкисты»<sup>2</sup>. Вместе с друзьями Стрелер организовал группу противников режима, которая печатала листовки антиправительственного содержания (с лозунгами типа «Долой фашизм!», «Гитлер – преступник!» и т.д.), которые они вкладывали в конверты и рассылали по почте. Конечно, то была

---

<sup>1</sup> Posizione. 10. 11. 1942.

<sup>2</sup> Sachs H. Il Raccontastorie // Nuovi argomenti. 1993. № 47. Luglio – settembre. P. 22.

еще игра, хотя и довольно опасная. Они, действительно, были еще очень молоды. Поэтому, несмотря на все тяготы муссолиниевского режима, для всех них то было время надежд и веры в будущее. «У нас ничего не было, кроме молодости. Нас пьянил ослепительный свет надежды. И еще было чувство единства. Чувство братской солидарности»<sup>1</sup>.

Когда Италия вступила в войну, почти всю молодежь «Палкошенико» забрали в армию. Грасси попал в пехоту и отправился в Лигурию, позже в Бергамо. Франко Паренти пришлось стать танкистом. Пехотный полк, к которому был приписан Джорджо Стрелер, сначала перевели в Грецию, а затем и в Югославию (Хорватию). Большинство итальянцев полка не поддерживало политику Муссолини, ненавидело нацистов и искренне сочувствовало местному населению. Стрелер даже хотел перейти на сторону югославских партизан. Однако когда партизаны начинали их обстреливать, это вызывало бурю возмущения среди итальянцев, особенно потому, что они на самом деле симпатизировали югославам. «Как будто они могли знать, что мы на их стороне»<sup>2</sup>. На Восточный фронт полк по счастью не попал. Служба в частях итальянской армии, находящихся вдали от главных сражений Второй мировой, была вполне сносной. Они нередко получали увольнительные и довольно продолжительные отпуска. Поэтому Стрелер имел возможность навещать в Милан, где сразу с головой погружался в жизнь театра.

1943 год стал поворотным в творческой судьбе Джорджо Стрелера. В январе он поставил в Новаре (Teatro GUF di Novara) свой первый спектакль – три одноактные пьесы Пиранделло: «Человек с цветком во рту», «У выхода» и «Сон (но, возможно, и нет)». В спектакле приняли участие бывшие ученики театральной Академии, а сам Стрелер исполнил роли в первых двух пьесах. Успех был неожиданным и громким, публика приняла его с энтузиазмом. Однако критики оценили спектакль по-разному: некоторые рецензии были не только положительными, но и восторженными, другие достаточно сдержанными. Три месяца спустя в той же Новаре и с той же группой актеров и, конечно, вновь будучи в отпуске, Стрелер поставил спектакль по двум

---

<sup>1</sup> Strehler: nasce un regista 1940/47 // La Pagina. 1998. Dicembre. P. 4.

<sup>2</sup> Ibid.

одноактным пьесам современных итальянских драматургов: «Небо» Феличе Гаудиозо и «Путь» Бениамино Йопполо. О содержании спектакля писали, что по серьезности поставленных вопросов он напоминает горьковскую пьесу «На дне». И это очень важное замечание. Социальные проблемы, проблемы жизни народа волновали Стрелера все больше, постепенно становясь одной из тем, которая пройдет через все его творчество.

Лето 1943 года выдалось тревожным. По всей Италии вспыхивали волнения. Но до поры до времени жизнь в городах все же оставалась относительно спокойной. Все круто изменилось к концу лета. 3 сентября союзники форсировали Мессинский пролив и высадились на юге Апеннинского полуострова. Глава итальянского правительства, маршал Бадолье подписал капитуляцию перед странами антифашистской коалиции. В ответ на это немцы в течение двух дней оккупировали Северную и Центральную Италию и вошли в Рим; король и правительство бежали на юг под покровительство союзных войск. На занятых немцами территориях была образована Республика Салó. Мирная жизнь закончилась. День выхода Италии из войны стал днем начала немецкой оккупации. И началом движения Сопротивления, вернее активной и организованной ее фазы. 8 сентября был создан Комитет национального освобождения Северной Италии (КНОСИ) со штабом в Милане.

Младший лейтенант Джорджо Стрелер был вызван к месту службы, но не явился. Ярый противник Республики Салó свой выбор сделал сразу: Стрелер вошел в ряды Сопротивления и на протяжении нескольких месяцев принимал активное участие в освободительной борьбе, выполняя различные и нередко весьма рискованные задания комитета (работал в подпольных газетах «Аванти!» и «Унита», участвовал в вооруженных операциях). Какую жизнь он вел тогда? Отвечая на этот вопрос, Стрелер советовал прочитать книгу писателя и партизана Элио Витторини «Люди и нелюди», которая рассказывает о борцах итальянского Сопротивления<sup>1</sup>. В то тревожное время, полное лишений

---

<sup>1</sup> Элио Витторини (1908–1966) – итальянский писатель и участник партизанского движения во время Второй мировой войны. Его роман «Люди и нелюди» (Uomini e no), опубликованный в 1945 году, был переведен на русский язык.

и опасностей, но также надежд и романтики молодости, Стрелер встретил свою первую любовь. Его избранницей стала танцовщица Роза Лупо-Стангеллини (сценическое имя Розита Лупи). В 1940–1950-х годах она принимала участие в большинстве спектаклей режиссера в «Пикколо Театро». Брак был заключен 11 октября 1943 года в мэрии Милана на территории республики Салó.

Наступила трудная зима 1944 года. Политическая ситуация резко обострилась уже в январе. Прибывший из Германии генерал Карл Вольф, назначенный командующим войск СС в Италии, за короткий срок разгромил итальянское подполье. Начались повальные аресты и расстрелы. Когда подпольщики приходили на свои явки, имея при себе по обыкновению в качестве пароля одну половину надорванной денежной купюры, подопечные Вольфа уже были там и ждали. Их брали на месте и отправляли в Освенцим, в Маутхаузен, приговаривали к расстрелу. Так продолжалось несколько месяцев. К концу весны 1944 года Стрелер, имевший к тому времени уже два смертных приговора, вынесенных заочно, чудом избежал гибели. По решению Комитета национального освобождения несколько человек (Джорджо Стрелер в том числе) должны были покинуть Италию. Вместе с другими антифашистами он переправился в лодке по озеру Комо, шел с проводниками по альпийским тропам. На всю жизнь запомнил он картину, открывшуюся им с высоты на лежащий в долине по ту сторону Альп город — сияющий огнями город без войны. С собой Стрелер нес документы, подтверждающие, что он был осужден в республике Салó. Это было необходимое условие для вступления на территорию Швейцарской Конфедерации. В Швейцарии он сразу же был интернирован и направлен в военный лагерь Мюррена.

В Мюррене тогда находились многие из известных впоследствии общественных и политических деятелей Италии и представителей ее культуры. «Там было огромное количество итальянских антифашистов всех возрастов, там был будущий правящий класс Италии»<sup>1</sup>. Среди них — президент Итальянской Республики Луиджи Эйнауди, Аминторе Фанфани (премьер-министр нескольких послевоенных правительств), другие политики,

---

<sup>1</sup> *Sachs H. Il Raccontastorie. P. 23.*

а также режиссеры, актеры, художники... Здесь Стрелер познакомился с будущим кинематографистом Дино Ризи. Вместе они организовали в Мюррене киноклуб, где показывали то, что в Италии тогда увидеть было невозможно: фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Рене Клера, Пабста, Ренуара и других. Здесь же при первой возможности Стрелер вновь занялся театром. С группой актеров, состоящей из одних мужчин, он поставил спектакль по трем одноактным пьесам Луиджи Пиранделло: «Дурак», «Человек с цветком во рту», «Патент».

Через несколько месяцев Стрелеру удалось получить разрешение перебраться в Женеву, где уже находилось большинство беженцев, в основном из Франции. Он оказался в иной, но все же родной для себя языковой стихии и сразу взялся за организацию театра. Он не просто хорошо знал французский, но единственный из находившихся там итальянских актеров мог свободно читать александрийский стих. Свой первый театр он назвал по-французски, хотя и с итальянским подтекстом — «Compagnie des Masques» («Театр масок»). И руководил им под именем Жоржа Фирми (Georges Firmy), взяв в качестве псевдонима фамилию бабушки-француженки. Здесь наконец он смог осуществить свою давнюю мечту и поставить пьесу Томаса Элиота «Убийство в соборе». Это был спектакль с французскими актерами и на французском языке. «Абстрактные декорации, кубистические движения в духе Таирова. Детский авангард», — скажет спустя много лет Стрелер<sup>1</sup>. Однако это уже был серьезный театр, и женевская публика в полной мере оценила это. «Молодой итальянец Жорж Фирми показал нам представление, которое надолго останется в нашей памяти, — писал после премьеры театральный критик «Journal de Genève». — Спектакль поражает величием, он полон поэзии, человечности, иронии... Постановка очень убедительная... спектакль, сделанный в стиле немецкого экспрессионизма, весь состоит из счастливых находок»<sup>2</sup>. Рецензенты отмечали точность ритма, восхищались игрой света, пластикой исполнителей. Спектакль был воспринят в единстве всех своих составляющих: свет, цвет, звук,

---

<sup>1</sup> Sachs H. Il Raccontastorie. P. 24.

<sup>2</sup> Цит. по: Battistini F. Giorgio Strehler. Roma. 1980. P. 31.



пространство, игра актеров — все служило одной цели и помогало раскрытию замысла. Театральная критика вспоминала о Жорже Питоеве, некогда работавшем в Женеве. «Дорогой Питоев! Уж он бы был доволен этим спектаклем, — заключал свою статью рецензент. — Будем надеяться, что молодой театр не остановится на достигнутом»<sup>1</sup>. «Театр масок» оправдал ожидания. Следующей сенсацией молодой труппы стал спектакль «Калигула» Альбера Камю в постановке Джорджо Стрелера. Первая и единственная на тот момент постановка пьесы в мире — мировая премьера. И вновь удача — публика восторгалась, аплодисментам не было конца<sup>2</sup>. Театральная критика, однако, была далеко не столь единодушна в своих оценках. В «Калигуле» Стрелер выступил в двойной роли — режиссера и впервые в роли театрального художника.

В Швейцарии Стрелер наконец понял, кем хочет видеть себя в будущем. Новая культурная среда, общение с творческой интеллигенцией из Франции и других стран Европы, с актерами, художниками, режиссерами, прекрасные библиотеки. В Женеве ему посчастливилось посещать курс театральной режиссуры, который вел в Консерватории ученик Жоржа Питоева, Жан Барт, в свое время работавший с Питоевым и игравший в его «Гамлете». Уроки Барта Стрелер будет с благодарностью помнить всю жизнь. В Швейцарии он узнал многое и многому научился. Общекультурное пространство Европы, недоступное в фашистской Италии, теперь принадлежало и ему, и он сам постепенно становился неотъемлемой его частью. «Для меня, человека театра, режиссера, эмиграция в Швейцарии — период очень важный... — вспоминал Стрелер. — Несколько лет я был обещающим актером, колесил по Италии, подобно комедиантам далекого прошлого... Но чувство неудовлетворенности во мне росло день ото дня. Разве этого я хотел? Что делать мне? Продолжать ли работать актером, стараться более или менее сносно играть в пьесах, которые мне совершенно не интересны? Стараться стать актером хорошим или даже, может быть, знаменитым? Или я хочу чего-то большего? ...Именно в эти годы во мне созрела

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Battistini F. Giorgio Strehler. Roma. 1980. P. 31.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 32.*

потребность быть не только актером... Опыта и практики у меня не было. Но я все время пытался представить себе, как я мог бы сделать тот или иной спектакль. Я определенно хотел иного: стать вдохновителем, реформатором, директором, иными словами – режиссером»<sup>1</sup>.

С каждым днем он чувствовал себя все увереннее в этой новой профессии и постепенно стал замечать в себе не только достаточно сил, чтобы реализовать свои мечты, но и некоторые свойства, которые можно было бы назвать врожденными данными. Впервые это произошло, когда он готовился ставить «Убийство в соборе» Томаса Элиота. «Хорошо помню, как я вошел в пустой партер, чтобы установить рабочий свет. Как это делать, я не имел ни малейшего понятия. Но я действовал совершенно уверенно – так, как если бы действительно все хорошо знал. А ведь опыта у меня не было никакого. Был ли это знак? Быть может»<sup>2</sup>. Рассказывая об этом факте в одном из своих многочисленных интервью, Стрелер вспомнил о начинающем Федерико Феллини, с которым произошло нечто подобное, когда он ставил «Белого шейха»<sup>3</sup>.

Врожденное чутье, внутренний голос, интуиция художника. По-разному можно называть такой безотчетный и безошибочно точный акт творца. Интуиция всегда играла огромную роль в искусстве Джорджо Стрелера, порой определяющую. Некоторые решения, важные или даже первостепенно важные, рождались вдруг, совершенно спонтанно, безотчетно и оказывались в итоге единственно верными. «У Джорджо антенны повсюду, он не видит, а чувствует», – говорил о нем Грасси<sup>4</sup>.

Дела в Женеве шли хорошо. Перспективы обнадеживали, все обещало стабильность и процветание в будущем. Театр Стрелера набирал силу, он имел успех, его спектаклей ждали. Конечно, он скучал по Милану, но уже чувствовал себя немного

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 28.

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

<sup>3</sup> Сцену на море с Сорди в лодке Феллини снял не так, как было тогда принято и как ему подготовили, а иначе, при этом сам не понял, почему сделал именно так. Однако после просмотра материала стало ясно, что Феллини сделал то, что и требовалось. См.: Io, Strehler. P. 86.

<sup>4</sup> *Sachs H.* Il Raccontastorie. P. 28.

женевцем. И строил большие планы. А пока следующим в программе французского «Театра масок» Джорджо Стрелера был «Городок» Торнтона Уайлдера. Но лишь только он приступил к работе над спектаклем, как пришло важное сообщение: Комитет национального освобождения Северной Италии призывал Стрелера вернуться в Милан. Война закончилась. Италия нуждалась в новых людях, чтобы строить новую жизнь и создавать новое искусство. Бросив все, Стрелер помчался в Милан. Спектакль «Городок» заканчивал соучредитель «Театра масок» актер Клод Мариц.

Милан поразил Стрелера развалинами. Два года бомбежек и полтора года гражданской войны сделали свое дело — следы войны были повсюду. Мирная жизнь только входила в свою колею. Но все прежние друзья уже были в городе. Среди них и самые близкие — Паоло Грасси и Франко Паренти. Друзья не виделись несколько лет. Все они переменились, повзрослели, возмужали: в прошлом у каждого остались война и Сопروتвиление.

В Милане Стрелера ввели в Комиссариат по делам ликвидации фашистской театральной федерации. Одновременно он получил место театрального критика в «Милано Сера», вечерней газете левого направления. Театральная жизнь к тому времени уже была ключом. Милан или, как его еще тогда называли, культурная столица послевоенной Италии, стал точкой притяжения всего нового и интересного, что появлялось тогда в стране, — в искусстве, в литературе, в кино. В театре тоже все ждали перемен. Однако первое время не принесло ничего нового, что разочаровало многих: на сценах миланских театров вновь появились те же персонажи, те же комедии и мелодрамы, что и до войны — «Шикарная сестрица» Бирабо, «Вестник» Бернштейна, «Паук» Бенелли, «Романтизм» Роветты. «Так не может дальше продолжаться, — гремел Грасси, — кончилась война, все изменилось, а у нас все еще продолжают ставить третьесортные, пустые пьески». И действительно, репертуар итальянских театров производил удручающее впечатление. Многолетняя оторванность от передовых достижений мирового театра чувствовалась, как никогда. Необходимы были перемены и прежде всего в репертуарной политике.

На юге страны такие перемены уже шли. В январе 1945 года, когда еще не кончилась война, в Риме Лукино Висконти

поставил спектакль «Ужасные родители» Жана Кокто. Два месяца спустя в Неаполе Эдуардо Де Филиппо открыл театр премьерой своей новой пьесы «Неаполь-миллионер», имевшей грандиозный успех по всей Италии. В Милане дела продвигались не столь быстро, как того хотели бы Грасси и Стрелер. Но иначе и быть не могло. Когда центр и юг уже обрели свободу и там почти была налажена мирная жизнь, Милан еще воевал. До конца апреля 1945 года весь север был оккупирован. Только 25 апреля 1945 года Комитет национального освобождения объявил о начале всеобщего восстания. На следующий день газета «Аванти!» впервые вышла не подпольно, а открыто, и через всю первую полосу крупными буквами было набрано: «Милан восстал». Весь север был охвачен восстанием. Муссолини бежал. Несколько героических дней борьбы с оккупантами вошли в историю. Именно в Милане была поставлена точка в длительном противостоянии народа и фашизма. Город, породивший фашизм, с ним и покончил. В Милан были доставлены тела схваченного в горах Муссолини и шестнадцати его ближайших приспешников. На площади Лорето, еще помнящей кровь расстрелов мирных жителей и партизан, свершилось возмездие<sup>1</sup>. И только после этого в Милане началась другая жизнь.

Первые дни свободы были незабываемы. Во всех церквах возле алтарей горели свечи — тысячи, сотни тысяч свечей. Радостные лица повсюду «и танцы в каждом дворе»<sup>2</sup>. Танцевали тогда везде, где собирались люди, город на время превратился в один огромный танцевальный зал. Любительские спектакли ставились и игрались ежедневно на импровизированных сценических площадках там, где только было возможно — во дворах, на улицах, в парках, на площадях... То было время надежд, невероятного оптимизма и небывалого всеобщего творческого подъема. Профессиональные театры также включились в работу буквально на следующий день после победы. Первым, уже 4 мая, открылся «Одеон», 9 мая в «Лирико» был дан концерт оркестра «Ла Скалы» в честь союзников, днем позже открылись двери театров «Нуово» и «Каркано». Люди снова заполнили театральные

---

<sup>1</sup> Тела Муссолини и людей из его ближайшего окружения были повешены в Милане на площади Лорето.

<sup>2</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 15.

залы. Изголодавшись по искусству и мирной жизни, смотрели все подряд. И были счастливы. Новые труппы возникали одна за другой. Хотя вопрос о репертуаре сразу вызвал бурные дискуссии. Встреча с актерами в фойе театра «Нуово», организованная по инициативе социалистической партии, запомнилась многим. Паоло Грасси с гневом обрушился на актеров и руководителей театров: «На улице еще не убраны тела расстрелянных партизан и фашистов. Труп Муссолини еще висит на площади Лорето. Эссэсовцы только-только покинули отель “Реджина”, а вы, судя по вашему репертуару, так и не поняли, что случилось. В Италии произошел исторический поворот. Произошла смена эпох»<sup>1</sup>.

Редакция журнала «Политекнико» (основанного Элио Витторини), располагавшаяся на Тунисском бульваре, стала штаб-квартирой новой интеллигенции. Именно здесь стали печатать ранее не издававшиеся в Италии произведения Хемингуэя, Сартра, Элюара, Брехта... Издательство «Риццоли» открыло серию изданий лучших произведений мировой литературы – классической и современной; это были небольшие книги, напечатанные на серой бумаге, очень недорогие и поэтому их мог купить каждый. Люди с жадностью набросились на то, что прежде было недоступно. Все только и говорили о наступлении новой эпохи и о том, что надо перестраивать мир. Открывались экспериментальные киностудии, новые кинозалы, художественные галереи, возникали новые журналы. Многие из них умерли на следующий день после своего рождения, но некоторые смогли выжить. В самых разных точках Милана возникали дискуссионные площадки, что-то вроде домов культуры, где собиралась интеллигенция, кипели жаркие споры об искусстве, о литературе, обсуждались спектакли миланских театров. В Милан приезжают Элюар, Сартр, Томас Манн. В книжном магазине издателя Эйнауди происходят встречи, дискуссии, рождаются замыслы. Такая же атмосфера царит и в учебных заведениях, в квартале художников, в Академии Брера, в университете. Полумер тогда не знали – спорили иступленно, с пеной у рта, а дискуссии порой кончались потасовкой. То первое лето свободы оставило неизгладимый след в душах тех, кому посчастливилось тогда быть

---

<sup>1</sup> Грасси П. Мой театр. Беседы, записанные Эмилио Поцци. М., 1982. С. 124.

в Милане. Время было живое, вдохновляющее. Жизнь буквально кипела вокруг. А людей переполняли такие чувства, которые в иные времена — спокойные, благополучные, сытые — испытать уже не довелось.

Стрелер предлагает Грасси открыть театр: «Давай снимем зал, откроем новый театр и назовем его “Мастерская 45”». Но Грасси отвергает проект. Он убежден, что необходимо бороться за принципиально новый театр — муниципальный, городской театр с постоянной труппой и постоянным помещением, существующий на средства города. Это должно быть учреждение, принадлежащее обществу, а не частному лицу. Стрелер согласен, и они выработывают совместный план действий. Прежде всего, надо разбудить общественное мнение, мобилизовать всех заинтересованных лиц и сделать так, чтобы и власти города, и политики, и все общество прониклись необходимостью открытия такого театра. Это было нелегко, ведь очень многие уважаемые и весьма влиятельные деятели сцены, среди которых Эдуардо Де Филиппо или даже такой реформатор итальянского театра, как Лукино Висконти, были весьма далеки от подобных идей.

Грасси и Стрелер выступают в печати, публикуют серию статей, где обосновывают свою позицию, убеждают, что общедоступный художественный театр — настоятельная потребность Милана. Они предлагают модель организации такого театра, решение его экономических проблем, схему распределения доходов. Одновременно они открывают клуб театральной культуры «Диоген» (благодаря помощи одной из городских библиотек, предоставившей для этой цели свое помещение). Здесь по воскресеньям стали собираться актеры, начинающие режиссеры, художники, критики и просто любители сценического искусства. В клубе проходили публичные чтения итальянских и зарубежных пьес, обсуждались проблемы театра и пути его обновления. Здесь кипели жаркие дискуссии, героями которых становились Брукнер, Жироду, Томас Элиот, О’Нил, Торнтон Уайлдер, Ануй, Камю... «Диоген» стал местом регулярных встреч театральной молодежи, среди которой можно было заметить Витторио Гассмана, Тино Карраро, Руджеро Якоби, Этторе Гаипу... — тех деятелей сцены и кино, чьи имена вскоре станут широко известны. В 1945–1947 годах — период, предшествующий возникновению первого общедоступного муниципального

театра, — клуб не только играл важную роль в культурной жизни Милана, способствуя обновлению искусства в целом, но и сделал немало для открытия и становления «Пикколо».

Страстная и неутомимая деятельность Стрелера и Грасси принесла свои плоды и довольно скоро: идея открытия в Милане муниципального драматического театра получала все новых и новых сторонников. И уже 27 июня 1945 года в протокольных записях посещений Комитета национального освобождения Ломбардии появились фамилии Стрелера и Грасси. В тот день они пришли с официальным предложением об открытии нового театра. «Таков был этот первый полуофициальный след пока еще не очень четко очерченного плана»<sup>1</sup>.

Осознание того, что обновление сценического искусства Италии возможно не только при условии изменения репертуара и организационной структуры театра, но и постепенного перехода к режиссерскому театру, также пришло. И в Италии наконец стали один за другим появляться режиссеры. Серджо Тофано, один из капокомико старого образца, в те дни нарисовал и опубликовал карикатуру: по улице двигается плотная и бесконечная толпа, а изумленные горожане, выглядывающие из окон, с удивлением вопрошают: кто такие? что за демонстрация? Но, оказывается, это режиссеры. «Сегодня все режиссеры, все, и растут, как грибы», — говорил обескураженный Тофано. Действительно, процесс шел стремительно. К 1946 году список итальянских режиссеров был уже достаточно внушителен и насчитывал более двадцати фамилий, среди которых выделялись «старики» — Антон Джулио Брагалья, Гуидо Сальвини, Татьяна Павлова, Петр Шаров, а также молодые — Джорджо Стрелер, Луиджи Скуарцина, Орацио Коста, Лукино Висконти...

Послевоенное поколение итальянской творческой молодежи — прежде всего режиссеры театра и кино — поразили мир. Страна, так долго бывшая в изоляции, казалось, копила силы и, как только стало возможно, предъявила все, на что была способна. Из отстающей страны Италия сразу вырвалась в лидеры. Искусство итальянского неореализма в кино стало открытием. Фильмы Роберто Росселини, Лукино Висконти, Альберто Латтуады, Джузеппе Де Сантиса, Витторио Де Сики, Чезаре

---

<sup>1</sup> Грасси П. Мой театр. С. 129.

Дзаваттини, Ренато Каstellани смотрели на всех континентах. В них открылся особый мир, незнакомая Италия со всем ее неустроенным бытом, нехитрыми радостями и болью. Подлинная Италия, нищая, голодная, безработная и все же полная любви и человечности.

Долгие годы лишенная возможности открыто говорить об истинных проблемах современной жизни со сцены театра, Италия после войны стремилась прежде всего уйти от так называемой эстетики «белых телефонов», ставшей символом всего фальшивого, лживого и далекого от жизни. Показывать жизнь в ее правде, жизнь, как она есть, — это было принципиально важно. Главным в искусстве страны тогда стало слово «правда», а основным направлением в искусстве — и в театре, и в кино — реализм. Реализм или неореализм — преимущественный стиль итальянского театра 1940-х годов.

Но если в кино после войны практически все начиналось с чистого листа, то в театре дела обстояли иначе. Итальянский театр был структурой традиционной и очень консервативной, истоки которой уходили далеко в глубь веков. Италия всегда славилась великими актерами, многих из которых хорошо знали в Европе. Это был театр передвижной, кочующий и в этом смысле мобильный. Огромное количество актерских семей по всей Италии из поколения в поколение, из века в век колесили по стране, передавая свое мастерство на сцене из рук в руки — от отца к сыну. Потомков таких актерских семей и теперь можно найти почти в каждом театре Италии. Корни этой традиции, называемой «*tradizione gironvaga*» (кочевая традиция), и в середине XX века были очень сильны. Каждый вышедший из такой семьи с младенчества воспитывался в жесткой и архаичной системе своего театра и, как правило, оставался привержен ей до конца жизни и в очень малой степени был открыт новым веяниям. Жизнь драматического театра Италии текла по старинке, как в коконе, — обособлено от европейских театральных революций, тихо и спокойно. И даже мощное движение футуризма, зародившееся в Италии и получившее там наибольшее развитие, не смогло поколебать вековых основ. Должно было пройти еще несколько десятилетий, прежде чем театральные перемены стали возможны. После двадцатилетия фашизма и потрясений, связанных со Второй мировой войной, в жизни и искусстве страны



произошли необратимые — «тектонические» — сдвиги. И только тогда стало ясно, что время пришло.

Но, как и во всяком деле, необходим был толчок. Кто-то должен был стать первым. Случайно или, быть может, как раз закономерно, но в Италии роль реформаторов взяли на себя те, кто исторически и кровно не были связаны с традиционным итальянским кочующим театром, для которых словосочетание «tradizione girovaga» не несло в себе ничего личного. Волею судьбы первопроходцами стали Лукино Висконти и Джорджо Стрелер. Ни тот, ни другой не были потомственными актерами, не были *figli d'arte* — «детьми искусства» (как называют таких людей в Италии). Зов крови вечно кочующего актера был им чужд. Именно они оказались более других готовы к переменам, к масштабной реформе итальянского драматического театра<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что Стрелер был на пятнадцать лет моложе Висконти, ставить спектакли в театре он начал раньше. Но у Висконти в силу возраста и некоторых обстоятельств его жизни, несомненно, было определенное преимущество. До войны он жил во Франции, где имел возможность смотреть спектакли французских режиссеров, общаться с представителями театра и кино, свободно знакомиться с материалами по театральному искусству начала XX века. Пока Джорджо Стрелер еще только искал ответы на свои вопросы, с трудом доставал нужные книги, сидел в библиотеках, Висконти мог черпать необходимые сведения из первых рук. К моменту окончания войны у него уже был опыт работы в кино с Рене Клером, опыт работы в театре в качестве художника и фильм «Одержимость». Он оказался на территории без фашизма раньше Стрелера, поэтому и смог начать в Италии раньше, в освобожденном Риме, когда на севере еще шла война. Его первый самостоятельный спектакль «Ужасные родители» Кокто имел невероятный зрительский успех и очень плохую прессу: спектакль стал полным разрывом с эстетикой театра довоенного и военного времени. Именно 10 января 1945 года, день премьеры пьесы Кокто в Риме, можно считать

---

<sup>1</sup> Не случайно, пишет Стрелер, «члены старых актерских династий нам не доверяли. Они никогда не слышали о режиссерах, а мы между тем говорили о Станиславском». См.: *Sachs H. Il Raccontastorie*. P. 22.

официальной датой начала нового этапа в сценическом искусстве Италии – началом театральной режиссуры.

Примечательно, что дебютировал Висконти в театре сразу как зрелый мастер. Его первые спектакли (по произведениям Ж. Кокто, Ж. Ануйя, Э. Хемингуэя, Ж.-П. Сартра, Э. Колдуэла, Ф.М. Достоевского, Т. Уильямса), поставленные в Риме на сцене театра «Элизео», – важнейший этап в истории национальной сцены. В конце весны 1945 года в Милан вернулся и Джорджо Стрелер. Новая эпоха в жизни итальянского театра началась.

С их приходом переменялось все. Другим стало отношение к театру и среди служителей сценического искусства, и среди зрителей. Перестала доминировать привычная и испытанная веками национальная традиция *mattotoriato*, когда театр строился вокруг одного ведущего актера труппы. Система эта не исчезла совсем, она существует и поныне, но позиции ее были серьезно подорваны. То, что давно свершилось в театрах многих стран Европы, пришло и в Италию. Спектакль стал пониматься как единое целое, организуемое и движимое одной волей – режиссера, который определяет главную идею постановки, а также ставит задачу всем участникам спектакля, включая актеров-звезд. Все компоненты спектакля – слово, звук, свет, цвет, пространство – теперь уравниваются в правах. Слово драматурга также становится одним из составляющих сценического действия. Отношение к авторскому тексту остается еще очень уважительным, однако всеопределяющую роль тот уже утрачивает. Постепенно возрастает, становясь все более значимой в театре, и роль художника. И для Висконти, и для Стрелера подмости становятся не просто территорией, где играется спектакль, а сценическим пространством, образом, в каждом отдельном случае обретающим свою, особую художественную форму. Режиссер начинает мыслить в принципиально иных по сравнению с предшествующим периодом категориях: пластическими «живописными формулами»<sup>1</sup>.

Процессы в театральной Италии шли стремительно. Тем не менее в общественном сознании утверждение режиссерской профессии происходило с трудом. «Никто из молодых, –

---

<sup>1</sup> *Servadio G. Luchino Visconti. Milano, 1980. P. 226.*

писал Стрелер в середине 1970-х, — сегодня даже представить себе не может, какую битву должно было выдержать наше поколение ради того, чтобы утвердить само понятие “режиссер”, чтобы ввести страну в мир европейской культуры. И все это в тяжелой экономической ситуации, среди бедности и разрухи»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что Стрелер вернулся из Швейцарии достаточно известным человеком театра, за плечами которого уже было несколько удачно поставленных спектаклей, в Италии ему как начинающему молодому режиссеру вновь пришлось все начинать с нуля. А как тяжело было в Швейцарии, он помнил хорошо. В родном Милане было не легче. «Трудно было убедить кого-нибудь доверить тебе как режиссеру постановку спектакля в стране, где “режиссер” все еще считался чем-то мистическим и не очень законным, где никто или почти никто не привык, чтобы им управляли. Особенно если на это претендовал молодой человек, каким тогда был я... А ведь мне еще посчастливилось»<sup>2</sup>. И действительно, вскоре судьба улыбнулась ему: Стрелер получил предложение от известной в то время актрисы Дианы Торриери поставить пьесу Юджина О’Нила «Траур к лицу Электре» с группой актеров театра Бенасси — Торриери. Стрелер согласился сразу же, хотя репетициям отвели всего несколько дней. Тогда он вообще хватался за любую работу и на любых условиях. Приступал же он к репетициям над О’Нилом, как признавался позже, не только с огромным волнением, но и со страхом. Необходимо было побеждать — права на ошибку у него тогда еще не было.

Премьера пьесы О’Нила «Траур к лицу Электре», поставленной, как писала пресса, в экспрессионистической манере с элементами психоанализа, состоялась 15 декабря 1945 года. Успех был исключительным. «Такого триумфа за всю мою жизнь мне испытать не довелось», — много лет спустя признавался Стрелер<sup>3</sup>. Когда кончился спектакль, ошеломленный неистовым громом аплодисментов, он спрятался — в туалете. Вероятно, с того дня у него вошло в привычку исчезать из театра в день

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 30.

<sup>2</sup> Strehler: nasce un regista.

<sup>3</sup> *Sachs H.* Il Raccontastorie. P. 26.

премьеры. Тогда его долго искали, нашли и все-таки вывели на сцену. Актеров и режиссера публика вызывала на поклон шестьдесят раз. «Но почему был такой успех, я так и не понял»<sup>1</sup>.

Не успели еще отгреть аплодисменты в Милане, а Джорджо Стрелер уже был во Флоренции, в театре «Пергола», где ставил «Калигулу» Камю. Предложение поступило от одного из самых крупных актеров того времени Ренцо Риччи (позже он сыграет в «Пикколо» немало ролей, в том числе Фирса из «Вишневого сада» – роль, которая на закате дней актера вновь прославит его). Это был хороший знак, говорящий о том, что большие итальянские актеры (*grandi attori, mattatori*) уже готовы принять режиссера, работать с ним, а значит и подчиняться. А главное, смириться с тем, что актер, даже первый актер труппы – лишь элемент спектакля, далеко не единственная, хотя и очень важная его часть.

В «Калигуле» Стрелер после настойчивых уговоров Риччи сыграл Сципиона и сам, как и за два года до того в Швейцарии, выступил в роли художника. Денег на постановку почти не было. Поэтому спектакль делался очень примитивными средствами – простейшие декорации (белый помост и белый задник), костюмы, сшитые из простыней, и музыка (конкретная музыка *ante-litteram*), аранжированная самим режиссером. Но результат ошеломил вновь. «Это был еще один пугающий триумф, но для меня, во всяком случае, более понятный»<sup>2</sup>. Критика особенно отмечала «простоту и ясность» режиссерского решения, «строгость и вместе с тем лиризм»<sup>3</sup>. Сведений о спектакле почти не осталось. Сохранилась фотография одной сцены из второго акта: диалог Калигулы и Сципиона (именно она произвела на современников особенно сильное впечатление). На первом плане в напряженной позе и почти с трагическим лицом сидит Калигула-Риччи, за его спиной в белой тоге стоит Сципион-Стрелер. Положив руку на плечо Калигулы, он как будто старается удержать императора от чего-то или успокоить его. Калигула здесь – весь решимость, порыв, готовность к действию,

---

<sup>1</sup> *Sachs H.* Il Raccontastorie. P. 26.

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

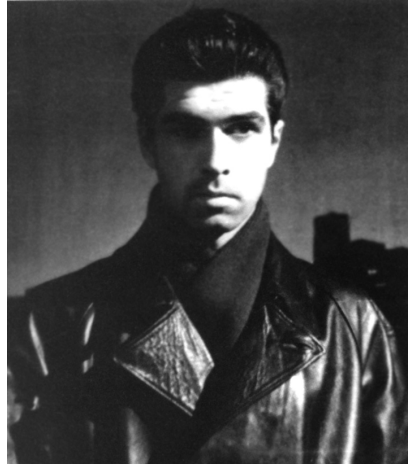
<sup>3</sup> *Il Dramma.* 1946. 15. 12.

а Сципион – воплощение покоя, терпения, сдержанности: он смотрит на Калигулу мягко, почти ласково, как бы призывая к миру и согласию. Спектакль шел с аншлагом. А в зрительном зале почти каждый вечер можно было заметить Лукино Висконти. Спустя много лет в книге «Мой театр» Висконти скажет, что режиссура «Калигулы» потрясла его.

Успех спектакля ускорил решение важной для Стрелера проблемы. Работа в театре занимала все его время, писать же статьи для газет и журналов ему становилось все труднее: свободного времени не было вовсе. Поэтому с началом 1946 года он решает расстаться с профессией театрального критика и целиком посвятить себя сцене. Импресарио Рено Фрелиани предложил Стрелеру руководство труппой, которую возглавляла актриса (и саросомиса) Эва Малтальяти. Это был его первый театр в Милане, дававший спектакли в «Одеоне». В труппу вошли уже тогда очень известные актеры – Франко Паренти, Тино Карраро, Сальво Рандоне. И менее чем за два месяца Стрелер поставил с ними четыре спектакля: «Тереза Ракен» Э. Золя, «Любовь под вязами» Ю. О’Нила, «Свободная женщина» А. Салакру, «Под мостами Нью-Йорка» М. Андерсона. Работа шла вполне успешно, но из-за конфликта с первой актрисой, которая требовала взять к постановке одну очень посредственную пьесу, Стрелер был вынужден покинуть труппу.

Подобные мелкие неудачи тогда не оставляли и следа. Создание своего театра – вот что занимало все мысли и Стрелера и Грасси. Ради осуществления своей мечты они работали, не покладая рук, писали и писали статьи, встречались с нужными людьми и верили в будущее. Они были молоды, полны сил, энергии, и их хватало на все. Весной 1946 года Стрелер и Грасси организуют серию культурных мероприятий, посвященных годовщине окончания войны. Тогда же они лично участвуют в избирательной кампании в поддержку мэра Милана Антонио Грэппи. Оба принимают живейшее участие в фестивале современной итальянской драматургии, который проводила газета «Коррьере Ломбардо», – Грасси как организатор, Стрелер как режиссер. Он ставит две пьесы: «Война, рассказанная для бедняков» Эннио Флайано и «Бунт против бедных» Дино Будзати. В обоих спектаклях играют Тино Карраро, Франко Паренти и Лилла Бриньоне, которых к тому времени уже можно было называть

актерами Джорджо Стрелера. В том же году он ставит в театре «Лирико» драматическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» Артура Онеггера на текст Поля Клоделя с драматическими актерами Ренцо Риччи и Сарой Феррати. Для Стрелера это был первый опыт работы в музыкальном театре, началом долгого полувекowego пути — многих десятков оперных постановок, которые он осуществит в будущем.



Молодой Стрелер на сцене театра «Одеон» в Милане. 1946

В конце 1946 года мир отменял дату — десять лет со дня смерти Максима Горького. Миланское издательство газеты «Аванти!» предложило поставить пьесу «Мещане». Благодаря меценату Франческо Грациадеи, богача из аристократов с левыми взглядами, были найдены необходимые средства. Премьера состоялась 26 ноября в помещении театра «Эксельсиор». Спектакль собрал ту самую творческую группу, которая несколько месяцев спустя составит ядро первой труппы «Пикколо Театро». Это актеры Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Сальво Рандоне, Антонио Баттистелла, Марчелло Моретти, Франко Паренти, Марио Феличчани, Лиа Дзопелли, Лиа Анджельери, Армандо Альцельми, сценограф Джанни Рагто, художник по костюмам Эмма Калдиери, композитор Фьоренцо Карпи. «Спектакль стал важным этапом в истории итальянского театра и в моей личной судьбе, — скажет впоследствии Стрелер. — Здесь мы впервые работали все вместе, можно сказать, очень тесно работали, все мы, Паоло Грасси и я (старые друзья со времен Сопротивления). Он как организатор, я как режиссер. Спектакль имел невероятный успех. Мы играли его много недель подряд»<sup>1</sup>. Спектакль стал лучшим из того, что Стрелер как режиссер сделал к тому моменту.

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 31.*

Таково мнение современников. «Мешане», по существу, стали началом «Пикколо Театро» или, говоря иными словами, его генеральной репетицией.

Пьеса была поставлена Стрелером в его собственной обработке и приурочена к целой серии мероприятий, связанных с памятной датой и публикациями в журнале «Иль Драмма» о театральной жизни в Советском Союзе. Все вместе это вылилось в широкомащтабную общеитальянскую акцию, посвященную русской культуре и русскому театру. В Риме в театре «Элизео» в те же дни прошла премьера нового спектакля Лукино Висконти — «Преступление и наказание» Достоевского в обработке Гастона Бати с поистине звездным составом актеров: Мемо Бенасси, Татьяна Павлова, Паоло Стоппа, Рина Морелли, Джорджо Де Лулло.

В итальянских театрах в те годы игрались почти исключительно произведения зарубежных авторов, которых прежде ставить было сложно или невозможно. Однако интерес к русской теме, пожалуй, стоит выделить особо. И хотя имена Гоголя, Достоевского, Островского, Тургенева, Чехова, Маяковского в Италии, конечно, были известны, и давно, но русская тема в театре в первые годы после окончания великой войны, причем в творчестве самых крупных итальянских режиссеров, возникает все же неслучайно. Причин здесь по крайней мере две: общественно-политическая и эстетическая. Колоссальный, основополагающий вклад Советского Союза в разгром общего врага был очень высоко оценен итальянцами, пережившими Вторую мировую войну, что не только подняло престиж государства, но и пробудило интерес к стране и ее культуре. Открытия же русского театра рубежа веков актерами, режиссерами, художниками Италии, начиная с середины XX века, изучались очень внимательно и основательно, и в разные периоды исторического развития послевоенной Италии в центре внимания оказывались то Станиславский, то Таиров, то Вахтангов, то Мейерхольд. В 1940-е годы — время расцвета итальянского неореализма и в театре, и в кино — точкой притяжения был русский реализм и открытия Московского Художественного театра. Тогда и Стрелер, и Висконти, и другие итальянские режиссеры первого поколения смотрели на русский театр, как на пример для подражания, как на источник вдохновения. Постигать основы русского психологического театра итальянские режиссеры нередко предпочитали на произведениях русской литературы и театра.

В конце апреля 1945 года ремонтные работы в палаццо Бролетто завершились, и новый театр готовился принять первых зрителей. Его назвали «Пикколо», что означает «Малый». Название говорило о размерах театра, который и в самом деле был очень небольшим (первые годы в нем было всего пятьсот мест). В имени нового театра скрывался и намек, понятный лишь посвященным: он был назван в честь одного из известных европейских театров — московского Малого. Вместе с тем в названии театра заключался и еще один смысл. В годы, когда все только и говорили о массовом зрителе, о необходимости нести искусство в народ, самым широким народным массам, миланский «Пикколо» названием своим заявлял, что количество зрителей не есть цель театра, во всяком случае, далеко не главная его цель: «После призывов создать театр на десять тысяч зрителей... настало время работать вглубь. Добрать в количестве можно и потом. Мы полагаем, что небольшая группа наших зрителей станет ядром будущих огромных театральных залов»<sup>1</sup>. Некоторые итальянские исследователи полагают, что



Первая афиша «Пикколо театро ди Милано». 1947

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 24.



театр таким образом заявлял о своем намерении ориентироваться на лабораторные задачи, на узкий круг только своих зрителей. Однако весь путь «Пикколо», вся его программа, каждый спектакль говорят совсем о другом: это всегда обращение к самому широкому зрителю, стремление быть понятным и понятным всем и везде. Поэтому говорить о задачах лабораторного характера в данном случае вряд ли уместно. Кроме того, не будем забывать, что маленький зал на улице Ровелло не был сознательным выбором Стрелера и Грасси. Они получили то, что им могли тогда предложить, поэтому свою культурную политику были вынуждены строить, исходя из сложившихся реалий.

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

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

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

Первоначально руководители «Пикколо» предполагали открыть театр национальной классикой — комедией Никколó Макиавелли «Мандрагора». А Горький значился вторым. Однако спустя даже триста лет после своего создания в демократической стране, которой к тому времени уже считалась Италия, Макиавелли все еще внушал недоверие и страх. Департамент цензуры, где были



Сцена из спектакля  
«Ночлежка» («На дне»)  
Максима Горького. 1947



Джорджо Стрелер  
в спектакле «Ночлежка».  
1947

сильны позиции христианских демократов, наложил запрет на исполнение комедии, мотивировав отказ «богохульством ее содержания». И только после этого театр обратился к Максиму Горькому.

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

Сказать, что спектакль имел успех, – не сказать ничего. Он стал крупнейшим событием театрального сезона и событием для всей страны. В «Пикколо» он прошел с аншлагом тридцать семь раз подряд. Почти сразу театр получил признание и на национальном уровне: 16 августа того же года труппа была приглашена в Венецию на международный театральный фестиваль Биеннале, где спектакль «Ночлежка» с большим успехом был показан на одной из самых престижных сцен страны – в оперном театре «Ла Фениче»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> В Италии показателем значимости театра служит предоставление ему той или иной сценической площадки.



Джордж Стрелер среди масок. 1950

«Многие думают, что поставить эту комедию было просто, что все дала сама традиция, что сама природа наградила итальянского актера всеми знаниями о комедии дель арте, — говорил Стрелер — Все обстояло как раз наоборот. Спектакль был чистым безумием, отчаянной авантюрой. Тогда не существовало (как не существует и теперь) традиции исполнения комедии дель арте. Мы ничего не знали — ни как носить маску, ни как импровизировать. Ведь неслучайно комедия “Арлекин — слуга двух господ” до того не ставилась в Италии по крайней мере лет пятьдесят. Мы начали с нуля. И мне очень помогли все мои учителя, которых я знал и с которыми не мог быть знаком, учителя далекие и близкие: Станиславский, Мейерхольд, Таиров, а также Дюллен, Бати, Жуве, Брехт, а до него еще Фехлинг, Кёртнер, Мартин Хайнц. Очень многие. Все те, кто создали свои театры, свои школы, каждый, кто выработал свою методологию и создал великие спектакли. И я горд, что могу отдать должное каждому из них»<sup>1</sup>.

В этом спектакле произошло, казалось бы, невозможное: была воссоздана сценическая жизнь комедии дель арте — ее особый условный язык, пластика масок с неповторимым для

---

<sup>1</sup> Meridiani. Milano, 1990. Novembre.

каждой из них тембром голоса, ритмом, интонациями, дефектами речи. Арлекин, Бригелла, Доктор, Панталоне, Влюбленные, Серветта вновь обрели плоть и кровь, вновь заиграла, заплясала, запела *anima allegra* – веселая душа артиста. Был ли спектакль «Пикколо» точным повторением искусства исторической комедии масок? Наверное, нет. О чистоте стиля или его аутентичности в данном случае, скорее всего, говорить не приходится. Но чудо тем не менее произошло, новое рождение итальянской народной комедии состоялось. Традиция явилась вновь, преобразованная, прошедшая через испытание временем, но все же подлинная и живая. А образ Арлекина в гениальном исполнении великого Марчелло Моретти стал открытием.

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

Итак, традиция вернулась. В сущности, произошло, быть может, не только возрождение театра масок, но и в чем-то возвращение театра после долгих странствий на историческую родину. Итальянская традиция, некогда «вывезенная» за пределы страны, во Францию, прошла там долгий путь (от *Comédie Italienne* к ярмарочному театру, через искусство Дебюро к Жаку Копо, а от него к мимам Лекоку и Декру). И вот круг замкнулся:



Джорджо Стрелер на фоне декораций спектакля  
«Арлекин, или Слуга двух господ»

после долгих «скитаний» на чужбине театр масок вернулся в Италию, туда, где родился и откуда вышел в свет. Так Франция отдала Италии свой долг. И так завершился этот своеобразный круговорот традиции в европейской культуре нового — новейшего времен.

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

Возможно, именно «Арлекин» стал яркой иллюстрацией главного тезиса программы «Пикколо»: *художественный театр для всех*. В специальной программе, подготовленной к открытию нового театра, была изложена позиция руководителей и заявлены задачи, которые они ставили перед собой. Там в частности говорилось: «Мы не считаем театр частью светского обихода или отвлеченной данью культуре. Мы не хотим предлагать зрителю только развлечение или праздное пассивное созерцание: мы любим отдых, а не праздность, праздник, а не времяпрепровождение... Театр — это место, где свободно собравшееся сообщество людей познает себя, место, где это сообщество внимает слову, которое можно и принять и отвергнуть»<sup>1</sup>.

«Пикколо» объявлял себя свободным и независимым от любого давления извне — как со стороны рынка, так и со стороны какой бы то ни было политической партии. Он ставил задачу продолжать в своем искусстве исторические традиции культуры Милана и региона Ломбардии. Современный театр самого высокого художественного уровня, способный преодолеть пропасть между культурой высокой и низкой, народной, способный объединить их — так виделся «Пикколо» в будущем. Театр намеревался открыть свои двери самому широкому зрителю и особенно тому, кто в силу возраста или условий своего развития был от театра далек. При этом цены на билеты должны были быть значительно ниже, чем в частных театрах, чтобы люди даже низкого достатка могли позволить себе роскошь прийти в театр. Введение абонементной системы и скидки на билеты в выходные дни должны были помочь привлечь новых зрителей. «По мере возможности мы будем набирать своих зрителей из рабочих и молодежи, на заводах, в учреждениях, в школах, мы будем предлагать им спектакли максимально высокого уровня по оптимально низким ценам. Это будет не экспериментальный театр и тем более не театр для избранных, доступный лишь узкому кругу посвященных. Это будет *художественный театр для всех*»<sup>2</sup>.

Благородство задачи не вызывает сомнения. Но реализована она не была, оказалась утопией, как и надежды привлечь в театр

---

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для людей. С. 25.

<sup>2</sup> Там же. С. 24–25.

большие массы рабочего класса. Однако для своего времени эти слова стали программным лозунгом и весьма привлекательным. Пример Милана оказался заразительным. Муниципальные театры, тесно связанные с территорией, где находились, с городом, который должен был поддерживать их экономически, постепенно стали появляться и в других местах. В течение менее десяти лет — с 1947 по 1955 год — на севере Италии, в так называемом индустриальном треугольнике, в Милане, Генуе и Турине, возникли первые театры «стабиле». Система итальянских «стабиле» формировалась на общих для всех трех принципах: во главе каждого стояли директор-организатор и художественный руководитель. В Милане это были Грасси и Стрелер, в Генуе — Иво Кьеза и Луиджи Скуарцина, в Турине — Нуччо Мессина и Джанфранко Де Бозио. Директор занимался организаторской работой и выстраиванием отношений с властями города; его политические взгляды можно было бы охарактеризовать как умеренные, в отдельных случаях даже правые, он всегда старался поддерживать хорошие отношения с муниципалитетом (которые в послевоенные десятилетия состояли преимущественно из членов партии христианских демократов). Художественный руководитель занимался непосредственно искусством, ставил спектакли и обычно притеривался более левых или даже марксистских взглядов.

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

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





Паоло Грасси и Джорджо Стрелер  
на фоне афиши театра. 1956

было играть свои спектакли, репетировать, работая над новыми проектами. Постоянной стала и группа сотрудников, обеспечивающих деятельность театра: дирекция, технический персонал (рабочие сцены, портные и т.д.), работники архива, преподаватели школы при театре. Все они и всегда имели ежемесячную зарплату. (Когда-то этот аппарат был совсем небольшим, теперь же он разросся до огромных размеров.) Постоянной труппы как не было, так и по сей день нет. Конечно, у «Пикколо» всегда была группа своих актеров, из числа которой главным образом и набирались исполнители для каждого спектакля. Но все актеры и всегда работали только по контрактам, которые заключались лишь на время конкретной постановки. Поэтому в перерывах между спектаклями они много работали в других театрах и с другими режиссерами. Хотя основным делом жизни большинства из них оставался «Пикколо». Тем не менее то, что государственные драматические театры в Италии все-таки появились, несомненно, большой шаг вперед. Это можно считать почти

чудом. Воодушевляющая атмосфера середины 1940-х годов, энтузиазм поколения, прошедшего через войну, его неколебимая вера в справедливое будущее – основные причины этой удачи. «Мы были Дон Кихотами», – говорили они о себе. И, наверное, были правы. В своей книге «Театр для людей», опубликованной в 1974 году, Джорджо Стрелер напишет: «Только благодаря нашей наивности, благодаря тому, что мы не понимали ситуации, мы создали “Пикколо Театро”... Если бы Паоло Грасси и я отличались холодной рассудительностью, разве нашли бы мы в себе силы.... подарить театр городу, который этого не хотел, у которого было столько неотложных нужд, помимо театра? ... Нас увлек за собой вихрь 1945 года... Мы были утопистами»<sup>1</sup>.

Послевоенное время – время больших надежд, когда все казалось возможным. Именно тогда вновь вернулась к жизни идея народного театра. Рожденная в освобожденной Европе, полнившейся самыми невероятными планами (во многом неосуществившимися), она несла в себе мечты о новом справедливом мироустройстве и новом прекрасном искусстве, доступном каждому, искусстве, способном объединять людей и страны. Народный театр мыслился как театр единения людей, собирающий в своих стенах, как в античные времена, огромные массы зрителей. Спектакли должны были играть в очень больших залах. «Сообщество людей собирается вместе, чтобы отметить праздник своего единения, чтобы торжественно разыграть свои мифы и трагедии, свою жизнь и смерть и обрести себя в этом гражданском обряде, проходящем под звуки “Марсельезы” или “Интернационала”. В едином порыве, готовым разрешиться коллективным танцем или общим пиром»<sup>2</sup>, – писал Стрелер. Коллективный танец или общий пир. Финалы некоторых спектаклей режиссера значительно более позднего времени (как, впрочем, и фильмы его великого современника Федерико Феллини) несли в себе этот особый дух праздника единения людей, выразившийся во всеобщем танце или карнавальном шествии. И звучало это порой как память об одной из эстетических утопий XX века.

---

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для людей. С. 16.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

Идея народного театра увлекала в 1940-х и 1950-х годах в Европе многих, среди которых почти все начинающие режиссеры послевоенной Италии – Джорджо Стрелер, Луиджи Скуарцина, Джанфранко Де Бозио, Лукино Висконти... Само понятие «народный театр» трудно определимо, и такого определения, всеми признанного, не существует. Все, однако, и всегда сходились на том, что народный театр должен быть обращен к самым широким зрительским слоям, быть близок и понятен каждому. То есть это должен быть театр для всех. Огромные размеры дворца Шайо Жана Вилара, где и была впервые в новейшее время провозглашена эта идея, казался местом идеальным, близким по масштабам к античным амфитеатрам (в нем было около 3000 мест). Хотя количество зрителей, что стало ясно очень скоро, проблему не решало. С другой стороны (и это тоже ни у кого не вызывало сомнений), такой театр должен быть очень высокого художественного уровня. Известна формула, предложенная в свое время Антуаном Витезом, быть может, наиболее удачная из тех, что существуют, с которой соглашались многие, в том числе и Джорджо Стрелер: «народный театр – это элитарный театр для всех».

Народный театр, как предполагалось, должен был ориентироваться на особым образом воспитанную публику. «Пикколо», как и театр Лукино Висконти, как ТНП Жана Вилара, да и другие европейские театры послевоенной Европы, ставили задачу воспитания своей публики, открытой современным идеям, воспринимающей и принимающей язык нового искусства. И, наверное, многое из поставленных задач на самом деле удалось достичь: своя публика, приверженная идеям нового театра, действительно, появилась и в Италии, и во Франции. Однако, как почти полвека спустя с определенным разочарованием признавался Стрелер, изменения, если они и произошли, оказались минимальными. «Наша публика мало изменилась со дня основания “Пикколо Театро” в 1947 году»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Meridiani. Milano, 1990. Novembre.

уровень спектаклей – осуществить не удалось. Много лет спустя, в 1973 году, Стрелер назвал мечты о народном театре «прекрасным сном». «Этот сон был прекрасен и необходим (полезен), и я счастлив, что мне довелось пережить его»<sup>1</sup>. Однако было бы несправедливо умолчать о некоторых спектаклях европейских режиссеров второй половины XX века, которые, пожалуй, и можно отнести к народному театру. Это единичные случаи, но количественный показатель в искусстве далеко не всегда может считаться критерием существования какой-либо тенденции, наличия стиля или его чистоты. Очень разные спектакли и самых разных режиссеров, но все они без труда соответствуют витезовской формуле: элитарный театр для всех. Назовем лишь некоторые из них: «Сид» Корнеля и «Дон Жуан» Мольера в постановке Жана Вилара, «Рабле» Жана Луи Барро, «Мистерия буфф» Дарио Фо, «Неистовый Роланд» Ариосто в постановке Луки Ронкони, «Золушка» и «Пьедигротта» Роберто Де Симоне... И, конечно, в первую очередь следует сказать об «Арлекине» Джорджо Стрелера. Тем более что он был и по времени создания первым.

Репертуар самых первых лет жизни «Пикколо» был не только очень насыщенным, но и довольно пестрым. Главным образом это мировая и национальная классика с редким включением современных пьес, как отечественных, так и иностранных. Это Гольдони, Горький, Кальдерон, Луиджи Пиранделло и Стефано Пиранделло, Мольер, Достоевский, Гоголь, Сартр, Шекспир, А.Н. Островский, Уго Бетти, Чехов, Ибсен, Камю, Гоцци, Бюхнер, Томас Элиот, Толлер, Дино Будзати, Федерико Дзарди, Софокл, Луиджи Скуарцина, Марко Прага, Альберто Моравиа, Джованни Верга, Альфред де Мюссе, Жироду, Ануй, Лорка, Бертолацци, Бонтемпелли, Торнтон Уайлдер, Салакру, Брехт... Здесь, кажется, есть почти все. Но определить предпочтения театра, особенности его художественной программы сложно. Неслучайно Стрелера все хором упрекали в эклектизме. Да он и сам признавал это. Однако в тех исторических условиях этот набор авторов легко объясним: после войны «Пикколо» стремился показать своему зрителю все самое лучшее и самое интересное,

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 224.

что было создано мировым театром. «В первые послевоенные годы мы набросились на произведения, до того недоступные нам из-за политики, из-за войны, из-за границ... Мы делали свои открытия со страстью, мы жаждали вновь вписаться в ход истории, из которого были так долго исключены»<sup>1</sup>.

В те первые годы все спектакли в «Пикколо» ставились одним режиссером — Джорджо Стрелером. А всегда мечтавший о режиссуре Грасси был вынужден подавить в себе тягу к творчеству. Большим режиссером он стать не мог — это было ясно всем, и это понимал он сам. Не мог он стать и выдающимся театральным критиком, к голосу которого прислушивались бы остальные. Быть же посредственностью, середняком, одним из многих он не мог и не хотел. Грасси стал организатором театрального дела — «Человеком театра», чрезвычайно успешным, высоко ценным и уважаемым. Именно в этой сфере его талант развернулся во всю ширь, здесь он достиг выдающихся результатов — и на посту директора «Пикколо», и когда возглавил оперный театр «Ла Скала», и как глава итальянского телевидения (RAI).

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

Нина Винки была с театром на протяжении всей его истории, в самые трудные и драматичные времена, даже тогда, когда мужчины, его основатели, уходили из театра, она оставалась с ним

---

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для людей. С. 240–242.

всегда. Грасси и Стрелер познакомились с ней в клубе «Диоген» и, сразу оценив ее редкие качества, пригласили на должность секретаря. И за короткое время она заняла в театре одно из главных мест. Ее профессионализм, умение вести дела, находить выход в самых трудных, порой безнадежных ситуациях неизменно вызывали уважение коллег. «Мы с Джорджо Стрелером, – говорил Грасси, – никогда не стали бы теми, кем являемся сейчас, если бы рядом с нами, между нами, с самого начала не было бы этого незаменимого и в высшей степени бесценного человека – Нины Винки»<sup>1</sup>. Она не только всегда успешно вела дела театра, но и служила своеобразным буфером между двумя мощными и чрезвычайно сложными личностями основателей Пикколо. Оба взрывные, упрямые, всегда уверенные в своей правоте, они ладили с трудом. Грасси – блестящий администратор, Стрелер – творец. Но договориться им было нелегко. Какую пьесу ставить? Сколько времени репетировать? Где? Когда? Стоимость декораций, величина оркестра, сроки премьеры, гастроли – все могло вызывать несогласие и бурные споры, порой переходящие в потасовки. Когда они в бешенстве бросались друг на друга, яростно работая ногами и руками, вцеплялись друг другу в волосы, Винки встревала между ними, стараясь разнять и успокоить. И покидала поле боя нередко в синяках. Во время одной из таких стычек Грасси сумел так порвать свои единственные ботинки, что пришлось взять пару туфель напрокат из гардеробной театра, чтобы добраться в тот день домой.

Отношения основоположников – также часть истории «Пикколо», его мифология, фольклор, вошедший в сюжеты рассказов и анекдотов (впрочем, всегда основанных на истине). Однажды Нина Винки, чье рабочее место находилось рядом с кабинетом Грасси, услышала оттуда неистовые вопли. Стрелер и Грасси в очередной раз ссорились. Распахнулась дверь, и из кабинета с криком «Я убью тебя!» выскочил Стрелер. На пороге тут же появился Грасси, очень встревоженный и возбужденный. «Быстро закрой дверь, – крикнул он, – Джорджо пошел покупать пистолет!» «Какой там пистолет! Успокойся. У него в кармане ни гроша», – невозмутимо ответила Винки. Через некоторое время

---

<sup>1</sup> Gran Milan. 1987, maggio–giugno.

она нашла их вместе, беседующими весело и непринужденно, как если бы ничего и не произошло. «Наши ссоры были похожи на грозы. Они вспыхивали, когда скапливалось слишком много энергии.... Но потом наступал мир. А Нина Винки всегда улаживала наши отношения»<sup>1</sup>. Впоследствии она стала женой Паоло Грасси, а после его смерти в 1981 году вплоть до своего выхода на пенсию работала в руководстве «Пикколо». В театре ее звали Ла Винки<sup>2</sup>.

Когда еще только шло обсуждение вопроса о создании стационарного театра, постоянно работающего в одном и том же месте, у многих итальянских актеров возникали сомнения. «А в самом ли деле это хорошо все время играть для одной и той же публики? А не рискуем ли мы заостенеть, утратить живое чувство театра? Ведь мы можем и надоест. Публика перестанет ходить в наш театр, разлюбит нас»<sup>3</sup>. Страхом было очень много. Но жизнь показала их неосновательность. Создавая свой театр, Грасси и Стрелер думали не только о пользе искусства, но, будучи социалистами, стремились изменить условия жизни и работы итальянского актера, дать ему постоянный кров над головой, возможность, как и всем людям, посылать детей в школу (в Италии актерские дети, как правило, почти не учились, поэтому и в середине XX века среди них было довольно много неграмотных). Стрелер на собственном опыте хорошо знал невзгоды и тяготы актерской жизни. По его глубокому убеждению, необходимо было изменить статус актера, вернуть ему чувство собственного достоинства, социальную уверенность и покой, дать нормальные, стабильные условия существования и покончить с «бродяжничеством», когда вся подготовительная работа к спектаклю шла в буквальном смысле слова на колесах, а репетиции проходили в лучшем случае в гостиничных номерах. Жизнь таких актеров, вечно кочующих и вечно нищих, весьма выразительно показана в некоторых комедиях Эдуардо Де Филиппо.

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 188.

<sup>2</sup> Нина Винки умерла летом 2009 года на 98 году жизни, о чем в программе новостей сообщили все каналы итальянского телевидения.

<sup>3</sup> Io, Strehler. P. 109.



Эдуардо де Филиппо и Паоло Грасси. 1958

Теперь все должно было стать иначе. «Все вместе обсуждают готовящийся спектакль, участвуют в его постановке, репетируют. Мы ориентируем его на нашу публику, которая нас знает. Именно до нее мы хотим донести наши мысли и мечты. Это наша публика, а не какая-то масса людей, мужчин и женщин, о которых мы забудем завтра»<sup>1</sup>. И все же, несмотря на то, что постоянной труппы не было, жизнь актеров, принимавших в участие

---

<sup>1</sup> Ио, Strehler. P. 108.



в спектаклях (а это были, как правило, одни и те же люди), во многом переменялась. Особенно это было заметно первые годы существования «Пикколо», когда театр вынужден был выпускать до двенадцати премьер в год. Тогда некоторые актеры получили возможности и преимущества, о которых раньше не могли и мечтать. «Я работаю актером, — с гордостью говорил один из ведущих актеров театра Тино Карраро, — моя жизнь почти такая же, как и у служащего. В определенный час я выхожу из дома, где я живу вместе с моей семьей, иду по улицам моего города и прихожу в “Пикколо”. А вечером я возвращаюсь домой»<sup>1</sup>.

Однако далеко не все легко, сразу и без тени сомнений приняли новые правила жизни и работы. Не только страх потерять публику, которая могла бы заскучать, пресытившись одними и теми же лицами, беспокоила актеров. Постоянное пребывание на одном месте психологически давалось с трудом. Цыганская натура итальянского актера не давала покоя. Дорога манила, побуждала бросить все и двинуться в путь — сегодня здесь, завтра там, как это было всегда, сто и двести лет назад. Стремление к перемене мест было в крови, было сильнее их. Поэтому порой возникало беспокойство, перераставшее в раздражение. «Пора кончать с одной и той же публикой! — требовала первая звезда Пикколо Лилла Бриньоне. — Мы друг другу надоели»<sup>2</sup>. Привязанность к месту казалась неволей. Хотелось свободы, а свобода — это дорога. Обрести свободу можно было только в движении, взяв баул, сев в повозку и двинуться в путь. «Неужели можно войти в искусство без баула Кавалотти?» — иронизировал Стрелер<sup>3</sup>. Кавалотти — знаменитый на всю Италию мастер по изготовлению чемоданов и баулов, без которых не мог обойтись ни один актер.

Расставание с прошлым было долгим и трудным. Необходимость менять укоренившиеся застарелые привычки многим давалась нелегко. Одной из самых острых проблем нового послевоенного итальянского театра была проблема суфлера. Первый, кто сделал решительный шаг в этом направлении, был Лукино

<sup>1</sup> Ио, Strehler. P. 108.

<sup>2</sup> См.: Drammaturgia. 1997. № 4. P. 50–51.

<sup>3</sup> Strehler G. Lettere sul teatro. Archinto, 2000. P. 69.

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

Но суфлер, неотъемлемая часть жизни сцены, без которого в прошлом не мог состояться ни один спектакль итальянского театра — драматического или оперного, не спешил расставаться с театром. И не только потому, что репетиции без него по-прежнему были невозможны. Дух суфлера, подобно доброму домовому, охраняющему покой жилища, так и поселился в «Пикколо». Вскоре после того, как суфлер все же был должен покинуть его сцену и спектакли уже шли без него, неожиданно он явился вновь, всеми признанный, открыто выйдя на сцену в своем традиционном обличье. Суфлер стал персонажем в пьесе, где его никогда не было, в спектакле, без которого теперь нельзя представить не только Пикколо, но и европейский театр второй половины XX века. На протяжении нескольких десятилетий он открывал главный спектакль театра — «Арлекин». Кряхтя, охая, кашляя, жалуясь на боли в спине, старик-суфлер в очках и потертом кафтане не спеша выходил на сцену, с трудом шел вдоль авансцены, зажигал одну за другой огромные свечи рампы, стучал своей палкой, объявляя о начале спектакля. Почти постоянно находясь на сцене с текстом комедии в руках, он честно исполнял свою работу, подсказывая нерадивым актерам слова их роли, то приходя в восторг от их игры, а то и негодуя.

Но порой, сморенный усталостью, он мог задремать. И тогда начиналась уморительная мимическая игра: актер делал знаки, бурно жестикулировал, тарашил глаза, топал ногой, стараясь разбудить суфлера и узнать наконец, что он должен говорить. Все остальные также включались в игру до тех пор, пока перепуганный и пристыженный суфлер не просыпался. Роль эта как память жанра, недавнего и все же такого милого прошлого, всегда игралась с особым чувством, полным теплоты и мягкой иронии. Суфлер с первых секунд спектакля располагал к себе зрителей, с легкостью устанавливал первый, столь важный контакт с залом. А дальше спектакль уже шел по накатанной. Роль эта всегда вызывала живейшую реакцию публики, была очень выразительна, а также и весьма почетна для исполнителя.

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

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

во всей своей совокупности, это был человек, который признавал ответственность театра перед миром и обществом. Он был тем, кто научил меня всему: театральному пространству, работе над чувством, умению передать историю через поэзию театра, умению сопрягать легкость и основательность» (П. Шеро)<sup>1</sup>. «Ведь сегодня все лишь придумывают и никто никого ничему не учит. А я имел счастье начинать свою деятельность в театре, где еще можно научиться профессиональному ремеслу» (К.М. Грюбер)<sup>2</sup>.

Однако по прошествии времени многие актеры нередко возвращались, вновь приходили в дом, где они росли и выросли. И Джорджо Стрелер всегда и всех принимал обратно. И тут тоже можно назвать немало очень известных имен итальянских актеров, особенно любимых режиссером, с которыми ему в свое время было очень трудно расставаться. И, быть может, первыми, о ком стоит сказать, это Джанни Сантуччо, Франко Паренти, Памелла Виллорези... Они, как и многие другие, тоже уходили, бросали своего мастера. Стрелер кричал им вслед, ругал последними словами, называл предателями. Но «Пикколо» оставался их домом, и они знали это. «"Пикколо" всегда был домом, откуда уезжают и куда возвращаются. Трамплин для взлета и причал после долгих путешествий. И это — не могу отрицать — то, чем я могу гордиться»<sup>3</sup>.

И хотя сам Стрелер всегда стремился освободить актера от тягот кочевой жизни, дать ему стабильность и покой, именно образ странствующего комедианта неизменно притягивал его. Незримый, он всегда шел рядом с режиссером. Парадоксально, но театр, с которым он боролся, от которого хотел уйти, чьи недостатки хорошо знал, так до конца и не отпускал его. Эта тайная привязанность, возможно и безотчетно, рождала образы некоторых его спектаклей, подобных незабываемому суфлеру из «Арлекина». В них время от времени появлялись то персонаж бродячего актера, то повозка со странствующими комедиантами, у которых нет, никогда не было и не может быть дома.

---

<sup>1</sup> *Strehler G.* Gli spettacoli che ho amato di piu. Milano, 2008. P. 6.

<sup>2</sup> *Grüber K.M.* Un teatro in cui vivere con gli altri // Il Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 34.

<sup>3</sup> *Io, Strehler.* P. 51.

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

Несмотря на то, что Джорджо Стрелер как режиссер творил свой спектакль всегда в единстве всех его составляющих — пространства, света, цвета, исполнения, звука, — более того, с моделирования сценического пространства обычно и начиналось рождение каждого спектакля, центром его исканий оставался актер. Работа с актером над ролью — ядро художественной практики режиссера. Не зря про Стрелера всегда говорили, что он — создатель (творец) актеров, а не режиссеров. Ему обязаны очень многие итальянские актеры разных поколений, начинавшие у него в театре и воспринявшие от него основы мастерства. Быть может, поэтому он всегда мыслил свой театр вместе со студией, где бы начинающие актеры могли обучаться своей профессии. Стрелер всю свою жизнь чувствовал призвание к педагогике. Его работа с актером в театре, во время репетиции есть наиболее яркое, наиболее конкретное и плодотворное выражение этих его устремлений. Уже через четыре года после основания театра, в 1951 году, Стрелер открывает свою первую студию — Миланскую школу драматического искусства при «Пикколо театро». Здесь в течение нескольких лет он вел курс по актерскому мастерству. Вместе с ним здесь преподавали французские мимы Жан Лекок и Этьен Декру, позже среди педагогов студии

появится Мариза Флаш, которая будет рядом со Стрелером до конца 1990-х и будет ставить сценическое движение практически в каждом его спектакле. Школа просуществует под крылом «Пикколо» несколько лет, а потом отойдет от него. Сейчас она носит имя одного из основателей миланского «стабиле» — Паоло Грасси и по-прежнему является городской муниципальной театральной школой. Позже Стрелер откроет при своем театре еще одну школу, которая успешно работает и поныне.

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

В начале 1950-х произошло событие, во многом определившее дальнейший творческий путь Стрелера и линию развития «Пикколо» на долгие годы вперед. Встреча с Бертольтом Брехтом стала судьбоносной. Стрелер был захвачен искусством немецкого драматурга и режиссера, неоднократно приезжал в ГДР, присутствовал на репетициях, изучал его метод. И только спустя несколько лет Стрелер решился поставить его первую пьесу. Театр Брехта оказал на итальянского режиссера огромное влияние. И теперь все свои спектакли Стрелер будет ставить иначе. Эстетика брехтовского театра войдет в плоть и кровь искусства Стрелера: его спектакли наполнятся новым содержанием, приобретут эпический масштаб, станут менее приземленными, более поэтичными, хотя в них останется и даже усилится их острая социальная направленность, но театральная форма при внешней простоте и легкости, наполнившись множеством смыслов, «научится» мерцать. Скажется это на всех постановках мастера как драматического театра, так и оперного.



Бертольт Брехт, Паоло Грасси и Нина Винки

Брехт вошел в репертуар «Пикколо» надолго. Театр начал ставить Брехта тогда, когда в Италии о нем почти ничего не знали. «Мы были первопроходцами», — спустя годы с гордостью скажет Грасси<sup>1</sup>. Однако «Пикколо» пришлось преодолеть немало трудностей, в том числе и политического характера: выбор такой драматургии не только не приветствовался церковью, которая в те годы еще была очень сильна, но и властями страны,

---

<sup>1</sup> Грасси П. Мой театр. С. 224.

и воспринимался как провокация. Из-за Брехта театр несколько раз оказывался на грани закрытия. «"Пикколо" рисковал быть уничтоженным полностью»<sup>1</sup>. Грасси приходилось предпринимать невероятные усилия, чтобы в очередной раз уладить до крайности обострившуюся ситуацию.

Кроме Брехта, из современных авторов на афише театра значились имена Салакру, Уильямса, Жироду, Дюрренматта, Адамова и некоторых других современных зарубежных авторов. Но до тех пор, пока в «Пикколо» работал Грасси, имена Ионеско и Беккета здесь не появлялись. Поговаривали, что их недолюбливал Грасси, его слово при выборе репертуара значило очень много, а он нередко занимал весьма жесткую позицию. Грасси вообще был мало расположен к современной драматургии — его больше привлекала классика. Однако имена современных итальянских авторов все первое десятилетие жизни «Пикколо» появлялись на его афишах достаточно часто. Государственный муниципальный театр, каким являлся «Пикколо», в то время был обязан ставить пьесы победителей конкурса современной итальянской драматургии (IDI), который проводился регулярно. Но, как правило, театральными событиями такие спектакли не становились. Исключением (хотя в несколько ином — не эстетическом смысле), пожалуй, была трагикомедия Альберто Моравиа «Маскарад». Об этом спектакле даже говорили, что его постановка в «Пикколо» стала вехой, знаком примирения между итальянскими писателями и итальянской сценой, отношения между которыми почти всю вторую половину столетия оставались достаточно напряженными.

Как бы то ни было, но факт остается фактом: кроме Эдуардо Де Филиппо<sup>2</sup>, послевоенная Италия не смогла предложить миру большую драматургию, сопоставимую с современной французской или английской драматургией. И хотя пьес было написано немало, большинство из них кануло в Лету, не выдержав даже

---

<sup>1</sup> Meridiani. 1990. Novembre. P. 46.

<sup>2</sup> Пьесы Эдуардо Де Филиппо в 1950-х и 1960-х годах широко ставились за границей и особенно в Советском Союзе, но по давно заведенной традиции все первые послевоенные десятилетия в Италии их мог ставить только сам автор.



небольшого испытания временем. Стрелер видел в таком «снижении творческого потенциала» или просто молчании кризис драматургии, порожденный условиями общественной жизни страны. Он был убежден, что положение современной итальянской драматургии (малоинтересные пьесы или их отсутствие) отражает общую ситуацию в стране, что является следствием «постоянных поражений и разочарований», пришедших вслед за подъемом, высокими идеалами и энтузиазмом первых послевоенных лет – времени великих ожиданий и больших надежд<sup>1</sup>. И хотя современная итальянская пьеса занимала в репертуаре театра весьма скромное место, именно «Пикколо» был лучше других готов к тому, чтобы принять новую драматургию и работать над ней. «Театр, который не говорит о проблемах современности своим современникам, рискует впасть в формализм и эстетизм, – утверждал Стрелер. – Но также верно, что можно прекрасно говорить о нашем времени словами и образами прошлого. Поэзия и правда не имеют времени»<sup>2</sup>. Конечно, Стрелер мечтал о близком ему современном итальянском драматурге, всегда надеялся, что он все-таки появится. Он хотел строить свой театр не только на национальной классике, на лучших произведениях зарубежных драматургов прошлого и настоящего, он хотел найти своего драматурга, такого, какого встретил когда-то Станиславский; как говорил Стрелер, – «своего Чехова». Но этого не случилось. «Своего Чехова» миланскому «Пикколо» так и не суждено было обрести. Поэтому основу репертуара театра составила классика. На драматургическом материале классики и были сделаны главные открытия театра. Как и у любого режиссера, у Стрелера были свои особенно любимые драматурги, к которым он обращался постоянно. «Несущие колонны репертуара театра, – спустя много лет подведет итог деятельности “Пикколо” Джорджо Стрелер, – это Шекспир, Гольдони, Брехт, Пиранделло, Чехов»<sup>3</sup>.

Что же касается художественных особенностей спектаклей первых сезонов нового театра, то, как позже скажет Стрелер,

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 190.

<sup>2</sup> Ibid. P. 187.

<sup>3</sup> Meridiani. 1990. Novembre.



Сцена из спектакля по пьесе А.П. Чехова  
«Платонов и другие». 1959

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

и пристрастиях на лингвистически многообразной карте Италии, Стрелер уточнил: «Я считаю себя одновременно и венецианцем и ломбардцем (буквально — «венециано-ломбардцем». — *М.Г.*)»<sup>1</sup>.

Тема Милана — города, в котором он прожил почти всю свою жизнь, занимала в творчестве Джорджо Стрелера особое место. Поэтому в программу уже первого театрального сезона «Пикколо» 1947–1948 годов была включена драма Бертолацци «Наш Милан» (1893). «Гольдони миланских каналов» (*Goldoni dei Navigli*) — так Грасси и Стрелер называли автора этой пьесы<sup>2</sup>. По разным причинам тогда спектакль не мог состояться. Прошли годы, и только после того как Стрелер поставил вначале «Лулу» Бертолацци, а потом его «Эгоиста», он вернулся к произведению, с которого когда-то хотел начать: к признанному шедевру драматурга — диптиху «Бедный люд» («*La povera gent*») и «Наш Милан» («*El n st Milan*»). Первые репетиции начались уже летом 1955 года и с перерывами продолжались около двух месяцев. Премьера состоялась лишь к концу года, в холодные и туманные дни декабря — время, когда и происходят события этой народной драмы.

Мысль поставить пьесу Бертолацци сразу после войны возникла все же не случайно. Когда смолкли пушки и наступила тишина, миланцы взглянули на лежащий в руинах свой город и ужаснулись. Их глазам открылись невероятные бездны — и не только обычных разрушений. Казалось, возвратилось их прошлое. Бомбардировки обнажили до того скрытые от глаз страшные углы старого Милана, который, как думалось, уже давно исчез, забыт и похоронен. Жуткие подвалы, чердаки, покрытые железными сетками тайные ходы, черные лестницы... Это был Милан, знакомый по картинам художников конца прошлого века и описанный некогда в драмах Бертолацци.

Карло Бертолацци (1870–1915) — самый крупный драматург Ломбардии, живший в Милане на рубеже веков, сформировавшийся под влиянием веризма и писавший как на итальянском языке, так и на менегино (*meneghino*), миланском диалекте. К середине XX века об этом авторе почти забыли и забыли

<sup>1</sup> Запись репетиции спектакля «Великая магия» Э. Де Филиппо.

<sup>2</sup> Io, Strehler. P. 198.

несправедливо. Произведения Бертолацци, полные жестокой жизненной правды и вместе с тем горькой и суровой поэзии, открыли дорогу «Пикколо», по словам Стрелера, к «самому беспощадному реалистическому анализу» и к национальному народному театру.

«Художник нищеты» — так его называли. Как и других итальянских писателей его эпохи, — сицилийцев, неаполитанцев и тосканцев<sup>1</sup> — Бертолацци интересовал «сам голый и жестокий факт выживаемости людей, находящихся... между жизнью и смертью, на грани материальной и моральной гибели... Он обращает свои взоры к самым низшим слоям обществ, неимущим, лишенным всего... стоящим у самой пропасти, за которой нищенство, воровство, проституция...»<sup>2</sup>. Спектакль «Наш Милан (Бедный люд)» сам режиссер ценил особенно, поэтому и включил его в составленный им список самых любимых и дорогих своих творений<sup>3</sup>.

«Весь старый Милан на улице Ровелло», «Люди миланского дна», «На дне Милана» — таковы были заголовки первых статей, посвященных новому спектаклю. Лучано Дамиани создавал декорации, вдохновляясь произведениями миланских художников, бытописателей и пейзажистов, и, прежде всего, Анджело Морбелли, с фотографической точностью живописавшего на своих полотнах Милан рубежа веков — серый, нищий, бесприютный и отчуждающий. Милан начала индустриальной революции Северной Италии конца позапрошлого века, когда в город хлынули обедневшие крестьяне из провинции, без средств, без жилья и почти без надежды на будущее. В первые годы после Второй мировой войны ситуация повторилась: в город вновь потоком потянулись люди из провинции, бежавшие от голода и нищеты, по большей части южане, неимущие, безработные,

---

<sup>1</sup> Джованни Верга (роман «Свобода»), Матильда Серао («Чрево Неаполя»), Марио Пратези («Наследство»).

<sup>2</sup> *El nost Milan. La povera gent.* Carlo Bertolazzi. Stagione 1979/80. Programma di sala. P. 36.

<sup>3</sup> В драме Бертолацци четыре действия; Стрелер, сохранив все основные мотивы и сюжетные линии, произвел некоторые изменения: соединил второй и третий акты, что придало пьесе большую стройность и завершенность.



Сцена из спектакля по пьесе Карло Бертолацци «Наш Милан».  
Декорация Луна-парка. 1955–1956

отчаянно боровшиеся за выживание. Вскоре после спектакля Стрелера о таких новых миланцах расскажет Лукино Висконти в одном из самых лучших и трагических своих фильмов «Рокко и его братья».

«Наш Милан» прозвучал отчаянным «криком с самого дна миланской жизни – из чрева городского люмпен-пролетариата»<sup>1</sup>. Спектакль был воспринят как продолжение театром горьковской темы: жизнь низов, но не далекой Москвы, а промышленной столицы Италии – Милана. Позже Стрелер скажет, что на решение взять пьесу Бертолацци повлияли разные мотивы, среди которых интерес к истории города, к культуре региона Ломбардии, к народному театру. Но были в их числе и причины политические: «Найти корни нашего социализма – вот политическая задача, которая стояла передо мной и Грасси»<sup>2</sup>. Джорджо Стрелеру пришлось собрать для спектакля всех лучших актеров

<sup>1</sup> *Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di più. Milano. 2008. P. 12.*

<sup>2</sup> *Io, Strehler. P. 197–198.*

миланского диалектального театра того времени. «Наш Милан» был исполнен частично актерами диалектальной сцены, среди которых первое место принадлежит Эмилио Ринальди, самой яркой звезде Ломбардии середины века, актеру, сыгравшему одну из главных ролей, Эль Пеппона, а также актерами «Пикколо театро», по происхождению миланцами, свободно говорившими на менагино: Тино Карраро (Тогаццо), Валентина Фортунато (Нина) и некоторыми другими.

История, рассказанная в спектакле, проста и почти банальна. Обычная криминальная мелодрама из жизни нищих или, как сказал один из критиков, «грошовая мелодрама»<sup>1</sup>. В нескольких словах фабула пьесы сводится к следующему: дочь уличного актера, глотателя огня Эль Пеппона, красавицу Нину соблазняет местный щеголь и бандит Тогаццо, порабощает ее, жестоко издеваясь и отбирая деньги. Оскорбленный отец убивает Тогаццо. Но Нина не принимает эту жертву, она не хочет возвращаться к прежней жизни в нищете и уходит в мир богатых — на содержание.



Сцена из спектакля «Наш Милан». 1955–1956

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 199.

Сюжет пьесы здесь второстепенен. Все дело в деталях и общей атмосфере драмы Бертолацци — «того мира, который еще остался в глубине нашей коллективной памяти»<sup>1</sup>. Милан в облаках дыма первых индустриальных труб, зимний город в тумане, с бледным газовым освещением на его узких улицах, по которым снуют темные фигуры в широкополых фетровых шляпах да бредет уныло конка — первый городской общественный транспорт. Атмосферу почти забытого, исчезнувшего города, каким был когда-то Милан, режиссер воссоздал достоверно, реалистично и вместе с тем пронзительно поэтично. Стрелер показал себя здесь мастером атмосферы, которая в его спектакле возникала как бы из ничего, из мельчайших, порой неуловимых деталей и нюансов — игры приглушенных красок, плывущего дыма, неожиданных контрастов света и теней, особенным образом расположенных и порой едва заметных предметов, силуэтов движущихся фигур, перепадов ритма, гудящих сирен, музыкальных фраз, оборванных и недоговоренных... Жизнь большого города присутствовала здесь незримо, она чувствовалась и ощущалась во всем. «Жизнь города с его холодным туманом, усталостью и звуками заводских гудков»<sup>2</sup>.

Спектакль начинался со сцены в «Тиволи», миланском лунапарке, некогда расположенном вблизи античной арены и исчезнувшем еще в конце XIX века<sup>3</sup>. Поздняя осень. Вечер. Городской парк развлечений для бедных. Зажженные газовые фонари, тонущие и исчезающие в тумане. Холодно. Павильоны, балаганы, тир для стрельбы из пистолета, в глубине сцены подмостки театра варьете... Каждый из павильонов подсвечен изнутри мягким розоватым светом. Всюду люди — веселые, мрачные, смешные, нелепые, обычные и постоянные посетители, пришедшие отдохнуть и развлечься. Кого здесь только нет: женщины в простеньких шляпках и теплых накидках, мужчины в черных пальто и больших шляпах, актеры, хироманты, полицейские,

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 199.

<sup>2</sup> La patria. Milano. 1955. 04. 12.

<sup>3</sup> По странному совпадению парк Тиволи находился приблизительно в том месте, где сейчас расположены две сцены «Пикколо» — новое здание и театр Студио.

берсальеры<sup>1</sup>, трубачи, акробаты, владельцы развлекательных заведений, бродячие продавцы мелких товаров, сторожа, воры, проститутки... «Населенность» спектакля поражала, только в первом действии участвовали более сорока исполнителей.

Слева на переднем плане — ствол высоко поднимающего свою крону дерева, под одной из низко висящих веток колеблется связка воздушных шаров. Правее небольшое возвышение — широкая лавка или наскоро сооруженный помост. На нем двое акробатов (мужчина и женщина) в обтягивающих трико, пытаясь привлечь скучающую публику, исполняют гимнастические фигуры. На помост поднимается молодой циркач в костюме Пьеро с грустным набеленным лицом. Обращаясь к нескольким прохожим, он что-то декламирует. В своем огромном белом балахоне с большими черными пуговицами он медленно поднимает и опускает руки и кажется то странной птицей, то легким облаком, и как будто даже парит в дымном осеннем тумане. Звучит негромкая музыка. Циркача любит Нина, она смотрит на него влюбленными, восторженными, встревоженными глазами. Во всей этой необычайно красивой картине в коричневато-серовато-белых и черных тонах, среди тусклых огней, легких теней и тумана есть что-то невыразимо печальное, обещающее беды. И действительно, любовь Нины и Пьеро не увенчается счастливым концом, он скоро умрет от чахотки, а она попадет в лапы Тогаццо. Поразительная подлинность всей атмосферы луна-парка, вызывающая столько противоречивых чувств и ассоциаций, атмосфера завораживающая, романтическая, поэтическая, пронизанная грустью и «типично ломбардской меланхолией»<sup>2</sup>. «Настоящий портрет эпохи»<sup>3</sup>.

Второй акт — по мнению итальянских критиков, лучший из трех — начинался при закрытом занавесе: в зрительном зале отчетливо слышался звон посуды — громкие звуки ударов ложек о тарелки. Столовая для бедных — характерная примета эпохи. Высокие серые стены, подсвеченные слабым дневным светом. Длинный узкий стол почти на всю ширину сцены, длинные

---

<sup>1</sup> Берсальеры — стрелки в сардинской пехоте.

<sup>2</sup> Festival. Milano.1955. 24. 12.

<sup>3</sup> Io, Strehler. P. 197.



лавки, на которых понуро сидят женщины и мужчины, каждый над своей похлебкой. Справа стойка для выдачи пищи. И слышится запах овощного супа. В свое время этот запах поразил зрителей и критиков, особенно во время гастролей в Париже. Во всем — в каждом движении, в каждом слове здесь ощущалась такая подлинность и правда, которая не могла оставить равнодушным. Но это не был примитивный натурализм. Здесь было нечто большее — эпически неспешное повествование о жизни беднейших из беднейших, трагическая история из народной жизни. О хоровом начале в исполнении спектакля писали многие. На стене за столами огромными буквами надписи (их легко было прочесть из зала): правила поведения в столовой — что можно здесь делать, а что нельзя, суровые и унижительные предписания для тех, у кого нет прав. Это напоминало о Брехте. Скрытое напряжение, которое чувствовалось с самого начала второго акта, разрешалось в его финале — треском сверкающих ножей, яростной сценой борьбы и убийством Тогаццо. Эль Пеппон, в ужасе от содеянного им, в отчаянии убежал со сцены.

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

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

«Фреска магического реализма» — так было сказано о «Нашем Милане». Театр, который создал и продолжал по всему миру играть солнечного, полного веселья, безмятежности и света «Арлекина», представил как бы оборотную грань своего

северного дзанни. «Это был взгляд откуда-то снизу, из-за (из-под) Арлекина», — писал один из критиков. Иная — теневая сторона мира того самого бедного люда, из которого и вышел когда-то неунывающий бедняк Арлекин Баттоккьо. А праздничная театральность спектакля Гольдони обернулась «магическим реализмом», полным меланхолии, внутреннего драматизма, поэзии и глубокой печали.

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

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

«Кое-кто говорит, что в луна-парке “Тиволи”, возле его багланов и павильонов, в столовых для бедных и в городских ночлежках ты свел вместе Бертолацци, Горького, Чехова и Брехта. Так ли это?», — был задан вопрос режиссеру.

«Пожалуй, это несколько эксцентрическая формула, — отвечал Стрелер, — хотя она и не вызывает моего неприятия... Возможно, все обстоит именно так, особенно если иметь в виду те зоны молчания во втором акте, которые так похожи на звучащий в полный голос хор финалов брехтовских пьес. Молчание и пение, сострадание и ирония. Два символа, два метода, но цель



Сцена из спектакля «Наш Милан». 1961–1962

одна: бунт против несправедливости»<sup>1</sup>. И в середине XX века, и в его конце в Италии были и есть места, где живет бедный люд. Только «новые бедные теперь обитают не в центральных частях города, а на его окраинах, по периметру больших метрополий»<sup>2</sup>. Об этом Джорджо Стрелер помнил всегда.

Как художнику Стрелеру было свойственно постоянное возвращение к одним и тем же темам и тем же пьесам. Некоторые из произведений Гольдони, Пиранделло, Шекспира, Брехта, Чехова, особенно значимые и важные для режиссера, он ставил по несколько раз. «Многие вещи через 25 лет получаются лучше, — говорил режиссер. — Истина не только в молодости, но и в старости»<sup>3</sup>. К таким особым произведениям относится и «Наш Милан», который не отпускал от себя Стрелера, сопровождая его путь на протяжении всей жизни. Он ставил эту пьесу

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 202.

<sup>2</sup> Ibid. P. 200.

<sup>3</sup> Linea Estetica. Milano. 1980. Marzo/aprile.

в разные годы и с разными актерами. Спустя несколько лет после первой премьеры, в 1961 году, роль Нины блистательно исполнила Валентина Кортезе. «Нежность и ангельское самопожертвование», свойственное Нине-Фортунато, сменились «ужасным фатализмом», ставшим главным нервом Нины-Кортезе. В последней постановке «Пикколо» 1979 года, которая шла с перерывами и возобновлениями почти до конца 1990-х, Нину играла Марианджела Мелато, особенно запомнившаяся звучанием своего «голоса – мрачного, безнадежного, исходящего откуда-то из самых глубин ее естества»<sup>1</sup>. Спектакли Стрелера по пьесам Бертолацци стали открытием. С тех пор его драматургия вошла в репертуар театров Италии, вошла на равных с такими ее драматургами, как Гольдони и Пиранделло.

«Наш Милан» стал рубежным спектаклем «Пикколо»: он закрывал одну эпоху – период эклектичный, информационно-просветительский – и открывал другую, в которой теперь прописывались темы и задачи театра и складывалась его эстетика. Не случайно следующим после Бертолацци спектаклем Стрелера, премьера которого состоялась меньше чем через три месяца после «Милана», стала «Трехгрошовая опера» – первая постановка пьесы Бертольта Брехта в «Пикколо», ставшая одним из подлинных триумфов театра и его режиссера. Более того, «Наш Милан» в постановке Стрелера стал первым не брехтовским спектаклем, ощутившим на себе влияние эпического театра, по существу еще до начала собственно постановок пьес великого немца.

Середина 1950-х – исключительно плодотворное время в творческой судьбе Стрелера, во многом прорывное, когда он как режиссер, как творец выходит на новый качественный уровень. За короткий срок – с конца ноября 1954 года по февраль 1956-го – он ставит несколько лучших своих спектаклей, без которых невозможно представить не только его путь в искусстве, но и историю итальянского театра второй половины прошлого века. Это «Дачная трилогия» Гольдони, «Вишневый сад» Чехова, «Наш Милан» Бертолацци и «Трехгрошовая опера» Брехта.

---

<sup>1</sup> Il teatro Nazionale-Popolare // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 107.



Джорджо Стрелер и исполнители роли Арлекина Марчелло Моретти и Ферруччо Солери на репетиции

Именно в это время происходит сложение искусства Джорджо Стрелера, складывается его стиль в режиссуре, его почерк, его метод, постепенно возникает тот сложный художественный синтез разных начал, который приведет к рождению его эстетики, его неповторимого языка в искусстве, что с такой силой проявится в спектаклях «Пикколо» 1960-х, 1970-х и 1980-х годов.

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

В том же году в «Пикколо» пришла новая актриса. Валентина Кортезе начала в середине 1940-х у Петра Шарова, и будущие руководители «Пикколо» сразу обратили на нее внимание, назвав «лучшей молодой актрисой» того времени<sup>1</sup>. Красивая, с тонким и нежным — «ангельским лицом» Кортезе стала первой актрисой театра, сыграв главные роли во многих спектаклях Стрелера: «Наш Милан» (Нина), «Арлекин» (Беатриче), «Вишневый сад» (Раневская), «Игра сильных мира сего» (королева Маргарита), «Горные великаны» (Ильзе), «Святая Иоанна скотобоев» (Иоанна) и другие.



Актриса Валентина Кортезе

С приходом Валентины Кортезе изменилась и личная жизнь Джорджо Стрелера. К тому времени его брак с Розитой Лупи уже распался, хотя официально они считались мужем и женой, так как в Италии тогда еще не было развода. Валентина Кортезе стала подругой Стрелера, его большой любовью и неофициальной женой. Они были настолько неразлучны, что в театре ее стали называть «синьора Стрелер». «Я безумно любил эту женщину», — признавался Джорджо Стрелер. Он прожил с ней более десяти лет. И был счастлив. «С Валентиной я пережил истинную любовь. Мы были очень разными: я — знак белый, она — черный. Это невероятно. Каждый день мы ссорились... Но это была настоящая любовь. Многие, возможно, и посмеиваются над этими типично итальянскими сценами... Я ухожу ночевать к другу, все, хватит, не желаю тебя больше видеть. Но потом, в полночь

---

<sup>1</sup> Strehler: nasce un regista.

телефонный звонок. Я скусаю...»<sup>1</sup> У Джорджо Стрелера была слава человека с нелегким характером. «Он трудный человек. Это знают все, кто с ним жил или работал. Споры, ссоры, рыдания, хлопанья дверьми. Но после — обязательные примирения. Женщины, которые его любили, никогда не могли ни слова сказать против него»<sup>2</sup>. Действительно, женщины, с которыми его связывала жизнь, все до единой сохранили о нем добрую память. Несмотря на свой тяжелый характер, всегда большие сложности во взаимоотношениях, он как-то сумел никого из них не обидеть, никого не оскорбить. Быть может, это происходило потому, что Стрелер никогда не только не изменял, но даже не увлекался слегка другими женщинами, если у него была подруга. Он был предан ей и только ей одной. «Я считаю себя абсолютно моногамным человеком, — говорил он о себе. — Ничего общего с неудержимым непостоянством Казановы или Дон Жуана. Ко мне это не имеет никакого отношения»<sup>3</sup>.

Эttore Гаипа, написавший о Стрелере первую книгу, всю жизнь проработавший у него в театре и друживший с ним, как никто, уверял, что любовь и дружба — те два качества, которые всегда помогали Стрелеру и в личной жизни, и в работе, и в строительстве театра. «История “Пикколо театро” — это история целой серии дружеских отношений», — уверял он<sup>4</sup>. История дружбы между самыми разными людьми, которые работали в театре и любили его, — от актеров, художников, директоров, бухгалтеров... до машинистов, электриков и всего технического и обслуживающего персонала. Это, конечно, многолетняя дружба с Паоло Грасси, но это также дружба с художниками Джанни Ратто, Лучано Дамиани, Эцио Фриджеро, композитором Фьоренцо Карпи, актерами Тино Карраро, Джулией Ладзарини, Памеллой Виллорези, Франко Грациози и множеством других. Это также дед Элия, первый легендарный главный электрик театра, главный машинист сцены Бруно Коломбо, директор сцены Гастоне Мартини, техник по свету Франко Аурины, Лаура

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 286.

<sup>2</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 34.

<sup>3</sup> Io, Strehler. P. 186-187.

<sup>4</sup> *Gaipa E.* Giorgio Strehler. P. 141.

Ломбарди – создатель уникального архива «Пикколо» (она собирала его не одно десятилетие, начиная с немногих разрозненных материалов, переданных ей Грасси в 1963 году), а также бесчисленные портные, музыканты, актеры миманса... Со всеми Стрелер был дружен, со всеми на «ты». Все вместе они делали одно дело – строили свой дом, свой театр. Без всех этих людей, без опоры на них, без взаимного доверия и дружбы он ничего бы сделать не смог.

«Секрет Стрелера в его человечности, – заключает Гаипа. – Он был человеком в полном смысле этого слова... Возможно, более уязвимым (*vulnerabile*), чем другие, но поэтому более других нуждающимся в своем окружении и заслуживающим его»<sup>1</sup>. Однозначного ответа на вопрос, кто такой Джорджо Стрелер, каков он в отношениях с людьми и с коллегами по театру, нет и, наверное, быть не может. И все же фразу Гаипы: «Нелегко быть рядом с ним, если не любишь так же, как и он, жизнь и театр»<sup>2</sup> мог бы, наверное, повторить каждый. Все до единого, везде и всегда, говорили об ужасном характере Джорджо Стрелера, о его эгоизме, его упрямстве, о том, что работать с ним очень трудно. Говорили, что он тиран, что (буквально) «рвет актерам почки», подавляет их. Это тоже легенда – так называемая «черная легенда» Джорджо Стрелера. Но и в ней есть доля правды. «Стрелер – диктатор на сцене». Стрелер возражает: «Я не думаю, что я диктатор. Между властью и авторитаризмом очень тонкая граница, и необходимо уметь различать ее»<sup>3</sup>. Говоря так, Джорджо Стрелер, конечно, лукавил. Он был полновластным хозяином в своем театре. Его очень ценили, бесконечно уважали, но нередко и очень боялись. Человеку со стороны это бросалось в глаза.

Прямо напротив здания «Пикколо театро» на улице Ровелло долго находилась парикмахерская, дорогая парикмахерская для очень состоятельных людей. Много лет ее клиентом был и Джорджо Стрелер. В 1980-е годы в витрине парикмахерской можно было видеть его огромный портрет в полный рост. Самый известный и, наверное, самый характерный его портрет,

---

<sup>1</sup> *Gaipa E.* Giorgio Strehler. P. 142.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 143.

<sup>3</sup> *Io, Strehler.* P. 50.





Джордж Стрелер на репетиции. 1980-е

сделанный во время одной из репетиций. Стрелер в своей обычной рабочей одежде — черный свитер и черные брюки. Он повернут в полуоборот, правая рука резко выброшена вперед, лицо сурово, гневно. Глаза смотрят не прямо — они устремлены к сцене, и он полностью поглощен тем, что видит перед собой. Стрелер что-то кричит актерам из темноты партера. Еще мгновение, и он окажется рядом с ними, взлетит на сцену — одним легким, ловким и сильным броском. Своей позой, выражением лица, динамикой тела он напоминает микеланджеловского Давида, идущего в бой. Но Стрелер, пожалуй, еще более динамичен, решителен, грозен. И так на себя похож! В такие мгновения

он подчинял себе все и всех вокруг. Кто хоть раз видел Стрелера в моменты крайнего напряжения на репетиции, при взгляде на эту фотографию не может не ощутить, хотя бы на мгновение, легкий трепет.

О Лукино Висконти, первом итальянском режиссере-диктаторе, говорили, что он обладал особой, «странной властью над людьми», что всегда признавалось неотъемлемой частью его творческой натуры. «Красный герцог», потомок древнего рода, в течение двух веков владевшего Миланом, он нес в себе величие своих предков. Висконти «был окружен той загадочной аурой, свойственной лишь царственным особам, когда испытываешь чувство благодарности за один лишь взгляд, улыбку, мимолетное внимание... Как только он входил, сразу менялся разговор и поведение людей. Так, наверное, являлись боги в “Илиаде”, смешиваясь с людьми, общаясь с ними, но никогда не становясь такими, как они»<sup>1</sup>. Итальянская критика видела в этих особых свойствах личности режиссера «призвание демиурга»<sup>2</sup>.

Стрелеру в той же мере были свойственны и властность, и царственность. Но совсем иного рода. Не случайно за глаза его называли монархом — кто с восхищением, кто со страхом, а кто и с неприязнью. В обычной жизни, вне театра он, пожалуй, немногим отличался от остальных людей. Но когда Стрелер приходил в театр, менялось сразу все. Лишь только он переступал порог, все присутствующие узнавали об этом в ту же минуту, голос его слышался во всех, самых отдаленных уголках театра. Он шел на сцену, к месту действия — шел священнодействовать, творить. И там в нем открывались порой пугающие окружающих силы — что-то сверхчеловеческое, почти «звериное». Его не случайно называли «animale teatrale» («театральное животное»). Когда же он, как всегда долго и тщательно работая с актером над мельчайшими деталями его роли, метался от сценической площадки в партер и обратно, то напоминал могучего льва. «Как лев в клетке», — говорил о нем Ронфани<sup>3</sup>. И это очень точно.

---

<sup>1</sup> *Servadio G. Luchino Visconti*. P. 4.

<sup>2</sup> *De Monticelli R. L'Attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico*. Milano, 1988. P. 286.

<sup>3</sup> *Io, Strehler*. P. 155.

Мощь стрелеровского темперамента суждено было познать не только актерам драматического театра. Начиная с того момента, когда его, еще совсем молодого режиссера, впервые пригласили в «Ла Скала», свою творческую связь с оперой он не прерывал никогда. «Травиата», впервые поставленная им в 1946 году, произвела сенсацию. И здесь, в святая святых бельканто, в самом традиционном и консервативном из всех искусств национальной сцены, произошли перемены, изменившие лицо итальянской оперы.

Несколько десятилетий назад итальянский оперный театр находился в состоянии глубокого застоя. Слова «слушать оперу, а не смотреть ее», некогда приличествующие для образованного человека, парадоксальным образом отражали положение в современной опере. Прекрасных голосов в Италии всегда было предостаточно, и, по давней традиции, главной и единственной ценностью в опере считался звук, качество звучания человеческого голоса, а все остальное признавалось не стоящим внимания. Певец думал только о своей партии, порой не зная и даже не стараясь узнать, в чем состоит смысл исполняемой им сцены или музыкального сочинения в целом, и уж тем более его не интересовали проблемы, связанные со стоящим перед ним на сцене другим персонажем. Опера была одним из самых статичных театральных жанров. А певец, независимо от того, какие великие страсти двигали тем или иным его героем, знал лишь несколько поз: рука, поднятая вверх, рука у сердца, рука на шпаге. Театральной подготовки не было ни у кого. Певец пел и с восторгом слушал свой голос, и этого ему было вполне достаточно. Зрители также были вполне довольны, если партия исполнялась музыкально грамотно и чисто. Итальянская оперная публика всегда отличалась особым консерватизмом, будучи уверенной в непогрешимости своих суждений и твердо зная, что можно в опере делать, а что нельзя. Конечно, нельзя забывать о новациях русской режиссуры начала XX века, затронувших оперу, о дягилевских сезонах, о Ф.И. Шаляпине, чье искусство оставило глубокий след в истории музыкальной сцены, о Малере, который еще в начале прошлого столетия говорил о необходимости театральной режиссуры в опере. Однако Италию все это по большому счету почти не затронуло. Директор сцены под бдительным оком дирижера продолжал разводить

певцов по сцене, объясняя им, куда и как они должны поворачиваться и идти. И лишь с приходом Джорджо Стрелера радикальные перемены в опере стали возможны.

Стрелер ставил перед певцами те же задачи, что и перед своими актерами в «Пикколо». «Для меня нет никакой разницы между режиссурой в драматическом театре и оперном», — говорил он<sup>1</sup>. Стрелер стал требовать от певца исполнения роли, а не только пения, требовал движения, переживания, настоящих страстей. Он решительно отвергал сложившиеся стереотипы, ломал давно устоявшиеся схемы. Он начал работать с каждым певцом над его ролью так, как если бы то была драма, обращая внимание на малейшие нюансы в интонациях его музыкальной речи, работая над интонацией; он учил их пластически и мимически передавать движение души персонажа. Некоторые певцы после репетиций со Стрелером полностью преобразались, причем менялись в лучшую сторону даже в музыкальном отношении. «Джорджо исправлял их недостатки и развивал их достоинства», — говорил о работе Стрелера с оперными певцами Клаудио Аббадо<sup>2</sup>. Один из замечательных певцов, в свое время с большим успехом выступавший на сценах лучших театров мира, баритон Пьеро Каплуччилли после оперы «Симон Бокканегра» стал, по общему мнению, неузнаваем. И на всю жизнь сохранил чувство горячей благодарности режиссеру, открывшему ему тайны ремесла.

Джорджо Стрелер заставил по-другому работать всех — и технического персонал, и музыкантов, и певцов. И делал он это всегда и везде, где приходилось ставить спектакли, — в Италии, Австрии, во Франции... «В парижской Опере все привыкли дремать. Но вот явился он... И через сорок дней всем пришлось поменять кожу. Он буквально всех свел с ума», — вспоминает Феличе Скьяви, солист «Опера Гарнье»<sup>3</sup>. Там Стрелера сравнивали с Людовиком XIV. И, видимо, не случайно.

Новые идеи в опере всегда приживались с трудом, и любые нововведения требовали огромных усилий, как физических, так и моральных. Итальянский оперный театр и в 1940-х, и в 1950-х,

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 190.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 170.

<sup>3</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 140.

и в 1960-х все еще стремился жить по старым законам, нарушать которые было не принято. Арию полагалось петь только на авансцене, чтобы все и во всех уголках театра могли все хорошо слышать. Когда же в начале 1970-х годов Стрелер впервые попросил исполнить арию не на авансцене, а в глубине сцены, возмущению не было конца. Актеры категорически отказывались, уверяли, что это невозможно, что их не будет слышно... Мирелла Френи, исполнительница партии Марии в опере «Симон Бокканегра», согласилась на просьбу режиссера петь выходную арию первого действия из глубины сцены с ужасом и после долгих уговоров. Ей казалось, что оттуда она ничего не слышит, не видит дирижера, что ей надо прилагать слишком много усилий, чтобы донести звук своего голоса до слушателей.

Положение хора в опере также всегда строго регламентировалось, а отступления от правил считались недопустимыми. Ставя «Симона Бокканегру», Стрелер предложил хору в одной из сцен оперы развернуться к залу спиной и, глядя на Дворец дождей, расположенный в глубине сцены, исполнить свою партию. Его просто не поняли. Такого в итальянской опере еще не было — никогда. Поэтому предложение режиссера было воспринято как скандал, почти как переворот. Повернувшись к залу спиной, хорист не мог видеть дирижера, и это создавало дополнительные трудности для исполнения, требовалось больше и дольше репетировать, чтобы хор звучал слаженно и четко. В представлении многих любителей, профессионалов и критиков подобные нововведения разрушали ценностные опоры и ориентиры классического музыкального театра: голос певца больше не мог безраздельно царствовать в итальянской опере, он должен был встраиваться в общую структуру постановки, становиться лишь одним из компонентов спектакля, центральным, важнейшим, но все же компонентом.

Торжественные позы и величавые жесты, так долго столь характерные для спектаклей оперного театра, также отменялись, безмятежный покой больше не существовал, статика упразднялась. Движение, динамика, преобразования, превращения, могучие страсти, а также юмор, искрометное веселье, смех... В опере «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, поставленной Стрелером в традициях русского авангарда 1920-х годов, режиссер заставил певцов делать то, о чем они ранее и помыслить

не могли, — прыгать, скакать, бегать, лазить по лестницам, скачываться с горок... В оперном спектакле, поставленном Джорджем Стрелером, певец превращался чуть ли не в акробата! Конечно, петь в таких условиях было сложнее, работать пришлось и больше, и напряженнее. Но опера становилась захватывающим зрелищем, полным смысла и чувства, где не только звучали музыка и прекрасные голоса, но каждый жест, каждая мизансцена и интонация были оправданны, естественны и понятны. А декорация перестала быть иллюстрацией к картинам оперы, а стала образом, ярким, выразительным, нередко многозначным, способным вместе с музыкой, игрой актеров, звучанием их голосов, дать представление о глубине содержания исполняемого произведения.

Однако с появлением режиссуры в музыкальном театре возникли и новые проблемы. Теперь в опере появились два хозяина, два художественных руководителя, в равной степени ответственных за результат — дирижер и режиссер, то есть установилось двоевластие. Режиссеру и дирижеру иногда договориться было нелегко. Порой они по-разному понимали произведение, над которым приходилось вместе работать, и поэтому по-разному стремились его интерпретировать. Репетировали они с исполнительским составом, как правило, порознь, хотя Стрелер всегда настаивал на необходимости взаимного присутствия на репетициях. Только так, полагал он, можно лучше понять друг друга и найти приемлемое для обеих сторон решение.

Стрелеру пришлось работать со многими очень известными дирижерами — с Клаудио Аббадо, Риккардо Мути, Лорином Маазелем, Гербертом фон Караяном, Зубином Метой... С одними ему было легче, с другими труднее. Но особенно трудно было с Караяном. Вместе они работали дважды, но наивысшей остроты конфликт между ними достиг во время совместной постановки «Волшебной флейты» Моцарта, самого любимого композитора итальянского режиссера. «Симпатия-антипатия, любовь-вражда», — говорил об их отношениях Стрелер<sup>1</sup>. Два мощных таланта, равных друг другу по весу и значению, два очень тяжелых характера, «два императора», не привыкших выслушивать возражения, менять свои решения или отступать перед кем бы то

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 272.

ни было. Вдобавок еще и разногласия чуть ли не по всем вопросам жизни и искусства: «непреодолимое несовпадение взглядов» на мир, на современную политику, на искусство, на Моцарта и на «Волшебную флейту». Договориться они не могли, потому что понимали оперу совершенно по-разному. Если для Караяна опера Моцарта была в чем-то близкой немецкой фольклорной традиции в духе сказаний о нибелунгах, то для Стрелера это была сказка сказок: «Здесь все свет и тайна: тайна борьбы добра и зла, дня и ночи, лета и зимы, горя и радости, встреч и прощаний. И я так хотел, чтобы все это было в спектакле»<sup>1</sup>. Но возможности были ограничены, так как поле его деятельности оказалось насильственно суженным. Оперу Стрелер ставил в Зальцбурге, а немецкая версия моцартовской оперы предполагала почти полное сокращение всех игровых сцен-диалогов. «Очень грубые купюры, и все направленные против разговорных диалогов (речитативов). А это сводит “Волшебную флейту” к банальной опере буффа»<sup>2</sup>. Поэтому многое из задуманного реализовать не удалось. Свойственная Караяну «стереотипность мышления» оказалось непреодолимой – констатировал режиссер<sup>3</sup>. С другими дирижерами Стрелеру работалось много спокойнее и легче. Но лучше всего было с Аббадо и Мути. С ними Стрелер поставил множество спектаклей, и между ними всегда царило полное взаимопонимание. С самого начала и до конца они обычно присутствовали на репетициях друг друга, много разговаривали, обсуждали детали, бывало и спорили, но в итоге всегда находили решение. И это, несомненно, самым благотворным образом сказывалось на результате.

Абсолютное большинство опер (более тридцати спектаклей) Стрелер поставил в Милане, в театре «Ла Скала». И это были лучшие его спектакли. Здесь он начал свой путь в опере, здесь его и закончил. «Ла Скала» – особенный театр, один из лучших оперных театров мира, одна из главных достопримечательностей города, важнейшая и неотъемлемая его часть, театр, который, как и «Пикколо», мог, наверно, появиться только в Милане.

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 272–273.

<sup>2</sup> Ibid. P. 273.

<sup>3</sup> Ibid.

Построенный в 1778 году, во времена расцвета оперного жанра, когда были созданы лучшие оперные сцены страны («Сан Карло» в Неаполе — 1737, «Ла Фениче» в Венеции — 1792), «Ла Скала» быстро выдвинулся в лидеры, и для него стали писать самые крупные композиторы Италии; мировые премьеры большинства итальянских опер с конца XVIII и до начала XX века проходили в «Ла Скала». Театр этот особенным образом характеризует свой город. Даже во внешнем облике «Ла Скалы» много такого, что отличает именно Милан. Серое, почти невзрачное здание — ничего лишнего не только в отделке фасада здания, но и в интерьере зрительного зала. Зал, несомненно, красив, но красив сдержанной красотой, без бросающихся в глаза украшательств и излишеств. По сравнению с другим столь же знаменитым в Италии оперным театром, неаполитанским «Сан Карло» с его поразительной, притягательной — пышной, барочной красотой, зал в «Ла Скала» кажется почти скромным. «Ла Скала» — театр буржуазный, «Сан Карло» — королевский». Фраза, однажды брошенная меломаном из коренных неаполитанцев, прозвучала горделиво и обозначила суть различий. Милан — город точных деловых людей, не делающих лишних шагов и не бросающих деньги на ветер. Здесь был открыт первый муниципальный драматический театр, бывший на протяжении очень долгого времени, по некоторым оценкам, лучшим театром Европы. Здесь был создан оперный театр, прославивший Италию во всем мире. Были созданы необходимые и достаточные условия для жизнедеятельности такого театра — государственного, имеющего солидную финансовую основу, существующего на средства общества.

Помимо деловитости и трезвого расчета в миланцах есть нечто такое, что не поддается учету, но без чего многое из задуманного никогда не было бы реализовано. В них есть определенная доля того здорового романтизма, который не мешает, а помогает претворению в жизнь обширных деловых проектов. Если правда, что никакой хороший бизнес невозможен без некоторой сентиментальности, то в миланцах такая сентиментальность, несомненно, есть. Заметить ее можно и в повседневной жизни, хотя обычно это никак не афишируется и поэтому не бросается в глаза. Но, может быть, особенно красноречиво скажет об этой черте миланцев один малоизвестный факт.



Они очень любят свой город, хорошо знают Ломбардию, ее историю и культуру. Миланцы особенно любят роман «Обрученные» Алессандро Мандзони, своего земляка, крупнейшего писателя Италии XIX века, которому Джузеппе Верди посвятил свой реквием. По силе воздействия на умы соотечественников в Италии этот роман сравнивают с такими общепризнанными шедеврами мировой литературы, как «Божественная комедия» Данте, «Война и мир» Толстого, «Воспитание чувств» Флобера или «Гордость и предубеждение» Джейн Остин. Для итальянцев «Обрученные» — не просто хрестоматийное сочинение, среди прочих изучаемое в школе. Роман принадлежит к тем редким произведениям, которые формируют сознание нации. Все это особенно важно и дорого Милану. Ведь роман, рассказывающий романтическую историю Ренцо и Лючии, историю их любви и верности, посвящен драматическим событиям Ломбардии начала XVII века. И где еще найдется город, в котором улицы одного района были бы названы в честь героев литературного произведения — всех главных действующих лиц романа, положительных, отрицательных, праведников и злодеев? В Милане, в его юго-западной части есть улицы с такими необычными названиями: там улица Дон Родриго пересекается с улицей Ренцо и Лючии, улица фра Аббондио с улицей Аньезе, улица фра Кристофоро... Среди главных героев романа нет громких фамилий, ни одного исторического лица (хотя события, на фоне которых разворачивается действие, подлинны). Все они суть персонажи, плод фантазии автора. Как надо любить роман, дорожить своей историей, сколько надо иметь воображения и фантазии, чтобы так необычно назвать улицы своего города! Согласимся, что столь неординарное решение городских властей где-либо еще встретит непросто. И оно говорит о многом. Причем миланцы это сделали исключительно для самих себя, а не для туристов: район, построенный после войны, расположен не в центре, и об этом «странном» факте почти никто не знает. Да и сам этот роман далеко не так широко известен за пределами Италии, как того заслуживает. И, быть может, это столь редко встречающееся сочетание деловитости и лиризма, расчетливости и романтизма помогает Милану совершать дела, удивляющие, а порой и восхищающие мир.

Первые два десятилетия дела «Пикколо» шли достаточно успешно. И хотя Грасси приходилось порой совершать чудеса дипломатии, чтобы получить разрешение на постановку той или иной пьесы, программа театра продолжала оставаться насыщенной и интересной<sup>1</sup>. В 1960-е годы Джорджо Стрелер ставит некоторые из лучших своих спектаклей: «Швейк во Второй мировой войне», «Жизнь Галилея» Бертольта Брехта, «Кьоджинские перепалки» Карло Гольдони, трилогия «Игра власть имущих» («Il gioco dei potenti») Шекспира (три части хроники «Генрих IV»), «Горные великаны» Луиджи Пиранделло. Все они имели очень хорошую прессу и очень большой зрительский успех, были показаны по всей Италии и за границей. Наступило то самое долгожданное время, когда на спектакли «Пикколо» стало нелегко попасть: у здания театра в кассу выстраивались очереди желающих купить билет. Слава театра росла и внутри страны и далеко за ее пределами. Но это была внешняя, благополучная сторона жизни «Пикколо». Его спектакли были так мастерски сделаны, имели такой общественный резонанс и так горячо принимались публикой, что никому и в голову не могло прийти, что у театра есть какие-то проблемы. А они были, проблемы давние, не решенные и не решаемые.

Прежде всего, это вопрос территории – зрительного зала и сцены, которые давно уже не соответствовали потребностям театра такого уровня и с такими задачами, как «Пикколо». В 1952 году зал и сцена были перестроены и несколько расширены. Задачу эту удалось решить благодаря бескорыстной помощи друга театра, архитектора Марко Дзанузо. В зале стало 650 мест вместо 523, сцена также увеличилась – ее размеры теперь насчитывали 5 метров в глубину и 8 в длину. Кроме того, были наконец сделаны боковые входы на сцену, чего не было раньше, увеличены и несколько благоустроены актерские уборные. Но все равно это было ничтожно мало. Зрительный зал, перестроенный из кинозала, по существу, представлял собой очень небольшой партер и один балкон в форме дуги. Помещений для технических служб катастрофически не хватало, а сцена так и осталась маленькой. Многие из стоявших в программе театра спектаклей (так, как

---

<sup>1</sup> Цензура в Италии была отменена в конце 1960-х годов.

они задумывались) здесь поставить было невозможно. Поэтому с 1963 года пришлось использовать для некоторых спектаклей помещение театра «Лирико» на улице Ларга, временно предоставленного Пикколо муниципалитетом Милана, театра, имеющего большой зал и просторную сцену, но очень плохую акустику («глухой театр», говорили о нем). Именно здесь Стрелер поставил комедию Гольдони «Кьоджинские перепалки», «Игру власть имущих» по хроникам Шекспира и «Горные великаны» Пиранделло. Позже здесь будут поставлены и другие спектакли, в том числе и «Буря» Шекспира.

Решать назревшие проблемы театра, однако, было необходимо. Разговоры об этом шли очень давно, давно были даны обещания, но дело не двигалось с мертвой точки. Поэтому в апреле 1964 года Стрелер и Грасси пишут обращение к общественности Италии — к властям города, к театральным организациям и всем основным политическим партиям с просьбой помочь государственному театру, каким являлся «Пикколо», решить его наиболее острые проблемы. Документ они назвали «Новый театр за новый театр», он представлял собой 25 страниц машинописного текста, в котором подводился итог почти двадцатилетней деятельности «Пикколо», изложена его программа на будущее и просьба о предоставлении (строительстве) ему нового удобного помещения, где труппа могла бы спокойно работать. Кроме того, здесь содержалась также просьба об увеличении содержания театра (которое, как следует из текста послания, было на 30—40 % меньше по сравнению с такими же, как и «Пикколо», другими государственными театрами Европы). Документ опубликован не был, но был разослан по всем указанным адресам и поэтому получил широкую огласку. Официальной реакции на это послание основателей «Пикколо» не последовало.

Время шло. К концу 1960-х годов мир начал стремительно меняться. Вначале Америку, а потом и Европу захлестнули движения протеста. Постепенно растущее недовольство превратилось в грозную силу, которая оказалась способной изменить привычный ход вещей. В итальянском театре к тому времени подросла смена — молодые люди, полные сил и амбиций, жаждущие власти и свободы действий, которые на многое в мире и в искусстве стали смотреть иначе. Впоследствии из них выйдет

так называемое второе поколение итальянской театральной режиссуры, и с их именами теперь также связывают расцвет театра 1970-х, последний в XX веке (когда и на Западе, и на Востоке Европы интересно и плодотворно работали художники разных поколений и направлений). А тогда, в середине 1960-х в итальянский театр буквально ворвалась группа молодежи, среди которых были Лука Ронкони, Кармело Бене, Марио Миссирولي, Джанкарло Кобелли, Мемé Перлини, Джулиано Василико, Карло Квартуччи, Лео Де Берардинис, Джанкарло Сепе, Валентино Орфео, Марио Риччи, Джанкарло Нанни, Бруно Чирино и многие другие. Разница в возрасте между первым и вторым поколением итальянских режиссеров будет не столь уж существенной, они будут не менее талантливы, чем их предшественники, но совсем на них не похожи. Они будут другие. А начнут они с отрицания, с яростной атаки на «официальное искусство», к которому причислят все итальянские театры «стабиле» и большинство из действовавших к тому времени известных режиссеров старшего поколения, чье искусство они призовут незамедлительно сбросить с корабля современности.

Главным объектом критики со стороны студенческой театральной молодежи в конце 1960-х годов в драматическом театре стала фигура режиссера.

Сам термин «режиссер» начал вызывать раздражение. В понимании начинающих деятелей сцены режиссер стал синонимом диктатора и деспота в театре. Молодые требовали упразднения роли режиссера, изгнания режиссера-диктатора, требовали отрешения его от его главной функции — создания спектакля. Они выступали против централизации власти в театре, когда все зависит от режиссера, и утверждали, что театр — это, прежде всего, результат работы коллектива. Спектакль есть плод коллективного творчества и коллективной ответственности каждого из участников, — утверждали они. А режиссеры не нужны. Все и много лучше может сделать коллектив единомышленников. При этом не только по отношению друг к другу, но и по отношению к создаваемому произведению искусства — спектаклю, у всех должны быть равные права.

Недовольство зрело исподволь. Когда наступил 1968 год, гнев молодежи, подобно магме из взорвавшегося вулкана, вырвался наружу. Студенческие волнения начались по всей

Европе. Отрицание буржуазного общества постепенно вылилось в отрицание всего и вся. Всех ценностей старшего поколения. Отказ от «устаревших» методов, форм поведения, отношения к жизни. И полное неприятие создаваемого «отцами» искусства. Все вызывало отторжение, все подвергалось сомнению, оспаривалось, отвергалось. Люди, исповедовавшие идеалы Сопротивления (нередко и участники Сопротивления), победившие фашизм и построившие новую послевоенную Европу, создатели ее искусства, величайшие творцы театра XX века – такие, как Жан Вилар, Жан-Луи Барро, Джорджо Стрелер – фактически были объявлены врагами новой жизни, нового искусства и в буквальном смысле слова изгнаны.

В Милане кульминация пришлась на июль 1968 года. Как-то утром разъяренная толпа бунтующей театральной молодежи с красными флагами подошла к дому, где жил Стрелер, и под его окнами устроила поношение. Они кричали ему оскорбительные слова, в их руках были плакаты: «Долой сатрапа “Пикколо театра”!», «Долой чудовище!», «Смерть барону!», «Смерть Стрелеру!». «Уходи! – кричали они ему. – Освободи кресло!»

Стрелер вышел на улицу. «Что ж, пойдемте в “Пикколо театра”», – сказал он им. Когда они вошли к нему в кабинет, Стрелер, указав на свой стул (скромный, почти жалкий стул, как вспоминают те, кто видел все это), сказал: «Вот оно, мое кресло! Теперь оно ваше. Займите мое место». Взял кое-какие вещи, несколько книг и ушел. Больше его в театре не видели. В тот же день он написал мэру Милана заявление об отставке. «Чтобы, – писал он в заявлении, – иметь возможность свободно заниматься экспериментом и работать над новой методологией»<sup>1</sup>.

Для Джорджо Стрелера то был поистине черный день. Оставить «Пикколо», свое детище, для него было не просто трудно, а невозможно. Но решение было принято – и бесповоротно. «Его очень ранило все случившееся, – говорит Сорези, – потому что его не понимали. Но, быть может, еще труднее ему было потому, что он сам не понимал». Джованни Сорези, ныне ответственный директор «Пикколо», возглавляющий группу сотрудников, публикующих интереснейшие материалы о театре

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler.*

Джорджо Стрелера, являющийся одним из знатоков и хранителей его наследия, в июле 1968 тоже стоял под его окнами и кричал вместе со всеми: «Освободи кресло!»

Стрелер, действительно, не понимал. Не понимал, почему молодые отвергают прошлое, отвергают традиции, людей его поколения — поколения, вышедшего из Сопротивления! Почему отвергают своих учителей! Ведь ему самому, выросшему (в театре) «без учителей», их всегда так не хватало. Когда он называл себя и тех молодых, кто начинал вместе с ним, «поколением без учителей», то звучало это с горечью. Ему пришлось трудно, до многого пришлось доходить самостоятельно — не было тех, кто мог бы научить. Этот факт своей биографии — нелегкое преодоление пробелов своего театрального образования — Стрелер всегда воспринимал остро и с болью. Было здесь и другое важное обстоятельство. «Стрелер был человеком Сопротивления, — говорит Долорес Радаелли. — Он не мог видеть связи между страстной гражданственностью поколения 1940-х и студенческими волнениями 1960-х»<sup>1</sup>. А такая связь, несомненно, была. И хотя свой протест студенты 1960-х выражали в откровенно жесткой, резкой, а порой и очень грубой форме, цели, которые они ставили, во многом были продолжением задач (нереализованных задач!), стоявших перед поколением их предшественников. И главная из них — это открытость искусства и его доступность самым широким народным массам. Огромные усилия, связанные с децентрализацией театра, предпринимавшиеся в 1970-е годы, — явное тому доказательство. Хотя, несомненно, цели, ставившиеся и конце 1940-х и в конце 1960-х, во многом по природе своей были недостижимы. И не могли быть достижимы. *Художественный театр для всех*, как ни прекрасно это звучит, — понятие из разряда утопий. Одной из множества утопий, которыми полон XX век.

«Контестация»<sup>2</sup> преподавала мне очень жестокий урок, — признался Стрелер в одном из интервью, напечатанном вскоре после его ухода из театра в журнале «Иль Драмма». — Как-то утром

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler.

<sup>2</sup> Контестация — движение общественного протеста в Италии конца 1960-х — начала 1970-х годов. Слово происходит от итальянского «contestare» — «оспаривать».

я вдруг обнаружил, что нахожусь в стане правых, что я ретроград, хотя еще накануне вечером считал себя в авангарде и слева»<sup>1</sup>. В 1968 году Стрелера били со всех сторон — и справа, и слева. Правые его резко критиковали за то, что он ставил Брехта, левые, указывая на Арто, Гротовского, Бека, Малину, ставили ему в вину слабое внимание к театральному эксперименту.

Стрелер, как и подавляющее большинство западной творческой интеллигенции, всегда был человеком левых взглядов. И борцом. «Я никогда не прислуживал власти, никогда не был частью власти. Не был тем, кто сидит в кресле. Не был крестным отцом... Я всегда боролся за перемены в обществе. Мой театр всегда критиковал существующее положение вещей»<sup>2</sup>. Когда молодые люди появились под окнами его дома, Стрелер вначале даже подумал, что они пришли просить его принять участие в манифестации. То, что произошло потом, он ожидать никак не мог. И в определенном смысле все случившееся для него стало шоком.

У Стрелера было свое понимание идеи революции, целей и задач, которые она может ставить. Бунтующую молодежь конца 1960-х он не причислял к революционерам. Он считал их псевдореволюционерами, которые занимались вполне безопасным для себя делом. «Ведь вы пришли ко мне, вы же не пошли брать префектуру или тюрьму Сан Витторе, против которых вы тоже выступаете, — говорил он им. — Потому что там в вас могли бы стрелять. Вы предпочитаете революцию удобную, без риска». Характерно, что перед тем, как выйти на улицу, Стрелер тщательно оделся, хотя обычно придавал мало значения своей одежде и всегда одевался очень просто. Но в этот момент он поступил иначе. Он надел, как он сам позже вспоминал, «красную рубашу и драные штаны», которые так любила носить эта молодежь и которой — в одежде — иногда подражали некоторые из коллег его поколения. Он спустился вниз в очень хорошем, дорогом костюме. И был вызывающе красив, подтянутый, элегантный, с волнистой гривой серебрищихся волос на высоко поднятой голове. И совершенно спокоен. В этом его жесте тоже был вызов — новой и по-своему также деспотической моде на неряшливость и уравниловку.

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 211.

<sup>2</sup> Ibid.

Когда Стрелер позвонил Грасси и сообщил о своем решении, Грасси заплакал. Он понимал, что Стрелер не передумает и не даст себя уговорить. Он понял, что теперь у руля «Пикколо» он остался один. Грасси остался, хотя тоже мог бы уйти. Ведь и в его адрес звучали несправедливые и обидные слова. Но он остался, чтобы спасти начатое ими дело, спасти саму идею итальянских театров «стабиле». А он считал это главным делом своей жизни. Итак, после двадцати лет совместной работы, после великих побед и мировых триумфов «Пикколо» пути Стрелера и Грасси разошлись.

Стрелер ушел, и это поразило многих. Хотя причины у него были, и немалые. Оскорбительное поведение театральной молодежи под окнами его дома, несомненно, сыграло свою роль. Но это стало лишь последней каплей, после чего сомнений не осталось. Мысли о возможном уходе посещали его и ранее. Он устал. Устал бороться за новое здание для театра – в старом на улице Ровелло все было так неудобно, так не приспособлено, мучительно трудно. Чтобы поставить очередной спектакль, каждый раз приходилось идти на невероятные ухищрения – как сотворить задуманное, как, в конце концов, просто разместить декорации и актеров? Тесная неудобная сцена, маленький зал, отсутствие необходимых технических средств – все это становилось невыносимым. Приходилось удивляться, что спектакли все-таки получались. Особенно, если иметь в виду те возможности – технические и финансовые, – которыми располагал тогда театр. Когда в Милан приезжали гости, такие как Бертольт Брехт или Питер Брук, они не могли поверить, что театр может работать в таких условиях. Но стоило это всегда огромных сил и нервного напряжения. Обещания властей предоставить «Пикколо» новое здание так и остались обещаниями. Стрелер устал бороться, устал работать на износ, по его собственным словам, «как на конвейере»<sup>1</sup>.

Вначале, когда «Пикколо театр» еще только делал свои первые шаги, Стрелеру приходилось делать по десять-двенадцать спектаклей в год. Позже они смогли сократить число спектаклей до пяти. Но это все равно было очень много. А лишь только он

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 184.



пробовал снизить темп и работать медленнее, его тут же начинали упрекать в лени. Стрелер хотел более спокойной работы, ему необходимо было значительно больше репетиций, чем это позволял график выпуска спектаклей, он стремился работать тщательно, без спешки. «Давай делать два спектакля в год, но хорошо», — просил Стрелер. Грасси не соглашался. Он настаивал на том, чтобы «Пикколо» выпускал по меньшей мере пять премьер в год. «Грасси хотел, чтобы “Пикколо” присутствовал 24 часа из 24 не только на итальянской, но и на мировой сцене», — сердился Стрелер<sup>1</sup>. Неумная энергия великого организатора побуждала Грасси действовать ежеминутно, он постоянно устраивал гастроли, актеры «Пикколо» разъезжали по всему миру, иногда встречаясь лишь в международных аэропортах. Грасси все это устраивало, более того — восхищало, ведь именно к этому он стремился. Стрелера же это начинало все более тяготить. При этом его никто не поддерживал: в своем стремлении изменить правила жизни театра он оставался в одиночестве. На стороне Грасси были и политики, и городские власти, и даже зрители. Однако выдерживать такой стиль жизни и работы Стрелеру становилось все труднее. Ему все чаще хотелось взять паузу, отдохнуть, быть может, вообще не заниматься театром какое-то время, как это в свое время сделал Петер Штайн, оставивший свой «Шаубюне», или Питер Брук, в течение нескольких лет совсем ничего не делавший в театре. Напряжение между Грасси и Стрелером росло. Однако, как ни странно, это никак не затрагивало их личные взаимоотношения, которые оставались вполне дружескими. «Сложности носили технико-структурный характер, — скажет позже Стрелер. — Никаких идейных разногласий между нами не было никогда»<sup>2</sup>.

Сама идея постоянных театров на службе общества, которая так воодушевляла в 1940-х годах и внушала столько надежд, постепенно потускнела. Реальность все расставила по местам и лишила многих иллюзий. Театр государственный, субсидируемый, с разветвленной системой абонементов и скидок теперь, через двадцать лет после основания первого «стабиле», по мнению многих, исчерпал свои возможности. В сущности, это была

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 36.*

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

проблема не только Италии, а Европы в целом. Поначалу казалось, что все идет очень хорошо и в нужном направлении. Лозунг «художественный театр на службе общества», который содержался в программе-манифесте первого сезона «Пикколо», претворялся в жизнь. У театра появилась своя публика, и количество ее постоянно росло. Поэтому театр смог ставить меньше новых спектаклей в течение одного сезона. Однако оптимизм постепенно уступил место скепсису. Утопическая вера в «художественный театр для всех» не оправдала себя. Недовольство положением дел в итальянском театре стало нарастать. Начались и нападки на «стабиле», которым ставили в упрек то, что они забирают львиную долю средств, выделяемых на культуру. На международном конгрессе, посвященном театрам «стабиле», проходившем в 1967 году в Болонье, за год до начала контестаии, Бернар Дорт выступил с докладом о результатах работы постоянных театров Франции на примере ТНП. Выводы получились неоднозначными: с одной стороны, обнадеживали, с другой — внушали беспокойство. Завоевание новой публики, постоянных абонентов театра, его верных ценителей и поклонников, расценивался как факт, несомненно, положительный. Но в какой-то момент этот процесс остановился: приток новой публики прекратился. И это было воспринято как очень тревожный знак, а многие увидели здесь тупик, прекращение роста, остановку движения и развития. В довершение всего в том же году развернулась дискуссия о режиссерском театре: необходимость профессии театрального режиссера ставилась под сомнение. Был опубликован манифест состоявшегося в итальянском городе Ивреа конгресса «За новый театр», подписанный некоторыми видными деятелями современного итальянского театра (Альдо Трионфо, Кармело Бене, Лука Ронкони), где содержались все упреки в адрес режиссерского театра и театров «стабиле». Начинался глобальный пересмотр всей системы отношений в сфере сценического искусства Италии и всех ценностей предшествующей эпохи — от эстетических до моральных. Любые правила, все каноны и нормы объявлялись буржуазными пережитками, подлежащими немедленному уничтожению.

Художественные руководители итальянских театров «стабиле» ответили на это по-разному. Луиджи Скуарцина, в ту пору глава генуэзского «стабиле», поставил пьесу Гольдони «Один из

последних вечеров карнавала», в которой великий драматург, потерпевший поражение в противостоянии с Гоцци, прощался с родной Венецией и уезжал в Москву. Спектакль был воспринят как стремление режиссера в иносказательной форме выразить свое отношение к сложившейся ситуации. Руководитель «стабиле» в Турине Джанфранко Де Бозио, как и Джорджо Стрелер, добровольно покинул свой пост, мотивировав свой уход невозможностью работать в обстановке недоверия.

Одна эпоха, ясная и понятная, заканчивалась. И открывалась другая, в которой все было темно и непонятно. Тревога не покидала. Каким станет театр будущего? Сохранит ли он человеческое лицо? Сохранит ли он свое высокое предназначение, любовь к человеку, веру в жизнь? Сохранит ли он поэзию жизни? Эти вопросы все больше волновали Стрелера. Несмотря на внешне вполне благополучную ситуацию, большой успех спектаклей «Пикколо» всех последних лет и мировое признание, интуиция художника подсказывала, что кризис близится. Не случайно за полтора года до драматических событий 1968 года он вновь ощутил потребность поставить «Горных великанов» Луиджи Пиранделло. Это произведение в творческой судьбе Стрелера занимает особое место. В нем он обычно искал ответы на вопросы, которые ставили перед ним жизнь и искусство. Предчувствия режиссера относительно судеб европейской сцены, его суровая оценка роли театра в современном мире, тревога за его будущее — все нашло отражение в этом новом спектакле. «Горные великаны» — произведение символическое, мистическое и в определенном смысле пророческое. «Загадочное произведение, как загадочны все последние творения Великих Старцев»<sup>1</sup>. Написанное в 1936 году оно стало предвестником самых мрачных событий Европы середины XX века. Пьеса посвящена искусству театра, его назначению и его трагической судьбе. «Возможно, это единственная, настоящая, великая пьеса о театре», — полагал Стрелер<sup>2</sup>. Наверное, поэтому режиссер ощущал потребность ставить ее каждые несколько лет, чтобы

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Note sparse // Luigi Pirandello. Giorgio Strehler. I Giganti della montagna // Stagione 1993/1994.*

<sup>2</sup> *Il Giorno. 1966. 23. 11.*

проверить себя, понять окружающую действительность, изменения, происходящие в мире и искусстве<sup>1</sup>.

Это миф или, как в комментариях к пьесе уточнял жанр ее создатель, «нечто среднее между сказкой и реальностью». Пьеса писалась как завещание. В нее Пиранделло вложил всю свою боль и всю свою надежду на то, что театр может помочь просветлению человеческих душ. Здесь нашли место самые близкие ему мотивы — вера в поэзию и театр, в святость материнства, в очистительную способность страдания, в чистоту простых душ. Вместе с тем «Горные великаны» — произведение трагическое, созданное Пиранделло в пору горького одиночества, непонимания, рухнувших надежд, охватившего его тягостного чувства ненужности своего искусства (и искусства вообще). Не случайно автор включил сюда и некоторые факты из своей биографии (потерпевшую в свое время провал пьесу Пиранделло «Легенда о подменном сыне» исполняют перед враждебно настроенной публикой и комедианты из «Горных великанов» и также терпят неудачу). «“Великаны” — триумф фантазии, триумф поэзии, но, вместе с тем, и трагедия поэзии в этом жестоком современном мире», — писал в письме к Марте Абба Пиранделло<sup>2</sup>. Мысль о враждебности жизни искусству театра проходит через всю пьесу. Символический акт убийства актрисы зрителями в финале пьесы (ее разрывают на части) — метафора гибели театра как формы духовной жизни общества.

До 1947 года пьесы Луиджи Пиранделло редко появлялись на итальянских сценах. Его считали автором интеллектуальным и слишком трудным. «Горные великаны», последняя и незаконченная пьеса Пиранделло, вообще не имела сценической судьбы. В 1937 году, вскоре после смерти автора, единственный раз она была поставлена другом Пиранделло, Ренато Симони, поставлена во Флоренции в садах Боболи и прошла всего несколько раз. Вторично пьеса увидела свет рампы лишь через десять лет, в год основания первого «стабиле» в Милане. Спектакль молодого Джорджо Стрелера тогда стал событием. А еще два десятилетия

---

<sup>1</sup> Avanti! 1967. 22. 01.

<sup>2</sup> Marta mia. Dalle lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba // Luigi Pirandello. Giorgio Strehler. I giganti della montagna». 1993/1994. Il programma di sala.

спустя «Горные великаны» открывали юбилейный — двадцатый — сезон «Пикколо». Премьера совпала с еще одной памятной датой: тридцатой годовщиной со дня смерти Пиранделло.

Напомним в нескольких словах содержание этого мифа о театре. Высоко в горах, вдали от мира в добровольном изгнании живут люди на заброшенной вилле Скалонья, что означает «несчастье, беда, проклятье». Время действия и место неизвестны. Эти люди производят странное впечатление, их даже можно принять за сумасшедших, они сознательно отгородили себя от реальной действительности и пребывают среди образов, которые создают сами. Среди них находится и маг Котроне, которому подвластно с помощью жителей Скалонья создавать иллюзию иной — театральной — реальности (в образе Котроне Пиранделло запечатлел самого себя). На виллу приезжает группа бродячих актеров, которых давно преследуют неудачи.

Темная сцена, в глубине — очертания серого здания. Вечерние сумерки. То там, то здесь вспыхивают огни. Собравшиеся вместе обитатели виллы смотрят вниз, на долину и видят, как к ним поднимается группа незнакомых людей, и это приводит их в крайнее волнение. Один за другим появляются странствующие комедианты и невероятно уставшая от долгого и трудного пути женщина на небольшой тележке. «Боже, она так бледна, что кажется мертвой!» Актеры вносят ее на руках, вносят в несколько необычной позе: вперед головой с широко раскинутыми руками — так, как если бы ее только что сняли с креста. Постепенно женщина приходит в себя. Это Ильзе (Валентина Кортезе), первая актриса труппы, медноволосая красавица в бледно-лиловом свободно спадающем легком платье. Ее тонкое, нервное, трагическое лицо притягивает к себе все внимание<sup>1</sup>.

Актеры хотят показать жителям этих мест свою новую пьесу, своего рода поэтическое послание людям — «Легенду о подменном сыне». Котроне берется помочь и предлагает исполнить пьесу в день большого праздника перед великанами. Великаны, невидимые для всех и живущие высоко в горах, должны

---

<sup>1</sup> «Горные великаны», как и большинство пьес Пиранделло, написаны для актрисы Марты Аббы, поэтому внешний облик героини, согласно авторским комментариям, напоминает портрет актрисы: очень красивой женщины с тонкими чертами лица и волосами цвета меди.

спуститься с гор, чтобы отпраздновать свою свадьбу. Их называют великанами, потому что они — властители, хозяева жизни, внушающие страх своей жестокостью, равнодушием к людям и их страданиям. Глухи они и к голосу искусства. Но именно перед ними приехавшие актеры стремятся сыграть свою пьесу, надеясь достучаться до их сердец.

Пиранделло закончить пьесу не успел; он написал только два акта. Авторский текст заканчивается на тревожной и грозной ноте — приезда великанов. Слышится грохот, обитатели виллы видят, как кавалькада всадников спускается с гор и подъезжает к церкви. Последнее слово, которое в ужасе кричит один из обитателей виллы Скалонья: «Мне страшно!» На этом месте история обрывается. Персонажи пьесы, образы фантазии поэта, которые, по Пиранделло, ничуть не менее реальны, чем сама действительность, начав жить своей жизнью, подобно другим персонажам из известной пьесы того же автора, остаются в состоянии недоразрешения — недовоплощения своей драмы.

Четвертый, последний акт пьесы существует в пересказе Стефано Ланди, сына Пиранделло, который со слов отца накануне его смерти записал содержание финала. Обычно в конце спектакля кто-нибудь из актеров сообщал зрителям, чем заканчивается пьеса. Так сделал и Джорджо Стрелер, когда впервые поставил «Великанов». В 1966 году Стрелер пошел на риск, представив свою версию финала. И это было воспринято как открытие, как прорыв в сценическом прочтении пьесы: незаконченное драматическое сочинение получило наконец полноценное театральное решение. Финал в спектакле Стрелера представляет собой своего рода пантомиму и идет почти без слов.

В центральной части сцены наверх поднимается небольшая лестница. За верхней ее ступенью — яркое светлое прямоугольное пятно — натянута простыня, служащая здесь театральным занавесом, подсвеченным с внутренней стороны. За ним в глубине сцены, скрытый от глаз зрителей, находится зал театра, заполненный великанами и их слугами, перед которыми актерам и предстоит сыграть пьесу. Зал шумит, кричит, стучит, грохочет... На авансцене тем временем идут приготовления.

Перед зрителями разворачивается картина подготовки к спектаклю. Долго и подробно, задерживаясь на каждой детали, режиссер показывает весь процесс приготовлений, его сложность

и значимость. Появляются актеры, с трудом толкающие перед собой свою повозку, откуда они достают все необходимое — костюмы, музыкальные инструменты, грим, маски... Настроение тревожное. Ильзе терзают дурные предчувствия, охватывает страх. Но все же они не отступают. Каждый берет свой ящичек, в котором хранятся его принадлежности, ставит на пол зажженную свечу и устраивается около нее. То тут, то там в воздух поднимаются легкие розовеющие от пламени горящих свеч облачка театральной пудры. Заполнив все пространство авансцены, восемь актеров долго, спокойно, тщательно готовят себя к священнодействию — к спектаклю; они гримируются, одеваются, надевают свои маски, постепенно превращаясь в некое подобие огромных марионеток. Надев свои жесткие (по-видимому старые) костюмы и полностью закрывающие лицо большие маски с утрированно-схематичным выражением трагизма, они как бы утрачивают признаки просто людей, обыденную пластику, они отрешаются от самих себя, превращаясь в некие особые существа, которым надлежит исполнить свое высокое предназначение — «свою миссию, даже не осознавая, почему и зачем»<sup>1</sup>. Вся эта сцена — поведение актеров, их движения, точные, временами торжественные, полные глубокого значения, — кажется священным ритуалом. Священным обрядом — заканчивающимся ритуальным жертвоприношением — становится и сам спектакль.

Последние мгновения перед началом. И вот Ильзе, повернувшись к залу лицом, надевает свою маску. Так рыцарь опускает забрало перед битвой. Затем она медленно поворачивается и начинает движение вверх по лестнице. На последней ступени она останавливается, ей вновь становится страшно, она не может заставить себя сделать последний шаг. Собравшись с силами, она наконец резким движением разрывает по вертикали занавес и выходит к зрителям. Теперь ее фигура становится тенью, падающей на желтеющее полотно занавеса. Вслед за ней поднимаются и актеры, но на сцену не выходят. Их очертания, темнея на фоне светлого занавеса, напоминают контурную живопись. Вся вместе эта пантомима воспринимается как своего рода театр теней.

Слышатся слова Ильзе, обращенные к публике: «Мы хотим предложить вам послушать историю...». Зал приходит в ярость

---

<sup>1</sup> *Strehler G.* Note sparse.

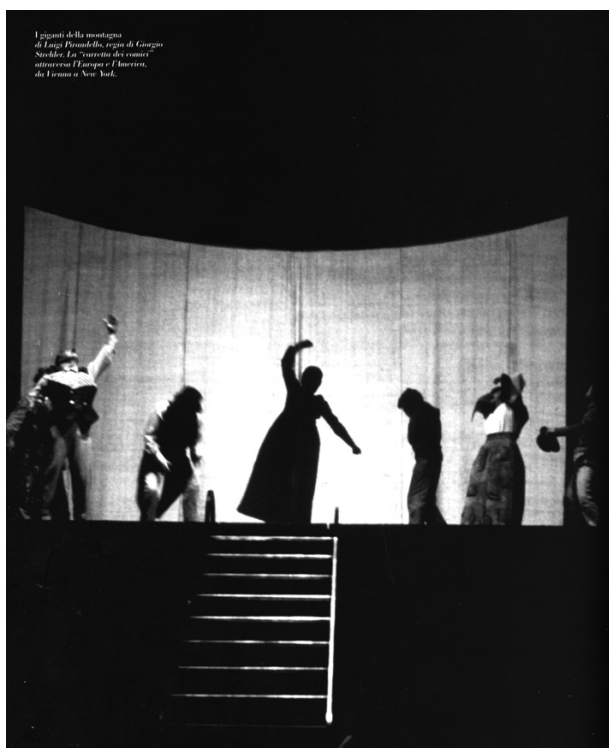
и забрасывает ее камнями. Она возвращается за кулисы к оцепеневшим от ужаса актерам, но через мгновения вновь выходит на сцену, вновь повторяет свои слова: «Не хотите ли вы послушать историю...» Реакция та же. Воздев руки, потрясая сжатыми кулаками, она пробует еще и еще раз. В нее летят камни, она пытается защищаться, но получает смертельный удар. Тень ее фигуры вдруг застывает, поднятые руки одна, затем другая резко сгибаются в локте, повисая в воздухе, как у марионетки, потом бессильно падают вдоль тела, и она медленно опускается на пол. Темнеющие фигуры актеров на мгновения застывают в различных позах немом отчаяния, затем поднимают тело Ильзе и выносят его на авансцену. Они несут ее вперед головой с широко раскрытыми руками — так, как если бы ее только что сняли с креста. Почти точно повторяется мизансцена первого действия. Мысль о цене искусства, которая еще не вполне ясна была вначале, теперь звучит ясно и определенно. Каждый акт творца, каждый выход актера к зрителям — это священнодействие, жертвоприношение. И это всегда путь на Голгофу.

Актеры с Ильзе на руках спускаются в зрительный зал и проходят через него. Сцена пустеет, погружаясь во тьму, и на ней, в правом ближнем углу авансцены, вновь появляется тележка странствующих комедиантов, в которой они приехали на виллу; с нее свисает забытый костюм, виднеются брошенная труба и маска. Сизо-голубой свет прожектора заключает повозку в свой круг. Мгновения... и серый тяжелый пожарный занавес медленно начинает движение вниз. Достигнув повозки, он с грохотом ломает ее на части. Так занавес ставит заключительную точку в этой драматической истории о театре. Он становится действующим лицом спектакля, превращается в убийцу, в наемного убийцу великанов, выступающего на их стороне и от их имени.



Финал спектакля по пьесе  
Луиджи Пиранделло «Горные великаны».  
1966–1967





Сцена из спектакля по пьесе Луиджи Пиранделло  
«Горные великаны». 1993–1994

В пьесе Пиранделло два основных персонажа: Ильзе — носительница главной идеи, воплощение искусства (театра), и Котроне, волшебник, дирижер, режиссер этого театрального действия (иногда по ходу спектакля он даже берет в руки дирижерскую палочку). Котроне (Тури Ферро) — важнейший, ключевой персонаж пьесы, не случайно в спектакле 1966 года в нем узнавался сам Джорджо Стрелер. Поведение Котроне на сцене, манера разговора с прибывшими актерами и жителями виллы Скалонья, его интонации, жесты, пластика — все напоминало режиссера «Пикколо». А поставленный им спектакль, еще не начавшись, провалился.

Стрелер усиливает (по сравнению с первоисточником Пиранделло) трагическое звучание пьесы. Он вводит в спектакль двух важных персонажей — «играющий» занавес, воплощение зла, и повозку странствующих комедиантов<sup>1</sup>, олицетворяющую собой высокую духовность или, как во время гастролей театра в Париже написал французский критик, «нежную красоту сна»<sup>2</sup>. Легкая и хрупкая, символ ранимого и уязвимого искусства, она противостоит страшной и грубой силе — великанам, жестокости жизни, от лица которых здесь выступает занавес. Их противоборство возникает с самого начала спектакля, когда впервые появляется повозка, а в воздухе уже чувствуется смутная тревога и скрытая угроза непонятно откуда — ведь занавес, как и великаны, невидим. Завершается противостояние прямым столкновением в конце, когда искусство гибнет.

Но отчего искусство терпит крах при столкновении с жизнью? Однажды Луиджи Пиранделло был неприятно удивлен, присутствуя на одном из своих спектаклей: в 1927 году его пьеса «Шесть персонажей в поисках автора» была исполнена перед жителями одной сицилийской деревушки, которые, ничего не поняв, пришли в ярость и показали свою ярость в откровенной и весьма резкой форме. Факт этот произвел сильное впечатление на автора «Обнаженных масок» и, быть может, послужил одним из импульсов к созданию его последней пьесы. И возможно, как предположил один исследователь театра, зародил в Пиранделло сомнение: а вдруг зрители все же правы<sup>3</sup>. Современному искусству далеко не всегда удается найти язык, форму общения, установить контакт со своим зрителем. Для Стрелера это всегда был важнейший вопрос пьесы и спектакля и вообще вопрос вопросов театра. Он чувствовал, что современное сценическое искусство теряет силу и власть над людьми, что нужна свежая кровь, новые формы. Назревающую проблему связи (или ее отсутствия) между искусством и жизнью Стрелер увидел

---

<sup>1</sup> Повозка комедиантов впервые появилась еще в спектакле 1947 года.

<sup>2</sup> *Le Monde*. 1967. 23. 06.

<sup>3</sup> *Magris C. Miti per l'Europa // Luigi Pirandello e Giorgio Strehler. I Giganti della montagna.*

одним из первых и дал понять это в своем спектакле. Очень скоро тема эта в публичных дискуссиях о театре займет главное место, выйдет на передний план. Проблема восприятия сценического искусства, способности зрителей реагировать на предлагаемое им игровое действие, причины пассивности или активности публики, иными словами, проблема «коммуникативности» в самом ближайшем будущем станет центром исканий нового театра 1970-х.

Но вернемся к великанам. Кто отказывает искусству в праве на существование? Судьи кто? Великаны – невидимые и оттого еще более страшные, по чьей вине гибнет Ильзе, – кто они? Враждебный поэзии и людям образ бездушной государственной власти, скрытой от глаз, но всегда ощущаемой? Когда Пиранделло создавал пьесу, ход его мыслей, скорее всего, был именно таким: великаны персонифицировали собой машину государственности фашистской Италии, безжалостной к людям, всегда ей враждебной. Позже, когда Стрелер ставил эту пьесу, образ гигантов в его представлении постепенно менялся, расширялся, трансформировался. Вера, безоговорочная вера в народ, в его непогрешимость в выборе между добром и злом, истиной и ложью, вера в некий нравственный абсолют, которая всегда и особенно в послевоенный период была связана с образом народа, стала ослабевать и постепенно уступала место скепсису. Итальянское общество, пережившее пору экономического чуда, изменилось, и изменилось кардинально. В нем уже не было ни того оптимизма, ни той любви к жизни, ни отзывчивости и человечности, которые так отличали людей после войны. Оно превратилось в общество потребления, где деньги и материальные интересы стали определять все. Находившиеся далеко, стоявшие где-то высоко над людьми гиганты стали спускаться с высоких гор, их образ мыслей, желаний, представлений о мире и человеке, постепенно начал распространяться среди людей, проникать повсюду, отравляя все вокруг черствостью и равнодушием. Именно поэтому Стрелер и сказал о своем спектакле в 1966 году, фактически обращаясь к своей публике: «Великаны – среди нас. Великаны – это мы с вами»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il Giorno. Milano. 1966. 23. 11.

В 1947 году Стрелер поставил пьесу с позиции человека Сопротивления, победителя, гражданина свободной страны, убежденного, что зло – великаны – побеждены навсегда и остались в прошлом. Его беспокоило только одно: чтобы они больше не вернулись. Через двадцать лет спектакль стал совсем другим. Поразил скептицизм режиссера, его пессимизм, как казалось тогда многим, чрезмерный пессимизм. Немало было и тех, кто узнали в образе Котроне не только Пиранделло, но и самого Джорджо Стрелера, и восприняли спектакль как предупреждение. Однако далеко не все угадали скрытый смысл, заложенный в спектакле. Как недоверчиво писал в газете «Коррьере д'информационе» Джованни Моска, известнейший критик того времени: «Ведь у Стрелера не может быть чувства горечи в связи с непониманием со стороны публики. Великаны повернулись спиной к Пиранделло, но не к Стрелеру. Уж он-то не может пожаловаться на непонимание»<sup>1</sup>. Тем не менее чутье художника не обмануло. Он чувствовал, что проблема существует, что впереди – тяжелые времена. Наступающую тень грядущих событий он почувствовал задолго до самих событий. И жизнь показала, что Стрелер не ошибся – ни по отношению к себе, ни по отношению к театру, ни по отношению к обществу в целом.

Прошло совсем немного времени после «жаркого лета-68», и мир изменился. Эйфория первых месяцев, радужные надежды, вера в перемены к лучшему – и мира, и искусства – уступили место угрюмой безнадежности, ожесточению, отчаянию. Уже через год общая атмосфера в стране стала иной, а в конце 1969 года случилось страшное: 12 декабря в Милане на площади Фонтана произошел взрыв, первый теракт, повлекший за собой человеческие жертвы. Началось кровавое десятилетие, вошедшее в историю Италии под названием «свинцовые годы» (*anni di piombo*) – время нескончаемых взрывов, стрельбы, покушений, похищений, заговоров и кровопролитной резни.

А летом 1968 года, когда волнения охватили Западную Европу, эпицентром стала Франция. Ежегодные международные смотры театра и кино оказались под угрозой. В тот год был сорван кинофестиваль в Каннах. Театральный фестиваль

---

<sup>1</sup> Corriere d'Informazione. 1966. 28. 11.

в Авиньоне провести удалось: он прошел в тяжелейших условиях, в обстановке непрекращающихся провокаций со стороны представителей крайне левых («Ливинг театра», прежде всего). Лишь выдержка и благородство Жана Вилара, неизменно спасавшего положение, помогли отстоять фестиваль. В Париже тем временем разбушевавшиеся студенты, взяв штурмом театр «Одеон», подвергли унижениям и оскорблениям Жана-Луи Барро, обвинив его в отсталости и буржуазности. Барро подал в отставку. В буржуазности, впрочем, винули тогда все и всех: и программу уже давно ставшего традиционным Авиньонского фестиваля, и Каннского, и Вилара, и Барро, и многих других. Все были подвергнуты остракизму и объявлены врагами новой жизни и нового «передового» искусства.

Бурные 1970-е по времени совпали с нефтяным кризисом и жесткой экономией в государственной политике страны, что в немалой степени усугубляло напряженность и драматизировало ситуацию в обществе. Борьба трудящихся за политические свободы и социальные права продолжалась. В Италии, несколько запоздавшей в решении важных вопросов социальной жизни, изменения происходили постепенно и необратимо. Новые законы принимались, меняя и жизнь, и представления о ней во всех слоях итальянского общества.

После ухода из «Пикколо» Стрелер уехал в Рим. Там он занялся созданием театра на кооперативных началах, который стал первым театральным кооперативом в Италии. По этому пути потом пошли многие театры: в стране началось кооперативное движение. За Стрелером из «Пикколо» ушла целая группа, в которой были некоторые из ведущих актеров театра — Паоло Грациози, Джанкарло Деттори, Ламберто Пуджилли, Джанфранко Маури, Мариза Фаббри, Мильва, а также композитор Фьоренцо Карпи, художник Эцио Фриджеро, постановщик сценического движения Мариза Флаш и другие. Все они составили костяк труппы нового театра. Стрелер назвал его «Группа театра и действия». Название указывало на активную позицию театра, его демонстративную, открытую ангажированность, обозначив цель: прямое и непосредственное воздействие на зрителя, его вовлечение в борьбу. «Наша группа ... самодостаточна, автономна, независима, в том числе и с точки зрения финансирования, — говорил Стрелер в 1969 году, — и мы скоро начнем играть наши

спектакли на фабриках, перед той публикой, которая нам ближе всего»<sup>1</sup>. Стрелера вновь захватил ветер утопии. Пролетарский зритель вновь становился главной надеждой режиссера, именно от него теперь, как казалось Стрелеру, зависело будущее и общества, и театра.

Конец 1960-х и 1970-е на Западе – время так называемого «политического театра». Тогда политика интересовала всех или почти всех, тогда от каждого требовалось занять позицию и показать ее. «Сдвиг влево» – так характеризовались перемены, происходившие в обществе. Большая часть спектаклей той поры так или иначе была связана с политикой, несла в себе остроту злободневной проблематики, касавшейся каждого и находившейся в центре внимания ежедневных публичных дискуссий о настоящем и будущем страны. Спектакли-митинги, спектакли-диспуты о проблемах социальной жизни, спектакли по произведениям Маркса, Ленина, Розы Люксембург, спектакли – исторические ретроспективы важнейших событий XX века, обращение к опыту русского левого театра 1920-х годов, попытки возобновления его репертуара... Война США во Вьетнаме, переворот в Чили – неизменные темы театра 1970-х. Большинство из созданного в те годы не пережило свое время, а имена создателей, не оставив и следа, канули в Лету. Но некоторые спектакли вошли в историю театра. Именно тогда Дарио Фо впервые исполнил свою «Мистерию буфф», имевшую невероятный зрительский успех, и трагикомедию «Случайная смерть анархиста», а Ариана Мнушкина с коллективом театра «Дю Солей» показала свои первые великие спектакли: «1789 год», «1793 год», «Золотой век».

Все, созданное Джорджо Стрелером вместе с «Группой», так же было окрашено в политические тона, несло в себе идеи борьбы за свободу и социальную справедливость. В определенном смысле политическими можно назвать даже оперные спектакли Стрелера тех лет, так же пронизанные идеями свободы и тираноборчества. Прежде всего это «Фиделио» Бетховена, поставленный для флорентийского «Музыкального мая» в 1969 году, и «Симон Бокканegra» Верди, впервые показанный в 1971-м в «Ла Скала».

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 37.

В годы «без “Пикколо”» Стрелер начал писать книгу, которую назвал «Театр с человеческим лицом». В определенном смысле книга стала его ответом на контестацию, он писал ее в полемике с теми, кто пришел с плакатами под его окна, кто решительно рвал с прошлой культурой, отрицал традиции, моральные, нравственные ценности его поколения. Название книги (по-итальянски «Per un teatro umano», буквально – «за гуманистический, человечный театр») звучит вызовом некоторым идейным позициям нового искусства 1970-х, так называемого, «второго» итальянского авангарда. Именно тогда применительно к современному искусству заговорили о кризисе гуманизма и прозвучало слово «дегуманизация».

«Пикколо» тем временем продолжал жить. Без Стрелера. Это был трудный, быть может, самый трудный и опасный за всю историю театра период. Театр надо было сохранить, и театр надо было охранять, охранять в буквальном смысле этого слова. Итальянские «стабили» оставались объектом самой острой критики и главной мишенью борьбы революционной театральной молодежи. Были дни, когда Грасси вместе с рабочими сцены был вынужден устанавливать заграждения перед зданием «Пикколо», чтобы сдерживать студентов, желавших ворваться в театр, сорвать спектакль и начать политическую дискуссию. «Диалектическая ограда», как дипломатически и с присущим ему юмором выражался Грасси. Но это было не самое сложное. В отсутствие главного режиссера надо было во что бы то ни стало сохранить театр, сохранить высокий художественный уровень спектаклей «Пикколо». А сделать это было не так-то просто. Чтобы выпускать новые спектакли, нужны были режиссеры. Определенную помощь оказали ученики Стрелера – Патрис Шеро и Клаус Грюбер, поставившие несколько спектаклей. Кроме того, в «Пикколо» в те годы спектакли ставили также Эдуардо Де Филиппо, Джанфранко Де Бозио, Вирджинию Пуэкер, начинающий Марко Беллоккио, один из главарей контестации, отдававший весь свой режиссерский гонорар в фонд молодежного движения, и некоторые другие итальянские режиссеры. Были приглашены также Питер Брук, Лоренс Оливье, Жан Вилар, Роже Планшон, но из-за взятых ранее обязательств они должны были отказаться. В той сложной ситуации Паоло Грасси пришлось, правда временно, отказаться от большой драматургии, от «великих

текстов» и сосредоточиться на современных пьесах, главным образом итальянских. За четыре года Грасси сумел выпустить более дюжины таких премьер, хотя и разной степени качества. Но театр продолжал жить. И выстоял. Но выстоял только благодаря упорству, находчивости и организаторскому гению Грасси.

Выдерживать планку, столь высоко поднятую Стрелером, без него оказалось практически нереальным. Театральная критика порой с грустью вспоминала былые времена, вопрошая: «Дух Стрелера, если ты есть, дай залп. Ожидание напрасно. Молчание (не дает ответа)... Когда-то “Пикколо театр” был кузницей аплодисментов. Вчера же – холодный прием, скучающая и раздраженная публика, покидающая зал во время спектакля, редкие свистки, которые хуже, чем буря»<sup>1</sup>.

Между тем Паоло Грасси продолжал поддерживать отношения с Джорджо Стрелером, постепенно налаживая мосты и стремясь к более тесному творческому сотрудничеству. Когда же режиссер при прямой поддержке Грасси показал в «Лирико» (второй сценической площадке «Пикколо») свой первый спектакль, сделанный с «Группой», «Песнь лузитанского пугала» Петера Вайса, публика встретила его как триумфатора, а само событие было воспринято как возвращение Стрелера в Милан. В самом начале спектакля публике был дан знак: на сцене стояла повозка странствующих комедиантов, та самая, которая была раздавлена железным занавесом в финале «Горных великанов». И многие поняли: ничего не кончено, разговор будет продолжен – в будущем.

Вторым спектаклем «Группы театра и действия» стал Бертольт Брехт, «Святая Иоанна скотобоен» с Валентиной Кортезе в главной роли (постановка осуществлена совместно с «Пикколо театро»). Третьим – вновь Горький, «На дне». На этот раз Стрелер изменил название спектакля: вместо прежнего «Ночлежка» он вернулся к настоящему, оригинальному названию пьесы – «На дне», на дне жизни. Этим спектаклем режиссер как бы возвращался к своему началу – времени основания «Пикколо». Пьеса, премьера которой открывала некогда новый драматический театр в Милане, оказалась вновь актуальной, а ее главная

---

<sup>1</sup> Corriere d'Informazione. 1969. 12–13. 12.



идея — борьба за человека в этом бесчеловечном мире — вновь востребованной.

В 1972 году Паоло Грасси, имевший к тому времени репутацию самого успешного руководителя в области зрелищных искусств, предложили возглавить первую сцену страны — миланский оперный театр «Ла Скала». Это было очень почетное предложение, и Грасси не смог отказаться. Поскольку его очень хотели видеть директором (sovrintendente) «Ла Скала», он мог диктовать свои условия. А главным и обязательным условием его прихода в «Ла Скала» Грасси поставил непереносимое возвращение Джорджо Стрелера в «Пикколо театро». И Стрелер, хоть и не без колебаний (как он сам потом об этом неоднократно говорил), но вернулся. А Грасси, перешедший в «Ла Скала», почти сразу же занялся организацией масштабных гастролей миланской оперы в Советском Союзе, которые и состоялись в начале 1974 года.

Итак, Стрелер вернулся. Вернулся в качестве директора и художественного руководителя в одном лице. Теперь он стал полновластным хозяином в своем театре, ему не надо было больше ни с кем согласовывать свои решения, никто больше не мог наложить вето на выбор той или иной пьесы, не дать денег на декорации, никто не мог контролировать и ограничивать время и место репетиций. Никто не мог больше подгонять. Теперь можно было работать спокойно, в ритме, который ему был удобен. Это незнакомое прежде чувство свободы сказалось благотворно. Начался новый этап в судьбе мастера, который совпал с периодом его полной творческой зрелости. 1970-е и 1980-е годы — лучшее время в режиссерской судьбе Джорджо Стрелера, расцвет его искусства, когда он ставит главные свои спектакли — и в драматическом театре, и в опере.

Свое возвращение в «Пикколо» Стрелер начал с Шекспира. Премьера «Короля Лира» 4 ноября 1972 года открыла сезон. Зал был переполнен. И в тот день Паоло Грасси впервые пришел в театр как гость, предъявив на входе свой билет. Спектакль имел очень большой успех и был показан во многих странах мира. Через три месяца после «Лира» состоялась премьера новой версии «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта. И вновь триумф. Оба спектакля оставались в репертуаре и исполнялись не один сезон.



Репетиция пьесы Уильяма Шекспира «Король Лир». 1972

Вместе со Стрелером в «Пикколо» вернулись и те, кто ушел с ним в 1968-м — актеры, сценографы, музыканты... Все были рады возвращению и полны надежд — ведь они пришли в свой старый, любимый и родной дом. И в том же году Стрелер сделал и публике, и театру подарок: поставил новую, пятую версию вечного спутника «Пикколо» — «Арлекина» с Ферруччо Солери в главной роли. А через два месяца, в августе 1973 года в Зальцбурге состоялась премьера новой версии масштабного спектакля «Игра власть имущих». Через год он поставит один из главных своих спектаклей — «Вишневый сад», вторую и последнюю версию чеховской пьесы, а еще через год — «Кампьялло» Гольдони.

В 1977 году, когда «Пикколо» праздновал свое тридцатилетие, Джорджо Стрелер находился в расцвете творческих сил и в зените своей европейской и мировой славы. Его роль в мире искусства признавалась безоговорочно. Его активная политическая позиция вызывала уважение, его вес в итальянском обществе был



Сцена из спектакля по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». 1974

беспорен. Поэтому никого не удивило, когда в 1979 году Стрелер был избран депутатом Европейского парламента по спискам Социалистической партии. Стрелер всегда был гражданином и борцом, всегда стремился делать все от него зависящее, чтобы изменить мир к лучшему, и не только с помощью своего искусства, но и принимая активное участие в жизни общества. В Страсбурге он курировал вопросы культуры, борясь за будущее Европы, «Европы с человеческим лицом»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 38.*

Признавая выдающиеся заслуги Стрелера перед европейской культурой, в 1982 году Франция награждает Джорджо Стрелера орденом Почетного Легиона. Жак Ланг предлагает Стрелеру возглавить «Комеди Франсез» и парижский «Одеон», но он отвергает предложение, не желая расставаться с «Пикколо». А в 1983 году Стрелер становится директором «Театра Европы», учрежденного в Париже Европейским парламентом. Торжественное открытие состоялось осенью того же года, и специально для этого случая режиссер возобновил один из лучших своих спектаклей – «Бурю» Шекспира.

Все 1980-е годы проходят в напряженных трудах – Стрелер ставит спектакли в драматическом театре, в оперном театре, ведет активную общественно-политическую жизнь. В 1987 году он выходит из социалистической партии (полагая, что партия отошла от своих идеалов) и избирается в Сенат Итальянской республики как независимый депутат по списку компартии. В Сенате он вновь отстаивает интересы культуры и прежде всего театра. В 1988 году он представляет в Сенат свой проект закона о театре, который много лет обдумывал и готовил. К сожалению, ему так и не удалось провести его в отведенные законом сроки. В 1989 году он становится президентом Союза Театров Европы – ассоциации, объединяющей двадцать один театр континента.

Во время работы над зальцбургской версией спектакля «Игра власть имущих» Стрелер познакомился с австрийской актрисой Андреа Йонассон, исполнительницей роли королевы Маргариты. Вскоре она стала подругой Стрелера, его большой и последней любовью. Их брак был заключен в Милане в июне 1981 года. Йонассон сыграла главные женские роли во многих спектаклях Стрелера, поставленных как в немецкоязычных странах, так и в Италии, на языке итальянском. Среди них «Минна фон Барнхельм» Лессинга, «Арлекин» Гольдони, «Добрый человек из Сечуани» Брехта, «Горные великаны» Пиранделло и другие.

Последний брак Стрелера был и счастливым, и несчастным, он узнал в нем и радость, и горечь измены, и боль разочарования. Они были вместе более десяти лет. Их отношения складывались непросто: они ссорились, мирились, расходились, прощали друг друга, сходились вновь, пока не разошлись окончательно.

Жить со Стрелером всегда было нелегко. А в 1980-х у него начались проблемы со здоровьем: он много и порой тяжело

болел, что усугубляло сложности в их взаимоотношениях. «Если бы Джорджо был просто хорошим режиссером, а не гением, то он был бы в состоянии прожить свою жизнь как обычный человек»<sup>1</sup>. Так сказал однажды один его друг, врач-психиатр. Но театр забирал у Стрелера все. На обычную жизнь времени не оставалось. Последние годы его отношения с театром были больше похожи на любовь-вражду. Театр вырастал до размеров огромного монстра, существа одушевленного, подобно «черному человеку», пришедшему взять его жизнь. Даже на отдыхе он не мог освободиться от его власти.

Летом Стрелер с женой обычно уезжали на море — снимали дом где-нибудь на побережье, в Тоскане. Там он надевал на себя широкое с большими рукавами одеяние, очень похожее на костюм Просперо из его «Бури»; в нем он чувствовал себя легко и свободно. И запирался в доме. Так проходил весь первый месяц. Он даже отказывался смотреть на море, пока не придет в себя и не почувствует вновь связь с реальностью. И даже после двух месяцев отдыха на море он больше походил на человека, которого внезапно вытащили на солнце, на всеобщее обозрение, что ему крайне неприятно и больно. И совсем не выглядел отдохнувшим.

«Театр сжег мою жизнь» — так называлась статья Джорджо Стрелера, опубликованная в начале 1980-х<sup>2</sup>. Работая над спектаклями, на репетициях он всегда выкладывался до конца, оставляя в театре все свои силы, сжигая, разрушая себя беспощадно. «Я все принес в жертву этой скотине (*questa bestia*) — театру, и он поглотил меня, он взял меня всего, без остатка», — с горечью сказал он однажды<sup>3</sup>. Его любовь к театру была страстной и всепоглощающей. Не случайно сборник, посвященный режиссеру и выпущенный после его чествования в Таормине, назывался «Джорджо Стрелер, или Страсть к театру»<sup>4</sup>. «Его страстная любовь была всепожирающей, абсолютной. Единственная

---

<sup>1</sup> *Sachs H. Il Raccontastorie // Nuovi argomenti. 1993. № 47, luglio-settembre. P. 15.*

<sup>2</sup> «Il teatro mi ha bruciato la vita» // *Corriere d'Informazione. 1981. 04. 04.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano, 1998.*

любовь, которая жжет и сжигает»<sup>1</sup>. О театре он думал всегда. Вся его жизнь и дома была связана с театром. Но выходить из дома он не любил. Кино, ресторан, развлечения – все это было не для него. В кино они с женой выбирались в лучшем случае раз в год, в ресторан могли пойти раза два-три в год, не чаще. Ему и в голову не могла прийти мысль заняться чем-нибудь еще, кроме театра, например, поехать в путешествие. «Жить с ним – все равно, что уйти в монастырь», – признавалась его жена<sup>2</sup>. И, конечно, молодая, красивая, полная жизни женщина, какой была Андреа Йонассон, не могла долго выдержать такой образ жизни. Поэтому в какой-то момент в семье неизбежно начались проблемы. Положение осложнялось еще и тем, что они все время находились в разъездах – он курсировал между Парижем и Миланом, она – между Миланом, Веной и Монако; у каждого были свои неотложные дела, свои контракты. Семейная жизнь не терпит долгих и постоянных разлук. «Актриса, которую Стрелер открыл итальянскому зрителю в спектаклях “Добрый человек из Сезуана” и “Минна фон Барнхельм”, покинула своего Пигмалиона»<sup>3</sup>. Ситуацию, возможно, усугубило еще и то, что почти одновременно оба они потеряли своих родителей.

Мать Джорджо Стрелера, Альберта Ловрич, умерла в начале 1986 года. Маленькая женщина, очень симпатичная и приветливая и с редким чувством юмора, которую до сих пор с теплом вспоминают все, работавшие в те годы в театре. Для Стрелера это был большой удар. Отношения между ними были добрыми и близкими всегда, хотя они вечно и везде посмеивались друг над другом. «Бог мой, как трудно иметь такого старого сына!» – с лукавой улыбкой нередко говорила она. «Mammetta!» – называл он ее, вкладывая в это не совсем привычно звучащее итальянское производное от «mamma» всю свою нежность и любовь.

К концу 1986 года Стрелер открывает при «Пикколо» новую школу, которая работает по сей день и считается одной из лучших и самых престижных театральных школ Италии. Обучение рассчитано на три года. За это время студенты должны овладеть

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 10.

<sup>2</sup> Sachs H. Il Raccontastorie. P. 15.

<sup>3</sup> Io, Strehler. P. 24.



Джорджо Стрелер в Театральной школе. 1987

основами мастерства, познакомиться с историей театра, а также выучить, помимо иностранного языка, три итальянских диалекта, на которых существует драматургия, востребованная современным итальянским театром: венецианский, неаполитанский и миланский. Согласно первоначальному плану каждый набор учащихся, каждый новый курс должен носить имя одного из реформаторов театра: Мейерхольда, Копо, Жуве... Первый набор был посвящен Жаку Копо. С учащимися школы Стрелер осуществил один из грандиозных своих проектов — «Фауст» Гёте (часть I). К «Фаусту» Стрелер шел всю жизнь. Режиссер планировал ставить его в новом большом здании Пикколо, но его все не было, поэтому пришлось довольствоваться маленьким пространством «Театро Студио», где такому масштабному спектаклю было явно тесно. «Фауст» создавался в течение нескольких лет (с 1989 по 1991 год). Премьера второй части («Фауст», часть II) состоялась два года спустя. Спектакль в целом был рассчитан на исполнение в течение трех вечеров.

Спектакль красочный, с огромным числом действующих лиц. В нем принимали участие более сорока актеров (некоторые из них исполняли по несколько ролей). Кажется, Стрелер хотел перенести на сцену всю поэму, не потеряв ничего из драгоценного текста Гёте (подсчитано, что во время спектакля было

прочитано 6500 стихотворных строк гётевского текста). Спектакль при всех несомненных его достоинствах нельзя назвать в полной мере удачей режиссера. Он был построен на сочетании двух противоположных принципов — статики и динамики. Почти академический формат — чтение больших фрагментов текста с пюпитров от лица Фауста (Дж. Стрелер) и Мефистофеля (Ф. Грациози) — соединялись здесь с игровыми сценами, завораживающими, полными движения, построенными на контражуре, на поразительном по яркости и красочности освещении. Над игровой площадкой (круг в центре зала, почти как в цирке) художник спектакля, Иозеф Свобода, создал спиралеобразную конструкцию, резко уходящую вверх, что должно было символизировать высокую цель человека, его путь к совершенству. Главной темой для Стрелера в спектакле стала тема божественного и дьявольского — человек, борющийся с дьяволом, неожиданно обнаруживает дьявола в себе.

«Фауст», ожидаемый, встреченный с огромным интересом, принят был неоднозначно. Декорации, постановку массовых сцен, хореографию, музыку хвалили все. Однако патетичный, декламационный стиль игры, выдержанный на протяжении всего спектакля всеми исполнителями, начиная с Джордžo Стрелера, вызвал возражения. Кроме того, Стрелера со всех сторон резко критиковали за то, что он сам взялся играть роль Фауста. Хотя для него это было важно — принципиально. В каком-то смысле



Джордžo Стрелера в спектакле «Фауст» по Иоганну-Вольфгангу Гёте. 1988–1989



это был спектакль-исповедь, исполненный от первого лица. Его можно назвать чем-то вроде завещания мастера. И хотя Стрелер еще поставит немало спектаклей и в драматическом театре, и в опере, но «Фауста» по большому счету можно считать его последней монументальной работой в театре. В том же году он получает «Медаль Гёте» за работу в театре, посвященную немецкому поэту.

«Фауст» был поставлен в новом здании «Театро Студио», построенном на месте бывшего театра «Фоссати». Замечательное по своеобразию и обаянию своего театрального пространства здание с легко трансформирующимися сценой и партером, но очень маленькое (в театре было всего 450 мест), Стрелер получил в 1986 году. Театр ему очень нравился, но он хотел совсем другого: большой зал, по крайней мере, мест на 1200. Маленькая сцена уже была на улице Ровелло. Театр «родился по ошибке, прежде матери», — сказал об этом здании Стрелер<sup>1</sup>. А строительство давно обещанного «Пикколо» нового просторного здания затянулось — на десятилетия. Эта нерешенная проблема сделала жизнь Стрелера последних лет невыносимой.

Наступили 1990-е — тяжелые, самые тяжелые годы в судьбе Джорджо Стрелера. Они были омрачены не только осложнениями отношений с любимой женщиной, но и острыми и постоянными конфликтами с чиновниками муниципалитета. А началось все с проводившейся по всей стране кампании против коррупции под названием «Чистые руки». Движение, поначалу получившее широкую общественную поддержку, через какое-то время превратилось в некий инструмент, с помощью которого было можно не только бороться с правонарушениями, но и сводить личные счеты. Характер у Стрелера был нелегкий — это известно, и врагов у него всегда было предостаточно — недовольных, недооцененных, обиженных, чем-то и когда-то оскорбленных. Неожиданно для всех и для него самого Стрелера обвинили в использовании средств, выделяемых на театр, не по назначению, и он оказался под следствием. Очень скоро все разъяснилось, и все обвинения были с него сняты, но и представить невозможно, какую чудовищную волну агрессии это вызвало. Великого

---

<sup>1</sup> Неопубликованный документ, написанный в 1991 году и посвященный проблеме нового здания.

режиссера, всего себя и всегда отдававшего только театру, так много сделавшего для искусства и не только своей страны, буквально рвали на части. «Против него развернулась неслыханная кампания ненависти и презрения. Ничего подобного никогда не было по отношению ни к одному артисту»<sup>1</sup>. Если бы Стрелер был японцем, — продолжает свою мысль журналист, — его бы уже давно сделали «национальным достоянием», а вместо этого на него сыпались злобные и бездоказательные обвинения от каких-то организаций, бывших сотрудников, актеров, коллег, журналистов... «Шекспировская трагедия, разыгранная персонажами Георга Гросса»<sup>2</sup>.

Корень ненависти, несомненно, таился в деньгах, в том финансировании, которое получал «Пикколо» как государственный театр. Стрелера обвиняли, что он берет деньги и ничего не делает, что на его спектакли никто не ходит. Хотя зал «Пикколо» был полон всегда, и количество проданных билетов говорило само за себя. Нина Винки с цифрами в руках должна была опровергать эти обвинения. Что только не говорили, какие жестокие, несправедливые, оскорбительные слова тогда не звучали! Говорили, что Стрелер уже стар, а если когда и сделал что-то для театра, то теперь его время прошло. «Да, когда-то он был молодец, но теперь...»<sup>3</sup> Иные шли еще дальше, заявляя, что Стрелер вообще ничего не дал национальной культуре. «Висконти, Дарио Фо, Кармело Бене, вот они, действительно, оставили след в искусстве. А он?» — возвышал свой голос Джорджо Альбертацци, известнейший итальянский актер<sup>4</sup>. В травле режиссера участвовали многие из его коллег. Опять, как и в 1968 году, звучали упреки в том, что Стрелер — часть прогнившей и враждебной обществу правящей системы. Нет пророка в своем отечестве.

Зависть — вот первопричина этой странной войны, развернувшейся против него, уверял исследователь театра Стрелера Харви Сакс. «В Париже, Вене и во многих других европейских городах его спектакли всегда становились событиями в мире искусства, событиями огромного значения, а его самого почитали

---

<sup>1</sup> Corriere della Sera. 1995. 11. 03.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Magda P. Milano in Piccolo P. 236.

<sup>4</sup> Corriere della Sera. 1993. 23. 01.

так же глубоко, как Питера Брука или Ингмара Бергмана. А в Милане и Риме многие люди театра завидовали его репутации в мире, завидовали тому, что его считали самым влиятельным из всех руководителей итальянских театров, завидовали виртуозному мастерству его актеров, его помощников, всего технического персонала. А также всегда дающим столько сил и вдохновения вечным аншлагам, сопровождавшим каждый его спектакль»<sup>1</sup>. Были, конечно, и в Италии люди, которые поддерживали его, и их тоже было немало. «Постыдный поток мелочности, дешевого морализаторства, зависти, злопамятности, карьеризма, — так назвал кампанию против режиссера журналист Джованни Рабони. — Мы хотим выразить Стрелеру нашу солидарность, заверить его, прежде всего, в нашем уважении и нашем восхищении»<sup>2</sup>.

Стрелер отбивался, как мог. В своей статье с горьким названием «Дорогая Италия, я больше не люблю тебя», посвященной в основном общественно-политической ситуации в стране, он писал о неспособности итальянцев брать на себя ответственность за происходящее, о привычке подчиняться, о готовности принимать все из страха, чтобы не было еще хуже: «Это рабское сознание, в котором нет ни надежды, ни веры в справедливость»<sup>3</sup>.

Вакханалия ненависти тяжело сказалась на режиссере. Он вышел из кризиса подавленный и «глубоко опечаленный», а сама эта история подорвала его и физически, и морально. Какое-то время он не мог работать; в «Пикколо» тогда шли спектакли, поставленные Клаусом Грюбером, Ламберто Пуджилли, Карло Баттистони и некоторыми другими режиссерами. Театральная критика называла это «творческим кризисом», который Стрелер преодолел лишь к 1994 году. Тогда он вновь ставит «Горных великанов», вновь ищет у Пиранделло ответы на мучающие его вопросы. Вся горечь и вся боль от пережитого за последние годы нашли отражение в этом спектакле. Новые «Горные великаны» с большим успехом прошли в Милане, в других итальянских городах, были показаны во многих странах

---

<sup>1</sup> *Sachs H.* Il Raccontastorie. P. 42.

<sup>2</sup> *Corriere della Sera.* 1993. 10. 05.

<sup>3</sup> *Corriere della Sera.* 1992. 13. 09.

мира. Роль Ильзе в спектакле исполнила Андреа Йонассон. Во время гастролей в Нью-Йорке восторженная американская критика назвала актрису «второй Гретой Гарбо».

Финал — традиционно центральный для Стрелера эпизод этого спектакля — теперь виделся ему еще более мрачным. «Теперь гиганты везде, в этой долгой ночи, окружающей нас. Никаких утопий, никаких чувств, никаких перспектив... Эти “Великаны” — спектакль еще более жесткий и менее романтический, чем в 1966 году», — сказал режиссер в интервью, напечатанном в газете «Унита»<sup>1</sup>. Настоящее и будущее театра надежд ему не внушали. Тяжелый железный занавес вновь всей своей мощью наваливался на легкую повозку странствующих комедиантов, оставляя от нее лишь обломки, Ильзе погибала. Становилось совсем темно — везде, во всем театре гасился свет. Актеры уходили. Оставались лишь четыре служебных огонька, которые должны были в полной тьме помочь зрителям найти путь, чтобы покинуть театр. «Все на выход... И никаких аплодисментов»<sup>2</sup>. Таков был первоначальный замысел. Однако в процессе работы над спектаклем Стрелер отказался от такого решения и смягчил звучание финала. Столь свойственные ему вера, надежда и неизменная любовь к жизни всегда и несмотря ни на что возобладали вновь. Концовка спектакля стала почти такой же, как и в 1966 году, но исполнена была в интонации значительно более жесткой и суровой. Повозка-театр по-прежнему безжалостно разбивалась железным занавесом. Актеры, спасаясь от ярости великанов, бросив все свои пожитки, спешно подхватывали погибшую Ильзе и выносили ее в партер, к зрителям и оставались там, растерянные, растерзанные, измученные, освещенные лучами прожекторов. На этом режиссер ставил точку.

Мы живем в эпоху, в которой нет места искусству. Но все же отчаиваться не стоит. Необходимо продолжать разговор. Так в двух словах, пожалуй, можно интерпретировать смысл этого финала. Переноса актеров в партер, оставляя их рядом со зрителями, приблизив вплотную к ним страшное лицо этой трагедии, Стрелер хотел, быть может, дать зрителям (и шире — людям) шанс — не превратиться в великанов. В этих жестоких

---

<sup>1</sup> *Strehler G.* Gli spettacoli che ho amato di più. Milano, 2008. P. 24.

<sup>2</sup> *Magda P.* Milano in Piccolo. P. 177.

властителей жизни, равнодушных, расчетливых, жадных лишь до материальных благ и губящих все вокруг. Не стать частью того самого «чудовищного общества потребления», которое так ненавидел режиссер.

И все же жестокое убийство Ильзе и гибель символа театра — повозки комедиантов — Стрелер оставил. И это говорит о многом. У него нет сомнений в варварстве наступающей эпохи, несущей с собой и неизбежный кризис театра. Его оценки суровы, хотя, как показало время, и вполне реалистичны. Предчувствия режиссера оправдались. Направление развития мирового театра в целом на протяжении последующих полутора десятилетий подтвердило опасения режиссера и правоту его суждений. Интуиция художника, как это уже случалось не раз, не обманула.

К концу 1994 года Стрелер постепенно обретает если не покой, то определенное равновесие. После долгого перерыва он выпускает наконец совсем новый спектакль — «Остров рабов» Мариво. Никогда не ставившаяся в Италии философская комедия XVIII века о взаимоотношениях господина и раба и о причинах, по которым один человек оказывается в зависимости от другого, привлекла внимание режиссера именно в это время не случайно. Тонкий, изысканный спектакль, триумфально прошедший по сценам многих стран мира, в том числе и России, был полон ясности и простоты. И хотя в нем содержалось немало горечи, а порой и жестокости — ведь человеческая природа так несовершенна, Стрелер смог здесь сказать о жизни и человеке все — мудро и светло и с присущей ему неизменной и «божественной иронией». Очистительный дождь, который он проливает на своих запутавшихся персонажей в финале спектакля, дождь театральный, игровой (из обычного пляжного песка), так похожий на снег в «Кампьялло», нес с собой и радость, и надежду. «Я всегда верил в то, что человек в глубине души добр, по крайней мере, таким он станет в будущем, — вновь с надеждой глядя вперед, говорил режиссер. — Несмотря ни на что, я продолжаю в это верить. “Остров рабов” — спектакль о любви и терпимости людей друг к другу»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La Stampa. 1994. 18. 10.

«Остров рабов» был поставлен на маленькой сцене старого здания «Пикколо», «Горных великанов», которым нужна была большая сцена, опять разместить можно было лишь в «Лирико». Строительство нового здания театра, которого Стрелер так давно ждал, о котором столько было сказано, почти не двигалось. После первых обещаний минуло более тридцати лет, и только тогда строительство наконец было начато. Однако шло оно очень медленно, к 1984 году был закончен лишь первый этап, и стройка встала. В 1991 году Стрелер вновь обратился с открытым письмом к муниципалитету города, в котором просил в скорейшие сроки завершить возведение здания. В письме содержалась и просьба об увеличении финансирования театра, а также регулярного поступления финансирования, чтобы исключить практику, при которой деньги «Пикколо» иногда перечислялись с опозданием на год, когда лишь помощь частных пожертвований давала возможность театру держаться на плаву. Стрелер упрекнул власти муниципалитета и в невнимании лично к нему: много лет назад он просил помочь ему арендовать удобное жилье вблизи театра (естественно, за предусмотренную законом плату). Эта просьба так и осталась без внимания. Практически все годы работы в Милане он был вынужден жить в гостиницах, иногда у мамы, изредка у кого-то из друзей. Свой дом в Лугано он приобрел лишь в начале 1997 года.

Но главной болевой точкой оставалось новое здание, строительство которого затянулось на долгие годы. Надежды получить театр хотя бы в 1994 году также растаяли, как дым. Стрелер торопил, нервничал, возмущался, писал статьи, давал интервью, приходил в ярость, подавал в отставку, потом возвращался в театр, опять уходил. Так длилось несколько лет. «Лев оскорблен и мрачен», — язвила пресса<sup>1</sup>. Старый Лев, больной и слабеющий. Стрелер чувствовал, что время уходит, что впереди остается все меньше времени, что он может не успеть. Былых сил уже не было. Хотя творческий потенциал все еще был огромен. Его последний «Арлекин», поставленный к пятидесятилетию «Пикколо» и показанный на театральной Олимпиаде в Москве, тончайший, пронзительный, легкий, говорил сам за себя.

---

<sup>1</sup> Corriere della Sera. 1993. 22 .01.

Драматические события 1990-х все больше возвращали Стрелера к мыслям о судьбе дорогого ему Гольдони. Он давно задумал поставить «Мемуары» драматурга, долго к этому готовился. Еще в конце 1960-х, во время своего разрыва с «Пикколо» он получил заказ от итальянского телевидения для создания шестисерийного фильма о жизни и творчестве Карло Гольдони. В соавторстве с Туллио Кезичем был написан сценарий, проведены все подготовительные работы. Однако когда пришло время финансировать фильм, РАИ неожиданно отказалась. Фильм «Мемуары сеньора Джи» так и не увидел свет. И тогда Стрелер взялся за переработку киносценария в пьесу для театра. «Я переписал “Мемуары” от отчаяния, понимая, что это никому не нужно»<sup>1</sup>. Стрелер всегда чувствовал свою особую близость с венецианским драматургом, а в последние годы его тяга к Гольдони усилилась. Теперь собственная жизнь казалась ему так похожей на «печальные годы Гольдони», всеми брошенного и забытого, прошедшие вдали от родины, в эмиграции. Он все больше ассоциировал себя с Гольдони, старым, нелюбимым и непонятым.

Текст пьесы о Гольдони дорабатывался и перерабатывался несколько лет. Когда подошел юбилейный год (200 лет со дня смерти драматурга), Стрелер твердо решил ставить спектакль. В марте 1993 года все было готово. Стрелер и Тино Карраро должны были играть Гольдони периода зрелости, Франко Грациози — Гольдони в более молодом возрасте. В спектакле, который предполагалось исполнять в течение трех вечеров подряд, должны были участвовать не менее 120 актеров. Но и тогда спектакль не состоялся. Для этого спектакля нужна была большая сцена, поэтому «Мемуары» Стрелер хотел ставить на сцене нового театра, которого все не было.

Наконец после неоднократных, длительных и мучительных переговоров с представителями муниципалитета дело сдвинулось, и строительство вот-вот должно было завершиться. В юбилейном для «Пикколо» 1997 году появилась реальная надежда получить театр. Стрелер уже начал готовить программу нового

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti / Pub. da U. Mursia. Milano, 2004. P. 234.*



Репетиция спектакля по опере В.А. Моцарта  
«Так поступают все женщины». 1997

сезона. В конце сезона он обычно выпускал главный свой спектакль. В тот год он планировал завершить его «Мемуарами», а для открытия новой сцены выбрал Моцарта – заключительную часть трилогии о любви «Так поступают все женщины»<sup>1</sup>. Репетиции начались в первых числах декабря, премьера была назначена на январь. Работа шла радостно, весело, легко, и спектакль обещал стать удачным. Последняя репетиция состоялась 23 декабря 1997 года. В тот день Стрелер неожиданно для всех, вне плана, провел репетицию финальной сцены, не спеша, тщательно, подробно отработывая все детали. А после этого сказал: «Вы хорошо поработали. Я доволен вами. Поэтому это старое “чудовище” делает вам подарок. Дает вам еще один день отдыха (аплодисменты). 27 декабря меня не будет. Увидимся 28-го»<sup>2</sup>. И уехал в Лугано. На следующий день было Рождество. Стрелер отпраздновал Рождество в небольшой кампании своих друзей

---

<sup>1</sup> Первые две части – «Дон Жуан» и «Похищение из Серая» были режиссером поставлены ранее.

<sup>2</sup> *Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di più. Milano, 2008. P. 101.*



и Мары Бреньи, женщины, которая была рядом с ним последнее время. А спустя несколько часов его не стало. Новый «Пикколо театр» на Ларго Грэппи открыл свои двери уже без Стрелера. Спектакль «Так поступают все женщины» завершал и готовил к выпуску бессменный помощник Стрелера на протяжении многих лет и его друг, автор телевизионных версий почти всех его спектаклей, режиссер Карло Баттистони.

«Хоронили Джорджо Стрелера так, как он сам хотел. Стрелер стал режиссером и своих похорон», — писала пресса, даже в такой момент не удержавшись от иронии<sup>1</sup>. Хотя на самом деле он никогда не оставлял никаких распоряжений на этот счет, предпочитая вообще обо всем этом просто не думать. Траурная церемония (включая все ее детали) была организована сотрудниками театра, в первую очередь Джованни Сорези. Церемония была светской, короткой и очень строгой. Тело было выставлено в партере старого исторического здания «Пикколо» на улице Ровелло. В течение всего времени звучала музыка Моцарта. Белый — любимый цвет режиссера, многоликий символ света и печали, жизни и траура по ней, стал главной краской прощальной церемонии. Закрытый гроб из очень светлого дерева казался белым совсем и весь был усыпан белыми розами. Траурные венки из белых лилий и роз. Когда гроб выносили из здания «Пикколо», с балкона сыпались белые цветы и белые листочки с названием всех 250 спектаклей, поставленных режиссером. Это напомнило мизансцену «Вишневого сада», когда вишневые листья падали на зрителей с воздушного занавеса, нависшего над партером.

Многотысячная толпа поклонников окружала театр, очередь желающих проститься растянулась по всей улице Данте до площади Кордузио. Люди шли и шли, весь день и всю ночь, до самой последней минуты. Здесь были все его друзья, почитатели и преданные зрители. «Здесь был Наш Милан (El n st Milan)», молчаливый и скорбящий<sup>2</sup>. Звучали аплодисменты — так Стрелер в последний раз прошел вдоль этой особой импровизированной рампы.

---

<sup>1</sup> Corriere della Sera. 1997. 28. 12.

<sup>2</sup> Ibid.



1921-1997
Ieri a corazzonella la cerimonia laica in onore del regista per la indifferenza del passato. In corso anche Vidotto, Calisto Tanzi, Vittorio Pisani, Rosi e altri



La bara di Giorgio Strehler ha lasciato ieri a mezzogiorno il Piccolo Teatro, teatro dove era ancora e subito da migliaia di milanesi

DAVANTI AL VIDEO

La cerimonia laica in tv non funziona

di ALDO GRASSO
Una diretta colta e i suoi pensieri...
In sala chi attendeva dietro una...

Strehler, l'appalo finale scuote Milano
Diecimila ai funerali del maestro, e la città ritrova la sua anima. Ma il feretro non entra nel Nuovo Piccolo

MILANO - C'era Milano. A sobitare per l'ultima volta Giorgio Strehler si avvia in città. Questa città, negli ultimi giorni, si è fatta compagna e testimone del suo...

Il racconto di MARA BUGHI
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia



Mara Bughi con Giorgio Strehler

In un momento di estremo dolore...
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia

Il funerale
Il corteo
C'era il corteo che si snodava lungo la via Broletto, tra alla Nuova Bolla di...

La notte
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia

Il funerale di Giorgio Strehler
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia

Il funerale di Giorgio Strehler
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia



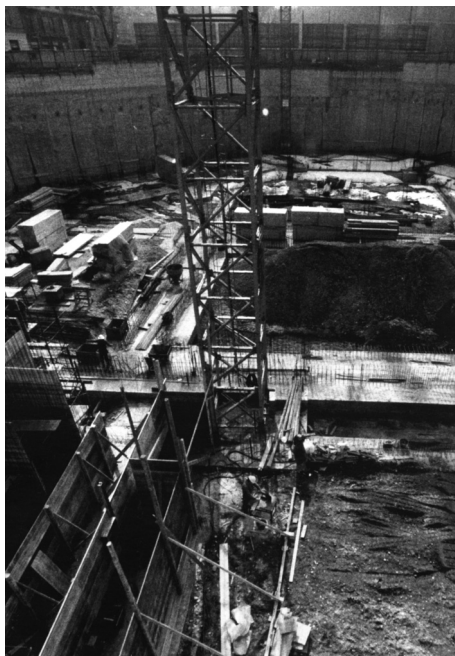
IL CORTEO
C'era il corteo che si snodava lungo la via Broletto, tra alla Nuova Bolla di...

LA NOTTE
L'ultima compagna: eravamo felici, così è morto fra le mie braccia

IL FUNERALE
Il corteo
C'era il corteo che si snodava lungo la via Broletto, tra alla Nuova Bolla di...

IL FUNERALE
Il corteo
C'era il corteo che si snodava lungo la via Broletto, tra alla Nuova Bolla di...

В память о Джорджо Стрелере
Полоса газеты «Коррьере дела сера» от 28 декабря 1997 года



Строительство нового здания  
«Пикколо театро ди Милано»

Траурная процессия двинулась к новому зданию «Пикколо» и остановилась у входа, но в театр не вошла. «Театр, который так мучил его при жизни, не получит его и после смерти», – решила его жена<sup>1</sup>. Двери здания отворились, и оттуда слышались звуки музыки: оркестр исполнял увертюру к опере «Так поступают все женщины» – последнего спектакля Стрелера, который он не успел завершить. Затем процессия двинулась дальше.

На похоронах присутствовали многие известные политики, мэр города Триеста, даже кое-кто из духовных лиц, с ко-

торыми режиссер был дружен, огромное количество актеров. Первый канал телевидения вел прямую трансляцию траурной церемонии. Звучали запоздалые слова сожаления и раскаяния, запоздалые выражения угрызений совести. «Многое из сказанного и написанного в эти дни должно было быть сказано и написано раньше. Теперь же о нем все вспоминают, как о самом большом гении послевоенного итальянского театра»<sup>2</sup>.

После кремации урну с прахом захоронили на кладбище Сант-Анна в местечке Баркола, близ Триеста, где Стрелер родился, рядом с могилой его матери. На этой, последней церемонии присутствовали лишь самые близкие.

<sup>1</sup> Corriere della Sera. 1997. 28. 12.

<sup>2</sup> Ibid.

«Когда дом построен и сад цветет, хозяин умирает» – гласит восточная пословица. Дом, о котором Стрелер так долго мечтал, столько отдал ему сил, участвовал в проектировании, заботился о каждой мелочи, об удобстве актерских уборных, удобстве размещения всех технических и вспомогательных служб, удобстве кресел, красоте отделки, так и не стал его домом. И по странной иронии судьбы именно этот театр (из трех сценических площадок Пикколо), при жизни причинявший ему столько страданий, где он не поставил ни одного спектакля, теперь носит его имя. Называется он Театр Стрелера (Teatro Strehler) и расположен в центре города, между старой исторической сценой на улице Ровелло и Замок Сфорца, на Ларго Грэппи, названном так в честь большого друга Стрелера и Грасси, первого послевоенного мэра Милана – Антонио Грэппи, в свое время так много способствовавшего открытию «Пикколо» и утверждению в Италии самой идеи общедоступного государственного драматического театра. А от нового здания театра в сторону улицы Гарибальди ведет маленькая улочка, которая теперь носит имя одного из основателей «Пикколо» и его первого главного режиссера.

«С уходом Стрелера закончилась эпоха» – в один голос писали итальянские газеты. Закончилась история итальянского театра, начавшаяся после Второй мировой войны. «Пикколо» –



Новое здание «Пикколо театро ди Милано»,  
получившее название «Театр Стрелера»

цветок, рожденный Соппротивлением», — не уставал повторять Грасси. Со Стрелером ушло в прошлое искусство, равного которому нет, поскольку оно не было похоже ни на что, созданное в те же годы. О себе он всегда говорил: «Я — только рассказчик. Моя работа — рассказывать людям истории. Я должен их рассказывать. Я не могу не рассказывать их...» И идти к цели. В одном из последних своих выступлений на конференции, проходившей в Париже в «Театре Старой Голубятни» всего за месяц до смерти, Стрелер сказал о своем театре так: «Чтобы определить, что такое художественный театр, как я всегда его понимал, я употребляю одно немецкое слово — фаустианское, непере译имое. *Streben*. Оно означает: стремится к чему-либо. Оно указывает на движение к чему-то. Это требует огромных усилий, но нельзя точно сказать, что это за объект. Можно только ощущать его необходимость. Когда же вы к нему приближаетесь, то чувствуете, что что-то иное, еще более отдаленное виднеется впереди и зовет в путь. Необходимо безостановочно идти по направлению к цели»<sup>1</sup>.

Все спектакли Стрелера несли на себе печать личности создателя, его особой творческой манеры. Режиссер создал в искусстве свой стиль, свой театральный язык. Его спектакли (особенно спектакли более поздних лет) стали узнаваемыми, некоторые даже упрекали Стрелера за это. И все же для своего времени это был один из немногих примеров искусства большого стиля. Искусства, отчаянно «боровшегося против зла, бесчеловечности и всех проявлений низменного»<sup>2</sup>, в котором — наперекор всем ветрам — было столько поэзии, красоты, любви к жизни, веры в человека. И надежды. Спектакли Пикколо всегда давали людям надежду, потому что их создатель, воспитанный на высоких идеалах Соппротивления, прошедший через суровые годы войны, долгой и бескомпромиссной борьбы за социальную справедливость, неизменно верил в то, что мир может и должен стать лучше. С уходом Стрелера первый, полувековой период жизни «Пикколо театра» — его «золотой век» — завершился.

---

<sup>1</sup> *Tanant M. L'armoniosa tensione negli spettacoli di Strehler // Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di più. P. 9.*

<sup>2</sup> *Magda P. Milano in Piccolo. P. 257.*

Через год после смерти Джорджо Стрелера по решению муниципалитета Милана пост художественного руководителя «Пикколо» был предложен Ронкони. Лука Ронкони, один из самых известных режиссеров современной Италии, возглавил театр в начале 1999 года. Он интенсивно работает, каждый год ставит несколько спектаклей, которые теперь могут идти на нескольких сценических площадках, принадлежащих Пикколо: в «Театро Грасси» — историческом здании на улице Ровелло, в маленьком «Театро Студио» и на большой сцене «Театра Стрелера». Все они находятся вблизи друг от друга. Кроме того «Пикколо», как и раньше, широко предоставляет свою территорию для гостей — гастрольных спектаклей итальянских и зарубежных театров. «Пикколо» по-прежнему играет очень важную роль в культурной жизни страны. Теперь он являет собой своего рода театральный концерт, располагающий обширными и удобными помещениями для репетиций, мастерскими и всеми иными необходимыми для большого театра вспомогательными службами, тремя сценическими площадками и своей театральной школой, расположенной на верхних этажах «Театро Студио».

В различных службах этого театра — в издательском отделе, в дирекции, в архиве — теперь работает много молодых, кто знает о Стрелере лишь по рассказам, а его театр — лишь по сохранившимся видеозаписям спектаклей. Роль главного менеджера, традиционную роль Паоло Грасси, все последние годы успешно исполняет Серджо Эскобар. Ежедневно здесь собираются люди, чтобы посмотреть очередной спектакль, здесь по-прежнему кипит жизнь. Но это уже совсем другой театр.

## ГЛАВА II

# ОТКРЫТИЕ ГОЛЬДОНИ

«Гольдони, как и Чехов, никогда не дает точную копию мира, а лишь его метафору»

«НАШ СИНЬОР ДЖИ»  
ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР

«Италия так и не стала родиной для Карло Гольдони», — с горечью не раз говорил Стрелер. И действительно, судьба Гольдони, лучшего драматурга Италии, создателя ее национального театра, была драматичной. И не только потому, что последние тридцать лет он был вынужден жить в эмиграции и умер в нищете. Судьба Гольдони и после его смерти в родном отечестве оказалась нелегкой. Долго, очень долго и трудно пробивал он дорогу к зрителям, преодолевая поверхностность суждений, ставшие общим местом односторонние оценки. «Моя битва за Карло Гольдони» — так называлась одна из статей Дж. Стрелера, опубликованная в 1989 году<sup>1</sup>. В ней, в частности, говорилось: «Я любил его тогда, когда было трудно любить его. Я ставил его тогда, когда было невероятно трудно ставить его». Вернуть истинного Гольдони зрителям, научить их ценить и любить его — такова была главная задача, стоявшая перед первыми итальянскими режиссерами послевоенных десятилетий. «Мы старались сделать все, чтобы его любили больше. Это вопрос фундаментальный — вопрос о любви»<sup>2</sup>.

Вольтер, как известно, высоко ценил Гольдони, есть свидетельства, что он ставил его рядом с Мольером. Однако в Италии никто не спешил с этим соглашаться. На родине итальянского драматурга даже не решались сравнивать его с Мольером. «Если бы Гольдони учился лучше, если бы он писал на правильном языке, если бы его комизм был более деликатен и если бы

---

<sup>1</sup> *Histrion*. 1989. Gennaio/marzo. P. 10.

<sup>2</sup> *Strehler G. Goldoni e il teatro // Intorno a Goldoni*. P. 32.

обстоятельства его жизни позволяли ему писать меньше комедий, а работать над ними дольше, то его, пожалуй, и можно было бы сравнить с Мольером»<sup>1</sup>. Так писал Мелькиоре Чезаротти, один из известных в свое время литераторов и сторонников Гольдони, вскоре после того, как великий драматург, не выдержав противостояния с Гоцци, навсегда покинул родную Венецию и уехал в Париж. Упреки, которые бросали в адрес Гольдони и при жизни, и многие десятилетия после его смерти, были бесчисленны и бесконечны, но почти всегда несправедливы. Его упрекали в невежестве, в банальности, в пошлости, в грубости, поверхностности, легкомыслии, равнодушии... А если и признавали, что его пьесам свойственна живость разговорного языка, то обязательно критиковали этот язык за вульгарность и излишнюю близость натуре. «Скорее жаргон, чем язык»<sup>2</sup>. Предрассудков и предвзятости по отношению к Гольдони было не счастье. И все эти слова порой произносили и писали люди незаурядные, уважаемые, известные.

Гольдони жил и работал в постоянной и жестокой борьбе, в противостоянии с соперниками, с врагами, с публикой и даже с самим собой. Хорошо понимая необходимость и важность для национальной сцены проводимой им реформы, он весьма скромно оценивал себя как драматурга, не придавая серьезного значения собственным сочинениям. В каком-то смысле он сам в определенной мере способствовал тому, что его недооценивали. Будто намеренно занижая ценность своих произведений, изначально как бы ставя их в некие рамки, Гольдони так писал о своем театре в «Мемуарах»: «Цель моих комедий — лишь копировать природу, не портя ее». Это-то и стало отправной точкой в оценке театра Карло Гольдони последующими поколениями. Большой, настоящий художник, писали итальянские исследователи литературы и театра в XIX веке, должен преобразовывать реальность, моделировать свой особый мир, а не копировать и имитировать ее. На этом основании делался вывод о «совершенно непоэтичном характере искусства Гольдони»<sup>3</sup>. Среди

<sup>1</sup> См.: Carlo Goldoni. *Il Campiello*. Milano, 1975. P. 19.

<sup>2</sup> *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. 2, М., 1964. С. 467.

<sup>3</sup> Carlo Goldoni. *Il Campiello*. P. 30.



его суровых критиков были многие известные люди своего времени, в том числе и философ Бенедетто Кроче. Как приговор прозвучали в конце позапрошлого века слова влиятельнейшего итальянского литературоведа, критика, философа и видного общественного деятеля Рисорджименто Франческо Де Санктиса: «Гольдони не достает той самой божественной меланхолии, которая отличает истинного поэта»<sup>1</sup>.

Между тем итальянские историки театра наших дней напоминают, что ни Де Санктис, ни Кроче никогда не ходили в театр, поэтому и рассматривали творчество Гольдони исключительно с филологических позиций и все свои выводы делали на основании лишь чтения его пьес. А ведь Гольдони писал свои комедии для сцены, а вовсе не для чтения. И раскрыться в полной мере они могли только в театре. Это важное обстоятельство очень долго оставалось в тени. И первым из исследователей театра, кто обратил на это внимание, как ни странно, был ученый из далекой России, в 1930-х годах опубликовавший ряд интереснейших фундаментальных работ о комедии дель арте и театре Карло Гольдони. «Первым, кто прочел Гольдони как автора, писавшего для актеров, был русский итальянист А.К. Дживелегов», — отмечает в статье, посвященной драматургу, известный критик и театровед, много и плодотворно сотрудничавший с миланским «Пикколо», Луиджи Лунари<sup>2</sup>.

Театральность, игровое начало пьес Гольдони, их связь с народной итальянской комедией отечественное театроведение (прежде всего в лице С.С. Мокульского и А.К. Дживелегова) отстаивало всегда. В начале XX столетия — эпоху больших перемен в мире искусства — внимание не только исследователей, но и практиков сцены было направлено на итальянский театр. Большой интерес вызывали комедия масок, Карло Гоцци и Карло Гольдони. Перефразировав одного из критиков тех лет, можно было бы сказать, что «старомодные тени» прошлого в те годы посещали, и не раз, обе русские столицы.

Имена Гоцци и Гольдони, столь тесно связанные между собой, навсегда соединились в нашем сознании с театральными

<sup>1</sup> *Piccolo Teatro di Milano. Il campiello. Stagione 1992/1993.* P. 22.

<sup>2</sup> *Lunari L. Dall'abate Chiari a Giorgio Strehler // Carlo Goldoni. Il Campiello.* P. 33–35.

войнами XVIII века. «Войны», однако, не прекратились и позже. В России начала XX столетия спор вокруг Гоцци и Гольдони вспыхнул с новой силой. В предельно политизированной атмосфере творческих дискуссий революционных лет Вс. Мейерхольд, страстный поклонник Гоцци, именно его объявил хранителем традиций итальянской народной комедии, а реформировавшего ее Гольдони — варваром-разрушителем. «Снова торжество Гольдони и с ним падение народного театра», — жаловался он<sup>1</sup>. Подобное заявление из уст великого режиссера в наши дни вызывает по меньшей мере недоумение. Трудно предположить, чтобы Мейерхольд не понимал значения реформы Гольдони. Однако он напрочь отказывал ему и в живой театральности, и в связи с национальной традицией комедии масок. Во всяком случае, на словах. И поскольку в те времена в русском сценическом искусстве шла борьба за театральность в театре против скучного и тусклого быта, полемика прежде всего отражала смысл и характер этой борьбы. Что есть театр — лицо или маска, психология или игра?

В сущности, спор о Гоцци и Гольдони всегда выходил за пределы отношений между двумя венецианцами и перерастал в нечто большее. Это был и остался спор о самом театре и путях его развития. Дискуссия о Гоцци и Гольдони, когда бы она ни начиналась, в каком-то смысле равносильна постановке вопроса о природе театра. Именно так это и понимали современники Мейерхольда. «Не случайно, — писал Алперс, — поединок Гоцци — Гольдони так сильно интересовал Мейерхольда и его соратников еще в дореволюционное время. Уже тогда ими отчетливо осознавалась центральная тема этого поединка, единоборство маски и характера, борьба легкой сценической схемы с тяжелым неприкрашенным бытом»<sup>2</sup>. Авангардные театры революционной России избегали Гольдони. Он им казался слишком земным, слишком бытовым и совсем не театральным. Их кумиром был Гоцци. И как тут не вспомнить вахтанговскую «Турандот»! Тогда, в начале XX века, казалось, чаша весов вновь качнулась в пользу Гоцци, который теснил и вновь побеждал своего заклятого

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 т. М. 1968. Т. 2. С. 198.

<sup>2</sup> Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. М., 1977. С. 103.

врага. Но, как и сто лет назад, продолжалось это недолго: вскоре Гольдони вернулся – и очень широко – на сцены отечественных театров.

В Италии Гольдони был репертуарным драматургом всегда. И в XIX, и в XX столетии ставили его много. И хотя среди востребованных комедий встречались далеко не только «Трактирщица» и «Слуга двух господ», как это было в других европейских странах, круг пьес, бравшихся к постановке, оставался однообразным и ограниченным (особенно если сопоставить его с огромным наследием драматурга).

К середине XIX века складывается так называемая традиция исполнения пьес Карло Гольдони на итальянской сцене. То ли под влиянием того, что сам драматург писал о своих пьесах, то ли под давлением того, что писали о них другие, то ли на основании собственных представлений театры ставили и играли Гольдони всегда в одном ключе, то есть более или менее одинаково: спектакль должен был быть веселым и развлекательным, при этом обязательными считались красивые костюмы, парики, пудра, а также определенная, несколько жеманная манера исполнения, соответствующая, как тогда считалось, эпохе создания пьес. Этим неписаными правилами следовали все. Даже Дузе, великая Дузе, готовясь к постановке «Трактирщицы», давала такие рекомендации своим актерам: «Для Гольдони требуются шелковые чулки, кружева на манжетах, реверансы, монокли ... и особый тон, свойственный XVIII веку, который и есть истинный Гольдони, а также брио, брио, брио и элегантность в интонациях и манерах»<sup>1</sup>. Традиция эта распространилась так широко, пустила такие глубокие корни, что любое отступление казалось недопустимой вольностью, воспринималось в штыки – как кощунство и искажение. Ее не поколебали ни эстетические перемены на сценах Европы рубежа веков, ни потрясения, связанные с домашними экспериментами футуристов.

Настоящие знатоки и ценители итальянского театра не могли не понимать, что Гольдони – слишком серьезный драматург, чтобы сводить постановки его пьес к набору всегда одних и тех же стереотипных приемов. Тем не менее, если в отдельных

---

<sup>1</sup> *Signorelli O. La Duse. Roma, 1938. P. 85.*

интерпретациях образов Гольдони и возникали порой неожиданные краски (в частности, в Мирандолине Элеоноры Дузе все критики отмечали необычные для того времени тревожные нотки печали), все же общей картины это не меняло. Самый известный и уважаемый театральный критик Италии середины прошлого века Ренато Симоне в начале 1930-х с горечью писал, что итальянские постановки Гольдони поражают пустотой и отсутствием вкуса, в них правят бал манерность, слащавость и жеманство. «Добряк папаша Гольдони», как было принято его называть, в те времена все еще считался литератором посредственным, поверхностным, малообразованным и во многом вульгарным, хотя и хорошим наблюдателем жизни, умевшим ловко подмечать недостатки и пороки человека. Но даже в похвалах драматургу слышались пренебрежительные нотки. Ведь речь шла не о серьезных недостатках и пороках в пьесах Гольдони, а о «недостаточках и мелких пороках и всевозможных забавных, свойственных ему отклонениях»<sup>1</sup>. И все. Этим, казалось, Гольдони и исчерпывался.

После Второй мировой войны, когда в итальянском обществе и в итальянском театре происходят масштабные перемены, иным становится и отношение к Гольдони. Театральная режиссура, способствовавшая общему обновлению сценического искусства, ставит во главу угла проблему интерпретации. В театр приходит новая драматургия, а произведения классики в лучших постановках тех лет освобождаются от стереотипов и штампов, накопившихся за столетия. Это касается прежде всего Карло Гольдони, первого драматурга Италии. В его комедиях театр теперь все чаще обнаруживает неизвестные ранее возможности, открывает новые смыслы. Репертуарный список комедий драматурга постепенно меняется — в нем появляются пьесы, широко зрителю знакомые мало или неизвестные совсем. Каким видится век XVIII из века XX? Как XX век видит себя в зеркале века XVIII? Послевоенный итальянский театр этими вопросами задается все настойчивее и чаще.

Первым событием стал спектакль миланского «Пикколо театра» «Арлекин, или Слуга двух господ». Поставленный молодым

---

<sup>1</sup> Carlo Goldoni. *Il Campiello*. P. 28.



Сцена из спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ»  
по пьесе Карло Гольдони. 1951–1952

Джорджо Стрелером он впервые увидел свет ramпы весной 1947 года. Обращенный к прошлому — к корням национальной культуры, это был революционный спектакль. «Стрелер продемонстрировал здесь полную независимость, полную автономию в подходе к произведению Гольдони», — писал Роберто Алонджи. Ключ был найден в традиции комедии дель арте (тем более что пьеса давала к тому все основания). И хотя связь времен давно прервалась, а живая традиция умерла, чудо произошло. Создателям спектакля удалось невероятное — возродить из пепла погибшую культуру, вновь овладеть уникальной техникой, воссоздать самый дух спектакля легендарного театра, раскрыв тайну сценической жизни маски: вернуть свойственную каждой из них форму поведения, манеру подачи текста, особенности голоса, жесты, характер общения со зрителями. Ожили, вновь обрели плоть и кровь знаменитые некогда маски — Арлекин, Бригелла, Панталоне, Доктор, Смеральдина, Влюбленные. Комедия дель арте была сыграна. Она «была сыграна на пустом

месте, — скажет позже Стрелер, — без опоры на традицию, лишь только благодаря итальянской крови»<sup>1</sup>.

Спектакль стал результатом коллективного поиска многих. Неоценимую помощь оказал большой знаток итальянской народной комедии Жак Лекок, ставивший в спектакле сценическое движение. «Замечательный волшебник сцены» Амлето Сартори восстановил утраченную технику изготовления масок и научился делать их «такими, как перчатки». И их смогли носить современные актеры. Поиск образа каждой маски шел методом импровизаций, поэтому на репетициях актеры получали небывалую свободу. А образ Арлекина, наверное, никогда не стал бы таким, каким мы его знаем, если бы не Марчелло Моретти. «Именно ему, — пишет Роберто Де Монтичелли, — мы обязаны прежде всего. Только его страстный поиск, его одержимое желание воскресить память предков, его исступленная работа над сценариями дали возможность возродить к жизни пластику, язык жестов, вспышки эмоций, давно забытые и похороненные»<sup>2</sup>. Обладая редкой, феноменальной интуицией, Моретти сумел угадать многое и в поведении своего героя, и в особенностях исполнения классических лацци, научился работать в новой технике — жесткого взаимодействия эмоции и пластики. И хотя образ каждой из масок в спектакле был по-своему незабываем, именно Арлекин-Моретти стал его главным открытием.

В разноцветном костюме, в темной кожаной маске, напоминающий маленького симпатичного зверька, он не входил, а впрыгивал на сцену, весело помахивая своей белой шапочкой. И сразу притягивал к себе все внимание. Обаятельный, с неизменной сияющей улыбкой, он двигался в особой стилизованной пластике — делал на носках маленькие шажки, выбрасывая вперед то одну, то другую ногу. Арлекин был неистощим на шутки и лацци, излучал радость жизни, был полон лукавства и добра. В его облике, в его повадке, в голосе и жестах были особая мягкость, простодушие и что-то очень трогательное, а порой ощущалась и скрытая печаль — то, что итальянские критики называли меланхолией.

---

<sup>1</sup> *Piccolo Teatro di Milano. Carlo Goldoni. Arlecchino servitore di due padroni*, Milano, 1988.

<sup>2</sup> *De Monticelli R. L'Attore*. P. 348.



Джордж Стрелер поправляет маску Марчелло Моретти.  
Середина 1950-х

Его классические лацци — с письмом, с мухой, проветривание сундуков, а также грандиозное лацци с обедом вошли в современную историю театра. Переполненный восторгом он показывал чудеса ловкости, умудряясь прислуживать одновременно двум господам. Увлеченный этой умопомрачительной театральной игрой, Арлекин светился счастьем и порхал по сцене, почти не касаясь пола. Летали тарелки, колбасы, фрукты, Арлекин падал, но суп не проливал, а так понравившееся ему желе само уползало со сцены... Моретти чувствовал себя совершенно свободно в схематичном образе традиционной маски; его исполнение сочетало абсолютную условность и вместе с тем естественность и простоту. Моретти играл легко, изящно, условно — шутя.

Дарио Фо, другой блистательный итальянский актер, также работавший в технике комедии дель арте, создавал совсем иной образ северного дзанни. Классическое лацци с мухой, которое он неизменно исполнял в своем знаменитом спектакле «Мистерия буфф»<sup>1</sup>, казалось не шутливым трюком, как у Моретти,

---

<sup>1</sup> «Мистерия буфф» — спектакль Дарио Фо, впервые показанный в 1969 году; с постоянными изменениями и дополнениями исполнялся на протяжении нескольких десятилетий.

а настоящим «поеданием» насекомого с отрыванием у него головы, крыльев, ног, смакованием вкуса и, конечно, горького разочарования в конце. Страстное, на редкость экспрессивное и где-то даже на грани натурализма искусство Фо поражало, а кого-то и отталкивало. Но то была сама жизнь, сама земля со всеми ее красками, звуками, запахами, искусство площадное, балаганное, в самом высоком смысле слова — низовое. А миланский «Пикколо» представлял иную линию комедии дель арте. Выстраивая образ, линию поведения каждой из масок, театр возрождал традицию стилизованную, близкую к придворной и далекую от буйства площади и живой толпы.

Настоящей импровизации в «Арлекине» всегда было очень мало (лишь в сценах общения Арлекина со зрителями: в зависимости от реакции зала актер мог кое-что менять), однако весь спектакль производил впечатление импровизации. Актеры двигались в ритме и пластике чистой театральности, говорили не обыденными, а театральными — форсированными голосами («Нельзя дотронуться до маски обыденным жестом»)¹. Стремительный ритм без остановок и пауз — неизменная, незабываемая черта спектакля, его отличительный знак. Или, как остроумно заметил Сильвио Д'Амико, ритм — еще одна, высшая хитрость проказника Арлекина².

Спектакль 1947 года «Арлекин, или Слуга двух господ» игрался на сцене, воспроизводившей подмостки итальянского театра масок XVII века, где располагались традиционная выгородка (с тремя дверьми — выходами со сцены) и легкий тряпичный занавес. Художник Джанни Ратто и Джорджо Стрелер не пожалели красок. Тогда это был солнечный, сверкающий всей палитрой мира спектакль, сыгранный в ярких традиционных костюмах и легких веселых декорациях. Игровое начало пьесы Гольдони здесь раскрылось во всей своей полноте. В этом теплом, добром, веселом и ласковом спектакле безоговорочно побеждала жизнь. А сама жизнь казалась игрой, счастливой и праздничной. Родившийся в радостные и полные надежд послевоенные годы спектакль в полной мере выразил свое время.

¹ *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 136.

² Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 75.



С 1956 года бессменным художником спектакля становится Эцио Фриджеро, и с тех пор особую значимость приобретает сценическое пространство. В тот год был показан так называемый эдинбургский вариант «Арлекина»<sup>1</sup>. Он был задуман как театр в театре: помост актеров комедии дель арте, играющих пьесу Гольдони, стоял на залитой солнцем городской площади. Тряпичный занавес, легкий писанный задник, летящие над помостом в несколько рядов простыни, похожие на облака (их назначение — защищать актеров во время представления от палящих лучей солнца)<sup>2</sup>. Мотив театра в театре с тех пор становится важнейшим конструктивным — несущим — компонентом спектакля, содержание которого благодаря этому значительно расширяется. Появляется возможность показывать закулисную жизнь бродячих комедиантов: выхода со сцены, актер снимал маску, полностью менялась его пластика, он начинал говорить обычным голосом и двигаться в ином — бытовом — ритме. Появилась возможность открыть и некоторые секреты театра масок: когда кто-то кому-то по ходу действия давал пощечину, за сценой стоял человек с колотушкой и синхронно с «ударом» по лицу бил в нее; а если надо было вскрыть письмо, то двое помощников за сценой одновременно с движением руки, отрывающей край письма, отрывали бумажную ленту, издававшую громкий звук рвущейся бумаги. Подобная помощь из-за кулис позволяла укрупнять значение исполняемой сцены. Ведь одна из заповедей театра масок состоит в том, что все зрители должны все очень хорошо понимать<sup>3</sup>. В спектакле появляются и новые персонажи, например суфлер. В дополнение к тексту Гольдони возникает и другой текст, так называемый метатекст, который актеры произносят за пределами сценической площадки, где игралась комедия. Этот текст постоянно менялся, дополнялся, да и весь спектакль с той поры непрерывно рос и развивался, обрстая новыми сценами и новыми лацци.

---

<sup>1</sup> Премьера спектакля прошла в Шотландии.

<sup>2</sup> Именно этот спектакль был показан в Москве в 1960 году.

<sup>3</sup> Кстати, Ферруччо Солери на уроках комедии дель арте, которые «Пикколо» в рамках сотрудничества с Малым театром проводил в Щепкинском училище осенью 2008 года, фразу эту («Зритель все должен всегда понимать») повторял постоянно.

После безвременно ушедшего из жизни великого Марчелло Моретти в 1963 году в «Арлекине» дебютировал новый исполнитель – Ферруччо Солери. Тогда спектакль был впервые поставлен под открытым небом, во дворе виллы Литта близ Милана. Версия эта получила название «С фургонами». Мотив театра в театре здесь получил дальнейшее развитие. У входа в виллу был расположен невысокий помост с зажженными огромными свечами рампы и легким занавесом. Справа и слева от него находились две большие крытые повозки с выпряженными лошадьми, в которых странствующие комедианты колесили некогда по дорогам Европы. Актеры выходили из фургонов, разминались, надевали костюмы, маски – так начинался этот спектакль. Новый Арлекин сразу покорила публику. Его образ был лишен мягкости и нежности персонажа Моретти, был более жестким и рационалистичным, однако восхищал мощной энергией молодости, блистательным исполнением акробатических трюков, склонностью к чистому комизму. Солери начал работать над образом Арлекина еще при жизни Моретти. Существует легенда, что Моретти учил Солери, передавая ему секреты своего мастерства.



«Арлекин, или Слуга двух господ». Декорация. 1972–1973

В действительности все обстояло иначе. Образ Арлекина Солери осваивал самостоятельно (при помощи одного лишь Джорджо Стрелера), имея возможность только наблюдать за работой Моретти, который лично никогда ничего ему не объяснял и ничем не помогал. Повторяя мизансцены, исполняя те же трюки, Солери не мог стать таким же Арлекином, как Моретти, поскольку что-то очень важное от него он так и не узнал. Тайну *своего* Арлекина Моретти унес с собой. И быть может, именно поэтому Арлекин-Солери смог состояться, став впоследствии непревзойденным исполнителем этой маски, вторым великим Арлекином XX века. Хотя и совершенно другим.

Существует десять вариантов «Арлекина», которые Стрелер ставил на протяжении полувека. Эстетика «Арлекина» складывалась на протяжении десятилетий: каждая новая версия спектакля что-то отбрасывала, что-то закрепляла в нем надолго или навсегда. Это касалось как оформления сцены, так и рисунка образа каждого персонажа — будь то Панталоне, Доктор, Арлекин, Бригелла, Смеральдина или Влюбенные. Театр отрабатывал мельчайшие детали в классических лацци, дополняя и совершенствуя уже найденное, и создавал лацци новые. Постоянно обновляясь, меняясь вместе со временем, спектакль прожил более полувека и стал не только эмблемой своего театра, но и символом театра вообще. Каждая новая версия спектакля была по-своему незабываемой и несла что-то свое. С годами в спектакле появились новые краски, новые ритмы, новое содержание. Но подробнее об этом позже.

Продолжая поиск новых форм выражения, нового языка для театра Карло Гольдони, через два года после «Арлекина» Стрелер взял к постановке малоизвестную пьесу «Честная девушка». Сценической площадкой на этот раз стала сама Венеция. В те годы в Европе, увлеченной идеями народного театра, нередко появлялись спектакли на природе, в естественной среде, во внутренних дворах дворцов, на городских площадях, в садах, в парках. Висконти ставит на холме Фольгоре в садах Боболи (Флоренция) «Троила и Крессида» Шекспира, Жан Вилар — спектакли в папском дворце в Авиньоне. Стрелер свою первую «Бурю» Шекспира также поставил в садах Боболи, используя в качестве сценической площадки живописное пространство фонтана Нептуна. «Честную девушку» он решил разместить

на Кампо Сан Трөвазо – там, где когда-то, еще будучи мальчиком видел репетицию «Венецианского купца» М. Рейнхардта. Сценография Джанни Ратто естественно вписывалась в ландшафт местности: близлежащие дома, канал, мостики, скользящие гондолы, венецианское небо – все стало частью спектакля<sup>1</sup>. По отзывам прессы, актеры были великолепны, но главным открытием стала молодая актриса Марина Дольфин, будущая звезда итальянской сцены. В дальнейшем Стрелер ставит «Влюбленных», «Влюбленного воина», а также «Хитрую вдову» Гольдони. Сценическое движение в каждом из этих спектаклей вновь ставил Жак Лекок, а Марчелло Моретти везде играл Арлекина. Но все эти Арлекины были совсем другими: без маски, без традиционного костюма, с обыденной пластикой, обычной речью. Это была попытка найти образ нового Арлекина в пределах бытового реалистического театра. Прорыва, однако, не произошло. Спектакли имели зрительский успех и хорошую прессу, но крупными событиями не стали.

Ставить Гольдони в Италии тогда, в начале 1950-х, даже после триумфов «Арлекина» все еще было крайне трудно. Тем не менее поиск новых решений, новых красок, интонаций, новых образов шел постоянно. Предубеждение против венецианского драматурга в итальянском обществе, даже среди знатоков, любителей театра и профессионалов все еще было очень сильным. Директор театра, где в 1952 году Лукино Висконти собирался ставить «Трактирщицу» Гольдони, был очень недоволен выбором режиссера: «Да он сумасшедший, этот Лукино, просто сумасшедший. Гольдони, Гольдини, Гольдетти, да что это такое вообще»<sup>2</sup>.

Если «Арлекин» Стрелера при всей своей уникальности все же оставался в рамках привычных представлений о том, что есть

---

<sup>1</sup> Репетировать в открытом пространстве города, который продолжал жить своей жизнью, было нелегко: шум и постоянное скопление людей очень мешали актерам и режиссеру. Только тогда Стрелер узнал, что в свое время правительство Муссолини создало М. Рейнхардту особые условия для репетиций, отправив на отдых за государственный счет жителей близлежащих домов на целый месяц; вернувшись домой, все они получили еще и возможность бесплатно посмотреть спектакль, чем остались очень довольны.

<sup>2</sup> *Intorno a Goldoni*. P. 42.

итальянский театр и что такое театр Гольдони, то Висконти перевернул привычные представления и, как многим казалось, поставил все с ног на голову. Появление его «Трактирщицы» произвело эффект разорвавшейся бомбы – столь необычным и неожиданным стал спектакль. Впервые в истории национального театра режиссер покусился на святая святых – традицию исполнения комедий Гольдони на итальянской сцене.

После премьеры в прессе развернулась дискуссия о том, что есть итальянская театральная традиция и как правильно понимать ее. Висконти упрекали в отступлении от принятых норм и даже в предательстве. Критики сокрушались о том, что режиссер лишил зрителей их законного права увидеть веселую и легкую комедию: «У нас отняли радость Гольдони». «Элегантность этого шедевра не вводит в заблуждение – персонажи и мир, где они живут, полны жестокости», – писала «Стампа»<sup>1</sup>. «Персонажи "Locandiera ad usum Luchini"<sup>2</sup> не распутники в духе маркиза Де Сада и Дидро, но они очень похожи на пустых, холодных и жестокосердных героев литературы эпохи Просвещения... Ставя пьесу, режиссер думал не об итальянской комедии, а об "Опасных связях" Шодерло де Лакло»<sup>3</sup>. Но даже самые строгие критики в итоге признавали: «Спектакль надо смотреть».

Одна из самых репертуарных комедий итальянского театра «Трактирщица» Гольдони за двести лет «пострадала» от нерадивых исполнителей, быть может, больше других. Висконти взглянул на пьесу свежим взглядом и по-новому прочел ее, освободив от штампов и прежде всего от штампов дешевой «итальянщины». Это был Гольдони, осмысленный во многом через опыт театрального неореализма. Ничего не меняя в тексте, ничего не сокращая, Висконти показал в своем спектакле не легкую беззаботную комедию, а комедию нравов из жизни XVIII века – века циничного и расчетливого.

Хорошо известно, что Гольдони, творивший в период бурного развития капитализма, был выразителем интересов буржуазии. Его драматургия пронизана духом разумного эгоизма

---

<sup>1</sup> La Stampa. 1952. 3. 10.

<sup>2</sup> «Трактирщица в употреблении Лукино» – *итал.*

<sup>3</sup> Il Momento. 1952. 8. 11.

и практицизма — нравственных ценностей третьего сословия. Такой взгляд на мир Гольдони последовательно отстаивал в своих сочинениях на протяжении всей жизни. В комедии Гольдони режиссер уловил мотивы, созвучные современности. «Странный и необычный Гольдони» Висконти появился в начале 1950-х. К тому времени в жизни Италии произошли перемены, в значительной мере определившие и нравственный вектор общества. Дух обогащения, вызванный экономическим подъемом, растущая атмосфера эгоизма и меркантилизма — вот что видел вокруг Висконти и что беспокоило его.

Спектакль был очень красивым (как всегда были красивы все творения мастера — и в театре, и в кино). Он игрался в легких декорациях, обозначавших три места действия — закрытый двор гостиницы, комнату кавалера и просторное помещение для глажки белья — сквозь огромные широко раскрытые окна, из которых открывался вид на черепичные крыши города (художник Пьеро Този). Эти огромные окна, казалось, соединяли пространство спектакля с внесценическим пространством, заполняя сцену воздухом большого мира, существующего где-то за её пределами. И это тоже было для театрального решения пьесы Гольдони новым.

В обстановке ничего лишнего, только самое необходимое — стол, стул, ширма, шкаф, кровать с балдахином, корзина с бельем... Пространство сцены, выстроенное по законам реалистического театра, одновременно являло собой и пластический образ спектакля. Представленный на сцене мир, полный света, красивый, но холодный, утративший яркость красок, был решен в цвете и свете натюрмортов Джорджо Моранди. Сам Моранди, живший затворником в Болонье и никогда не ходивший в театр, отказался быть художником спектакля, но согласился консультировать Пьетро Този. И декорации, и костюмы были окрашены по преимуществу в светлые, но блеклые, смазанные, глухие тона — бежевые, коричневатые, лиловатые, голубовато-серые, зеленовато-голубые. Даже небо, высокое итальянское небо, здесь стало такого же приглушенного цвета. «Небо цвета земли»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Servadio G. Luchino Visconti. P. 225.*

Режиссер стремился к максимальной естественности и простоте. Здесь не было ни роскошных костюмов у господ, ни расшитых ливрей у слуг, ни мушек, ни пудры. Перед зрителями предстали люди, поглощенные ежедневными заботами, здесь была показана жизнь в ее будничности и прозаичности. При этом установка на будничность нигде не приводила к длиннотам или задержкам ритма. Действие комедии развивалось по театральному стремительно, уверенно, четко.

«Трактирщица» Висконти была сыграна в реалистической, но очень сдержанной, сухой манере. Критика писала об очень «энергичном и напористом» Марчелло Мастрояни (Кавалер), «убедительном и основательном» Джанрико Тедески (граф), о «дерзком и уверенном в себе» Джорджо Де Лулло (Фабрицио). Но над всеми царила Рина Морелли (Мирандолина), хрупкая, женственная, с живыми черными глазами на тонком лице. Она восхищала «прозрачной чистотой своего голоса, необычайной ясностью речи, неотразимой грацией манер и точностью пауз»<sup>1</sup>. Рина Морелли играла свою героиню очень сдержанно, в ее голосе и пластике все было притушено, холодно, отстраненно. А «четкость и тонкость» рисунка роли во время гастролей в Париже напомнили зрителям о Мадлен Рено<sup>2</sup>.

В образе Мирандолины не было привычной живости и страстности. У Висконти это деловая женщина прежде всего, увлечения ей не свойственны, в ней все от ума. «В Мирандолине-Морелли рассудок подавляет чувство, но от этого она не становится ни менее убедительной, ни менее очаровательной»<sup>3</sup>. Хотя и положительной героиней, на стороне которой симпатии создателя спектакля, ее не назовешь. Чего стоит лишь одно замечание критика об этой Мирандолине: «Она плетет свою сеть, как паук»<sup>4</sup>.

В «Трактирщице» Карло Гольдони Висконти, в сущности, не нашел ни одного по-настоящему привлекательного персонажа. Это был спектакль об очень практичных, живущих лишь денежными интересами людях. С некоторым сочувствием и теплом

<sup>1</sup> Il Giornale d'Italia. 1952. 4. 10.

<sup>2</sup> Le Monde. 1956. 16. 6.

<sup>3</sup> Il Giornale d'Italia. 1952. 4. 10.

<sup>4</sup> Le Monde. 1956. 16. 6.

был обрисован лишь один персонаж — маркиз ди Форлимпополи, нищий, хвастливый, трусливый, жалкий (его блистательно сыграл Паоло Стопа). И тут, возможно, сыграло роль происхождение создателя спектакля (несмотря на все его передовые и несомненно демократические левые взгляды и убеждения). В образе маркиза все же чувствовалась некая грустная ностальгия по некогда могущественному классу, к которому принадлежала и семья Висконти.

Спектакль производил на редкость законченное, целостное впечатление. «Не знаешь, чем больше восхищаться — строгостью стиля, современной простотой, изысканным вкусом или прозрачной легкостью этого замечательного спектакля», — писала пресса<sup>1</sup>. «Операция, которую проделал Висконти с комедией Гольдони, была столь радикальна, что результаты стали очевидны лишь спустя время»<sup>2</sup>. «Трактирщица» Лукино Висконти стала открытием, ее назвали спектаклем, который вел в будущее. Дальнейшая история итальянского театра это подтвердила.

Через четыре года после «Хозяйки гостиницы» основы представлений итальянцев о театре Гольдони потряс новый спектакль. Малоизвестное и редко исполнявшееся произведение «Дачная трилогия» показал миланский «Пикколо». Спектакль был поставлен Стрелером по трем, сюжетно связанным друг с другом комедиям Гольдони: «Дачная лихорадка», «Дачные приключения» и «Возвращение с дачи». Впервые все три пьесы были соединены вместе и сыграны в один вечер с двумя антрактами и общей продолжительностью пять часов.

«Трилогия» была закончена Гольдони в 1763 году, незадолго до отъезда в Париж, и относится к периоду творческой зрелости драматурга. Это произведение разноплановое, в нем есть и комические, и сатирические, и драматические мотивы (особенно много смешных ситуаций в «Дачной лихорадке», единственной из трех, которая по этой причине иногда и ставилась). Одна из центральных тем пьесы — определяющая власть денег в жизни общества и каждого человека. Все многообразие проблематики, несомненно, было важно и для Стрелера. Однако для него

<sup>1</sup> Il Messaggero. 1952. 8. 11.

<sup>2</sup> Sipario. 1966, № 241.





Сцена из спектакля по пьесам Карло Гольдони  
«Дачная трилогия». 1954–1955

это было прежде всего произведение о любви. «Любви ошибочной, — скажет он. — Все персонажи здесь ошибаются — и в том, как жить, и в том, как любить»<sup>1</sup>. Новое понимание отношений между людьми в пьесах Гольдони, любовных отношений в том числе, — вот что прежде всего удивило в «Дачной трилогии» Стрелера. Осознание этого, однако, к зрителям приходило не сразу. Разножанровость, стилевое многообразие трилогии воспринимались как откровение. Действие спектакля развивалось для Гольдони необычно — от комедии к драме. Начало же и вовсе не предвещало ничего нового.

На сцене интерьер богатого городского дома — высокие стены, кое-что из мебели, в центре — нарисованный на стене горящий камин (художник Марио Кьяри). Начало лета. Городское общество, следуя новой моде, собирается за город. На дачу едут

<sup>1</sup> *Strehler G.* Intorno a Goldoni. P. 148.

все — и те, у кого есть средства, и те, у кого их нет. Шьют новые наряды, закупают продукты, нанимают экипажи, влезают в долги. В городе остаться невозможно — приличия не позволяют. Содержание первого акта — это приготовления к отъезду и выяснение того, кто, как и с кем поедет. Ничего существенного не происходит — споры, ссоры, попытки определить свои отношения, свои чувства. Разговор тем не менее то и дело заходит о любви, которой на самом деле нет. Символ этих «спящих» до поры до времени чувств — ненастоящий огонь ненастоящего камина, изображенного на стене<sup>1</sup>.

Смех в зале не смолкает — здесь много фарсовых положений. Один бестолковый и неловкий слуга то и дело ударяется лбом об открывающуюся дверь. Темп головокружительный — быстро говорят, быстро двигаются, активно жестикулируют. Действие несется вперед — диалог за диалогом, сцена за сценой, без задержек и пауз. Характер исполнения в чем-то напоминает «Арлекина».

Непредвиденное начинается со второго действия. На фоне залитого солнцем уходящего вдаль сельского пейзажа — терраса, легкие столы, стулья. Светлые декорации, светлые летние треуголки, светлые наряды дам. Внешне все говорит о легкой и покойной жизни на природе. Между Джачинтой и Гульельмо постепенно возникает серьезное чувство. Дело осложняется тем, что у нее уже есть официальный жених: она обручена. Недоговоренности, вопросы, на которые нет ответа, неожиданно нахлынувшие чувства — и радость, и печаль, и потрясение от осознания того, что ничего не изменить. Тонкая психологическая игра — вся на полутонах. Ритм замедляется, все чаще становятся паузы.

Действие последнего акта — «Возвращение с дачи» — идет в декорации первого. Осень. Герои вернулись в город, полные смятения и грусти. На мужчинах не светлые и праздничные, а черные треуголки. Здесь их цвет кажется почти траурным знаком. За окном льют дожди. Повсюду зонты и вода. И в черных треуголках полным-полно воды. Вошедшему в дом с улицы Гульельмо достаточно одного легкого наклона головы — и потоки

---

<sup>1</sup> *Tanant M. L'Amico Goldoni // Etiinforma. 1999. № 1.*

люются на землю. Неожиданно и пронзительно печально. Это похоже на потоки слез по утраченному счастью, по уходящей любви.

Общая атмосфера меняется совершенно. Не осталось и следа от веселости первого и светлой печали второго акта. Здесь все притушено, приглушено, приторможено, сдержано, мрачно. Холодно и сыро. Персонажи кутаются в теплые шали и платки. В центре зала пылает камин. Но он не в состоянии кого-либо согреть, хотя на этот раз огонь настоящий. И это тоже знак — пламени разгоревшейся любви, жара человеческого сердца.

Ритм меняется. Хриплые простуженные голоса медленно, с трудом произносят необходимые слова. Диалог постоянно прерывается то кашлем, то молчанием. А паузы порой длятся долго и томительно. Настроение тягостное, почти похоронное. Герои не знают выхода из сложившегося тупика, вынуждены подчиниться обстоятельствам — условностям общества, правила которого нарушать нельзя.

Стрелер увидел в «Дачной трилогии» мир на сломе эпох, в точке перемен, общество, несущее в себе признаки умирания. Поэтому он и перенес события пьесы из шестидесятых годов XVIII века в годы восьмидесятые, в канун великих социальных бурь Французской революции, хотя никаких определенных указаний на время в спектакле нет. Стрелер строит образ, используя не прямые, а косвенные связи и приметы. Он говорит как бы вскользь, избегая называть предмет прямо, а делая это по касательной. Поэтому уходящая эпоха скорее ощущается, она как бы растворена в общей атмосфере — и в выходящих за пределы разумного лихорадочности дачных приготовлений, и в пустоте дачного времяпрепровождения, и в драматизме будущего для всех главных героев пьесы, которые в итоге женятся, но не по любви. В третьей части дыхание времени чувствуется особенно сильно, проявляясь в тягучести ритмов, в паузах, в тревожном пламени каминя, в неуверенных и надтреснутых голосах, в общем настроении финала.

«Дачная трилогия» Гольдони в постановке Стрелера напомнила о Чехове. Критики заговорили о «Вишневом саде», сравнивали «Трилогию» с финалом «Дяди Вани». Чеховскими мотивами, настроениями, характерными для его театра, пронизан весь спектакль. «Глубокая меланхолия», «тонкие состояния души»,

«перепады настроений», «своеобразие атмосферы», «чеховская сумеречность», «чеховизация Гольдони» — слова, которые звучали в адрес спектакля, звучали в разной тональности — в основном с восхищением, но порой с недоверием и упреком. Не меняя текст драматурга, а сделав лишь некоторые сокращения (главным образом, убрав побочные линии, связанные со слугами), Стрелер неожиданно для всех открыл в Гольдони черты, характерные для театра значительно более позднего времени. И, наверное, неслучайно следующим спектаклем Стрелера стал чеховский «Вишневый сад». После «Дачной трилогии» впервые прозвучали слова, которыми позже стали определять целое направление в творчестве режиссера, — «поэтический реализм».

Спустя десять лет после «Трилогии» Стрелер вновь взорвал покой в мире театра. «Как! Опять новый Гольдони?! — в изумлении восклицает один из критиков и сам себе отвечает. — Нет, настоящий Гольдони, которого мы раньше не знали!»<sup>1</sup>. «Для меня, венецианца, спектакль стал шоком... Впечатление невероятное!»<sup>2</sup>.

Репертуарная и хорошо известная пьеса «Кьоджинские перепалки» — одно из самых новаторских произведений венецианского драматурга, предвосхитившее театр будущего; в его основе — бессюжетный принцип, и по своему строению это почти произведение новой драмы. Однако в течение очень долгого времени никто об этом не подозревал. В Италии пьесу всегда ставили красочно — в стиле веселого и яркого фольклорного праздника, как грубоватую плебейскую комедию. «Целых двести лет пьеса была обречена на фарс»<sup>3</sup>. Постановка Джорджо Стрелера не только положила этому конец. После его спектакля произошел коренной перелом по отношению к Гольдони. И прозвучали наконец сакраментальные слова: «С рутиной покончено!»<sup>4</sup>.

Комедия из народной жизни «Кьоджинские перепалки» чрезвычайно сложна для исполнителей прежде всего по своему

<sup>1</sup> *Strehler G.* Intorno a Goldoni. P. 161.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 167.

<sup>3</sup> *Bosisio P.* Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento. Milano, 1993. P. 135.

<sup>4</sup> *Strehler G.* Intorno a Goldoni. P. 167.



Сцена из спектакля по пьесе Карло Гольдони  
«Кьоджинские перепалки». 1964

языку. События пьесы происходят в рыбацком городке Кьодже, расположенном неподалеку от Венеции. Говорят там на местном наречии, близком к венецианскому, но все же весьма отличном. Комедия написана именно на этом языке, который Гольдони хорошо знал. Чтобы сыграть пьесу, надо владеть этим языком. А поскольку в «Пикколо» среди исполнителей не было венецианцев, Стрелер перед тем как начать репетиции на полтора месяца отправил актеров в Кьоджу. И в спектакле зазвучала подлинная, волшебная кантилена кьоджинской речи.

Порыв ветра открывает занавес. Берег лагуны. Старая ободранная стена дома справа, такая же стена слева, в центре на заднем плане — старые лодки, за ними море. И небо, освещенное неярким вечерним светом, занимающее все огромное пространство задника. Поздняя осень. Еще тепло, но уже недалеко день, когда станет холодно и придет зима. Дует ветер. Ветер с моря катит листья, вздувает парус рыбацкой лодки... И весело, и тревожно.

Сцена, несколько наклоненная к зрительному залу, представляет собой грубый деревянный настил из широких и местами



Сцена из спектакля по пьесе Карло Гольдони  
«Кьоджинские переделки». 1992

просмоленных досок, под прямым углом идущих к рампе, — то ли пол в доме рыбака, то ли палуба. На сцене возле домов сидят две группы женщин, очень молодых и не очень, на коленях у них барабаны — они плетут кружево. И мирно беседуют:

— Ну, божьи создания, что скажете о погоде?

— Что это за ветер?

— Разве не видишь, это сирокко?

— Да, да, именно так. Значит мужчины наши вернутся домой, раз ветер задул им в корму.

Тихая, рыбацья, нищенская Кьоджа, воспроизведенная художником Лучано Дамиани во всей своей неяркой и печальной красоте. Тихая, впрочем, на первый взгляд, лишь на мгновение, потому что уже в следующее мгновение между женщинами вспыхивает яростная ссора. Повод не стоит внимания, но реакция крайне эмоциональна. Женщины вскакивают со своих мест, орут, отчаянно жестикулируют, строят друг другу рожи, вызывающе виляют задами, кидаются барабанами. Градус кипения страстей зашкаливает. Появление продавца жареной тыквы, который угощает всех присутствующих, несколько снижает напряжение. И вот уже вновь раздается смех — мир восстановлен.

События «Перепалок» происходят в ветренные дни поздней осени. Стрелер полагал, что Гольдони не случайно оставил в тексте комедии косвенные указания на время года. Поскольку неустойчивость и переменчивость погоды определяет и атмосферу действия, как бы влечет за собой переменчивость в настроениях действующих лиц.

Простой, простейший сюжет, сотканный из ничем не примечательных событий повседневности, тонко и психологически точно сыгранный актерами «Пикколо Театро», по существу представляет собой как бы вынутый из самой жизни небольшой ее фрагмент. Он не имеет ни начала, ни конца, как не имеет начала и конца сама жизнь. В этой простоте и немудрености Стрелер увидел всеобщность человеческого бытия. Картина жизни здесь обычна, поэтому и универсальна. И зрителям передается этот «трепет вечности, который чувствуется здесь за каждым плачем, за каждым смехом, за всем, что есть в этой истории важного и неважного»<sup>1</sup>. Режиссер как никто умеет видеть все в одном: в обыденном мгновении — вечность, в порыве ветра — огромный мир.

Ветер — сирокко — в прямом и переносном смысле дает воздух всей истории, как бы поднимая ее над землей. Ветер, налетающий внезапно, приходящий неизвестно откуда, из дальних стран, соединяет пространства — далекие и близкие. В «Перепалках» пространство разомкнуто, открыто всем ветрам. История о людях с их ежедневными заботами, радостями, тревогами, любовью, ревностью, ссорами и праздниками вливается в вечный круговорот жизни и природы. И маленькая точка на земле становится частью большого мира. Становится его символом. Рассказ о жизни бедных рыбаков приобретает масштаб эпического полотна. По мнению итальянской критики, «уроки эпического театра», полученные Стрелером от Бертольта Брехта, «в этом спектакле нашли наиболее удачное и яркое свое приложение»<sup>2</sup>.

Мир венецианского простонародья здесь обладает гармонией и устойчивостью (при всех тех бурях, которые здесь иногда

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 187.

<sup>2</sup> *Tanant M.* L'Introduzione. Goldoni, l'altro necessario // *Strehler G.* Intorno a Goldoni. P. 7.

случаются, а, быть может, и благодаря им также). Точно найденный ритм лишь выявляет этот внутренний покой. Ритм почти музыкальный, строящийся на контрапункте, на равновесии противоположностей — безмятежной тишины и неожиданных взрывов гнева, ссор и примирений, неистовых драк и праздничного веселья. Все соединяется органично, как бы перетекая одно в другое в единой и бесконечной цепи бытия.

В акварельности неброских декораций, в кажущихся порой невесомыми фигурах на фоне светлеющего неба, в неуловимой стремительности жестикующих и мизансцен, в ладной простоте ритмичного танца, в напевной грации звучащих голосов, в игре света и теней — во всем прозрачность, легкость, воздушность. Весь спектакль пронизан радостью, любовью к жизни, он полон внутреннего света и особой тихой поэзии. И это несмотря на то, что здесь нет ничего нарядного, праздничного, нет ярких красок — ни в декорациях, ни в костюмах. Напротив, все в серо-желтых, голубых, сизых, коричневато-золотистых бледных тонах — и костюмы персонажей, и дома, и лодка с парусом, и даже небо. И в этом однообразии можно усмотреть определенный знак — единства мира, единства природы и человека. Да и само пространство сцены здесь не только и не столько конкретное место действия (которое на протяжении всего спектакля не меняется), сколько преображенный поэзией пластический образ.

Самозабвенные в драке и целомудренно-сдержанные в выражении любовных чувств рыбаки в стрелеровском спектакле искренни всегда. Каждое произнесенное ими слово оправданно, понятны и их радость, и их тревоги. Для зрителей начала 1960-х все это было внове. Поэтому взволнованные слова Лучетты, беспокоящейся за своего жениха, который находится в открытом море, в спектакле Стрелера впервые прозвучали «не манерно, как это обычно бывало в театре, а естественно, правдиво и драматично»<sup>1</sup>.

В «Перепалках» впервые у Стрелера возникает и тема острова — островка, где по давно заведенному порядку живут люди. Этот замкнутый мир-остров не очень-то допускает к себе людей

---

<sup>1</sup> *Lunari L. Il discorso goldoniano di Giorgio Strehler // Carlo Goldoni. Il Campiello. P. 44.*



со стороны. Таким чужаком здесь является Изидоро, молодой помощник местного суда, в образе которого Гольдони вывел самого себя (в молодые годы он некоторое время служил в Кьодже коаудитором). В спектакле Изидоро единственный, кто носит парик, плащ и треуголку как более состоятельный человек из другой среды, а не куртку и шапку, как рыбаки, и говорит иначе — на венецианском диалекте. Замечательна сцена опроса свидетелей большого скандала и драки, который в суде ведет Изидоро. Он сидит за заваленным бумагами столом, расположенном в левом углу большого сумрачного помещения, освещенного дневным светом двух окон, похожих на два огромных широко раскрытых голубых глаза, смотрящих прямо в зал, — так ослепительно ярко светится сквозь них южное итальянское небо. Перепуганные женщины, пришедшие сюда словно на похороны или на казнь, надев свои лучшие одежды и накрыв голову белыми простынями, заходят к нему по очереди. Диалог с каждой из них — робкой и кокетливой Кеккой, дерзкой, ежеминутно готовой к отпору Орсеттой и притворяющейся на всякий случай глупой и глухой Либерой — играется мягко, изящно, легко даже в самых фарсовых точках сюжета, он полон юмора и тепла. Изидоро симпатизирует рыбакам, бескорыстно помогает им, хочет быть ближе к ним, хочет быть своим, но они его не принимают.

В финале спектакля рыбаки празднуют всеобщее примирение и помолвку сразу трех пар влюбленных. В спускающихся сумерках на фоне светящегося огоньками паруса большой лодки они берутся за руки и танцуют фурлану, народный крестьянский танец, под музыку маленького оркестра, приглашенного для них Изидоро. Но сам он остается в стороне. Ему очень хочется принять участие в веселье, он даже начинает танцевать с одной из женщин, но кто-то из рыбаков неожиданно выхватывает у него партнершу. Стоя спиной к зрительному залу в центре затененной авансцены, он смотрит, как веселятся рыбаки. Каждая пара танцует, глядя в глаза друг другу, не замечая или не желая замечать его одиночества. Удивительно красивый силуэт — в традиционном для венецианца плаще и треуголке — темнеет на фоне еще не совсем погасшего вечернего неба. Затем он отходит в сторону, и в самый разгар веселья тихо покидает этот чужой для него праздник. А в это время закрывающийся занавес,

медленно заворачиваясь вокруг фигуры Изидоро, выносит его со сцены. Или это ветер, как одно из действующих лиц комедии, приводя в движение тяжелое полотнище занавеса, ставит в этой истории свою точку? Так впервые в новейшей — послевоенной — истории театра занавес становится активным участником драматического действия<sup>1</sup>.

Объемность взгляда на мир, его полнота, где радость соседствует с грустью, а любовь к жизни с меланхолией прежде всего поразили в «Кьоджинских перепалках». Джорджо Стрелер, по общему мнению, поставил один из лучших своих спектаклей, поставил по пьесе, которую любил особенно и про которую сказал однажды (хотя сказал, возможно, и в полемическом запале): «Один акт “Перепалок” уничтожает всего Гоцци»<sup>2</sup>.

Венеция — обязательный участник гольдониевских спектаклей Стрелера. Даже тех из них, действие которых происходит не в этом городе. Присутствие этого города ощущается всегда, принимая разные формы, и обычно сливается с образом природы. И не только потому, что на сцене мы видим приметы разных времен года — весны, лета, осени, зимы. Природе здесь предназначено особое место, она не живописный фон, а действующее лицо. Времена года и сопутствующие им природные стихии существуют в спектаклях на правах персонажей, задачи которых могут быть и значительны.

«Маска, свеча и зеркало — вот образ Венеции XVIII века», — сказал когда-то Павел Муратов<sup>3</sup>. Венеция Стрелера — это также маска и свеча (или пламя), но это еще и ветер, и вода, и снег.

Свой шедевр — «Кампьялло» — Джорджо Стрелер поставил на сцене, засыпанной ослепительно белым снегом, неожиданно выпавшем в Венеции в дни карнавала, когда происходят события пьесы. Она была написана для карнавала 1756 года и никогда не считалась серьезным произведением драматурга. Народная комедия на венецианском диалекте в стихах.

Спектакль стал в каком-то смысле продолжением «Кьоджинских перепалок»: некоторые общие мотивы получили здесь

---

<sup>1</sup> В спектакле «Кьоджинские перепалки», заснятом итальянским телевидением, финал с участием занавеса оказался утраченным.

<sup>2</sup> *Strehler G. Intorno a Goldoni*. P. 272.

<sup>3</sup> *Муратов П. Образы Италии*. Т. I—III. М., 1993. Т. 1. С. 64.



Спектакль «Кампьялло» по пьесе Карло Гольдони.  
1974–1975. Сцена со снегом

дальнейшее развитие. «Кампьялло» – спектакль о Венеции прошлого и настоящего, о тревогах нашего времени, о мире и вечности и, как это часто бывает у Стрелера, немного и о нем самом. Как говорил режиссер: «Нет ничего менее реалистичного, чем “Кампьялло”, и нет ничего более реалистичного, чем «Кампьялло»<sup>1</sup>.

Пьеса была впервые сыграна весной 1975 года, через год после второй постановки «Вишневого сада», и в определенной мере ощутила на себе его влияние. Ключом к разгадке комедии стало решение пространства. Идея единства мира, равно как и мысль о хрупком обаянии жизни венецианского простонародья здесь получили выразительную пластическую форму.

Несложное по конструкции пространство сцены поражает нежностью своих бело-голубых красок, наполняя все вокруг воздухом и светом. И это несмотря на то, что пространство замкнутое. Здесь все легкое, воздушное, нарисованное (ткань –

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Intorno a Goldoni. P. 42–43.*



Сцена из спектакля «Кампьялло» по пьесе Карло Гольдони.  
1974–1975

основной материал декорации). Белые дома, трубы, снег на крышах — все похоже на детский рисунок. Дома лепятся друг к другу и уходят в глубь сцены вправо и влево, замыкаясь в районе задника небольшим зданием локанды (гостиницы) с одной стороны, и продолжают ярусами зрительного зала с другой. Архитектурно помещение «Пикколо театро», в котором был поставлен спектакль, создавало иллюзию единого пространства, объединяя в одно целое сцену и зрительный зал. Игровая площадка включала в себя и партер, через который входили и выходили персонажи. В каждом доме — окошко и лесенка, ведущая наверх к входной двери. В центре на переднем плане на полу — замерзшая лужа, в ней плавает бумажный кораблик. Появляющийся из зала в сопровождении слуги Кавалер, не заметив лужу, нечаянно попадает в нее ногой. И весело смеется.

Кампьялло — маленькая площадь в Венеции, где живут бедняки. Действие начинается с приезда Кавалера, чужестранца из Неаполя, и заканчивается его отъездом на родину. Все остальные

события располагаются между этими двумя. Хотя событий, в сущности, нет. Есть повседневная жизнь на этом крохотном пятячке земли, есть взаимоотношения между соседями, общие игры в лото, любовь нескольких пар молодых людей, обиды, ревность, примирения, ссоры, доходящие до драк... И праздник, который устраивает Кавалер и в котором принимают участие все обитатели кампьялло. Ведь где-то далеко шумит карнавал.

Простодушная история, разыгранная в этом снежном рождественском пространстве, немного похожа на сказку. Несмотря на нищету, на вечный шум и скандалы, которые так мешают спокойной жизни дяди Гаспарины, жизнь в кампьялло, где все друг друга давно и хорошо знают, течет ровным и неостановимым своим потоком. Живут они, как одна семья, в которой все бывает, у них одни заботы, одни игры, один взгляд на мир. Пространство между домами, где идет действие, временами даже кажется интерьером одного большого помещения, а сцены, разыгрываемые в нем, напоминают жанровые картины венецианских мастеров.

Есть нечто ностальгическое и даже утопическое в том, как показана эта маленькая общность людей — почти рай где-то на краю земли. Они и говорят, как щебечут птицы. Музыка их голосов звучит то радостно, то гневно, то печально. Спектакль можно слушать, как своего рода оперу буффу — у каждого свой тон голоса, свой тембр, свой ритм. Нежным колокольчиком звенит голосок Гаспарины, в низких регистрах рокочут и скрипят голоса мамаш, мягким тенором звучит речь Кавалера... Дуэты, трио, квартеты... или хор — все человеческие голоса в «Кампьялло», подобно разным инструментам, звучат в ансамбле. Хоровое начало, свойственное спектаклю, следует понимать и более широко. «Гольдони народный», «Гольдони хоровой», «хоровое исполнение», «коллективный протагонист» — слова, которые появились в рецензиях после премьеры.

Строгость нравов венецианского кампьялло во многом определяет и пластику спектакля, своеобразие его мизансцен. Улица здесь принадлежит мужчинам и старшим. Девицам (а здесь их три) не разрешено выходить без сопровождения взрослых, поэтому большую часть времени они проводят у окна: выглядывая из окон, разговаривают друг с другом, ссорятся, мирятся, перебрасываются репликами с прохожими, ведут любовные

беседы с женихами. Пространство сцены условно двухъярусное. Мизансцены просты, незатейливы и строятся в двух направлениях – по горизонтали и вертикали (верх – низ).

Будить воображение, постоянно вызывая ассоциации, – вот скрытая сверхзадача спектакля. Реальное пространство его поэтому все время меняется, расширяется, выходя за пределы конкретного сюжета. Так мизансценический рисунок то и дело создает ситуацию сцены на сцене, где есть актеры (вверху) и зрители (внизу). Стоящие по пояс в окнах фигуры напоминают и традиционных итальянских бродячих уличных актеров-одинок, которые дают представление, выставляя себя в небольшой сцене-раме своего театрала на колесах. Когда же кто-нибудь из находящихся в окне персонажей в порыве гнева или восторга внезапно и резко свешивается вниз, то вспоминается театр кукол.

Мир в миниатюре, кампьелло, как и кьоджинские рыбаки, живет закрытой от других жизнью, он самодостаточен и недоступен для человека из другой среды. В «Кампьелло» это Кавалер. «Народ смотрит на него как на носорога с картины Лонги, как на странное животное, которое и говорит странно и которое годится лишь для того, чтобы устроить для него обед...»<sup>1</sup>. Молодой иностранец, потомок благородного, но разорившегося рода, Кавалер не похож на жителей кампьелло. Он и одевается не так – в длиннополый камзол, и говорит на малопонятном итальянском. И хотя жители кампьелло относятся к нему с симпатией, среди них он – чужой. Образ Кавалера в спектакле до некоторой степени символический. В нем, как и в Изидоро из «Кьоджинских перепалок», есть многое от Карло Гольдони и от самого Джорджо Стрелера.

«Не многие знают о том дружеском, братском чувстве, которое испытывал Стрелер по отношению к Гольдони...»<sup>2</sup>. Он его называл не иначе как «наш синьор Гольдони», «наш синьор Карло», «наш Гольдони», но чаще всего «наш синьор Джи». Так произносится по-итальянски буква «G», с которой начинается

---

<sup>1</sup> *Strehler G.* Lettera agli attori del Campiello // *Il Campiello*. Milano, 1993, P. 18.

<sup>2</sup> *De Monticelli R.* L'Attore. P. 318.

фамилия драматурга (Goldoni), как, впрочем, и имя режиссера (Giorgio), в чем тоже можно усмотреть некий двойной смысл, намек на существовавшую между ними связь, которую так чувствовал Стрелер. Драматизм судьбы Гольдони он воспринимал очень лично, остро ощущал его одиночество, выстраивал параллель и со своей собственной судьбой. А однажды даже написал статью под названием «Гольдони — это я». В подготовленном им по «Мемуарам» драматургическом тексте, который режиссер много лет мечтал поставить (вначале на телевидении, а потом в театре), тема одиночества занимает значительное место. «В том одиночестве, которое Гольдони переживал среди бурь своего времени, — говорит Де Монтичелли, близко знавший режиссера, — подобно эху нашло отражение чувство одиночества, которое испытывал, постоянно находясь среди людей, в центре событий, сам Стрелер несмотря на европейскую славу и все свои аншлаги и триумфы». Стрелер никогда и нигде публично об этом не говорил, но у него всегда была потребность выразить свои чувства в спектаклях. «Стрелер — человек прощаний, человек расставаний, спектаклей-завещаний. Сколько раз он говорил об этом со сцены, не прямо, не декларативно, а косвенно, намеком, воплощая мысль в образы — о конце театра, о своем грядущем изгнании...»<sup>1</sup>. Мотив одиночества тенью проходит по многим спектаклям режиссера, поставленным по произведениям разных драматургов — Шекспира, Мариво, Пиранделло, Гольдони... В «Кампьялло» он звучит мягче, чем в «Кьоджинских перепалках», и скорее угадывается — во взглядах, в репликах, в мизансценах.

Центральное событие второй части «Кампьялло» — праздник. Обед, который заказывает для жителей кампьяллы Кавалер и за который никто из них его даже не поблагодарил, заканчивается танцами и играми. Несколько пар весело, задорно, по-крестьянски топая на широко расставленных ногах, танцуют тарантеллу. Затем ритм меняется, негромко и печально звучит вальс — пары кружатся. Кавалер с улыбкой наблюдает за танцующими. Их легкие фигуры в черных полумасках и простых одеждах — юбках и широких накидках — выделяются на фоне

---

<sup>1</sup> *De Monticelli R. L'Attore. P. 318–319.*

ярко белого снега. Веселые, подвыпившие и наконец-то навеявшиеся, они счастливы. Смеются, играют, катаются по снегу на задах. Огромные комья рассыпающегося снега, которые они бросают друг в друга, подбрасывают, наслаждаясь этой игрой, кажутся воплощением красоты, поэзии, щедрости бытия. Взрывающиеся вверх белоснежные фонтаны похожи на салют в честь жизни и карнавала.

Вместе с тем, при всем своем свете, искренней всеобщей радости, карнаваловых масках праздник получается скорее лирический, меланхолический, похожий на прощание. Моментами притормаживают ритмы, чаще паузы, а теневая черта — затененная авансцена, как бы отстраняющая происходящее на сцене, вносящая шемящую ноту в ее общую атмосферу, становится видна все более. К концу спектакля чаще дают о себе знать замедленные, настораживающе печальные «чеховские» ритмы. В легком воздухе этого спектакля, когда пространство сцены реалистично, но скорее обозначено, быт присутствует в достоверных, но немногих деталях, когда поступь актеров легка, жест выразителен и точен, а слово звучит музыкально, все становится поэзией.

В какой-то момент Кавалер остается внизу один. Шторка высоко расположенного окна локанды в фигурной бледно-розовой раме приподнимается, и в нем появляется улыбающееся женское лицо в черной полумаске. Кавалер, стоя внизу, смотрит на него с улыбкой и восхищением. Нежный образ в маске приветливо машет ему рукой. И происходит превращение — женское лицо в окне вдруг становится старинным портретом в раме в зале венецианского дворца. А взмах руки — приветствием из далекого прошлого. Из XVIII века — такого, каким его видел Стрелер, «прелестного, полного радости жизни и в то же время такого тонкого и уравновешенного при всей щедрости, при всей неущербности своих проявлений»<sup>1</sup>. А белый снег — постоянный здесь объект игры, символ карнавала, напоминающий конфетти (ведь сделан он из крохотных кружков папиросной бумаги), — в этот момент напомнил о другом: о том, что ничто не вечно, и все проходит. Жизнь коротка, как дуновение, как полет снежинки.

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 184.



Мир в движении и изменении — подтекст всех спектаклей Джорджо Стрелера. Изменении порой едва уловимом, длящимся лишь мгновения. Снег, ветер, огонь, вода в венецианских спектаклях Стрелера — как много они значат в его картине меняющегося мира. В них сосредоточено все самое неуловимое и ежесекундно меняющееся — все летучее, текучее, летящее, скользкое, мерцающее... Приобретающее каждый миг иной образ, новый смысл. «Здесь все должно быть нежно, остро, легко и печально. И должна быть радость жизни вопреки всем и всему», — говорил Стрелер актерам<sup>1</sup>. Метафора снега в «Кампьялло» значительна и всеобъемлюща. Она сродни занавесу-саду в его «Вишневом саде». В одном поэтическом образе здесь неразрывно соединились символы радости и печали, игры и меланхолии, вечного движения и вечного покоя, жизни и смерти.

Комедия завершается традиционными обручениями и отъездом молодой четы — Кавалера и Гаспарины. Сцена прощания с кампьялло — одна из самых проникновенных в спектакле. В Италии она была воспринята очень широко — как прощание с Венецией, с ее прошлым, как тревога за ее будущее, как прощание с красотой, равной которой в мире нет.

У правой кулисы Кавалер и Гаспарина. Обитатели кампьялло выстроились перед ними по всей ширине сцены. Начинается прощание: Кавалер подходит к каждому и протягивает руку для пожатия, но что-то как будто мешает их рукам соединиться. Между ними возникает некая преграда — что-то невидимое разделяет их. Кампьялло как бы отдаляется, уходит, становится недоступным, недостижимым — неосязаемым. Становится невозвратным прошлым. С этого момента те, кто уезжают, и те, кто остаются, уже существуют в разных временах. Гаспарина нежным дрогнувшим голосом произносит заключительные слова: «Прощай, Венеция! Прощай, кампьялло!» Последний взмах руки, и они спускаются в партер, соединяясь со зрителями. А в это время на опустевшей сцене начинается снегопад.

«Когда мы работали над “Кампьялло”, — вспоминал Стрелер, — каждый вечер мы ощущали что-то странное — мистическое в этой пьесе Гольдони, некую поэзию, определить которую

---

<sup>1</sup> Carlo Goldoni. *Il Campiello*. Programma di sala. P. 18.

невозможно»<sup>1</sup>. Такого неожиданного Гольдони — «поэта неуловимого» (*il poeta dell'ineffabile*<sup>2</sup>) — передать оказалось возможным лишь магическим языком театра. Художник чуткий и разноплановый, провидевший искусство будущего, загадочный «поэт неуловимого» Гольдони после постановок Стрелера и Висконти вошел в национальный репертуар совсем в ином качестве. Многосложный смысл его комедий, открывавшийся со сцены, давал широкий простор для интерпретации исполнителям и режиссеру. Постановки Висконти и Стрелера имели столь широкий резонанс, вызвали такой интерес, что потянули за собой серию подражаний. «Спектакли были слишком новаторскими, поэтому и породили манеру...»<sup>3</sup>, — говорил Лука Ронкони, очень высоко ценивший работы этих режиссеров. Они показали, сколь интересна, нова, неожиданно богата и современна может быть комедия Гольдони, если внимательно прочесть ее. Именно у Гольдони итальянский театр теперь все чаще ищет ответы на самые острые вопросы, и каждое поколение находит в его произведениях созвучные своей исторической эпохе черты.

Новый мощный импульс к исканиям в сфере театра дала контестация, оказавшая сильнейшее воздействие на духовную жизнь страны не одного десятилетия. И хотя контестация, по словам Луки Ронкони, и «дала кое-что хорошее, она оставила страшное разочарование»<sup>4</sup>. Ее роль и последствия как для общества, так и для отдельного человека оказались во многом разрушительными. Новый театр, начавшийся великим спектаклем-праздником «Неистовый Роланд»<sup>5</sup>, очень скоро утратил яркость красок. И навсегда отказался от праздника. Разочарованные в жизни и людях, разуверившиеся в себе молодые режиссеры и актеры поколения 1960-х годов на мир и его перспективы стали смотреть крайне пессимистично. Сосредоточенность на теневых сторонах человеческого бытия — характерная черта всего нового театра, который и был вызван к жизни этим поколением.

<sup>1</sup> *Tanant M.* L'Introduzione. Goldoni, l'altro necessario. P. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 9, 11.

<sup>3</sup> *Bosisio P.* Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento. P. 237.

<sup>4</sup> Театр. 1991. № 2.

<sup>5</sup> «Неистовый Роланд» Людовико Ариосто. Режиссер Лука Ронкони. 1969.

«Строгий, суровый, плохой, черный Гольдони» — так стали говорить о спектаклях Луки Ронкони, Джанкарло Кобелли, Марио Миссироли и некоторых других. Они расширили, развили, усилили критическую линию, начатую предшественниками. И пошли значительно дальше. В театре Карло Гольдони это поколение увидело сплошные бездны. В интерпретациях молодых XVIII век предстал веком однозначно жестоким, распутным, бессердечным, меркантильным, лишенным даже того обаяния, которое еще ощущалось у Висконти.

Одним из первых таких спектаклей, получивших широкий резонанс, не случайно стала как раз «Трактирщица» (1972). Об исполнительской традиции XIX века, о «кружевах, мушках и пудре» теперь уже никто даже не вспоминал. Это был первый «экспериментальный и провокационный» Гольдони нового театра, поставленный учеником Стрелера Марио Миссироли с очень молодыми, начинающими актерами — студентами Национальной академии драматического искусства. Поставленный в полемике со спектаклем Висконти: это было как бы его продолжение и одновременно опровержение. Пьеса, сыгранная в очень резкой, агрессивной манере, была прочитана режиссером в духе времени — под углом борьбы классов, с одной стороны, и фрейдизма — с другой. Все действующие лица комедии являлись прежде всего носителями определенных признаков различных социальных групп. Даже Мирандолина и Фабрицио здесь в первую очередь олицетворяли соответственно «торговую буржуазию» и «люмпен-пролетариат». Не только аристократы, но и остальные персонажи как представители своих классов переживают глубокий кризис, находясь в стадии упадка и деградации. В гостинице Мирандолины Миссироли увидел нечто вроде маленькой модели мира, населенного людьми, отношения между которыми определяются исключительно классовыми чувствами. При этом различий в моральном отношении между персонажами нет никаких. Режиссер никого не выделяет, никому не сочувствует, ни на кого не возлагает надежд. Побудительным мотивом любого поступка каждого из них — от графа до слуги — становятся меркантильные соображения. Все в их жизни зависит от экономического положения, поэтому в своем выборе — выборе любом — они не свободны. В спектакле Миссироли все персонажи не просто малопривлекательны (как это было

у Висконти), они во всех отношениях крайне антипатичны. Даже Фабрицио здесь превратился в «свирепого и мрачного мужлана, лишь озабоченного устройством своих материальных дел»<sup>1</sup>. Некоторое исключение, пожалуй, стоит сделать для главной героини в исполнении Анны Марии Гуарниери, талантливой актрисы, будущей знаменитости итальянского театра. В ее Мирандолине критики увидели драму человека, которому не дано обрести свою любовь. Взаимное влечение Мирандолины и Кавалера в силу социальных причин не может привести к счастливому союзу: жизнь неизбежно разводит их. Образ Мирандолины – сложный, противоречивый, неоднозначный – все же вызывал некоторое сочувствие. В этой «маленькой соблазнительнице было что-то животное и вместе с тем очень привлекательное», – писал Роберто Де Монтичелли. А не сходящая с ее лица полуулыбка непостижимым образом соединяла в себе «чувственность, наивность, хитрость и вульгарность»<sup>2</sup>.

Сценография на первый взгляд не несла ничего нового, все достаточно обычно: общий зал гостиницы, в центре лестница, ведущая к комнатам графа и Кавалера. Однако эта простая конструкция отражала собой и главную тему постановки: неподвижность, замкнутость, отсутствие выхода в мир – к свету. Здесь создавалась гнетущая атмосфера ловушки, западни, из которой не вырваться. Понимая, что его «Трактирщицу» обязательно будут сравнивать со спектаклем Висконти, Миссиरोли сам дал с этой точки зрения оценку своему спектаклю: «...постановка Висконти была *вся воздух и свет...* я же вижу этот мир иначе – *без воздуха, без неба, без света* и совершенно замкнутым. Этаким задыхающийся микрокосм»<sup>3</sup> (выделено М. Миссироли).

Постановки пьес малоизвестных, неизвестных или забытых совсем – отличительная черта Нового театра 1970-х. Еще в 1963 году Лука Ронкони поставил редко исполнявшуюся дилогию Гольдони «Честная девушка» и «Хорошая жена». Спектакль с треском провалился. Однако его заметили: в нем все же что-то было, как писала критика, «что-то несомненно интересное,

<sup>1</sup> *Bosisio P. Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento. P. 187.*

<sup>2</sup> *Il Giorno. 1972. 07. 04.*

<sup>3</sup> *Bosisio P. Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento. P. 187*

побуждающее к размышлениям»<sup>1</sup>. Неслучайно поэтому тринадцать лет спустя студия RAI предложила Ронкони, к тому времени уже знаменитому режиссеру, снять по этой пьесе спектакль для итальянского телевидения. Режиссер назвал его именем главной героини обеих комедий — «Беттина». В первой части Беттина выходит замуж, вторая часть рассказывает о ее безрадостной семейной жизни.

Мир на сломе эпох, когда старое уходит, а новое еще не вступило в свои права, — внутренняя и главная тема этой постановки Ронкони. Реалистичный, с элементами натурализма, телеспектакль был снят на черно-белой пленке, что само по себе примечательно. Почти все действие идет в интерьерах — жилых комнатах или в зале трактира. Окна плотно закрыты: солнца нет. В этом замкнутом пространстве — в мире, лишенном красок в прямом и переносном смысле этого слова — живут люди, которым не до веселья; их жизнь полна ежедневных забот и огорчений. Быт воспроизведен достаточно подробно и реалистично, но этот быт неуютен и неустроен, особенно там, где царит нищета.

Семья маркиза разорена совершенно. Маркиз и его жена дошли до крайности — в доме нечего есть, ради нескольких монет они готовы на все, даже на воровство. О сословной спеси и речи нет, хотя, лишь только в руках вновь оказываются деньги, старые привычки дают о себе знать, и тон в ту же секунду меняется — становится заносчивым, требовательным, капризным. Но что можно купить на один цехин? Ничего. И маркиз, поняв это, тушется, сжимается, вновь становится жалким, кутаясь в свой хилый армячишко, надетый прямо на голое тело. Вокруг старая мебель и другие предметы домашнего обихода, разрозненные и ненужные теперь свидетели прошлой жизни — остатки прежней роскоши. Игра в карты, во время которой потомственные аристократы откровенно жульничают, идет не на столе, а на тазике, покрытом ковриком с гербом маркизата в центре.

Слуга Бригелла — хмурый, неприветливый малый, ведет себя нагло, маркиза в грош не ставит, не желает выполнять его поручения, препирается, бранится, открыто презирает своего нищего хозяина и даже не считает нужным это скрывать. Бригелла

---

<sup>1</sup> *Bosisio P. Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento. P. 185.*

совсем не похож на ловкого и предприимчивого слугу из других комедий Гольдони. Здесь он кажется таким же обломком прежней жизни, как и его хозяева.

Зрительный ряд не противоречит тексту, который произносят персонажи. Насилия над пьесой нет, она не изменена и почти не сокращена. Напротив, все выразительно и убеждает вполне. Даже сцена в трактире, который тут больше походит на дешевый бордель, куда вместе со своими друзьями заходит развлечься муж Беттины Паскуалино. Здесь собирается всякий сброд — гулящие девки, бродяги, но и люди почтенного звания, такие как богач Панталоне или его сын с приятелями. Внезапно вспыхнувшая ссора кончается дракой между двумя шлюхами, во время которой одна из них кусает другую в зад.

Телеспектакль вызывает противоречивые чувства: тут и драма, и гротеск, много иронии, иногда жестокой, и совсем нет лиризма. Почти одновременно с «Беттиной» на экраны вышел фильм Федерико Феллини «Казанова». В нем образ Венеции XVIII века — карнавальная, праздничная, праздной — производит пугающее, почти отталкивающее впечатление, но все еще сохраняет в себе что-то таинственное. Лука Ронкони снимает всякий покров тайны, и волшебный город открывается с неприглядной стороны. Его образ снижается на уровне быта, банальных житейских отношений, будничных ситуаций с их ежедневными тревогами, опасностями, страхом. Уличная схватка между Паскуалино, его дружкой и тремя прохожими производит сильное и страшное впечатление. На малом пространстве, в каком-то каменном закутке несколько человек, выхватив шпаги, бросаются друг на друга. Сцена короткая, очень обыденная и кончается убийством. Все происходит на фоне стены холодного, сырого и мрачного здания. Контрастность света и тени усиливает драматизм сцены. А венецианские треуголки, этот привычный символ карнавальности и радости жизни, здесь совсем не радуют глаз.

Действие разворачивается зимой, поэтому персонажи то и дело кутаются в свои плащи, камзолы, накидки. Холодно и сыро. В Венеции идет снег. Но как не похож этот снег на то, что было в стрелеровском «Кампелло». У Ронкони присутствие снега говорит совсем о другом: это тоже метафора, но со знаком минус — символ холода, неустроенности и враждебности мира,

суровый знак душевной скупости, холода человеческого сердца в век расчетливости и практицизма.

Молчаливый, но выразительный образ зимы после «Кампьялло» стал нередким гостем на итальянских сценах (и не только в произведениях Гольдони). «Мы нашли новое театральное средство», – шутил Стрелер, имея в виду снег<sup>1</sup>. Средство пришлось по вкусу многим. С тех пор, как выразился один из критиков, «снег стали брать взаймы». Снег шел в «Трактирщице» другого очень известного итальянского режиссера, также ученика Джорджо Стрелера – Джанкарло Кобелли, спектакле жестоким и беспросветно мрачным (1979). Шел он и в его «Обманщике», поставленном им два года спустя в «Венето Театро».

Комедия «Обманщик» (L'Impostore)<sup>2</sup>, написанная Гольдони по просьбе аббата Роберти для исполнения учениками Коллегии отцов иезуитов, содержала одни мужские роли. Она была забыта совершенно – с 1754 года в театре не ставилась ни разу. Сюжет ее основан на реальных фактах из жизни автора. Поэтому Кобелли расширил содержание пьесы, ввел двух дополнительных персонажей – аббата и Гольдони, вложив в уста последнего текст из его «Мемуаров». Гольдони представлял действующих лиц и их исполнителей, а также комментировал происходящее на сцене. Так здесь возникал театр в театре.

В центре комедии – лжекапитан, Орацио Сбоккиа, дезертир и обманщик, который под предлогом формирования воинских частей и предъявляя поддельные документы вынуждает добропорядочных граждан отдавать ему деньги. Дело происходит в 1743 году, когда на территории Италии шла война между французами и испанцами, с одной стороны, и австрийцами, с другой. По содержанию и целям – пьеса назидательная, дающая пример юношеству, как не следует поступать. Кобелли сделал из нее антивоенное эпическое полотно, рассказывающее о бессмысленности войн, о жестокости жизни, о глупой доверчивости людей и о человеческом вероломстве.

<sup>1</sup> *Strehler G.* Lettera agli attori del Campiello. P. 18.

<sup>2</sup> У Гольдони есть еще одна комедия, название которой может быть переведено на русский язык точно так же – «Il Bugiardo» (обманщик, лгун, лжец).

Спектакль производил впечатление монументальности, главным образом, благодаря решению пространства (художник Паоло Томмази). Он игрался в единой подвижной установке, свободно принимающей разную форму, что давало возможность легко переносить действие из сельской местности в остерию, из ученической коллегии в дом Панталоне... Изначально она имела форму огромного шкафа церковной ризницы. И это не случайно. Именно в шкафу прячется от преследователей Орацио, откуда его в финале с позором и извлекают. Этот чудо-шкаф становится своеобразным мостом между реальностью жизни в Коллегии и реальностью театра — спектакля о бесчинствах обманщика, разыгрываемый ее учениками.

История, сухо, жестко, отстраненно исполненная актерами «Венето театро», серьезна и нравоучительна. События разворачиваются на фоне непрекращающихся военных действий. Постоянно слышен грохот орудий, бой барабанов, на заснеженном поле видны сцены боя, носилки с ранеными, убитые, повешенные... Временами слышится колокольный звон и пение псалмов — то ли вечерняя молитва послушников-иезуитов, то ли молебен по павшим воинам.

Одетые в лохмотья, грязные, отталкивающие — такими предстали воюющие солдаты и их командиры в исполнении учеников иезуитской коллегии. Здесь были все знакомые нам персонажи театра масок — Панталоне, Бригелла, Арлекин, Доктор, Капитан (некоторые из них даже носят те же фамилии, что и в комедии «Слуга двух господ»). Но это были совсем другие — незнакомые — маски. Заряженные отрицательной энергией, угрюмые, ожесточенные, они несли в себе разрушительное начало. В этих масках ощущалось нечто недоброе, страшное и даже дьявольское.

Строгий, суровый, мрачный, спектакль временами казался наваждением. Пространство сцены было по-своему красиво, несмотря на его сумрачность, холодность и отчужденность. Темный задник, темные очертания часто меняющихся декораций, боковое контрастное освещение, сверкающие на темном фоне хлопья падающего снега.

В Италии «Обманщик» был принят довольно холодно. Однако, показанный в 1982 году в Москве и Ленинграде, он вызвал интерес, запомнился, поразив необычностью своего содержания



и суровой строгостью формы<sup>1</sup>. Это был первый совершенно новый для нас Гольдони, о существовании которого тогда еще никто не подозревал.

Второй раз «другой» Гольдони появился в Москве в дни международной Театральной олимпиады (2001). Лука Ронкони, уже в роли художественного руководителя «Пикколо театро ди Милано», представил свой спектакль «Венецианские близнецы».

За много лет до олимпиады, в 1964 году, Генуэзский театр «стабиле» показывал в Москве эту комедию Гольдони в постановке Луиджи Скуарцины с великолепным Альберто Лионелло в роли близнецов. В сущности, спектакль был поставлен в той самой традиции, которую так оспаривали молодые итальянские режиссеры первого поколения. Тогда это был легкий, уморительно смешной спектакль, с успехом прошедший не только в Москве, но и во многих городах мира. Однако взгляд на эту пьесу как на произведение веселое и беззаботное по меньшей мере вызывает вопросы.

Древний комический сюжет с близнецами Гольдони развернул в довольно странную комедию с криминальным содержанием, где есть попытка ограбления, убийство и самоубийство. Два брата-близнеца приезжают в Верону, ничего друг о друге не зная. Дзанетто очень богат, но глуп и доверчив, Тонино умен, весел, но без средств. Пьеса кончается убийством дурачка Дзанетто, которое совершает обманщик и лицемер, итальянский Тартюф — Панкратио, который, в свою очередь, будучи пойманым за руку, кончает с собой. Все богатство, таким образом, к его большому удовольствию достается Тонино. При этом, несмотря на сомнительную комедийность сюжета, нелепые, смешные ситуации, связанные с близнецами, путаница и недоумения следуют одно за другим.

Если в спектакле Скуарцины все было несерьезно, то в «Венецианских близнецах» Ронкони, сыгранном в напряженных растянутых ритмах, на сочетании комизма и жестокости, фарсовости и драматизма, было серьезно все. В реалистической на грани гротеска игре актеров смешное то и дело становилось страшным, а страшное смешным. А сам процесс умирания Дзанетто

---

<sup>1</sup> В Советском Союзе комедия шла под названием «Лжец».

и Панкратио от принятого яда был похож на жутковатые лацци. Этот красивый, строгий, изысканный спектакль производил на редкость законченное, целостное впечатление.

В декорациях, в костюмах, в пластике актеров, в манере вести диалог можно было почувствовать время, XVIII век, каким он виделся Ронкони, — жеманный, жестокий, беспринципный. Вместе с тем это был спектакль, развернутый в сегодняшний день. Он весь пронизан современным скепсисом по отношению к человеку. В нем звучали мотивы иллюзии и реальности, двойничества, всегда ускользающей человеческой сущности, возникал мир неустойчивый, тревожный, полный неожиданностей и опасностей. И все это, как всегда у Ронкони, нашло отражение прежде всего в пластическом решении (декорации Маргериты Палли).

Сумрачное, коричнево-кофейного цвета пространство сцены, по колориту напоминающее картины Лонги, пребывает в постоянном движении. Двухэтажная высокая подвижная конструкция в барочном стиле представляет собой одновременно и интерьер дома, и город с улицами и домами. Двери, окна, створки шкафов — вседвигающиеся и вращающиеся плоскости покрыты зеркалами. В лабиринте обитаемых зеркальных шкафов-домов человек растворялся, его образ отражался, двоился, множился и, казалось, совсем терял свой реальный облик, становясь фантомом, призраком. Прежде чем появиться на сцене или уйти с нее, уже невидимый или невидимый еще персонаж по много раз отражался в десятках зеркал. От этого пространство сцены делалось зыбким, персонажи «проваливались» в глубину зазеркалья, исчезая в нем. И казалось, что игра с бесконечно множащимися образами не кончится никогда. Грань между реальным миром и миром иллюзорным стиралась.

Действующие лица комедии носят имена известных масок (Доктор, Бригелла, Арлекин, Коломбина, Лелио), однако они ничем не напоминают традиционных персонажей комедии дель арте и не только потому, что на них нет масок. Арлекин в драной заплатанной куртке, неряшливый, сластолюбивый, производит почти отталкивающее впечатление; старик Бригелла в своем аккуратном традиционном костюме кажется лишним в этом чужом ему мире: у него все в прошлом, а жизнь проходит в воспоминаниях; Лелио — не пылкий влюбленный, а холодный, расчетливый

молодой человек с недобрим взглядом неулыбающихся глаз... Все персонажи двигаются непрерывно (каждое произнесенное слово влечет за собой смену позиции), но это движение в никуда, вызывающее лишь беспокойство, в моторике этих существ радости нет, нет и подлинной жизни. Блуждающие в лабиринте зеркал, то и дело наталкиваясь на собственное отражение, они кажутся персонажами какой-то странной фантастической пьесы. А. Бартошевич увидел в спектакле черты, близкие театру Карло Гоцци: «За покрывающей комедию Гольдони оболочкой густого быта, за мирным просветительским морализаторством режиссер угадывает “гоцциевское” подсознание пьесы, за дневным шумом городской площади – таинственный и тревожный ночной плеск венецианских каналов»<sup>1</sup>.

Нет необходимости напоминать, что театр Гоцци много больше и шире сумрака и тревожного плеска ночных каналов, что это еще и веселье лацци, и романтика человеческих отношений, и высокая поэзия. Однако, наверное, не будет большим преувеличением утверждать, что длившееся более двух веков противостояние двух великих венецианцев к началу нового столетия постепенно начинает изживать себя. Венеция Гольдони и Венеция Гоцци на сценах итальянских театров все более стремятся друг к другу, сближаются, становясь двумя сторонами одного неделимого образа. И Ронкони, и Кобелли, и поздний Джорджо Стрелер смотрят на Гольдони во многом сквозь призму сумрачного мироощущения, близкого некоторым мотивам театра Карло Гоцци. Даже в последних версиях «Арлекина» звучат грустные настораживающие ноты.

«Спектакль всегда отражает общее состояние души своего создателя. Менялось время, менялась жизнь, менялся я сам, неизбежно менялось и то, что я хотел сказать своим спектаклем», – говорил Стрелер<sup>2</sup>. Впервые сверкающие краски «Арлекина» померкли после драматических событий конца 1960-х, когда режиссер вынужден был покинуть свой театр. Спектакль 1973 года поразил погасшими, приглушенными красками декораций и костюмов. С тех пор пространство спектакля стало

---

<sup>1</sup> Бартошевич А. Другой Гольдони // Культура. 2001. № 24.

<sup>2</sup> Arlecchino. Programma di sala. 1988.

строиться с учетом теневой черты (погруженной в полумрак авансцены), в нем усилились меланхолические, лирические мотивы. Теперь его поэтика рождалась не столько в буффонаде, сколько в игре светотеней и новом чувстве времени. Образ и судьба Арлекина от спектакля к спектаклю также менялись.

В версии, впервые показанной в парижском театре «Одеон», Стрелер предложил решение финала, которое удивило многих: в этом спектакле Арлекин покидал землю. Ему, такому простодушному, открытому и поэтому такому уязвимому существу, не нашлось места на земле — в нашем суровом и жестоком мире. Спасаясь от погони, Арлекин вдруг оказывался на облаке. Его легкая фигурка темнела на фоне светящегося розоватым светом облака, в то время как оно, к изумлению преследователей, медленно поднималось вверх и улетало. Так, небо, спасая Арлекина, забирало его к себе. Красивый, но грустный финал.

Свое сорокалетие «Пикколо» отметил новой и последней постановкой «Арлекина». Стрелер решил, что пришло время прощаться, поэтому версию эту он назвал «Прощальная» (Dell'Addio). Она занимает особое место среди всех поздних интерпретаций этой комедии. Родилась она неожиданно, почти случайно, но стала одной из самых ярких и значимых. Однажды во время спектакля «Арлекин» в театре внезапно погас свет. В наступившей полной темноте актеры не знали, что делать. Вдруг один из них принес на сцену зажженный канделябр, другие актеры последовали его примеру, и спектакль был продолжен при единственном освещении — горящих канделябров. Так техническая накладка послужила основой для сценического решения нового «Арлекина».

«Прощальная» версия, сумрачная и печальная, сильно отличалась от всех предшествующих. Сыгранная в полумраке, при свечах, она несла в себе тревогу, в ней не было и следа от легкой и светлой атмосферы ранних решений комедии, а ощущалось нечто недоброе, призрачное, инфернальное. «На подмостках возникал мир таинственный и странный, — пишет видевший этот спектакль А. Бартошевич. — Действие было погружено в полутьму, свет шел снизу, от колеблющихся языков пламени огромных свечей рампы, и в этом мерцающем свете человеческие тела словно таяли, освобождались от веса и объемности. По сцене скользили, носились, чуть ли не летали бесплотные тени.

Это была призрачная Венеция, Венеция Гоцци и Гофмана»<sup>1</sup>. Да и Арлекин (Ферруччо Солери) в этом спектакле явился совсем иным, исполненным бешеной энергии, яростным, пугающим, опасным, заставляющим вспомнить о прототипе своей маски — комическом средневековом бесе. «Его общение с залом было донельзя агрессивным — никакой благорасположенности к публике — как бы он ее не смешил. И не в шутку он бранился с ней, свирепо огрызаясь... По жесткости рисунка, по резкости комических черт этот Арлекин заставлял вспомнить о гротесках Калло...»<sup>2</sup>.

«Прощальная» версия успешно шла два года и была снята на видео (хотя на пленке, скорее всего в силу технических особенностей записи, мрачный, тревожный, inferнальный колорит спектакля смягчился и ощущался совсем не так явно). Спектакль был снят и, как думали многие, навсегда. Но прошло какое-то время, и Стрелер заскучал, вновь ощутив неодолимую потребность вернуться к любимому образу. И тогда он поставил «Арлекина», которого назвал «Здравствуй» (Buon Giorno). В этом спектакле, сыгранном совсем молодыми актерами, студентами театральной школы при «Пикколо Театро», вновь засветило солнце и заиграли веселые краски<sup>3</sup>. Однако и в этом «Арлекине», и во всех последующих его версиях сумеречное начало хоть и смягчается, но остается в нем до конца.

Спектакль этот прожил невероятно долгую жизнь и перешагнул (хотя уже и в ином качестве) в новое столетие. Оглядываясь назад, можно было бы сказать, что гольдониевский XX век прошел под знаком «Арлекина». Долговечность спектакля в его способности жить и меняться вместе с временем, а история его постановок дает представление о движении самого времени. Тем, кому посчастливилось видеть его последнюю версию, также показанную на московской олимпиаде (созданную к 50-летию «Пикколо»), не забыть совершенства отработанной за десятилетия формы, точности исполнения, ни с чем не

---

<sup>1</sup> Бартошевич А. Ферруччо Солери // Московский наблюдатель. 1991.03.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Роль Арлекина в этом спектакле исполнял Ф. Солери.



Репетиция спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ» по пьесе Карло Гольдони. Последняя редакция. 1990–1991

сравнимой театральной радости этого спектакля и глубокой его печали. Не забыть его «солнечной меланхолии». В последнем «Арлекине» вновь сошлись и те образы природных стихий, что так важны были Стрелеру для создания его картины единого и всегда меняющегося мира.

Спектакль сделан в мягких приглушенных тонах: элегические осенние цвета — излюбленная гамма позднего Джорджо Стрелера — преобладают. Сцена почти пуста. На протяжении долгих лет режиссер постепенно освобождал сцену «Арлекина», и теперь на ней не осталось почти ничего. Здесь нет даже традиционного писаного задника с мостиками и домами, как раньше. Но Венеция есть, более того, ее значительно больше, чем раньше. «Уличные» сцены идут на фоне светлого задника, сквозь который светятся зажженные огни. Дальний край сцены кажется причалом, а сам задник — весь в серовато-сизых дымчатых тонах — неожиданно приобретает объем, глубину, воздушность и кажется тихой лагуной в тумане. Тускло светящиеся и уходящие вдаль огоньки — это маячные огни, указывающие путь в прибрежных водах лагуны. Пространство сцены расширяется, становится глубже, дальше, уходит в бесконечность. И вот уже мир, лежащий где-то далеко, становится и близким, и неразрывно связанным с тем,

что происходит на сцене. Затаенная, легкая меланхолия, которая угадывалась в спектакле и раньше, теперь выходит на первый план. С особенной силой это проявилось в финале.

Арко горят огнями свечи рампы. На сцене все действующие лица комедии. Каждый получил, что хотел, — все счастливы. И вдруг все меняется. Начинается гроза. Внезапно поднявшийся ветер гонит листья, сверкают молнии, гремит гром. Все приходит в смятение. Каждый стремится укрыться от налетевшей непогоды. Темные силуэты на фоне едва освещенного задника мечутся по сцене, кажутся бесплотными теньями, существами нереальными, призраками. В какой-то момент Арлекин остается один. Не зная что предпринять, он начинает тушить свечи и вдруг, оказавшись в темноте, пугается. В почти полном мраке, при потушенных свечах и стихшем ветре едва слышится его жалобный голос: «Помогите!».

Этот неожиданный финал заставил задуматься о многом — о бренности жизни, о ненадежности обретенного покоя, о недолговечности и призрачности счастья. Достаточно одного порыва ветра, и привычный мир перестает существовать.

Но Стрелер не был бы Стрелером, если бы в финале не прозвучали мажорные ноты. Любовь к жизни, несмотря ни на что, побеждает всегда. Представление окончено. Актеры в ритме веселого танца выходят на поклоны. Звучат благодарные аплодисменты публики. В какой-то момент Ферруччо Солери одним движением срывает с себя маску. Зал ахает. На сцене стоит убитый сединами старик, который только что прыгал, делал кульбиты и казался таким молодым. Актер принимает поздравления. Таким был финал «Арлекина», показанного на московской театральной Олимпиаде. Удивительное ощущение полноты жизни, высочайшего мастерства, приобщение к великой культуре оставил этот спектакль. За полвека своей сценической жизни «Арлекин» стал много шире, глубже, загадочнее. Но в нем было и осталось то, что ему мог дать только Стрелер с его чувством гармонии и любовью к жизни.

Вторая половина XX века круто изменила судьбу Гольдони и его положение в театре. Однако и после открытий Стрелера и Висконти, после спектаклей других итальянских режиссеров, показанных во многих странах и получивших признание, Италия по большому счету так и не избавилась от недоверия

по отношению к своему великому соотечественнику. Когда Джордж Стрелер представил на телеканал «РАИ» заказанный ему сценарий шестисерийного фильма о жизни и творчестве драматурга, над которым он работал несколько лет, Анджело Романо, литературный критик и в 1970-х годах директор телевизионных программ «РАИ», к самой идее создания такого фильма отнесся более чем скептически, заметив с иронией: «А-а-а, Гольдони... Тот, кто родился в умирающей республике и умер в республике рождающейся»<sup>1</sup>. И отказал. Вместо этого «РАИ» предпочла финансировать проект А. Мнушкиной о жизни Мольера<sup>2</sup>. «Мемуары синьора Джи» (таково было название предполагаемого фильма) так и не увидели свет. Италия вновь, как сто и двести лет назад, предпочла Мольера Гольдони.

И тем не менее судьбу Карло Гольдони в сценическом искусстве Италии второй половины XX столетия, пусть и с оговорками, все же будем считать счастливой. И хотя Стрелер полагал, что постижение его театра находится лишь в начале своего пути, что великий драматург еще только начинает раскрывать свои тайны, многое для его понимания уже сделано. Создателя своего национального театра Италия долго не хотела принимать, ценить и понимать. Стрелер не зря говорил о вине Италии, о ее неблагодарности по отношению к Гольдони<sup>3</sup>. Понимания ему пришлось ждать долго — почти два столетия. Но оно все-таки пришло. Пришло через живой театр, через актера и режиссера. Именно они сумели разглядеть, разгадать и показать иного Гольдони, который предстал драматургом не только веселым и жизнерадостным, но, наконец-то, и серьезным, и мудрым, и пронизательным, и в высшей степени многогранным. Условным и бытовым, остро театральным и глубоко психологичным, жестким и временами беспощадно жестоким, а также нежным и трепетным. И ему в полной мере оказалась свойственна та самая «божественная меланхолия», которая отличает истинного поэта.

<sup>1</sup> *Strehler G. Intorno a Goldoni. P. 236.*

<sup>2</sup> Фильм А. Мнушкиной, снятый в 1977–1978 годах, помимо «РАИ» финансировался «Les Films 13», «Les Films du Soleil et de la nuit», «Antenne 2».

<sup>3</sup> *Strehler G. Intorno a Goldoni. P. 237.*



## ГЛАВА III

# ДОРОГА К ЭПИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ

ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР — ЭТО ВОЛШЕБНЫЙ ТЕАТР,  
ТЕАТР ФАНТАЗИИ, СВОБОДЫ, ЛЕГКОСТИ.

*ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР*

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

Стрелер нередко сравнивал Брехта с другими реформаторами прошлого и чаще всего с Карло Гольдони. «Брехт и Гольдони — это две основные точки моих театральных исканий. Их объединяет характер взаимоотношений с обществом, чувство театра и круг проблем, которые ставило их время... Это два революционера в истории театра...»<sup>3</sup>. Стрелер полагал, что смысл реформ, которые совершили — каждый в своем времени — Гольдони и Брехт, состоит в «мучительном утверждении обновленного

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Shakespeare. Goldoni. Brecht. Milano, 2006. P. 115.*

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

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

реализма и реставрации понятия “типического”. Это обретение осуществляется в результате диалектического процесса, который берет начало в предшествующей ситуации в искусстве»<sup>1</sup>.

Стрелер всегда считал Брехта одним из своих учителей. Среди других он называл Жуже и Копо. И, конечно, Станиславского. «Станиславский — первый учитель для нас всех. Без Станиславского сегодня невозможно работать в театре. Но останавливаться на Станиславском нельзя»<sup>2</sup>. «Я убежден, что сегодня театр должен объединить эти две позиции — Станиславского и Брехта... страстность истины с отстраненной позицией критика». Свою роль в сценическом искусстве современности Стрелер считал посреднической и объединительной: «Мое призвание — искать мосты... между двумя великими театральными методологиями: учением Станиславского (без которого совершенно нельзя обойтись) и учением Брехта (без которого, как кажется, можно обойтись очень просто)»<sup>3</sup>.

Когда речь заходит о влиянии Брехта на Стрелера, то обычно выделяют два аспекта — эстетический и идеологический. Итальянские исследователи театра всегда обращают внимание прежде всего на проблемы, связанные с идеологией. И действительно, после встречи с Бертольтом Брехтом Стрелер иначе стал воспринимать мир. Взгляды на буржуазное общество, социальные проблемы народа, его история, прошлое, настоящее, будущее — все было подвергнуто пересмотру и переосмыслению. Убеждения Стрелера как представителя итальянской интеллигенции и участника Сопrotивления и раньше отличались достаточной левизной. После знакомства с Брехтом его политическая позиция стала не только более твердой, но и значительно более левой. Марксизм отныне и навсегда стал неотъемлемой составляющей мировоззрения итальянского режиссера. Он пришел к убеждению, что мир, в котором мы живем, нуждается в изменении, и уверовал в то, что искусство и, в частности, театр могут способствовать этим переменам.

Утопизм — характерная черта художников прошлого столетия: многим из них были свойственны отношение к своему

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 78.

<sup>2</sup> *Giorgio Strehler o la passione teatrale.* P. 163.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 159–163.

творчеству как к строительству новой жизни, мечта о лучшем жизнеустройстве и святая вера в действенную силу искусства. «Мы всегда стремились творить такой театр, который мог бы изменить мир». Это слова Джорджо Стрелера, и в них он весь со всей своей страстной верой в человека, в жизнь и искусство. Такая его позиция сближает Стрелера с левым движением и одним из его течений в театральном искусстве, получившим большое распространение в странах Западной Европы в 1960-е годы, — «политическим театром». Течение это, неоднородное и противоречивое по своей сути, имело большой общественный резонанс, хотя истинных произведений искусства дало немного. Спектакли Стрелера, конечно, никак нельзя отнести к этому направлению, хотя многие из них по своей проблематике и остроте, особенно некоторые спектакли по произведениям Брехта, к нему достаточно близки. Более того, начав в Италии по сути первым ставить Брехта, Стрелер в значительной мере способствовал зарождению и утверждению в этой стране движения к «политическому театру».

Проблеме новой театральности в искусстве итальянского режиссера также всегда связывают с именем Брехта. Однако, как справедливо замечает исследователь творчества Стрелера М. Грегори, сближение с Брехтом не было бы возможным без внутренней готовности режиссера к переменам, что уже проявилось в некоторых его спектаклях, поставленных ранее. Эстетика эпического театра была принята Стрелером тем более легко, что он не просто чувствовал необходимость перемен, но и сам постепенно пытался выйти на ту самую дорогу, которую прокладывал в театральном искусстве Бертольт Брехт. Спектакли Стрелера «Чайка» (1948) и «Вишневый сад» (1954) уже несли в себе зерна нового театра. Уже тогда в ряде сцен этих спектаклей были замечены моменты, необычные для сценического искусства того времени, — то, о чем впоследствии стали говорить как об остановке действия по Брехту, а тогда крупнейшим театральным критиком Италии Роберто Де Монтичелли было названо «остановкой дыхания».

Речь идет о некоторых словах или песенках, произносившихся или напеваемых персонажами как бы про себя, о некоторых слишком долгих паузах, вроде бы оторванных от основного действия и поэтому казавшихся немотивированными, что

сопровождалось — и это особенно важно — «схематическими по форме (геометрическими) назидательными жестами»<sup>1</sup>. Такие своеобразные задержки основного действия позволяли «выделять особо важные, наиболее содержательные моменты спектакля, ключевые слова и выражения, подчеркивали их, как бы поднимая на невидимые пьедесталы»<sup>2</sup>. Эти «остановки дыхания» между фразами, отдельными словами или даже двумя разными слогами неожиданно открывали что-то новое, некую «зону свободы», когда зрителю предоставлялась возможность перевести дух и задуматься над тем, что происходит на сцене, и вынести об этом свое суждение. И мало кто понимал тогда, на рубеже 1950-х годов, что такой своего рода «эффект остранения» имел целью «отделить актера от его персонажа, показать их различие, их взаимодействие в некоем диалектическом противостоянии»<sup>3</sup>. В те краткие мгновения «остранений» в ранних чеховских спектаклях в театре Стрелера актер мог ощущать себя и восприниматься зрителями не только как исполнитель определенного персонажа, но одновременно и как лицо, стоящее вместе со зрителями по другую сторону рампы. В такие игровые моменты актер уже тогда был поставлен перед выбором — он должен был не только занять позицию по отношению к своему персонажу, но и показать это в исполнении. Это явление итальянские критики назвали «парадоксом актера 1950-х годов».

Интересно, что первые шаги к новому театру были сделаны Стрелером на материале драмы рубежа веков, в пьесах ее реформатора А.П. Чехова. Ведь долгие паузы и слова, как бы оторванные от основного действия, есть неотъемлемая часть театра русского драматурга, они всегда были связаны с тем, что называлось «подтекстом». В сущности, эти первые ростки нового в спектаклях Стрелера возникли на старой почве психологического театра, связанного с параллельным действием или подтекстом. Таким образом, если рассуждать логически, то эпизация по Брехту оказывается близкой традиционному «подтексту» или, во всяком случае, могла бы считаться неким следующим

---

<sup>1</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 129.

<sup>2</sup> Ibid. P. 128.

<sup>3</sup> Ibid. P. 129.

этапом, развитием подтекстового слоя драматического действия. Чеховский подтекст и брехтовский прием очуждения в сущности имеют родственную природу, основанную на схожем принципе: чеховский персонаж «выпадает» из действия, у Брехта актер «выпадает» из образа. И тут, и там происходит временный разрыв с основной, магистральной сюжетной линией произведения. И тут, и там задача — активизировать зрителя, задать ему вопрос, заставить размышлять. Но в случае с традиционным подтекстом — этот принцип пассивен, общение с публикой исключено, а у Брехта — активен, с прямым, непосредственным обращением в зал.

Брехт как личность и его теория эпического театра оказали на Стрелера всеобъемлющее влияние, стали для него, по его собственным словам, школой нравственности, ответственности и выбора. А также «игрой, развлечением, поиском и обретением нового театра, нового метода актерской игры, способом построения и в то же время разрушения театральной иллюзии»<sup>1</sup>. Именно после встречи с Бертольтом Брехтом, после овладения итальянским режиссером основ эпического театра его искусство получило новое качество, а сам он постепенно обрел и свой уникальный художественный язык, и свой метод, став тем Стрелером, которого знают все. А сами брехтовские спектакли режиссера среди многочисленных постановок пьес этого драматурга выделялись настолько, что стали особым явлением в европейском театре второй половины XX века.

Постигая основы учения Бертольта Брехта, Стрелер был последователен и нетороплив. Он и сам постепенно входил в эстетику эпического театра и, подобно своему дорогому Гольдони, осторожно и постепенно приучал своих актеров (а заодно и зрителей) к новой для них театральной технике. Начал он с «Трехгрошовой оперы» — и не случайно. Именно в этом произведении, по убеждению режиссера, было удобнее всего сделать первый шаг к эпическому театру. В музыкальных сценах спектакля драматические актеры попадали в хорошо знакомый им мир вальсете, основополагающее условие которого — непосредственный

---

<sup>1</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 129.

контакт с публикой, что и было необходимо для исполнения зонгов. Таким образом, Стрелер вел своих актеров от привычного для них перевоплощения (или, как любят говорить в Италии, идентификационной манеры игры) к эпическому театру с помощью эстетики варьете – театрального жанра, популярного в Италии и до войны, и после нее, где нередко работали или подрабатывали актеры драматических театров.

Спектакль был почти полностью поставлен силами драматических актеров «Пикколо», и лишь две роли были отданы профессиональным эстрадным певцам, пришедшим из варьете: популярной в те годы итальянской певице Милли, сыгравшей Дженни, и Марио Каротенуто, исполнившему роль Пичема.

«Трехгрошовую оперу» – сатирическую комедию о бандите Мэкки-Нож, Дон Жуане лондонского дна, предводителя «нищих», предпринимателе Пичеме и их поделщиках – Стрелер поставил как яркое и захватывающее действие. «Это был сверкающий спектакль, иронический с нравоучительным подтекстом рассказ о проститутках и индустрии, построенной на бедности, бандитах и продажной полиции»<sup>1</sup>. Действие пьесы было перенесено из викторианской эпохи в Лондон кануна Первой мировой войны. Но по сути это был спектакль о современной Европе, об Италии эпохи экономического чуда, о скрытых механизмах капиталистического мира. Как сказал Стрелер, «“Трехгрошовая опера” показывает функционирование буржуазной системы изнутри», именно поэтому «... в условиях капиталистического общества она будет актуальна всегда»<sup>2</sup>.

Сценическое пространство представляло собой несколько меняющихся мест действия: заведение Пичема, гараж со старым фордом, где игралась свадьба Мэкки и Полли, бордель, улица, тюрьма. Когда стихали напористые, маршевые звуки увертюры, поднимался красный занавес, открывая другой – серый, холщевый (до половины высоты сцены), на котором появлялось название спектакля, а затем уличный певец с шарманкой исполнял на авансцене первую песню – иронический гимн во

<sup>1</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 127.

<sup>2</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 238, 242.



Сцена из спектакля по пьесе Бертольта Брехта  
«Трехгрошовая опера». 1955–1956

славу ловкости бандита Мэкки-Ножа, и возникала следующая надпись: «Пролог к 1914 году». Серый занавес уходил наверх, и зрителям открывался луна-парк с каруселями в день ежегодной ярмарки квартала Сохо. Пантомимическая сцена шла под музыку пролога. В глубине сцены виднелся театр марионеток. Чинно прохаживались почтенные буржуа, люди иных сословий, заметны были и воры, и проститутки... Вдруг раздавался пронзительный крик дамы в перьях: «А ведь это... Мэкки-Нож». И на сцене возникала вальяжная фигура провинциального франта с тростью, в полосатом пиджаке, бежевых брюках, белых перчатках и клетчатой шляпе, надетой набекрень. Знаменитый бандит по прозвищу Мэкки-Нож спокойно и не спеша прогуливался среди отдыхающих. Сразу за этим на вновь опустившемся малом занавесе возникал текст с кратким содержанием первой картины, и тут же глазам зрителей представляли апартаменты Пичема, короля «нищих», его так называемая гардеробная, где через всю сцену был протянут канат, на котором висела униформа его команды — костыли, протезы, рваная одежда и другое

весьма живописное тряпье... Повсюду лежали и висели заготовленные плакаты типа: «Последние станут первыми» или «Давать значительно приятнее, чем получать».

Двойственная природа пьесы, во всех своих составляющих предстающая неким двуликим Янусом, по убеждению Стрелера, таила немало опасностей для постановщика. Поэтому очень важной задачей режиссер считал установление равновесия, при котором «очарование среды, обманчивое обаяние персонажей, мелодическая приятность музыки, brutальный анахронизм словесных формул» не становились бы самоцелью<sup>1</sup>. Столкновение противоположностей определяли эстетику спектакля, в котором все имело свою оборотную сторону, второй план. «В этом поразительном, полном выдумки спектакле все было одновременно и ужасно, и прекрасно, грубо, непристойно и вместе с тем рафинированно и изысканно»<sup>2</sup>. Очарование здесь оборачивалось пустотой, привлекательность — агрессивностью. Двойственность, неоднозначность пронизывали каждую сцену, каждый образ. А смешение стилей и жанров (оперетты, варьете, драматического театра, оперы) только помогало выявлять и подчеркивать эту неоднозначность. И даже музыка, прекрасная музыка Курта Вайля несла в себе эту двойственность. «Здесь возникает необычная музыкальная панорама, — говорил на репетиции Стрелер, — с одной стороны, леденящая душу, с другой, в высшей степени нежная... Ведь это был последний всплеск нежности Европы перед страшными потрясениями и Второй мировой войной»<sup>3</sup>.

Как-то раз Брехт сказал Стрелеру, что с первыми звуками оркестра сверху должны падать фонари. Это замечание режиссер воспринял вполне серьезно, но предложил свое решение. Фонари на сцену в стрелеровской «Трехгрошовой» не падали, но в глубине сцены и фронтально к зрительному залу появились два колеса с зажженными по окружности фонарями. Лишь только начиналась песня — вся сцена погружалась во тьму, перекрестный свет голубых прожекторов выхватывал из темноты поющую группу (или одного актера) и огромные светящиеся колеса начинали в такт с музыкой вращаться. Так зрителю давался знак —

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 236.

<sup>2</sup> *Avanti!* 1956. 04. 05.

<sup>3</sup> Запись репетиции.



наступает важный момент, начинается эпическое очуждение. Актер, обращаясь напрямую к залу, уже выступал не от лица персонажа, а от своего собственного. В зонгах звучали основные мысли автора пьесы. Прорезающий темноту сцены голубой луч и движение сияющих огнями колес создавали особую атмосферу — тревожную, напряженную и вместе с тем радостную, полную таинственности и меланхолии.

И хотя в исполняемой истории все было ненастоящим — и нищета, и любовь, и романтика, сам спектакль был полон энергии, полон жизни — подлинной «взрывной витальности»<sup>1</sup>, что и делало его столь заразительным. «Высвобождение витальной энергии» в «Опере» предопределило многое в будущих спектаклях Стрелера по Брехту, стало началом его выхода на ту самую «средиземноморскую дорогу к эпическому театру», о чем спустя годы писала пресса<sup>2</sup>.

Гротескная резкость красок, контрастность освещения, захватывающий мелодизм песен создавали атмосферу, характерную для экспрессионистического кабаре начала века. Хотя в спектакле этом, по свидетельству современников, прежде всего поражала и «восхищала не сила сарказма, не мощь пародии на чудовищность общества, а сами персонажи..., которые, казалось, пришли из ада или кошмарного сна, персонажи чуждые, но вместе с тем и необычайно живые»<sup>3</sup>. Хитрец Пичем (Марио Каротенуто) со вставленным в глаз монокуляром, тяжелый и широкий в поношенной тройке и котелке; изящная, привлекательная, очень живая Полли (Марина Бонфильи); похожая на Марлен Дитрих красавица Дженни (Милли). По отзывам прессы, все актеры играли и пели очень хорошо — «с чувством, свободно, радостно и точно по интонациям»<sup>4</sup>. Но лучше всех был Тино Карраро.

Мэки-Карраро и в самом деле был хорош — красив, элегантен, дерзок. В его полуулыбке, слегка насмешливым тоне голоса,

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 236.

<sup>2</sup> *Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler.* 1999. № 1. P. 6.

<sup>3</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo.* P. 131.

<sup>4</sup> *Corriere di Sicilia.* 1956. 04. 03.

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

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

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

Звучала томная, томительная, сладостная мелодия песни, которую в полумраке у кулисы начинала Дженни. Затем ее подхватывал и Мэкки, стоящий напротив. Они постепенно двигались по направлению друг к другу и встречались в центре авансцены. И начинался танец — «танго, полное страсти и меланхолии».



Сцена из спектакля по пьесе Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера». 1955–1956

Выхваченные голубым лучом прожектора, прижавшись друг к другу, они медленно и легко скользили по поверхности сцены. В их законченных, точных движениях было столько эротизма, соблазна, порока и вместе с тем столько красоты и обаяния. «Незабываемое танго!» — скажет спустя почти полвека Франко Куадри<sup>1</sup>. Лирическое начало, неожиданно прорывавшееся в этом достаточно жестком и совсем не поэтическом спектакле, стало откровением и для автора.

В те годы в Италии еще мало знали о Бертольте Брехте, ни актеры, ни публика, ни критика не были готовы принять брехтовскую манеру исполнения. И хотя в прессе проблема эпического очуждения обсуждалась достаточно горячо (не было статьи, в которой автор не попытался бы дать этому новому явлению свое толкование), «Трехгрошевую» Стрелера ожидали с определенной настороженностью. Однако после премьеры напряжение, связанное с ожиданием революционных перемен в сценическом искусстве, спало. Как весьма примечательно выразился об игре актеров в своей рецензии на этот спектакль Р. Де Монтичелли: «Исполнение было, к счастью, традиционным»<sup>2</sup>. И это похоже на вздох облегчения. В «Трехгрошовой опере» актеры должны были выходить из образа лишь во время зонгов, и все исполнители с этой задачей справились вполне.

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

Спектакль имел невероятный успех. Джорджо Стрелер, повинувшись своей итальянской природе — более мягкой и теплой, чувственной и чувствительной, а также более открытой и непосредственной в выражении эмоций, — смягчал и брехтовскую

---

<sup>1</sup> Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler. P. 6.

<sup>2</sup> Illustrazione italiana. 1956. 01. 03.



Бертольт Брехт и Паоло Грасси на премьерe  
«Трехгрошовой оперы». 1956

жесткость, и брехтовскую прямолинейность. Он создал спектакль многогранный, полный жизни, спектакль широкого диапазона.

Присутствовавший на премьерe в Милане автор был счастлив. И поражен. «Лед и пламень, легкость и точность отличают этот спектакль от множества других, которые мне приходилось видеть», — сказал он<sup>1</sup>. «Трехгрошовой опере» в постановке Стрелера, по словам Брехта, превзошла все ранее виденные им спектакли по этой пьесе, включая и его собственный в театре «Шифбауэрдамм».

Спустя два года вместо эстрадного актера М. Каротенуто на роль Пичема Стрелер ввел Тино Буаццелли, актера могучего темперамента, наполнившего этот образ яростной иронией и внутренней силой, что сделало спектакль еще более значимым. «Трехгрошовой» в «Пикколо театро» шла несколько сезонов и с неизменным успехом.

---

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano. P. 70.

Обычно после выхода очередного спектакля Стрелер испытывал неудовлетворенность: что-то обязательно не получалось или не могло получиться по тем или иным причинам. Однажды он сказал даже: «По прошествии лет мне хочется отказаться от многих спектаклей, которые я ставил. Я готов отказаться почти от всех — в относительном смысле слова, конечно. Но я не готов отказаться от «Оперы»»<sup>1</sup>. И тем не менее спустя пятнадцать лет у него вновь возникла потребность поставить «Трехгрошовую оперу» Бертольта Брехта.

Возможно, это было связано с тем, о чем сказал в своей статье, посвященной уже новой «Опере», Роберто Де Монтичелли: «В спектакле 1956 года, пожалуй, все же было больше развлечения, чем размышления»<sup>2</sup>. Потребность сделать спектакль более строгим и суровым, быть может, и не оставляла Стрелера. Тем более, что годы шли, и мир вокруг менялся. И хотя спектакль 1973 года во многом был похож на предыдущий, он все же был совсем другим. Текст остался прежним — в нем не меняли ничего. «Но, — как заметил Стрелер в одном из интервью, — изменилось время и изменились люди. Поэтому в спектакле возникли и новые акценты, и новые ритмы»<sup>3</sup>.

Вторично «Трехгрошовую оперу» Стрелер ставит уже в другую эпоху, в годы контестаии — в «свинцовые семидесятые», время массовых выступлений молодежи и кровавого террора, когда он был вынужден на несколько лет покинуть «Пикколо». Это был его второй спектакль после возвращения в родной театр (первым стал один из самых жестоких и мрачных спектаклей режиссера — «Король Лир» Шекспира, премьера которого прошла за три месяца до «Оперы»). Новая «Трехгрошовая» стала строгой и суровой, исполненной невероятной внутренней силы. «Это было жесткое экспрессионистическое произведение, почти что мюзикл отрезвления»<sup>4</sup>. Суровость времени не могла не оставить свой след. На этот раз действие пьесы было перенесено в Америку гангстерских разборок 1928 года — года

<sup>1</sup> Corriere d'Informazione. 1972. 21. 12.

<sup>2</sup> Il Giorno. 1973. 14. 02.

<sup>3</sup> Il Tempo. 1972. 27. 12.

<sup>4</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 132.

создания пьесы, в канун великого кризиса перед новой мировой войной. Ритмы 1920-х годов, стиль 1920-х, мода 1920-х определили и стилистику спектакля. Художником на этот раз был Эцио Фриджерио. И несмотря на то, что после первой премьеры прошло не так уж много лет, Стрелер не взял в новый спектакль никого из актеров первого состава. На этот раз были заняты известная эстрадная певица Мильва (Дженни), актеры Джанрико Тедески (Пичем), Джулия Ладзарини (Полли), Джанни Агус (Браун) и другие. Роль Мэкки должен был играть один из любимых стрелеровских актеров Джанни Сантуччо.

Репетиции шли почти два месяца и в очень напряженном режиме. Репетировали день и ночь, даже накануне Рождества, когда уже все итальянцы отдыхали. Премьера была назначена на начало нового года, программы для зала уже были отпечатаны. Но случилось непредвиденное. Вначале на репетиции почти с трехметровой высоты упала Мильва и ударила голову. Некоторое время спустя она смогла продолжить репетиции. А буквально за несколько дней до премьеры с Джанни Сантуччо случился удар, и к работе он вернуться не смог. Премьеру отложили — она состоялась лишь в феврале. Роль Мэкки в спектакле сыграл эстрадный певец Доменико Модуньо.

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

Огромные сказочные колеса выполняли несколько функций, по существу являясь одной многозначной метафорой, соединяющей в единое целое самые разные образы. Крутящиеся и светящиеся они были аттракционами луна-парка, куда в поисках отдыха и развлечений приходят люди. Казались гигантским старинным велосипедом с крутящимися спицами, который напоминает об эпохе, в которую перенесено действие пьесы. Вертящиеся колеса — образ самой жизни, ее вечного движения — движения на месте, в никуда и, вместе с тем, движения вперед. Это и символ изменчивости жизни, а также неустойчивости природы человека. (Тема, особенно важная как для Стрелера,

так и для Брехта). «И еще это образ человека в поисках самого себя, — скажет Стрелер в интервью, данному по случаю новой постановки, — и еще многое, многое другое, связанное то с гротесками в духе Гросса, то с отчаянием в стиле Шагала»<sup>1</sup>. Живопись Георга Гросса и Марка Шагала во многом способствовали созданию общей атмосферы спектакля — что проявлялось и в красках, и в ритмах, и в его общем настроении.

Пролог теперь исполнялся не традиционным кантасторием, а актером кабаре в черном концертном костюме и ярком гриме в луче голубого прожектора на фоне занавеса. Мэкки-Нож, инспектор Браун, воры, бандиты и полицейские выглядели вполне респектабельно и все очень походили друг на друга в одинаковых элегантных черных смокингах и аккуратных прическах с пробором. Дженни-Мильва в черном поблескивающем платье, с короткими черными волосами по моде 1920-х годов, красивая, пластичная, воплощение обольстительности и порока напоминала Лайзу Минелли из «Кабаре».

Осталась видеозапись репетиций этой постановки «Трехгрошовой оперы», в которых принимал участие еще Джанни Сантуччо. Здесь Стрелер много говорит с участниками спектакля о пьесе Брехта, о ее особенностях, о своеобразии музыки. Отрабатывал он с разными актерами исполнение и некоторых зонгов. Уже по этим фрагментам можно судить, какой редкой силы и заразительности был этот спектакль. На репетициях Стрелер подробно объяснял, что стоит за каждой репликой, интонацией, углубляясь не только в психологию, но и в историю человеческих взаимоотношений, и в историю человечества. Во время работы с Мильвой над «Песней о царе Соломоне» режиссеру пришлось для достижения цели применить один из своих приемов.

В песне речь идет о великих завоевателях прошлого. Вся песня должна была звучать иронически, но интонация нескольких слов последнего куплета была важна особенно:

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

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

---

<sup>1</sup> Il Tempo. 1972. 27. 12.

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

Ситуация парадоксальная. Прием очевидно грубый и агрессивный. Однако эти прямолинейные оценки и не терпящие возражений аргументы дали неожиданный результат: своим страстным монологом Стрелер сумел внушить актрисе чувство, благодаря которому она смогла наконец взять нужную интонацию, и в крошечном кусочке фразы появились те самые легкие, едва уловимые нюансы, которые необходимы были для выравнивания сцены в целом. Режиссер смог сделать ювелирную работу с помощью тяжелого инструмента, одним движением выточив маленькую деталь. Как ему это удалось? На что он делал расчет? Быть может, на детскость и наивность самой природы актера? Прием не универсальный, хотя Стрелер пользовался им достаточно часто. Скорее всего, результативным он может быть тогда, когда режиссер хорошо чувствует и знает своих актеров.

На репетициях «Оперы» Стрелер был и режиссером, и дирижером, и певцом. Он дирижировал оркестром, дирижировал как хормейстер пением актеров, пел вместе с ними, давал нужную интонацию, необходимый ритм... Он очень музыкален, у него приятный голос, достаточно сильный, чтобы петь в «Опере». Блистательно была исполнена им сцена «Песнь пушек»



(Солдатская песня). В сущности это был не режиссерский показ, не фрагмент, а полностью сыгранная им довольно большая сцена, сыгранная страстно и с видимым наслаждением. Двухлицую природу «Трехгрошовой оперы» в этом эпизоде можно было почувствовать особенно остро.

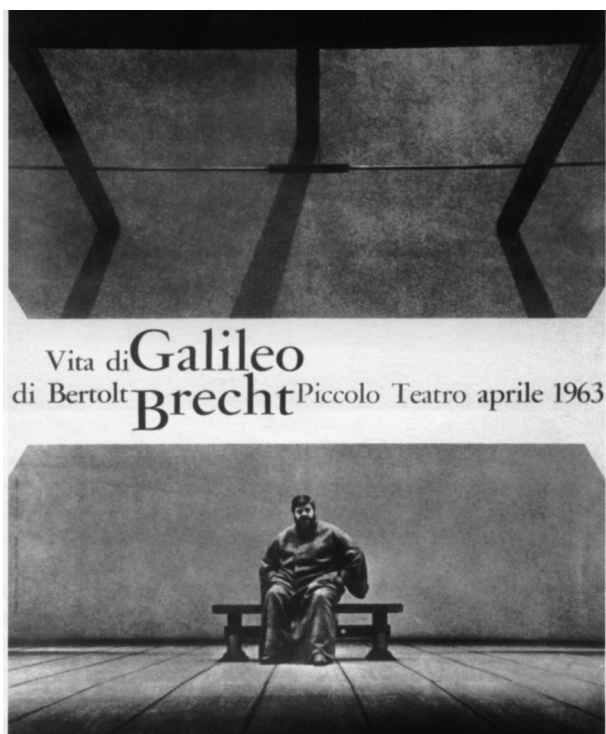
Дуэт Мэкки и Брауна, главы лондонской полиции. Стрелер играл за Мэкки. Сколько было в его движениях и интонациях лихости, легкости, изящества и какого-то особого простодушия! Это было само обаяние — этакий свой парень в доску. Весело поет, весело разливает виски, весело делает вид, будто стреляет из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

Soldati e bombe  
 Cannoni e trombe...  
 (солдаты и бомбы, пушки и трубы...)

и словно в угаре, с восторженными лицами вся группа клином двигается к авансцене. И вдруг, из-под руки Мэкки один из них, выхватив пистолет, стреляет в публику.

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

На репетиции Стрелер отработывал ритм марша «калек» по авансцене. Вначале он сам показал варианты прохода — звук поразному топчущих ног, стучащих костылей, протезов, палок, стульев... В каждом случае свой ритм, свой темп, своя мелодия. Актеры должны были выбрать что-то для себя или придумать сами — все зависело от их фантазии. Им давалась полная свобода. А затем весь этот разнородный, разноречивый стук был оркестрован в своеобразный общий музыкальный грохот. Но когда эта сцена была исполнена в окончательном варианте, она неожиданно вызвала противоречивые чувства — смех, иронию и вместе с тем сострадание. Эти ненастоящие нищие, которые, казалось бы, должны были восприниматься совершенно



Афиша спектакля «Жизнь Галилея». 1963

отстраненно, вдруг показались истинно отверженными — неким символом, образом обездоленного человечества. Сцена эта в спектакле была одной из самых ярких (и в первой, и во второй редакции). Марш нищих своим неистовством и резкой жестикуляцией напомнил сцену карнавала из «Галилея», поставленного задолго до второй «Оперы» и ставшего поворотным спектаклем как для Стрелера, так и для итальянского театра. В «Опере» 1973 года некоторым критикам сцена показалась даже авторской цитатой из «Галилея»

Пьеса Бертольта Брехта «Жизнь Галилея» была поставлена в 1963 году. Спектакль (в двух частях и тринадцати картинах) шел пять с половиной часов и выпущен он был после более чем годичной подготовки и четырех месяцев репетиций. Факт

исключительный для итальянского театра того времени. Впервые перед «Пикколо» стояла столь сложная и масштабная во всех отношениях задача. Для реализации спектакля потребовались усилия огромного числа людей и технических служб. В нем приняли участие сорок пять актеров, тринадцать мимов (миманс), детский хор, три акробата и один карлик (в сцене карнавала). После премьеры «Галилей» прошел с аншлагом более сорока раз и был возобновлен с началом нового сезона. Театральная критика сразу же поставила «Жизнь Галилея» Стрелера в ряд важнейших культурных событий послевоенной Европы, рядом с такими спектаклями как «Фауст» Густава Грюндгенса. «Это самый зрелый плод на поле театральной культуры, выращенный поколением, рожденным в Сопротивлении», – таков был вывод, сделанный через год после премьеры<sup>1</sup>.

В то время католическая церковь еще не сняла свои обвинения с Галилея, в связи с чем и заняла довольно жесткую позицию по отношению к будущему спектаклю. Поэтому подготовку общественного мнения «Пикколо театр» начал задолго до его выхода в свет. В сотрудничестве с разными общественными организациями и институтами была организована целая серия мероприятий, посвященных открытию Галилея и пьесе Бертольта Брехта. Очень представительная конференция на тему «Жизнь Галилея, его труды и его влияние на развитие научной мысли» прошла в самом «Пикколо театро»; в ней приняли участие известные ученые. Конференция вызвала небывалый интерес – во время слушаний в театре яблоку негде было упасть, зал был переполнен, а молодежь стояла в проходах. Во встречах, конференциях и дискуссиях, посвященных Галилею и пьесе Брехта, принимали участие философы, физики, астрономы, техники, священники, писатели, люди самых разных профессий и интересов. Публикаций в периодической печати самого разного уровня еще до выпуска спектакля было великое множество. Говорили и писали о науке XX века, о ядерной бомбе, о новой войне и о возможностях разоружения. И, пожалуй, особенно много говорили о пределах свободы ученого и об ответственности современной

---

<sup>1</sup> Piccolo Teatro della citta di Milano. Vita di Galileo. 1963–1964. Programma di sala.

науки перед человечеством. Так случилось, что все это совпало (или совпало почти) с четырехсотлетием со дня рождения великого итальянца.

Пьеса Брехта посвящена самым драматическим страницам жизни Галилея – взаимоотношениям с обществом и властью, противостоянию с инквизицией и кульминационному моменту в его судьбе – отречению от своих убеждений. Как и пьеса Брехта, «Жизнь Галилея» Стрелера – спектакль не исторический, хотя здесь и идет речь о событиях XVII века. Это спектакль прежде всего о современном ученом и его миссии в мире. А также о неизбежности в определенных случаях компромисса как условия сохранения жизни. Смысл и значение спектакля Франко Куадри «прочитал» более конкретно, найдя в нем «отражение истории целого поколения и, прежде всего, драмы личной ответственности интеллигента»<sup>1</sup>.

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

«Жизнь Галилея» – проекция этих слов возникала на белоснежном занавесе в то время как свет направлялся в зрительный

---

<sup>1</sup> Etiinforma. Speciale Strehler. P. 6.

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

Все в спектакле было выдержано в единой черно-белой гамме. Никаких иных красок – ни в декорациях, ни в костюмах. В каком-то смысле контраст цветов воспринимался как отражение главного конфликта спектакля, как символ непримиримости двух полярных точек зрения, двух взглядов на мир, как истина и ложь, научное знание и религиозная догма, верность идее и предательство... Серые стены, черные и серые предметы обстановки, черно-серо-белые костюмы персонажей были освещены ровным нейтральным светом неоновых ламп – отдаляющим и отстраняющим. «Это был свет вне времени, в котором персонажи становились архетипами, как если бы они существовали в вечности...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Radio Germania.1953.15 .05.



Сцена из спектакля по пьесе Бертольта Брехта «Жизнь Галилея».  
1962–1963

«Главная отличительная черта этой постановки “Галилея”, — писал режиссер, — это равновесие, которого так трудно достичь. Равновесие пределов возможного — ритмического, интонационного, пластического. Малейшее нарушение, и испорчено все. Достаточно небольшого смещения акцентов, убыстрения или замедления темпа, и все опорные точки рушатся»<sup>1</sup>. Кажется, что создатели спектакля стремились к абсолютному во всех отношениях равновесию. Даже вес центральной балки верхней части конструкции должен был быть равен боковой — так, как если бы она на самом деле держала свод здания. «Мне нужна была тишина, — говорил Дамиани, — а чтобы получить ее, все верхние балки стропил должны были уравновешивать друг друга»<sup>2</sup>.

И действительно, ощущение устойчивости возникало при первом взгляде на сцену. Симметричный каркас крыши темного

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 88.

<sup>2</sup> *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo.* P. 48.

дерева, симметричные относительно друг друга «летающие» в глубь сцены балки. Расположенные по принципу равновесия декорации и предметы обстановки. Особо важную роль в композиции каждой сцены играл ее центр. В середине обычно помещался достаточно массивный и устойчивый предмет — большой или маленький; он становился той «точкой», с которой соотносилось и все остальное — фрагменты декораций, реквизит, мизансцены... Таким предметом могли быть лавка, стол, шкаф, телескоп, подвешенный под центральной балкой шар — модель земли, архитектурная композиция и, конечно, человек. Так, в одной из сцен спектакля строго по центру под верхней балкой и фронтально к зрительному залу располагалась одна длинная тяжелая лавка. На ней — посередине и в полном одиночестве — сидел пленник инквизиции Галилей, поглощенный своими нелегкими думами о судьбах науки и превратностях жизни. В другой картине — церемонии облачения Папы, одной из наиболее значимых и зрелищных в спектакле, о которой писали все газеты, кардинал Барберини находился в центре на фоне небольшого купола церкви в разрезе, а два других кардинала в одинаковых одеждах стояли у стен на равном от него расстоянии. Проходившая строго в соответствии с католическим ритуалом XVII века сцена одевания казалась реалистической вполне, однако именно она стала в спектакле, по выражению одного из критиков, одним из «великих моментов театрального остранения». Трое монахов надевали на папу одно за другим обязательные предметы его облачения, и постепенно он утрачивал признаки человека, становясь неким пугающим «сакральным и таинственным символом» — власти, подавления воли, чувства, мысли. Именно здесь папа принимал решение подвергнуть Галилея суду инквизиции. Эта сцена и возвышала Папу над людьми, и отделяла их от него. В финале ярко белая, одинокая фигура Папы безмолвно застыла в середине совершенно пустой сцены.

Но даже и тогда, когда центр бывал пуст, то сама эта пустота становилась тем центром, вокруг которого строились мизансцены. Среди них уже упоминавшаяся сцена карнавала — страстная, мистическая, с громадными масками, пением, плясками и шутовскими клерикальными шествиями, — в которой идеи Галилея о строении Вселенной подавались через карнавальное их осмеяние. Здесь все двигалось по кругу. Начиналась она

с пантомимического представления «Вращение земли вокруг солнца»: женщина-солнце стояла в центре, а мальчик с тыквой на голове бегал и плясал вокруг нее, изображая землю. Когда же карнавал в неистовстве начинал кружить вокруг образовавшейся в центре сцены пустоты, становилось почти страшно. Грандиозное балаганное действо казалось балетом, гротескным и грозным.

Отношения человека и пространства в спектакле строились по тому же принципу. «Пластика актеров находилась в полной гармонии с архитектурными построениями Дамиани»<sup>1</sup>. Вся система света и теней, характер взаимодействия предметов и исполнителей решалась в соответствии с главной задачей — соблюдения равновесия. И даже такая казалась бы малозначащая деталь, как стул для главного героя в одной из сцен спектакля, как раз по этой причине далеко не сразу обрел свою окончательную конфигурацию. Тино Буацелли — единственный исполнитель роли Галилея — был человеком очень крупным, широким, массивным. Забегая вперед, скажем, что такая его фактура соответствовала, по мысли Стрелера, характеру персонажа и концепции спектакля в целом. Вначале Буацелли посадили на стул, такой же, как и он сам, — большой и тяжелый. И сразу центр тяжести сместился в одну точку — сцена явно стала «заваливаться». И тогда Стрелер посадил Галилея на маленький стул, на котором «зад Буацелли едва помещался». Только после этого общее равновесие сцены было восстановлено.

Соразмерность всех частей сценического пространства в «Галилее», его устойчивость и стремление строить действие вокруг центра вызывали ассоциации с главным предметом дискуссии этой пьесы — открытием Солнечной системы. Мир, где все уравновешено и гармонично, и который живет по своим нерушимым и независимым от человека законам. Никаких прямых указаний на такую связь в спектакле не было, однако даже поверхностный анализ фотографического материала приводит именно к такому выводу. Так в «Галилее» сценическое пространство становилось художественным образом или, говоря иными словами, «эпическим пространством», которое могло

---

<sup>1</sup> Etiinforma. Speciale Strehler. P. 6.



рассказать не только о конкретном месте действия, но и о мире, о человеке и о многом другом.

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

Драму отречения Галилея Стрелер решал беспощадно для героя — на снижении его образа, в гротескном, балаганном ключе. После своего отречения Галилей тихо выходил из кулисы и медленно шел, отвернувшись к стене, как бы пряча от всех свое лицо. И вдруг в какой-то момент он резко поворачивал голову. В зал теперь смотрело уже не лицо человека, а маска, совершенно белая, набеленная мукой или краской, как в карнавале, — «ослепительный, презренный и жалкий знак хитрости и позо-ра. Лицо огромного клоуна... Это было горько и в то же время поучительно и воспринималось как остранение»<sup>1</sup>.

Центральный, узловый и вместе с тем самый тонкий и сложный аспект учения Брехта — так называемый эффект остранения. «Эпическое отчуждение — вещь загадочная», — уверяет

---

<sup>1</sup> *De Monticelli R. L'Attore. P. 321.*

Стрелер<sup>1</sup>. И не согласиться с ним трудно. Для итальянского режиссера эпическое отчуждение — это поэтический прием, с помощью которого он и создавал свои спектакли, во многом благодаря которому в них всегда было так много воздуха, легкости и вместе с тем силы. «Быть легкими в тяжелом и простыми в сложном» — эти слова Брехта Стрелер повторял себе и своим актерам на протяжении многих лет. В значительной мере благодаря виртуозному владению приемом эпического отчуждения «тяжесть и сложность» больших идей в спектаклях Стрелера, не теряя своей значимости, превращались в ясность, легкость и театральность. Поэтому для него эпический театр всегда был театром больших возможностей, «волшебным театром, театром фантазии, свободы, легкости»<sup>2</sup>.

Стрелер был захвачен идеей овладения брехтовской методологией, стремился научить своих актеров, как «с помощью тона, жеста или того и другого вместе... — способов и приемов великое множество... — отделять себя от изображаемого, занимать позицию вне его и таким образом что-то выделять и подчеркивать, замедляя в это мгновение, ускоряя или останавливая время», а значит, тем самым делая «очевидным неизвестное, непонятое или понятое неправильно, раскрывая его подлинную сущность»<sup>3</sup>. Однако и для Стрелера применение на практике метода Бертольта Брехта, рассчитанного прежде всего на актера рационального склада, оказалось задачей архисложной. В 1960-е годы в Италии Брехта стремились ставить, как тогда считалось, «правильно», следуя букве теории, ни на шаг от нее не отклоняясь. Спектакли получались нередко сухие, холодные, бесстрастные, да и просто скучные. Однако лучшее из созданного по произведениям немецкого драматурга в разных странах мира, а среди них спектакли Ю. Любимова в Театре на Таганке и самого Брехта в «Берлинском ансамбле», эмоций не исключали. В понимании Стрелера эпическое отчуждение ничего не имеет общего с холодностью и вовсе не обособлено от реальности. Но поскольку рациональное начало все же ставилось во главу

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 90.

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

<sup>3</sup> Там же. С. 90.

угла, это создавало проблему. «Мы, итальянцы, — люди темпераментные, и нам трудно понять, что играть надо головой, а не сердцем»<sup>1</sup>, — говорил много работавший со Стрелером Джанфранко Маури. Приживление немецкой модели к итальянской актерской природе, которая противилась и восставала, давалось с трудом.

В период подготовки спектакля «Жизнь Галилея» режиссер, быть может, впервые так последовательно и так тщательно работал с актерами своего театра над освоением самой сути брехтовского метода — эпического отчуждения. Стрелер считал, что «Галилей» должен был исполняться в особой манере, «в своем стиле — то есть неторопливо и даже замедленно, как если бы это был просто рассказ. Это может нравиться или не нравиться, но это единственно возможное решение»<sup>2</sup>. Такое исполнение предполагает сдержанный ритм и ясную, отчетливую манеру произнесения текста. Здесь возникает «необходимость холодности звучащего слова, отрыва одного слова от другого, а также пауз и таких жестов, сопровождающих эти слова, которые должны нести нравоучительную нагрузку»<sup>3</sup>.

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

Для того чтобы актер мог внутренне отрываться от персонажа, он должен был, в соответствии с рекомендациями Брехта, перед каждой репликой или монологом тихо, как бы про себя, сказать что-то о своем персонаже в третьем лице. Например, вначале сказать: «Галилей говорит», а дальше непосредственно произнести реплику героя. Прием этот давал первый толчок к отрыву исполнителя от исполняемого образа, побуждая актеров

---

<sup>1</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 128.

<sup>2</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 88.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 89.

играть роль в третьем лице. Однако радикально это проблему не решало. Для полного вхождения в повествовательный стиль исполнения этого было явно недостаточно. Поэтому в течение репетиций Стрелер из своего кресла в партере не просто внимательно следил за действиями актеров, делая в перерывах нужные замечания и наставления, а каждую минуту сам участвовал в действии, тем или иным способом помогая исполнителям. Каждому прозвучавшему слову, каждому жесту он стремился дать разумное и рациональное обоснование, подкрепляя это своими словами или действиями и тем самым внушая актерам необходимость определенного стиля исполнения, вводя их в нужное ему психофизическое состояние.

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

Сидя на своем месте в партере или выйдя на сцену, он изображал собеседников, комментировал их высказывания, сопоставлял мысли людей, живших в XVII веке, с событиями XX столетия и умонастроениями своих современников. Каждую минуту на свет являлась какая-нибудь его новая идея, еще один новый прием, новая интонация, иной, еще более точный ритм... Стрелер объяснял актерам, что-то им показывал, постоянно прерывал репетицию, делая замечания и уточняя нюансы. Он мог

гонять одну и ту же сцену много раз или заставлял подолгу, порой бесконечно, повторять одну и ту же фразу. Однажды он целых «пять часов потратил на то, чтобы скрип обычной тележки на сцене зазвучал наконец эпически»<sup>1</sup>. Репетиции тянулись очень долго, до бесконечности, актеры порой расходились по домам лишь под утро.

Стрелер добивался замедленного — без потери ритма — звучания текста, четких акцентов, чтобы был ясен малейший поворот мысли, каждое слово. Жест должен был становиться сильным и жестким, слово — сухим и бесстрастным. Желая научить актеров эпической манере игры, Стрелер делал ставку на разум прежде всего, стараясь приглушать более естественное для них эмоциональное начало. Но все же, как бы старательно ни заглушались эмоции, живое человеческое чувство не могло не рваться наружу. И Стрелер понимал, что это неизбежно, более того, к этому он, скорее всего, и стремился. «Исполнение сочетало в себе эпическое начало и реалистическое, отстранение и лиризм, столь присущий природе этого режиссера», — пишет Франко Куадри<sup>2</sup>. В «Жизни Галилея» постепенно возникал синтез эпического и психологического стилей исполнения, при котором мысль рождала чувство. «Здесь все взывало к разуму — четкий и жесткий стиль исполнения, когда каждый слог звучал отдельно в тишине пространства сцены... Эмоции становились следствием размышлений, плодом выводов и умозаключений как смутное следствие ясности знания»<sup>3</sup>.

Была в спектакле сцена, в которой взаимопроникновение разных стилей исполнения было особенно очевидным и убедительным. На нее обращали внимания почти все итальянские критики. Это сцена встречи фра Фулдженцио (Ренато Де Кармине) и Галилея, в которой монах, благоговеющий перед гением великого ученого, рассказывает ему всю свою жизнь. Это была очень важная сцена, в которой речь шла о могуществе науки, о том, что истину необходимо нести людям, идя ради этого на жертвы, и о том, что мысль и стремление к познанию остановить

<sup>1</sup> Corriere Lombardo. 1963. 09. 04.

<sup>2</sup> Ettiinforma. Speciale Strehler. P. 6.

<sup>3</sup> Vita di Galileo. Piccolo teatro della città di Milano. Stagione 1963—1964. Programma di sala.

нельзя. Стрелер решал эту сцену в неспешном музыкальном ритме: каждое слово, каждый слог звучали отчетливо, ясно, как бы отдельно один от другого. Возникла особая атмосфера «некой абсолютной абстракции, казалось, действие происходит в совершенно нереальном месте, освещенном ясным и чистым светом. Такое исполнение соединялось и контрастировало с мягким, земным обликом Галилея, простотой и естественностью его поведения»<sup>1</sup>. Здесь, по выражению критиков, возникло «диалектическое взаимодействие чувства и разума». При этом именно в этой сцене, по свидетельству современников, резко повышалась роль зрителя как третьей стороны этого диспута, который «становился тут полноправным действующим лицом»<sup>2</sup>.

Достижение равновесия между чувством и разумом, между психологическим и эпическим стилем исполнения, музыкальность, точность ритма, выверенность пауз — все это делало «Галилея» гармоничным, завершенным и совершенным произведением, дающим одновременно ощущение легкости, силы и «жестоккой нежности»<sup>3</sup>. «Жизнь Галилея» — это реализм в деталях, очень живых и человеческих, и вместе с тем это воздушность, невероятная, фантастическая воздушность целого», — вторил ему другой театральный критик<sup>4</sup>. Так в спектакле «Жизнь Галилея» счастливым образом соединились высокая идея, новаторское исполнение и поразительная легкость формы. «В нашем спектакле есть зародыш театра завтрашнего дня», — уверенно и с определенной гордостью писал Стрелер в письме к актерам спектакля<sup>5</sup>.

Работая над спектаклем, Стрелер использовал все возможные пути общения с актерами, чтобы донести до них главную задачу. Когда уже все другие средства были исчерпаны или стали недоступны, режиссер обратился к актерам с письмом, где

---

<sup>1</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 141.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ероса. 1963. 05. 05.

<sup>4</sup> Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. P. 139.

<sup>5</sup> Стрелер Дж. Театр для людей. С. 141.

вновь говорил с ними о самом главном: «Существует заблуждение, что повествовательный (эпический) театр — это театр исключительно интонационный, театр каденций, модуляций, вопросительных интонаций, всех этих подразумеваемых “он сказал”, которыми во время работы над спектаклем мы пользуемся как незаметными точками опоры, но которые только точками опоры и должны оставаться. Помните, если ловушка реалистического театра — это ограничение, сужение поэтического смысла, избыток психофизического участия, неврастичность, эмоциональная перегруженность, то ловушка театра эпического — это невыразительность, медленность ради медленности, синтаксически упрощенное словопроизношение..., умозрительность, бесплотность. Сколько раз я критиковал вас за то, что ваши интонации были только схематическими изображениями интонаций. Помните, что эпический театр — это прежде всего способ мыслить, способ участвовать в жизни... Эпический театр... требует вашего полного, сознательного, продуманного присутствия. Если этого нет, эпического театра не существует. Вместо него — пустота. Подумайте об убожестве сцены, сыгранной только интонационно, в манере только по видимости эпической, когда актеры просто воспроизводят жест и звук, но не могут заставить себя действительно “присутствовать”»<sup>1</sup>. Стрелер всегда протестовал против чисто внешнего следования отдельным приемам брехтовского театра, против того, что он называл «эпическим формализмом», против «эпического театра, понятого формально»<sup>2</sup>.

Однако несмотря на достигнутые в отдельных спектаклях «Пикколо» результаты в постижении метода Бертольта Брехта, Стрелер все же не был до конца удовлетворен. Он полагал, что его театру по большому счету так и «не удалось по-настоящему войти в эпическое измерение: мы в него то входили, то выходили, достигая лишь видимости эпического стиля или переходя на стиль реалистический», — писал он<sup>3</sup>. Даже Буацелли в роли Галлея — этот признанный образец эпического исполнения — сам Стрелер принимал далеко не так безоговорочно, как другие. Его

---

<sup>1</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. С. 141–142.

<sup>2</sup> Там же. С. 88.

<sup>3</sup> Там же.

не устраивало, что исполнению Буацелли не доставало стабильности, что оно постоянно менялось. Ведь «один раз Буацелли играл какие-то сцены в эпическом стиле, другой раз те же самые сцены играл совершенно иначе»<sup>1</sup>. Эпическое исполнение не удавалось прочно закрепить. Стрелер объяснял это тем, что постижение метода Брехта еще находится в начальной стадии. И все же, несмотря на все недочеты и разочарования, он был убежден, что в «Галилее» удалось достичь многого.

«Жизнь Галилея» в постановке Джорджо Стрелера – спектакль во многом экспериментальный: в нем произошла проверка нового театрального метода сценической практикой. В работе над Брехтом окончательно формируется и режиссерский почерк самого Стрелера. Это касалось работы с актером прежде всего, а также нового понимания сценического пространства, роли в нем света, цвета, звука, музыки... «Галилей» стал рубежным спектаклем для «Пикколо» – после него в жизни театра наступил новый этап. Новый этап наступил и для всего сценического искусства Италии: после «Галилея» – это стало ясно очень скоро – в театре все надо было делать иначе. Иначе ставить не только Брехта, но и Шекспира, и Гольдони, и Чехова... «Спектаклем “Жизнь Галилея” закончился тот период итальянского театра, который начался в 1945 году», – так спустя десятилетие была дана оценка значения этого спектакля для национальной сцены<sup>2</sup>.

Одну из лучших пьес немецкого драматурга – «Добрый человек из Сычуани» – Стрелер ставил дважды. В конце 1950-х, когда режиссер еще только начинал осваивать учение Брехта, он, как и другие итальянские режиссеры того времени, предельно точно стремился следовать теории эпического театра. И, возможно, в этом смысле он рассматривал «Доброго человека» 1958 года как своего рода эксперимент. Версию эту иногда называют «китайской». С определенной точки зрения это был образцовый спектакль. Сценографию Лучано Дамиани хвалили все. На сцене была представлена декорация очень бедной китайской деревушки. Китай был условный, но это был именно Китай, где легкие

<sup>1</sup> Стрелер Дж. Театр для людей. С. 88.

<sup>2</sup> L'Espresso. 1974. 20. 01.





Сцена из спектакля по пьесе Бертольта Брехта  
«Добрый человека из Сычуани». 1980

домики напоминали пагоды, все на сцене, включая предметы и даже пол сцены, было сделано из бамбука, а актеры одеты, как китайцы — в штанах, блузах и плоских соломенных шляпах, загримированы они были тоже под китайцев.

Стрелер поставил задачу сделать спектакль так строго в эпической манере, как только возможно, точно следуя всем указаниям драматурга. Техника исполнения должна была быть повествовательной и только, а эмоции исключались практически полностью. Даже освещение было установлено точно такое же, как и в спектаклях театра «Берлинер ансамбль» (с полным включением всех ламп). Пресса писала, что это был совершенный спектакль с точки зрения движений, звучания, декораций, но жизнь из него ушла. «Добрый человек из Сычуани» получился спектаклем редкого формального совершенства, но бесконечно растянутым, холодным и бесстрастным. Отказавшись от столь близкого итальянской природе эмоционального начала, Стрелер

получил совсем не тот результат, на который рассчитывал. Откровенный и «жесткий дидактизм» спектакля зрители воспринимали без энтузиазма<sup>1</sup>. А театральная критика лишь с грустью вспоминала о триумфах «Трехгрошовой оперы».

Прошло почти двадцать лет. И вновь «драматическая параболла» Бертольта Брехта, как в подзаголовке пьесы указан ее жанр, потянула к себе режиссера. Стрелер поставил «Доброго человека из Сычуани» вначале в Гамбурге с немецкими актерами, три года спустя в «Пикколо». В итальянском спектакле, как до того и в Гамбурге, играла Андреа Йонассон – синьора Стрелер, как тогда уже стали ее называть. К тому времени она настолько хорошо выучила итальянский язык, что Стрелер решился доверить ей главную роль – ее первую роль в «Пикколо». Актриса говорила на итальянском с достаточно ощутимым немецким акцентом, хотя очень много работала над своей речью – с магнитофоном, с репетитором, но прежде всего с режиссером, который просиживал с ней ночи напролет, придумывая разные языковые упражнения, чтобы подготовить ее к началу репетиций. Итальянская премьера состоялась в апреле 1981 года в Модене, а через месяц спектакль играли в Милане при полных аншлагах и с двадцатиминутными овациями в конце. Успех шел по нарастающей.

По сравнению с первой постановкой это был совсем другой спектакль. «“Добрый человек из Сычуани” совершенно не похож на спектакль 1956 года, – писала “Паэзе Сера”. – Более того, он совсем не похож и на все другие брехтовские спектакли Стрелера, которые мы до сих пор видели»<sup>2</sup>. К новому прочтению пьесы Стрелер приступает в пору своей творческой зрелости. Теперь его больше чем когда-либо волнуют вопросы общего порядка, в центре которых Мир и Человек. Именно поэтому в спектаклях Стрелера тех лет сцена все чаще становится образом и моделью мира.

«Почему вновь “Сычуан“? – с таким вопросом обратился Стрелер к своим актерам, приступая к репетициям. – Потому что и сегодня это революционная пьеса с точки зрения понимания

---

<sup>1</sup> Panorama. 1981. 04. 05.

<sup>2</sup> Paese Sera. 1981. 11. 04.

жизни и человеческих отношений в нашем таком несовершенном и дисгармоничном мире. Против его несовершенств мы можем бороться лишь средствами театра»<sup>1</sup>. «Добрый человек из Сычуани» – пьеса о добре и зле и о невозможности добра в современном мире, пьеса-притча, пьеса-парабола, грустная сказка о доброй женщине, вынужденной «раздвоиться» – стать злой и жестокой, чтобы выжить.

Действие спектакля происходило на площади, включавшей в себя собственно сцену, несколько балконов первого яруса и партер. Выводя таким образом действие в зрительный зал, Стрелер не только расширял поле спектакля, он тем самым объединял зал и сцену, включая в него публику в качестве действующего лица. Причем сразу как бы делил ее на две части: на ярусах сидели боги и представители обеспеченных классов, по партеру могли проходить люди из низших слоев.

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

Появляется водонос. Три бога в одинаковых белых одеяниях и шляпах, похожие на миссионеров, спускаются с небес на небольшом светящемся зажженными лампочками балконе-решетке. Проститутка Шен Де соглашается приютить их на ночь.

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

В центре сцены возникает нечто, напоминающее то ли сарай, то ли лавку, покосившуюся и просвечивающуюся насквозь.

---

<sup>1</sup> Corriere di Sicilia. 1981. 16. 01.

Это табачный киоск Шен Де, который она приобрела на деньги, полученные от богов. Он похож на не очень умелый детский рисунок — сооружение немного корявое, но легкое, прозрачное, невесомое. Одинокое маленькое жилище, приютившееся здесь, на этом открытом всем ветрам пространстве. Это скорее память о доме, о жилье, чем сам дом.

Роль сценического пространства в этом спектакле огромна (художник Паоло Бренни). Это поэтическое пространство, в полном смысле слова образ, многослойный, многозначный, всегда готовый обернуться новой метафорой, новым смыслом. Пространство большое, открытое, распахнутое и незащищенное в своей открытости и оголенности. В первые мгновения оно кажется то ли пустыней, то ли землей после катастрофы, живым обнаженным телом земли, нежным и хрупким... Но едва уловимое изменение освещения — и перед нами уже заброшенный, богом забытый уголок, где все еще могут жить люди. Это наш мир, наш дом под луной или солнцем, хрупкая и неустроенная человеческая жизнь. Вода, местами покрывающая сцену, в какие-то моменты может показаться рисовым полем. Но когда по ней ходят, то и дело проваливаясь, персонажи пьесы, тогда эта почва, неустойчивая, ненадежная, зыбкая, похожая на болото, по которому так опасно передвигаться и где так легко сгинуть, вызывает смутное чувство тревоги. Однако стоит воде засверкать под лучами солнца или луны, как все преобразуется. Лишь только розово-голубой с жемчужным отливом свет заполняет сцену, мрак и тревога уступают место умиротворению и гармонии, и перед нами уже мир красоты, жизни, любви. Мир волшебства, где чудеса и в самом деле происходят. Боги, желающие отблагодарить Шен Де — единственную добрую душу в этом городе — за то, что она дала им ночлег, делают ей подарок. По сигналу одного из богов с неба падает пачка денег и плюхается прямо в лужу с водой.

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

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

Образ ее злого кузена Шон Да (А. Йонассон) решен диаметрально противоположно, как, впрочем, и весь враждебный, агрессивный мир вокруг Шен Де (вдова Ванг, летчик, предприниматель, парикмахер, гости...). Вместе с ними в спектакль входит острота и жесткость экспрессионистических красок — вызывающий грим, гротескность контрастного освещения, наступательный, давящий и оглушающий ритм. Шой Да весь в черном — строгий костюм, шляпа, черные очки. Лицо в свинцовых белилах, резкий грим, резкий хриплый голос, жесткое освещение. Все краски в нем и вокруг него кричат. Шой Да — весь тень и из тени. У него не человеческая пластика, а шарнирная, кукольная, механическая, как у неживого существа. Он падает как-то плечом вниз и вбок, то налево, то направо и трагически застывает в такой странной неестественной, болезненной позе. Долгая и мучительная пластическая пауза вырастает в символ боли и страдания. Так в спектакле рождается остра-няющий жест, остра-няющая пластика.

Здесь Шой Да— не двойник Шен Де. Образ злого кузена, его страшная маска, его личина для нее здесь «не уловка, не способ выжить в этом чудовищно жестоком мире. Для Шен Де ее “брат” — это и есть она сама. В этом-то и состоит ее трагедия, как и трагедия человечества вообще»<sup>1</sup>.

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

(Он меня не любит! Это не город, это ад. Слишком дорого стоит любовь сегодня.)», — надрывно и хрипло кричит Шой Да

---

<sup>1</sup> Alonge R., Tessali R. Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena. Milano, 1996.

в зал, и сквозь гротескную пластику этой неживой фигуры вдруг прорывается живой трагический голос. Телом своим он управлять не может — тело живет как бы отдельной от него жизнью. Болезненные порывы этого тела становятся метафорой его душевной боли. Как заметил один итальянский критик, Шен Де, находящаяся внутри Шой Да, противится всем его действиям и поступкам, все время пытается его остановить<sup>1</sup>. Поэтому Шой Да и двигается, как бы преодолевая сопротивление, прикладывая огромные усилия, чтобы сделать каждый шаг или жест. Необходимость быть злой и жестокой, дабы выстоять и не погибнуть в этом жестоком мире, Шен Де воспринимает как свое несчастье, как боль, которая физически терзает ее, разрушая и почти убивая. Маска, которую ей приходится носить, для нее невыносима, и вместе с тем маска эта есть часть ее самой. Поэтому с таким трудом, так тяжело она в конце освобождается от одежды своего кузена.

Шен Де и Шой Да — в сущности две маски, добрая и злая. Одна — злая — играет в манере трагического гротеска, другая — лирическая и нежная — тоже несколько условна, хотя и исполняется на плетении тонких психологических нюансов. Шен Де-Йонассон здесь маска в том смысле, в каком маской является Джельсомина-Мазина в феллиниевской «Дороге». В этих двух образах много общего и по сути, и по существу исполнения, хотя персонаж Йонассон более женственный и утонченный (что объясняется во многом фактурой самой актрисы).

Ввод зонгов в «Добром человеке из Сычуани» значительно более мягкий, чем в других спектаклях Стрелера по пьесам Брехта. Когда начинается зонг, голубой свет падает на исполнителя, словно в варьете, оставляя сцену в тени. По окончании зонга нормальное освещение сцены возвращается. Эпическое исполнение в спектакле включает целый ряд приемов, таких как длинные паузы, форсированные, неестественные интонации. В такие моменты обязательно меняется темп, ритм становится жестким, как метроном, частично или полностью меняется жест, а взгляд делается сосредоточенным, несколько отрешенным — отстраненным,

---

<sup>1</sup> Alonge R., Tessali R. Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena. Milano, 1996. P. 65.

отстраняющим. В особо важных моментах меняется и освещение, выделяющее фигуру говорящего или поющего, обращая на него, на его действия и слова особое внимание. Два стиля исполнения – эпический и психологический – здесь переплетаются настолько тесно, что их порой трудно отделить один от другого. Как выразился после премьеры один из театральных критиков: «Разная исполнительская техника предстает здесь в соединении полном и совершенном»<sup>1</sup>.

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

Особый случай в спектакле – сцена общения Шен Де со своим будущим воображаемым ребенком. Она так поэтична, что похожа на лирическое стихотворение. Это монолог, обращенный к публике, с которой Шен Де делится своей радостью. Она ясно видит своего ребенка, показывает, как он растет, присаживается перед ним, поправляет на нем рубашечку, с нежностью говорит с ним, ведет за ручку, играет с ним, знакомит с миром. С одной стороны, актриса ведет монолог психологически оправданно, с другой – сцена воспринимается именно как зонг, хотя здесь нет ни музыки, ни пения. И голубой луч в какой-то момент (не сразу) появляется и заключает ее в свой круг. «Крохотное человеческое существо зародилось во мне. Его не видно, но оно существует. Мир, затаив дыхание, ждет его появления», – так начинается свой монолог Шен Де.

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

---

<sup>1</sup> Gazzetta di Modena. 1981. 12. 05.

Ван, исполняющий роль рассказчика и комментатора событий. Вода, разлитая по сцене. Персонажи пьют воду, носят ее, расплескивая от быстрой ходьбы, играют с ней, постоянно наступают на лужи, и брызги воды летят во все стороны... Вода — самое бесформенное и самое пластичное природное вещество, символ переменчивости и жизни, и природы человека. Вода — первопричина жизни, ее источник, условие зарождения жизни и ее символ. И вода — знак материнского лона, где ожидает своего появления на свет младенец Шен Де.

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

Вообще здесь Джорджо Стрелер не спешит («Мы учились неторопливости...»<sup>1</sup>). Его спектакль «Добрый человек из Сычуани» шел вдвое дольше, чем известный спектакль Бенно Бессонна, поставленный приблизительно в те же годы. Стрелер не торопится, он обстоятелен и спокоен. Здесь нет никакой нервозности, торопливости в ритме, но нет и длиннот. Спектакль смотрится и слушается как сложное музыкальное (в широком смысле музыкальное) сочинение, когда режиссер стремится дослушать каждое слово, каждый звук, каждую паузу, где все *forte*, *piano* и *pianissimo* выдержаны в должной мере.

---

<sup>1</sup> Io, Strehler. P. 175.



Тон каждой сцены определяет ее настроение. А настроение окрашено множеством красок, оно всякий раз особенное, со своими оттенками, все построено на нюансах. Луч света, голос, интонация, пластика актера, легкое движение теней, темнеющее или белеющее пятно... — любая деталь может иметь решающее значение в создании атмосферы. Театральная критика отмечала эту особенность спектакля Стрелера. Для пьесы Брехта это было принципиально новым явлением. Когда читаешь статьи, посвященные спектаклю, то кажется, что речь идет не о жестком и грубом Брехте, а о пьесе Чехова. В некоторых случаях слова об атмосфере выносились даже в заглавие статьи.

«А что сказал бы Брехт?» — спросили Стрелера по окончании репетиций спектакля. «Думаю, он был бы доволен, — ответил режиссер. — Конечно, мир Брехта — это мир поэзии и мир идей. В этом мире есть место и чувству и развлечению. Но нет места скуке»<sup>1</sup>. Последний брехтовский спектакль Стрелера стал одним из лучших его созданий. В нем он достиг желаемого, соединив воедино мысль, чувство и поэзию. Обогащенный латинским мироощущением с его любовью к жизни и красоте, согретый теплом итальянского солнца, этот Брехт был воспринят как откровение. О нем стали говорить как об открытии и называть «гениальной итальянской версией эпического театра».

---

<sup>1</sup> «Anima buona di Sezuam» di B. Brecht. Piccolo Teatro di Milano. Stagione 1994–1995. Programma di sala.

## ГЛАВА IV

# К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДА

ТЕАТР — ЭТО ПИСЬМЕНА НА ВОДЕ...

*Дж. СТРЕЛЕР*

Каждой весной Джорджо Стрелер выпускал премьеру нового спектакля. В 1983 году он впервые ставил Лессинга и возобновил «Бурю» Шекспира. Классическая пьеса немецкого репертуара — пьеса Готхольда Эфраима Лессинга «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» — для Италии была произведением новым, в театре никогда не ставившимся. Работа над пьесой началась с конца марта и продолжалась без перерыва почти два месяца. В середине мая репетиции «Минны» все еще шли полным ходом; до премьеры оставалось уже немного времени.

В тот год автору этих строк посчастливилось присутствовать на репетициях и шекспировской «Бури», и «Минны фон Барнхельм». Судьба подарила возможность увидеть вблизи, как работает режиссер, как находит нужную мизансцену, шлифует образ, выстраивает целое, как находит решение сцены — от еще не ясных ее очертаний до окончательного варианта в день премьеры. Работа над «Бурей» проходила с середины июня на большой сцене театра «Лирико», а «Минна» ставилась на основной площадке «Пикколо», в маленьком театре на улице Ровелло. В период подготовки нового спектакля помещение театра в Пикколо служит только для репетиций, спектаклей не бывает, поскольку система итальянского театра не репертуарная.

Репетиции Стрелер обычно проводил во второй половине дня — с четырех-пяти часов вечера и до глубокой ночи. Получив разрешение присутствовать на репетициях, впервые вхожу в зал миланского «Пикколо». В зале притушены огни — на сцене декорация гостиничной комнаты героини. Стрелер разговаривает с осветителем, то и дело выходит на сцену, что-то исправляя в освещении, настойчиво добиваясь нужного ему тона и насыщенности света. Пробует он и звучание отдельных фрагментов

музыки. Так продолжается около часа. Затем он спускается в партер, откуда слышится его голос: «Начали!».

На сцене появляется военный — капитан в отставке Рикко де ла Марлиньер (актер Руджеро де Данинос). Звучат первые слова его монолога...

«Стоп (Alt)», — кричит из партера Стрелер. «Я ненавижу тебя, черт возьми (выражение значительно более крепкое), и я тебя люблю», — ревет он, обращаясь то ли к актеру, то ли к его персонажу, и взлетает на сцену. Через секунду на сцене уже не Стрелер, а француз-оборванец, жалкий авантюрист, карточный шулер, смешной и трагический, потерявший в жизни все. Словно в изнеможении он садится на стул, в отчаянии хватается за голову — и вздрагиваешь перед лицом этой человеческой драмы...

«Как паяц (буквально, “паячище”)! Очень трагически... Ты слишком нагружаешь внешнюю сторону персонажа. Его внутреннее состояние прежде всего. Для него это все решает в жизни... Здесь все на грани между иронией и гротеском, комизмом и отчаянием... Парик подправить — два растрепанных завитка падают на уши... И помни, ты близорукий. Ясно тебе?!»

В те первые мгновения Джорджо Стрелер поразил мощью темперамента, яркой эмоциональностью реакций, отечески нежным отношением к актерам и их персонажам (все они — его дети!) и злоупотреблением непечатными выражениями, используемыми в качестве связи между словами, которые звучали то нежно и ласково, то яростно и грозно. А также интересными рассуждениями о Лессинге, его времени, проблемах и особенностях его пьесы. Говорил много и охотно, отвечая на реплики сидевших в зале критиков. В тот день репетиция была открытой, и он был в ударе.

«Возможно, это самый трудный спектакль, который я когда-либо ставил. Это произведение необычное, в высшей степени трудное, ошеломляющее, загадочное (можно прибавлять и прибавлять эпитеты), и все это скрыто за внешней простотой. Это великая комедия (комедией итальянцы называют любую пьесу. — *М.С.*)...Она имеет структуру шутиливую, игровую, а вместе с тем она в полной мере отражает и реальную жизнь, и историю той эпохи. Из нее очень легко сделать и фарс, и трагедию. Это произведение антивоенное, антимилитаристское, оно символично

и для нашего времени, поэтому и звучит так современно, — говорил он в перерыве репетиции. — Это и комическая комедия, и комическая трагедия, и драма перехода от одного исторического времени к другому. Это любовная драма и драма любви, отношения любви и нелюбви между мужчиной и женщиной — стриндбергские мотивы здесь звучат явственно. Равновесие всех этих тем — это и есть “Минна”. И в своем спектакле мы должны показать все эти слои... Видите теперь, какая трудная задача стоит перед нами!?».

Во всем облике Джорджо Стрелера, в стиле поведения, в манере двигаться и говорить — во всем видна повадка бога-олимпийца, Зевса громовержца. Лишь только он входит в здание, рокот его голоса становится слышен везде и отовсюду — в зале, в фойе, в артистической уборной, в самом отдаленном уголке театра. В воздухе мгновенно возникает напряжение. И всем сразу становится ясно — Он пришел. И с этой минуты в театре слышится только его голос — поверх всех других голосов и звуков сцены и зала.

Просто так подойти к нему, сказать что-то или обратиться с просьбой совершенно невозможно. Вокруг него всегда столько людей — свита, как у короля, которая занимается необходимыми в репетиционном процессе делами, но всегда бдительно следит за тем, чтобы маэстро не беспокоили. Когда он в театре, вся жизнь в нем зависит лишь от него одного, все внимает ему и беспрекословно выполняет его волю. А уж если у него что-то не получается и он не в духе, или что-то, не дай бог, подготовлено не так, как он распорядился и ожидал, то страшно становится всем — даже посторонним, не имеющим ни к театру, ни к репетиции никакого отношения. Гнев Стрелера во время репетиции — сюжет особый. Тогда он кажется инквизитором, готовым карать всех и каждого. «Так... теперь я понимаю, — кричал он как-то кому-то из осветителей, по вине которого луч света появился на сцене на какие-то доли секунды позже необходимого, — ты меня ненавидишь, ты хочешь моей гибели, смерти моей хочешь, поэтому и сделал все это. Так вот, я хочу, чтобы тебя заживо сожгли на костре, как ведьму»<sup>1</sup>. Когда он работает, то не щадит

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 140.

никого, достается всем, даже самым близким и дорогим его сердцу людям. Его жена, актриса Андреа Йонассон, исполнительница роли Минны в пьесе Лессинга, говорила с немецким акцентом и никак не могла научиться произносить правильно итальянскую букву «r». Стрелера это очень раздражало, поэтому он мог прокричать ей в бешенстве: «Да ты просто хочешь моей смерти, вот и делаешь это все нарочно!».

«Пикколо teatro» эпохи Джорджо Стрелера — модель абсолютной монархии. Режиссеры и актеры итальянского театра более позднего времени, прошедшие через контестацию, чья творческая молодость пала на 1960-е и 1970-е годы, стали совсем другими людьми — доступными в общении, истинно демократичными. Но это не коснулось ни Эдуардо Де Филиппо, ни Лукино Висконти и лишь в слабой степени затронуло Джорджо Стрелера, что, по существу, выразилось лишь в принятой им форме обращения с работниками театра. По имени и на «ты» — так обращались к Стрелеру в театре независимо от положения и места работы. И это было единственной данью демократизации 1970-х.

И, может быть, еще и то, что свои репетиции Стрелер, как правило, делал открытыми — в сущности любой человек с улицы (если он этого очень хотел) мог зайти в театр, пройти на балкон и оттуда наблюдать за тем, что происходило в зале и на сцене. Хотя, возможно, это связано и с другим обстоятельством.

«Ручная работа» — говорил о своих спектаклях Стрелер. Стиль работы итальянского режиссера — глубина погружения в материал, тщательность отделки мельчайших деталей, неутомимость в поиске единственного решения, сами пути, порой не прямые, окольные и в высшей степени изощренные, которыми он шел к своей цели, — все дает право употребить это сочетание — «ручная работа». Слова не из области искусства, а из сферы профессиональной жизни ремесленников и мастеровых. И здесь нет противоречия. Ведь по большому счету театр тоже ремесло, и Джорджо Стрелер владел им в совершенстве.

В 1991 году, когда Джорджо Стрелера чествовали в Таормине, режиссер говорил о нравственном назначении театра, о влиянии театра на ход истории и жизнь общества. «Теперь в это верят немногие, — сказал он. — Но для меня театр — это институция моральная. Я никогда не мог воспринимать театр как

место развлечения или как источник дохода. И я никогда не мог смотреть на театр как на что-то легкое, что не имеет последствий. Я всегда жил и продолжаю жить с чувством страха перед теми последствиями, которые театральное действие способно оказать как на тех, для кого он делается, так и на тех, кто его делает»<sup>1</sup>.

Для Джорджо Стрелера, этого прирожденного политика, сенатора, члена компартии Италии и члена Европейского парламента, социально-политические проблемы имели огромное значение и всегда так или иначе находили отражение в его искусстве. Поэтому именно тогда, в начале 1980-х, он обратился к пьесе Готхольда Эфраима Лессинга «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье». Теперь уже мало кто помнит, что этот спектакль появился в сложный исторический момент, когда противостояние сил в мире между двумя политическими системами шло по нарастающей, а вероятность новой войны казалась реальностью<sup>2</sup>. То было время, когда, по словам Стрелера, «жизнь давала основания лишь для самых худших прогнозов и опасений»<sup>3</sup>. Пьеса драматурга XVIII века прозвучала в исполнении миланского театра остро и злободневно. Спектакль был назван одним из ведущих театральных критиков Италии «примером гениальной актуализации пьесы классического репертуара»<sup>4</sup>.

Джорджо Стрелер поставил свой спектакль о любви и сложных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, но, быть может, прежде всего о том разрушении, которое производит в душах людей война. Пьеса была написана Лессингом через год после окончания Семилетней войны и заключения в феврале 1763 года Губертусбургского мира; ее действие происходит в Германии в августе того же года.

Фабула пьесы сводится к следующему. Саксонка Минна приезжает в Пруссию с целью разыскать своего жениха, майора фон Тельхейма, с которым ее разлучила война. Однако Тельхейм,

---

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 158.

<sup>2</sup> Серия шпионских скандалов, сопровождавшихся высылкой большого числа людей с обеих сторон, гибель корейского самолета и т.д.

<sup>3</sup> Strehler G. Strehler intervista Strehler // Piccolo teatro di Milano. 1984/85. № 3.

<sup>4</sup> De Monticelli R. Minna e il suo ufficiale gentiluomo // Corriere della Sera. 1983. 02. 06.

несправедливо отстраненный от службы в армии, лишенный доброго имени и средств, отказывается принять руку богатой невесты. Тогда Минна идет на хитрость: сообщает ему, что она якобы лишена наследства. Тельхейм вновь начинает искать ее руки. Одновременно приходит известие об оправдании Тельхейма и возвращении ему его состояния.

Во второй половине мая 1983 года репетиции пьесы «Минна фон Барнхельм» вступали в заключительную стадию. Однако многое еще было не готово, а финал даже не имел своего окончательного решения. Поиск финала шел медленно, но результат все не устраивал Стрелера. Словно ведя какой-то внутренний разговор сам с собой, он повторял: «Нет, это не тот финал, который хотел Лессинг!». И поиски продолжались.

Почти каждая сцена нового спектакля еще нуждалась в серьезных добавлениях и уточнениях. В самой первой картине — очень важной для понимания общей концепции спектакля — рисунок в целом был найден, но некоторые принципиальные частности еще не имели ясных очертаний, да и пока не давались. Поэтому репетиция за репетицией Стрелер все возвращался к самому началу спектакля, ставил свет, уточнял музыкальное сопровождение, вновь проходил с актерами самую первую сцену.



Декорация спектакля по пьесе Готтольда Эфраима Лессинга  
«Минна фон Бархельм». 1983

В полумраке зрительного зала свет подавался на занавес — так начинался этот спектакль. Но это был не обычный театральный занавес, а сделанная из твердого материала серая кирпичная стена, ободранная, закопченная, задымленная, похожая на часть крепостной стены, возле которой еще недавно шли бои. Раздаются звуки скрипок. Мелодия звучит негромко, ее мягкие человеческие интонации контрастируют с суровым и мрачным видом стены. Мелодия жизни и любви там, где только что была смерть. Свет в зале медленно гаснет, стена-занавес идет вверх.

...В темноте что-то грохочет, видны беспрерывные вспышки молний, и слышен крик, истошный, отчаянный, панический крик человека. В мигающем освещении он мечется по сцене, в ужасе схватившись за голову, и кричит... Затем все стихает. Начинается рассвет. Первые лучи солнца освещают большое просторное помещение, на переднем плане горизонтально пересеченное рядом лавок, с уходящими вверх голыми стенами. Общий зал постоянного двора, хотя похоже на казарму — так скупо и по-военному сурово его убранство. Высоко поднимающиеся длинные окна в глубине сцены расположены фронтально, в центре печь и почти полное отсутствие мебели. Все матового серо-белого цвета — обстановка казенная, нежилая. На лавке лежит Юст (актер Нино Биньямини), солдат прусской армии. Это он кричал ночью, приняв во сне грозу за грохот орудий.

Солнце поднимается все выше — становится светлее, и наконец свет заполняет всю сцену. Широкие длинные лучи спускаются из окон и пересекают сцену гигантскими фантастическими прожекторами. И происходит превращение. Общий холодный и безжизненный фон сцены куда-то исчезает. Сцена становится совсем матовой, ее очертания различаются как сквозь туман, и словно отдаляются, обретая легкость и воздушность. Сияющие лучи наполняют сцену теплом и нежностью. Это уже не просто свет раннего утра, а нечто большее — сама красота, сама жизнь, возрождающаяся из пепла и попирающая смерть.

Так, в метаморфозах сценического пространства «Минны фон Барнхельм» угадываются две противостоящие силы этого спектакля — добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы, мира и войны. Они заявляют о себе и сразу вступают в единоборство, которое будет длиться весь спектакль. Борьба будет возникать постоянно, на разных уровнях, в различных формах — в характерах



персонажей и в их противостоянии друг другу, в световом и цветовом решении спектакля, в звучании его музыкальных тем — короче, в каждой сцене.

...Сцена первая. Раннее утро. Юст и хозяин трактира. Трактирщик делает уборку — поливает пол водой, бесцеремонно льет воду под ноги Юсту, где-то за сценой бьют посуду. Сыро, холодно, неуютно. Юст в дурном расположении духа. Ночью на постоялый двор приехала какая-то дама, и трактирщик, не задумываясь, приказал выставить вон вещи отсутствовавшего хозяина Юста, майора фон Тельхейма, который задолжал за комнату. Поэтому Юст провел ночь на лавке, оскорблен и не желает разговаривать. Хозяин, напротив, ищет примирения. Они перебарщиваются репликами, ритм сцены постепенно нарастает.

— Давайте же помиримся, господин Юст! — наклоняясь над ординарцем, вкрадчиво говорит хозяин постоялого двора и... неожиданно меняется в лице.

На эту реплику издали слышится тихий бой барабана, отбивающего марш, и призывные звуки трубы. Где-то идут военные учения. Лицо трактирщика делается неподвижным — он прислушивается. Проходит мгновение — вступает военный оркестр. Глаза трактирщика загораются странным блеском, он улыбается, но как-то неестественно, механически, как кукла, у которой включили завод. Тело его выпрямляется и машинально начинает делать движения, имитирующие солдата на марше, но не явно, а как бы про себя. Марш приближается — начинается солдатская походная песня. Жесткие интонации музыки и резкие созвучия немецких слов слышатся все громче и наконец заполняют собой все пространство сцены и зала.

Трактирщик уже не смотрит на Юста, его глаза устремлены куда-то вдаль. Из обычного миролюбивого филистера, недалекого и жадного до денег, но в целом безобидного, он превращается в частицу некой устрашающей силы. Он настолько ощущает свою к ней причастность, что кажется, будто сцена заполняется всеми этими людьми — солдатами прусской армии, способными, не рассуждая, смести все на своем пути. Музыка удаляется, стихает — трактирщик приходит в себя. Наваждение прошло.

На репетиции эта сцена не получалась. Актеру Марио Валгои, исполнителю роли трактирщика, никак не удавалось показать переход от одного состояния к другому.

Джорджо Стрелер вышел на сцену — красивый, царственный Лев, с волнистой гривой серебристых волос, мягкими неторопливыми движениями и глубоким, сильным и грозным басом. Теперь трактирщиком был он. Дали реплику — пошла музыка.

Перемена внезапна и разительна. Как-то осев и обмякнув, его тело начинает двигаться в такт музыке. Глупо улыбаясь, он удовлетворенно поглядывает в зал, на Юста и буквально трепещет от упоения — рот приоткрыт, глаз почти не видно. Чем громче музыка, тем он больше приходит в восторг — движения делаются увереннее. Как бы желая покрасоваться перед кем-то, он машинально поправляет пиджак, проходит маршем, с восхищением отдавая кому-то честь. И если в трактиршике Валгои было нечто зловещее, то трактирщик Стрелера — это душа-человек, само обаяние и наивное добродушие. И тем страшнее воспринималась в нем потребность слиться с этой силой, стать ее послушным орудием. А ведь он, этот симпатичный человек, действительно способен на все — легко, простодушно и не задумываясь. Так механизм трансформации обывателя в убийцу действует как бы поверх сознания и всегда безотказно.

— Переход не должен быть внешним, механическим, — объясняет Стрелер, — дело в том, что персонаж преобразуется внутренне и на глазах становится нацистом.

Стрелер показывает еще раз — рисунок чуть-чуть другой, иные частности, но суть одна и та же. Показывая, он одновременно приговаривает: «Я преувеличиваю», и тут же пританцовывает в такт музыке, угодливо вытягивается и еще раз отдает честь.

— Я всегда преувеличиваю. Я даю вам несколько возможных решений. Вы должны выбрать что-то для себя, отделать, заострить, сделать своим. Я всегда иду от избытка в персонаже. Никогда не копируйте меня. Актер должен играть персонаж, а не меня (последние две фразы на протяжении всех дней репетиций он повторяет неоднократно).

Сцене с трактирщиком Стрелер придавал большое значение, поэтому она отработывалась долго и тщательно. После показа режиссера Марио Валгои сыграл сцену сам, потом еще и еще раз, всякий раз беря что-то из деталей, предложенных Стрелером, ища «своего» трактирщика. В дальнейшем были сняты многие краски, присутствовавшие в показе режиссера:

трактирщик при звуках музыки не проходил больше победным маршем, не поправлял воображаемый мундир, не отдавал честь. Сумма движений и мимики стала минимальной, но предельно точной и выразительной. Осталось главное – при звуках военного марша персонаж преображался внутренне: это-то и произвело особенно сильное впечатление.

Внутреннее преображение для Стрелера – он неоднократно это подчеркивает – есть главное. Путь к постижению внутреннего мира героя долгий и сложный. На этом пути актер «Пикколо театро» должен с помощью режиссера узнать, понять и прочувствовать многое, начиная со сведений об эпохе создания пьесы и кончая подробным анализом психологии персонажа, овладением внешней формой его поведения (пластика, голос), а также взаимодействием со средой его обитания – сценическим пространством. Сложение всех этих компонентов только и могло дать желаемый результат.

«Есть ли у вас свой метод?» – нередко спрашивали Джорджо Стрелера. Обычно он отвечал отрицательно. «Я всегда чувствовал себя неспособным облечь свой стиль работы в одежды строгой методологии, чтобы иметь возможность с ее помощью научить еще кого-то... Моя методология – это никакой методологии... Может быть, и можно создать теорию метода на основе того, как я работаю в театре, но это очень трудно. Наша эпоха, кажется, уже отказалась от методов»<sup>1</sup>, – говорил он в 1991 году.

Джорджо Стрелер, соединивший в своем творчестве несколько линий европейской театральной культуры – итальянскую национальную традицию комедии масок, искусство психологического реализма и эпический театр, не был первооткрывателем в области театральной формы. Однако как истинно великий художник он не только аккумулировал идеи, которые носились в воздухе, собирая все живое, жизнеспособное, новаторское, что рождалось в современном театре, но и преображал это все порой до неузнаваемости, в результате чего возникал совершенно особый вид искусства – его театр.

Для самого Стрелера главными фигурами в театре XX века всегда оставались Станиславский и Брехт. «Станиславский

---

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 120, 159.

научил нас многому. Потом появился Брехт, который говорил о других вещах. Станиславский лежит в основе нашей работы в театре... Он первый учитель для всех нас, без Станиславского сегодня невозможно работать в театре. Брехт, в сущности, говорил о том же самом, хотя и с иной точки зрения». Стрелер всегда считал себя посредником, прежде всего, между этими двумя великими театральными школами — Станиславского и Брехта. Каждый спектакль итальянского режиссера, начиная с середины 1950-х годов, есть доказательство поиска и обретения такого компромисса. «Мое призвание — искать мосты, — говорил он. — Иногда мне это удается, иногда нет»<sup>1</sup>.

И сколько бы сам Джорджо Стрелер ни говорил о том, что у него нет своего метода, сомнений быть не может, — метод все-таки есть. Пока не исследованный и даже не описанный хоть в какой-то мере полно. В чем-то такой же или очень похожий на то, что делают другие хорошие режиссеры, а в чем-то совсем особенный, не похожий ни на что. Во многом спонтанный, основанный на его великой интуиции.

Работа Джорджо Стрелера над спектаклем как обычно начиналась с выбора текста и чтения пьесы. Читать он всегда старался свежим, неиспорченным предыдущим опытом взором — так, как если бы он впервые в жизни взял книгу в руки. «Всеми силами я стараюсь быть наивным читателем, который никогда ничего не знал об этой пьесе. Я стараюсь заставить себя удивляться, с интересом следить за развитием действия, что очень трудно. Ведь мы далеко не наивны. Есть груз культуры, есть знания, вкусы, пристрастия, предубеждения»<sup>2</sup>. И как только принималось решение, как только выбор был сделан, первый шаг, который предпринимал Стрелер в работе над новым спектаклем, — это строительство *сценического пространства*. И хотя сценографу в «Пикколо театро» всегда предоставлялась большая творческая свобода, структуру, форму и иные важные аспекты пространства сцены нового спектакля всегда определял режиссер. «Возможно, я слишком вторгнулся на их территорию, — признавался он. — Но возможно также, что у меня слишком

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 159, 163.

<sup>2</sup> *Bentoglio A.* Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 134.

сценографическое пространственное мышление, даже если я и не в состоянии все сделать сам»<sup>1</sup>. Как говорил Иозеф Свобода, также работавший со Стрелером: «Хороший режиссер должен быть на 50% хорошим сценографом»<sup>2</sup>.

В «Минне фон Барнхельм» — одном из лучших спектаклей режиссера и во многом очень характерном для него произведении искусства — действие шло в двух декорациях: в гостиничной комнате героини и в общем зале постоянного двора. И в этом была заложена концепция. Сценография двух диаметрально противоположных по духу пространств раскрывала смысл драматического сочинения, как его понимал Стрелер, а также сверхзадачу режиссерского решения — пластического воплощения главного конфликта спектакля. Свет, цвет, звук, форма — основополагающие критерии сценического пространства в театре Стрелера.

Форма в «Минне», как это часто бывает в спектаклях Стрелера, традиционна и на первый взгляд предельно проста. Весь спектакль кажется выстроенным минимальными средствами. Обычная сцена-коробка, две несложные по конструкции декорации, ничего лишнего, ни одной необязательной линии, ни одной «неиграющей» детали. Нет здесь и многоцветия красок — спектакль решен в характерной для Стрелера одной цветовой гамме. Костюмы персонажей сдержанны по линиям и краскам. Обстановка и реквизит также минимальны. И эта лаконичная форма оказалась способна вместить огромное содержание. «Минна» Стрелера — произведение многозначное, необычайно емкое по смыслу. При внешней скупости средств многомерность достигается путем соединения различных функций (иногда противоположных по значению) в отдельном «играющем» объекте. При этом он может выполнять и свое прямое назначение и вырастать до размеров метафоры, принимая то один, то другой образ. Как говорил Стрелер, «настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение»<sup>3</sup>.

Роль метафоры в спектакле (как и вообще в искусстве Стрелера) очень велика. Здесь она проста до чрезвычайности и до

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 121.

<sup>2</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 72–73.

<sup>3</sup> *Стрелер. Дж.* Театр для людей. С. 214.

чрезвычайности иногда значительна. Она рождается и живет в пределах традиционного психологического и бытового театра. При этом метафора может включаться как эпизод иного стилистического ряда (например сцена с трактирщиком из I акта и некоторые другие сцены: солдафонский проход Вернера из II акта, «безумный» смех Тельхейма из III-го...), а может вырастать из самой плоти «настоящей» жизни этого спектакля. В «Минне» есть открытые метафоры (например занавес-стена), но чаще метафора принимает скрытую форму, когда какой-нибудь предмет читается не только как предмет со своим назначением, но и как символ. Так, например, декорация большого зала постоянного двора воспринимается и как собственно интерьер гостиницы, и как солдатская казарма, и как тюрьма — обобщенный образ неволи. Начало спектакля вводит зрителя в атмосферу казармы, где в каком-то странном забытии, среди холода и неуютя пребывают персонажи комедии Лессинга — мужчины, одурманенные угаром военных побед, потерявшие себя, утратившие реальную перспективу. Лишь лирическая музыкальная тема, прозвучавшая в голосе скрипок и вспыхнувшая необычайной красотой сцена — вся в ослепительных торжествующих лучах — напомнила о существовании иной жизни без страха и войны, где возможны и любовь, и счастье.

...Серый кирпичный занавес поднимается вторично, открывая верхний этаж трактира — узкую, скорее похожую на веранду комнату с низким потолком и небольшими окнами. Раннее утро того же дня. Комната Минны. На первый взгляд, цветочное и световое решение сцены кажется тем же, однако оттенки и нюансы в оформлении другие, что и создает совсем иную атмосферу. Серо-белые, пыльные, отчуждающие краски занавеса-стены и декорации первой картины полностью преобразуются. Они остаются светлыми по преимуществу, но приобретают более мягкие и теплые оттенки — золотистые, бежевые, жемчужно-белые, серебристые... Именно в таких тонах выдержаны костюмы Минны и ее служанки Франциски: атлас, шелк и кружева женских платьев, парик главной героини... Даже солнечные лучи, проникающие в комнату через так же расположенные, но низкие окна, из ярких и холодноватых становятся золотистыми, мягкими, теплыми и приглушаются. Природа — союзница и помощник всегда. Солнце, ветер, вода или снег — участие сил



Сцена из спектакля по пьесе Готхольда Эфраима Лессинга  
«Минна фон Бархельм». 1983

природы в драматическом действии спектаклей Стрелера, как правило, становится очень важным, в отдельных случаях решающим.

Диалог Минны и Франциски (начало второго действия) — одна из лучших сцен спектакля. Мизансцена этой тончайшей психологической сцены, великолепно сыгранной актрисами, будничная, бытовая: в ней все естественно и достоверно. В комнате царит беспорядок, разбросаны какие-то вещи — платки, кружевные накидки, но беспорядок этот странным образом вносит ощущение покоя: он полон очарования, домашнего уюта и тепла. И все мелкие бытовые подробности — чашечки, платочки, кофейники, веера — чрезвычайно важны, они полны смысла, так как служат высокой поэзии — поэзии жизни. В этом, казалось бы, совсем обычном, выстроенном по законам реалистического театра пространстве, рождается поэтический образ — живой, осязаемой, пульсирующей жизни. Здесь быт неразрывно связан с человеком, которому служит, он очеловечивается, одухотворяется и наполняется поэзией. Быт становится символом бытия. Какой контраст с обстановкой первого действия, где над сознанием людей властвует смерть!

И возникает странное противоречие. Мир военных — мир мужчин — при всей своей железной организации, внешней силе

и мощи дисгармоничен, тревожен и зыбок. Мир женщин, напротив, полон внутренней гармонии и, несмотря на внешнюю хрупкость, устойчив и незыблем, как сама жизнь. Режиссер достигает своей цели путем едва заметных изменений в цветовом и световом решении той или иной картины спектакля, малыми средствами, на очень малом пространстве — в пределах всего одной цветовой гаммы.

Структурообразующий элемент спектакля — белый цвет. Роль его первостепенна. В зависимости от освещения он приобретает различные оттенки, и соответственно меняется настроение и смысл сцены. Динамическое противоборство двух сил — добра и зла, их непримиримое противостояние возникает не на контрасте, не на противопоставлении, а на легких переходах от одного тона к другому. Мерцающие смыслы сценических пространственных форм в театре Стрелера порой возникают как бы сами собой, в результате одного лишь легкого прикосновения.

Стрелер обладал поразительным даром великое и вечное находить в обычном и простом и извлекать метафору из самых неприметных обыденных предметов и деталей. При этом одна простая деталь могла быть не только существенной для понимания неких важных положений спектакля, нести в себе значительное содержание, в том числе и философское, но играть и формообразующую роль в театральном пространстве.

В «Минне фон Барнхельм» на общем светлом фоне контрастной краской выделялись редкие мазки черного цвета: сапоги, манжеты, шляпы — офицерские и солдатские треуголки. Черная шляпа — обязательная принадлежность обмундирования прусского воина XVIII века. Вместе с тем можно уловить в ней сходство с наполеоновской треуголкой. И здесь, в этом спектакле о войне и мире, она воспринималась как иронический символ поверженного военного могущества, канувших в Лету побед, тщеты завоевательских притязаний. Более того, та же самая треуголка в спектакле Стрелера вызывала и прямо противоположные ассоциации. Ведь по цвету и форме она почти точная копия венецианской карнавальной шляпы. Так вместе с треуголкой в спектакль вошла и тема карнавальности, радости бытия — манящей, вечно прекрасной и таинственной жизни. И как все в карнавале, она напомнила о быстротечности этой жизни, оставив едва уловимое, легкое чувство меланхолии. Простой предмет



театрального костюма — шляпа. А здесь в неразрывном единстве и вечной борьбе соединились символы жизни и смерти.

Стрелер не любил ярких красок, предпочитая мягкие, приглушенные, пастельные тона; в его спектаклях свет преимущественно боковой, задник же, как правило, подсвечен снизу. Такое направление освещения вносило в общую атмосферу сцены нечто лирическое, интимное, меланхолическое. Свет и тень — на их противопоставлении, на их контрасте строилось многое в спектаклях Стрелера. Особенно это становится заметно с середины 1970-х годов, когда в структуре пространства появляются устойчивые изменения. Сценическое пространство большинства спектаклей Джорджо Стрелера последних двух десятилетий строится с учетом затененной авансцены; и в этом заложен помимо эстетического и философский смысл. Среди таких спектаклей и «Минна фон Барнхельм». Частые проходы ее персонажей по затененной части авансцены напоминают силуэтную живопись. Одинокие движущиеся фигуры сообщают своеобразное чувство дистанции по отношению к тому давно ушедшему времени, картины которого служат им ярким, сияющим фоном. Вместе с тем в них возникает и образ быстротекущего времени, всегда спешащей жизни и одновременно неизбежности ее конца. В прекрасный, полный света мир стрелеровских спектаклей теневая черта вносит диссонанс — тревожные и печальные ноты близкого конца, неизбежного и скорого расставания с этим сверкающим миром. Стрелер словно напоминает зрителям и себе самому о беге времени. Еще немного — и жизнь, которую он так любит, и красота, которой он поклоняется, уйдут, исчезнут, погаснут навсегда. Так, как гаснет в театре свет. Теневая черта, как переведенный на другой язык — в зрительный ряд — звук лопнувшей струны. После «Вишневого сада» этот немой звук — настораживающий и печальный — звучит в спектаклях Стрелера постоянно. Как голос времени.

Поскольку пространство сцены для режиссера имело первостепенное значение, работа над ним всегда шла долго и тщательно, начиная с первых дней постановочного процесса и весь период репетиций вплоть до последнего дня перед премьерой, и занимало оно столько же времени, сколько и работа с актером. (В Италии такой подход — исключение; свет в спектакле здесь обычно ставят на скорую руку — за два-три дня до премьеры.)

Для Стрелера сценическое пространство важно не только само по себе как пластическое выражение главной идеи спектакля. Со всеми особенностями его формы, освещением, цветом, звуком оно задает тон спектаклю, определяя в нем и все остальное, и прежде всего характер исполнения, а также его уровень.

Однажды во время репетиции «Минны фон Барнхельм» Стрелер задал такой вопрос актрисе Памелле Виллорези (исполнительнице роли служанки Франциски): «Этот жест, который ты только что сделала рукой, как бы ты могла его сделать, если бы ты жила на севере, были бы сумерки и вот-вот должна была начаться гроза..? А как может улыбнуться бедная, скромная и достойная девушка с севера?». Памелла Виллорези ответила, что она не знает как. «Конечно, ты не знаешь и даже не можешь себе этого представить в таком отвратительном желтом освещении», — ответил Стрелер и крикнул осветителю: «Виничо, пожалуйста, поменяй свет!». И как только на актрису спустился тонкий бледный луч, имитирующий холодное северное солнце, она поняла (как говорила впоследствии), что движения ее должны быть более спокойными, жест более округлым, а улыбка мягче со слегка прикрытыми глазами.

Сценическое пространство в театре Стрелера тесно связано с исполнителем; оно может принудить его произнести реплику определенным образом, оно формирует его жест и всю так называемую мизансцену тела. Поэтому взаимодействие с театральным пространством — важнейшая задача актера. И поскольку от пространства в спектакле так много зависит, работу с ним Стрелер ведет тщательно, на таких нюансах, которые и уловить-то не всегда возможно. Однако в своей совокупности они решают многое. «Рядом со Стрелером я научился различать бесконечно малые оттенки цвета, тона, интенсивности освещения и децибелов, — свидетельствует режиссер Энрико Д'Амато, много лет работавший в «Пикколо». — Я научился понимать, что эти различия, которые по отдельности публика не в состоянии даже заметить, все вместе способны создавать необходимую атмосферу и воспринимаются как напряжение, интенсивность и плотность драматического действия».

С уточнений в освещении Стрелер ежедневно начинает и репетицию каждой сцены. При этом для него всегда, с первых дней постановочного процесса готовят временные декорации.

Многое потом уточняется, заменяются какие-то детали, но общая конфигурация пространства определяется уже с самого начала.

Столь же большое значение, как и пространству, режиссер придает и сценическому костюму. Костюм для Стрелера — всегда часть целого, элемент спектакля и самостоятельного значения не имеет. Костюм тесно связан с актером и способен влиять на характер и качество его исполнения. Для Стрелера лучший костюм, так сказать, «правильный костюм тот, которого не замечаешь»<sup>1</sup>, когда он не привлекает к себе излишнего внимания. И здесь для режиссера нет мелочей: важно все — оттенок ткани, определенным образом лежащий локон парика, сборки на платье, свет, цвет, тон... Все должно соответствовать общему рисунку и замыслу, и ничто не может противоречить характеру персонажа, каким его видит режиссер. Репетиции на сцене с первого дня идут в костюмах — временных, приблизительных, еще не совсем таких, какие будут, но тем не менее костюмах. Пьесу XVIII века репетировать в джинсах невозможно! Для Стрелера это была аксиома.

Проверка уже готовых костюмов всегда проходила только при том самом освещении, при котором персонаж должен был появиться в нем на сцене. Это очень важный момент подготовки спектакля. Вначале актеры выходят в своих костюмах все вместе, а потом каждый по очереди. Незабываемое впечатление оставила обычная процедура, во время которой Стрелер давал указания относительно костюмов персонажей в спектакле «Минна фон Барнхельм». Тогда он вносил последние штрихи к портретам своих героев.

На сцену вышла Андреа Йонассон — актриса, исполнявшая роль Минны, — в очень красивом платье светло-бежевого атласа (костюм для четвертого действия). Бросив на нее взгляд, Стрелер показал на юбку и попросил смягчить и убавить складки. Я внутренне запротестовала — все казалось идеальным. Однако когда спустя некоторое время актриса еще раз показала костюм, я поразились перемене — стало не просто лучше: внешний облик героини преобразился — стал сдержаннее и благороднее. Слишком

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 135.*

нарядный оттенок был снят, и режиссер остался доволен — именно такой наряд могла надеть его Минна.

Сценический костюм и пространство сцены — важнейшие компоненты стрелеровского театра. Поэтому первое, что Джордж Стрелер показывает актерам, пришедшим на читку новой пьесы, — это эскизы декораций. С первых мгновений работы над ролью актер должен обживать это новое пространство. Однако и пространство, и костюм в театре Стрелера имеют подчиненное значение, поскольку главным здесь остается актер. В сущности, все в театре Джордж Стрелера делается ради актера, которого необходимо подвести к тому самому единственно верному самоощущению, чтобы он смог сыграть свою роль так, как задумано. О Стрелере говорили, что он обладал «дьявольской способностью точно выбирать актеров»<sup>1</sup>. Но и этих актеров надо было научить делать то, что необходимо. И хотя он был из тех режиссеров, который «мог научить играть даже камни»<sup>2</sup>, ему всегда приходилось прикладывать для этого очень много сил, используя и кнут, и пряник, и похвалу, и даже оскорбление. Все шло в ход, чтобы добиться цели.

Вместе с тем Стрелер всегда с интересом выслушивал от каждого любые предложения и нередко принимал их. Я неоднократно наблюдала, как Памелла Виллорези, исполнительница роли Франциски в «Минне» (а это была самая большая актерская удача в спектакле), обращалась к нему с предложением внести ту или иную краску в исполняемый ею образ. И режиссер всегда соглашался. Театр Стрелера — режиссера-диктатора, — как это ни парадоксально, был основан на доверии к актеру, на доверии к его таланту, его чутью, его интуиции. Но он приходил в ярость и не прощал, если актер был равнодушен и пассивен в работе.

Стрелер не только легко принимал интересные предложения, от кого бы они ни исходили, но творчески использовал все, даже накладку и ошибки, если они случались, и в них он видел что-то новое. О свечах, зажженных актерами, когда погас свет во время одного из исполнений «Арлекина» (что позже Стрелер использовал при создании новой версии спектакля) уже шла

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 93.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 103.

речь. Ошибки актеров во время репетиций также порой становились импульсом к развитию сцены.

В спектакле «Кампьялло» в центре сцены располагалась небольшая лужа. Как-то раз на репетиции Кавалер (Акиле Милло), проходя мимо нее, не удержал равновесие и наступил в воду. Поднялись брызги, он намочил пальто и ботинки. Стрелер пришел в восторг, тут же ввел мизансцену в спектакль, приказав удлинить пальто Кавалеру и сшить еще одно пальто запасное, а также дополнительную пару обуви (для переодевания в сухое). Костюмы в «Пикколо» всегда шились с запасом — по два-три экземпляра каждого. Да и вообще со своей стороны Стрелер всегда делал все от него зависящее, чтобы создать для актера благоприятные условия для работы. Как говорил режиссер: «Актеры чувствуют себя хорошо только на определенной сцене, которая освещена единственно возможным образом, они должны быть одеты только в такие костюмы, которые необходимы, и здесь должна звучать только единственно возможная для данного спектакля музыка... И только на такой сцене актеры способны творить чудеса»<sup>1</sup>.

Застольные репетиции режиссер проводил за большим столом, в присутствии всех участников спектакля, а не только актеров. Вначале Стрелер подробно рассказывал об эпохе, об авторе, о самой пьесе, о том, как она написана и какие содержит в себе загадки. «Я говорю о том, что уже понял в этой пьесе, и о том, что еще не понял совсем, потому что сам я это сделать не в состоянии, и мы можем это сделать только вместе»<sup>2</sup>. Затем начинается чтение. У всех присутствующих на руках экземпляр пьесы, по которому они следят за текстом.

Стрелер читает всю пьесу сам. В этом его чтении уже видна концепция будущего спектакля, его ритм, а также характеристика всех персонажей. Режиссер читает пьесу со всеми ремарками, делая отступления, объясняя действия того или иного персонажа, останавливая внимание слушателей на некоторых особенно важных или особенно сложных сценах. «Обратите внимание, труднейшая сцена», «А эта сцена должна быть очень быстрой»,

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 136.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 135.

«Здесь должна быть очень долгая пауза», «А вот эта реплика вызывает замешательство» — замечания такого рода звучат постоянно. Нередко режиссер, подробно комментируя какую-нибудь реплику персонажа, продолжает его текст своими собственными достаточно пространственными словами. Стрелер стремится дать по возможности максимальное полное на данном этапе представление о пьесе и ее героях.

Однако *чтением* пьесы все это можно назвать лишь с натяжкой. По существу Джорджо Стрелер один впервые играет весь спектакль от начала и до конца, играет роль каждого, говорит разными голосами — мужскими, женскими, писклявыми, картавыми..., изображает все звуки, которые должны слышаться в той или иной сцене (если музыка — он напевает, звук моторной лодки — он рычит, выстрел — он хлопает в ладоши). Прочтя какую-то реплику, он вдруг обнимает сидящего с ним рядом, обращается к нему, плачет, смеется или вдруг вскакивает и бежит куда-то... Чтение одного только акта может занять достаточно много времени, порой несколько часов. По завершении чтения начинается обсуждение.

Пьеса обсуждается всем коллективом участников постановки, высказываются самые разные точки зрения, наблюдения или сомнения. Застольный период — это и первые попытки для актеров произнести вслух отдельные фрагменты нового текста. Режиссер внимательно выслушивает каждого, ценным для него является все — любое мнение, любое сомнение или оценка, при этом значения не имеет, правильное это суждение или ошибочное. Как уверяет режиссер, даже нелепость, произнесенная кем-то из актеров, порой оказывается полезной для общего дела. Застольные репетиции — период недолгий, после чего сразу же начинается следующий этап, значительно более долгий, самый интересный и увлекательный, — репетиции на сцене.

Начинает их Джорджо Стрелер вначале на пустой сцене, где совсем ничего нет. Но свет он ставит сразу. Стрелер тратит часы, чтобы подготовить сцену к репетиции, создать на ней нужную атмосферу при помощи освещения и музыки. В задачу же художника спектакля входит как можно скорее подготовить временные декорации.

Репетиции на сцене — время особенно творческое для всех. Поиск идет методом проб и импровизаций, что помогает найти

зерно образа. Все найденное в процессе импровизаций — пластика персонажа, его жесты, позы, взгляды, тон голоса — затем закрепляется. Поражает его страстная, одержимая, неутомимая работа над деталью. На репетициях «Минны» он мог часами гонять одну и ту же сцену, заставляя актера повторять одну и ту же реплику несчетное число раз до тех пор, пока она наконец не зазвучит так, как требуется. Будучи убежденным, что «повторение — наиболее краткий путь к оптимальному исполнению», что таким образом «создаваемое напряжение ведет к истине, а если уж она будет схвачена исполнителем, то обязательно дойдет и до публики»<sup>1</sup>.

Многие, однако, считали требования Стрелера чрезмерными. Нередко казалось, что измученный вконец актер вот-вот потеряет контроль над собой, упадет в обморок или разразится рыданиями, что режиссер требует невозможного. Во время репетиций «Бури» Шекспира Джулии Ладзарини, исполнительнице роли Ариэля, приходилось висеть на тросе под потолком часами. А в это время Стрелер гонял и прогонял окончание сцены, предшествующей ее выходу. Измученная, с затекшими мышцами, временами почти засыпающая, она все ждала и ждала момента своего появления. Закончив с очередной сценой, режиссер вдруг замечал ее: «Джулия, бедняжка, а она все висит!». Но и после этого проходило время, пока Стрелер говорил с кем-то из технического персонала, а Джулия продолжала висеть. И только затем она могла, должна была спуститься вниз, и при этом, как потом сама вспоминала, «обязательно быть легкой, гибкой, свежей, полностью готовой к работе». Вообще Стрелер полагал, что актер должен быть всегда готов к работе. Что бы там ни происходило, сколько бы он сам в течение репетиции, как кому-то могло казаться, «ни тратил времени впустую» (разговаривая с техниками, с рабочими сцены, вызывая помощников, рассуждая о театре, ругая театр и все его порядки...), актер не имел права расслабляться. «Стрелер всегда должен был видеть, что машина наготове. Вода кипит всегда, и только *он* решает, когда бросать пасту. А тридцать минут творчества, когда они наступали, поражали. Он тебе говорил две-три вещи, и перед тобой

---

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 76.

открывался целый *мир*<sup>1</sup>. Поэтому все «издержки производства» в театре Джорджо Стрелера забывались, когда он все-таки добивался своего, и на свет рождался еще один спектакль-шедевр. Все претензии отпадали, и уже никто не вспоминал о его излишней суровости.

Напряженная и изнурительная работа над спектаклем всегда продолжалась до самой премьеры. Вплоть до последнего момента перед открытием занавеса Стрелер всегда менял, исправлял, продолжал и продолжал добавлять новые краски, штрихи, детали. Он настолько был поглощен доведением до совершенства отдельных частных, что ему никогда не хватало времени сделать хотя бы раз прогон всего спектакля перед публичным показом. Поэтому первые спектакли обычно бывали несколько затянутыми, а ритмическая выверенность приходила к ним уже позже. Первый прогон «Минны» также состоялся при переполненном зале в присутствии не только зрителей, но и всех театральных критиков. Это было то, что в Италии называется предпремьерой (*anteprema*).

В каждом спектакле были сцены, которым режиссер придавал особенно большое значение, поэтому ими он занимался долго, настойчиво и очень тщательно. Важнейшим моментом спектакля «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» для Стрелера был финал. К нему он шел с самого начала работы над спектаклем, но и за неделю до премьеры финал все еще не устраивал режиссера, не получался таким, каким должен был быть – значительным и сильным. Сомнения не оставляли Стрелера. Поэтому репетиция за репетицией он возвращался к последней сцене, и в какой-то момент вновь звучали его слова: «Ну а теперь, ребята, займемся пятым актом».

В финальной сцене подводится итог проблемам, поставленным в спектакле. Для Стрелера финал имеет принципиальное значение. «Солдатское счастье» – так звучит вторая половина заглавия пьесы Лессинга. В финале тема эта выходит на первый план, становится главной. Более того, в не совсем четкую концовку пьесы Лессинга итальянский режиссер, не меняя текста, вносит полную ясность, не допускающую разночтений. И делает

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige*. P. 194.



он это легко и театрально – одной простой, красивой и очень выразительной мизансценой.

Внешне финал комедии Лессинга традиционно благополучный: обе пары – Минна и Тельхейм, Франциска и Вернер – соединяют свои судьбы. Этим ко всеобщему удовольствию и кончается комедия. Однако героев ждет неодинаковое будущее. Из текста не ясно, какую карьеру изберет себе Тельхейм, как сложится его судьба. Судьба же Вернера и Франциски уже определилась: они отправляются на войну в Персию. В спектакле Стрелера заключительные слова Вернера о будущей войне становятся ключевыми словами финала. Они-то и решают окончательно судьбу всех главных героев пьесы.

К последнему акту общая атмосфера меняется. Меняется и соотношение сил, действующих в спектакле. Борьба между жизнью и смертью склоняется в пользу жизни. Из всезаполняющей и агрессивной темы войны марш в конце возникает уже реже, звучит тише, как бы издалека. Война отступила. Любовь между людьми, любовь к жизни победили. Последняя сцена примирения идет в декорации общего зала гостиницы. Лучи света, как лучи надежды, льются из окон спокойно, тихо, мягко. Мизансцена трогательная: слева, взявшись за руки, сидят на скамье Минна и Тельхейм, справа – Франциска и Вернер. Минна снимает перчатку Тельхейма и гладит его раненую руку. Франциска вынимает соринку из глаза Вернера. «Женщины лечат истинные и мнимые раны мужчин», – иронически комментировал из партера эту сцену режиссер.

*Вернер:* Франциска, а ты поедешь со мной в Персию?

*Франциска:* Хоть на край света!

*Вернер:* Дай мне руку... Клянусь тебе, что через десять лет ты будешь генеральшей... или вдовой!

Пауля Вернера всегда играли пожилые актеры. Обычно это был солдат с большим служебным стажем и жизненным опытом. Стрелер оспаривает эту точку зрения. Для него Вернер – молодой человек, зеленый и неопытный. Войной он увлечен, как спортом. «Guerra magnifica!» (великолепная война) – то и дело повторяет он. Именно в инфантильности Стрелер видит если не оправдание, то объяснение поступкам Вернера и причины его будущих несчастий. Ведь он совершает в конце спектакля свой

трагический выбор. «Он отправляется на край света. В Персию или во Вьетнам — какая разница!» — говорил о нем режиссер.

В спектакле миланского театра изменен возраст не только Пауля Вернера. Не являются ровесницами Франциска и Минна (как это следует из текста комедии). Минна выглядит значительно старше. Майор фон Тельхейм здесь также не молодой человек, исполненный юношеского самолюбия и максимализма, которым его иногда играют. Он уже не молод, много в жизни повидал и знает ей цену.

В итальянском театре начала 1980-х годов — как следствие разочарования в идеях контестации — тема молодежи часто трактовалась жестко и откровенно негативно. Театр показывал образы молодых с явной антипатией. Жадные до жизни, беспощадные к слабым и старым, равнодушные к чужой боли, они несли в себе разрушительное начало. Бездуховность, грубая сила, животные инстинкты — вот что выделялось в образах молодых итальянским театром тех лет. Во многом в таком ключе решал тему поколений и Джорджо Стрелер, когда ставил своего «Короля Лира» — один из самых пессимистичных своих спектаклей.

В «Минне фон Барнхельм» Стрелер возвращается к теме поколений, но интерпретирует ее уже иначе. Режиссер разделяет своих героев на очень молодых и людей зрелых лет, но ставит их не друг против друга (конфликта поколений здесь нет), а перед основной проблемой спектакля — проблемой войны и мира. Здесь Стрелер уже берет под защиту Юность — искреннюю, прекрасную, но увлекающуюся и неопытную. К своим молодым героям он относится с большой симпатией, наделяет их замечательными человеческими качествами и внешним обаянием. Однако, по мысли режиссера, не все заблуждение молодости проходят бесследно. Заблуждение Вернера и Франциски становится их жизненной трагедией.

Любя всех своих четверых главных героев и сочувствуя им, Стрелер проводит между ними четкую границу, разделяет их и сам встает на одну из сторон. Правый выбор в его спектакле делают и могут сделать люди зрелые, на чьей стороне жизненная мудрость и большая культура — Минна и Тельхейм. Они как бы олицетворяют собой тот просвещенный разум, который так необходим людям во все времена, чтобы не совершать роковых ошибок.

«Франциска, а ты поедешь со мной в Персию?» — спрашивает Вернер. Она отвечает утвердительно, и они беспечно смеются — тут он надевает на нее солдатский парик и треуголку. За сценой тихо, но призывно вновь звучит мелодия марша. Минна и Тельхейм, которые уже поднялись со скамьи, с удивлением смотрят на Вернера и Франциску. Как бы забывая, что они не одни, Вернер бросается на Франциску и хочет ее обнять. И тогда она начинает хохотать, неожиданно резко, грубо и развязно, как шлюха.

Вернер: «Клянусь, что через десять лет ты будешь или генеральшей... (взгляд Вернера в зал — впервые в глазах сомнение; Минна и Тельхейм выбегают на авансцену, а стена-занавес начинает опускаться)... или вдовой!» Франциска, продолжая все так же хохотать, перебегает по диагонали сцены в глубину, в направлении, противоположном движению Минны и Тельхейма. Вернер за ней. Навстречу им выходит Юст с собачкой на руках.

Стена-занавес опускается вниз. На стоящих на авансцене Минну и Тельхейма подается слабый луч света. Вступают скрипки. Затем занавес поднимается вновь. Главные героини стоят, обнявшись, темным графичным силуэтом на фоне ярко освещенной сцены.

Джорджо Стрелер долго и тщательно искал тот момент, тот единственно верный миг, когда Минна и Тельхейм должны были выйти на авансцену — выбежать, спастись от вновь показавшегося призрака войны, которая, как казалось, уже отступила. Сцену, в которой персонажи произносят всего несколько слов, отработывали репетиция за репетицией, и все же она не удовлетворяла режиссера. Вначале Минна и Тельхейм должны были выходить вообще на реплику Вернера. Потом, уже более точно, между словами «генеральшей» и «вдовой». В конце концов было решено, что они должны подняться со скамьи на реплику «В Персию» и выбегать на авансцену уже на слово «генеральша». И это окончательное решение оказалось поразительно верным, точно соответствующим настроению и ритму всей сцены; при таком варианте укрупнялся и смысл мизансцены. Более того, даже если в момент выхода на авансцену Минны и Тельхейма стена-занавес была еще довольно высоко и можно было без труда пройти под ней, все равно они должны были нагнуться («для публики», как пояснил на репетиции режиссер). Благодаря

этому сразу делалась видна стена, которая шла вниз с пугающей быстротой (если же наклон не делался, то стена обращала на себя внимание лишь тогда, когда она закрывала всю верхнюю половину сцены, а главные герои уже находились на авансцене). Кроме того, создавалось ощущение, что Минна и Тельхейм не просто переходили с места на место, а именно спасались, делая при этом определенное усилие: они переступали некую черту, рубеж, уходили по эту сторону стены, то есть делали свой в жизни выбор.

«Франциска уже погибла», — сказал Стрелер во время репетиции пятого акта, объясняя мотивы поведения героини. И действительно, Франциска и Вернер уже обрекли себя, уйдя в мир, где царит Зло, ушли сами творить это зло — остались по ту сторону стены. Каждая пара, таким образом, избрала свою судьбу. А стена, опустившаяся вниз широкой черной полосой, уже поделила их на живых и мертвых.

Премьерные спектакли в «Пикколо» — этап очень важный; именно тогда проверяется на прочность новый спектакль: становится ясно, что хорошо в нем, а что плохо, что получилось, а что нет. Поэтому и после премьеры Стрелер вновь и вновь приглашает актеров на репетиции, вносит изменения, дополняет, от чего-то отказывается. По существу, работа над спектаклем в театре Джорджо Стрелера шла постоянно и не прекращалась до тех пор, пока он выносился на суд публики. Вероятно, этим и объясняется то, что работы этого мастера всегда были живыми — устаревших, состарившихся спектаклей в «Пикколо театро» не было.

Джорджо Стрелеру были в высшей степени свойственны ясность мышления, простота речи, четкость и внятность формулировок. Поэтому, когда он репетировал, понимать его было легко. И независимо от того, в какой точке зрительного зала находишься, обычно слышно и понятно все. А говорит он о пьесе, которую ставит, охотно всегда.

Стрелер был человеком твердых левых убеждений. Марксистский подход при оценке событий как прошлого, так и настоящего в его рассуждениях слышался постоянно. Когда он ставил спектакль, то исторический фон любого драматургического материала для него был чрезвычайно важен — шла ли речь об Италии и Гольдони, России и Чехове, Германии и Лессинге.

Поэтому во время репетиций, рассуждая об особенностях пьесы «Минна фон Барнхельм», он то и дело возвращался к европейским событиям второй половины XVIII века и вспоминал Французскую революцию. Концепция спектакля, основные его идеи излагались им открыто и определенно. Вместе с тем некоторые из его оценок порой поражали жесткостью и прямолинейностью. И это тем более удивительно, что в спектаклях итальянского режиссера никогда не было жестких и прямолинейных схем. В них все и всегда обретало высшую меру театральности, претворяясь в тончайший и изысканнейший рисунок художественной ткани — будь то дорогие его сердцу политические идеи, лирическая сцена любовного свидания или картина венецианского карнавала. Невольно задаешься вопросом, как добивался он подобного результата? Откуда в его спектаклях всегда было столько воздуха? Как зачастую весомый, насыщенный непростыми идеями текст звучит легко, легко преодолевает линию рампы и доходит до зрителя? Как оказываются возможными в его спектаклях плотность проблематики и невесомость самой их атмосферы?

«У режиссеров существуют разные способы работы над спектаклем, и все они значимы», — сказал как-то Джордж Стрелер и вспомнил об Ингмаре Бергмане и о его методе работы с актером. «Бергман обладает такой силой убеждения в разговоре с актерами, какой у меня никогда не было. Но он никогда не мог и не хотел подняться на сцену и сказать: “Смотри, я бы сказал это так, попробуй сделать так, поставь эту ногу так”. Но он умеет, отведя в сторону Биби Андерсен или Лив Ульман, поговорить с исполнителем. И через полтора часа актриса поднимается на сцену и играет прекрасно, хотя раньше играла плохо. Я его спрашивал: “Как это тебе удается убедить ее?” Он улыбался. Бергман умеет найти верные слова и верный тон — это очевидно»<sup>1</sup>.

Джордж Стрелер также умеет найти убедительные слова для своих актеров, объясняя мотивы в поведении персонажа, своеобразие его характера, подробно рассматривая ситуацию, в которой персонаж произносит реплику или монолог, обращая внимание на особенности его физического и душевного состояния в той или иной сцене. Делает он это, прямо обращаясь

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 194. P. 107.

к исполнителю или в общей беседе, когда в зале находятся посетители, или по ходу репетиции что-то напоминая или подсказывая актеру. Но иногда, стараясь внушить актеру нужное самочувствие, он действует не прямо, а как бы косвенно, при этом к исполнителю непосредственно не обращаясь. Актер Акиле Милло рассказывал, как Стрелер готовил его к первому выходу в «Кампьялло». Режиссер репетировал сцену, предшествующую появлению Кавалера, в то время как Акиле Милло ждал за кулисами. Стрелер находился тут же на сцене. Напомним, что события пьесы происходят в Венеции, покрытой снегом. «Боже, какой холод, — как бы про себя говорил Стрелер, — это просто ужас. Для меня, неаполитанца, привыкшего к солнцу, это невыносимо». Режиссер говорил то, что должен был в тот момент думать и чувствовать Кавалер. Стрелер говорил о венецианском холоде, об одиночестве человека и говорил так достаточно долго... А в это время репетиция предыдущей сцены все продолжалась. И пока Стрелер так говорил, Акиле Милло почувствовал, что начинает зябнуть, он натянул перчатки, надел на себя длинный шарф, обернув его несколько раз вокруг шеи. «Мне стало холодно на самом деле. Я надел треуголку, натянув ее на глаза. Я закутал себя полностью. Когда же я наконец вышел, Стрелер издал вопль восторга: “Великолепно! То, что надо!”»<sup>1</sup>.

Джорджо Стрелер — режиссер не только объясняющий, убеждающий и внушающий, а еще и показывающий. Потребность выйти на сцену и самому показать он чувствует постоянно. На репетициях создается впечатление, что Стрелер поднимается на сцену ежеминутно. Однажды во время одной только репетиции — оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» в миланском театре «Ла Скала» — световой датчик зафиксировал, как он поднимался на сцену и спускался с нее 320 раз.

Джорджо Стрелер умеет показывать и показывать замечательно. Образы, которые он создает, выйдя на какие-то мгновения на сцену, выразительны и ярки — забыть их нельзя. До сих пор, пересматривая кассету с шекспировской «Бурей», я всегда вспоминаю один момент репетиции, когда Стрелер, выйдя на сцену, показал Просперо.

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 194. P. 47.



Спектакль по пьесе Луиджи Пиранделло «Горные великаны»  
Репетиция с актерами. 1993

Он печально и вопросительно посмотрел в зал и медленно развел руками. И возникло нечто грандиозное — в этом взгляде, в этих его руках открылся целый мир. Перед нами был мудрец, уставший гений, пострадавший от людей и познавший в жизни все. Никогда позже — ни в дни репетиций и прогонов, ни позже на видеоэкране — в исполнении Тино Карраро, одного из ведущих актеров «Пикколо», я так и не нашла ничего подобного. Хотя, возможно, что именно в роли Просперо (своего рода alter ego самого Стрелера) произошло неизбежное: более крупная личность режиссера заслонила собой актера.

В своих показах режиссер стремится прежде всего раскрыть общую идею, смысл сцены, а также дать ритм и пластику. Для актера показ режиссера — это, так сказать, базовая модель, остальное зависит от его собственной фантазии и таланта. Показы Стрелера — это нечто среднее между режиссерским и актерским показом. Как говорит он сам: «Когда я выхожу к актерам, то обычно стараюсь определить темп сцены — ускорить или замедлить действия исполнителей. Я даю им ритм, даю

форму. Я делаю еще не совсем то, что надо, но это могу сделать только я»<sup>1</sup>.

В отдельных случаях режиссер настаивает на некоторых деталях и твердо добивается их исполнения, или даже от начала и до конца лепит фразу персонажа, выстраивая ее по законам музыкального жанра (начать с низкой ноты, *piano*, *piano*, затем пауза, громче и только теперь кричать).

Вначале Стрелер, в очередной раз подробно объяснив все мотивы в поведении персонажа, показывает сам. Потом проходит эпизод параллельно, то есть вместе и рядом с актером. И тогда на сцене оказываются сразу два исполнителя одного персонажа, синхронно говорящие и двигающиеся (в книгах о Стрелере, в театральных программах «Пикколо» иногда можно видеть фотографии таких моментов репетиций: две фигуры – актера и режиссера – в одинаковых позах и с одинаковым выражением лица). Параллельные движения режиссера и актера кажутся несколько схематичными. И действительно, они оба как бы проверяют и заучивают общий рисунок роли и мизансцену в целом – как повернуться, как поднять руку, куда посмотреть, в каком ритме двигаться и т. д.

Но даже когда Стрелер не прерывает актеров, и сцена идет без остановок, то не вмешиваться и не участвовать в действии он не может. Сидя в своем кресле в зале, он тоже играет спектакль. Кажется, он не замолкает ни на мгновение и никогда не смотрит свой спектакль молча и безучастно. Со своего места в зале он обычно в полный голос говорит текст роли вместе с каждым актером. И не просто проговаривает текст, а именно играет, живет жизнью всех персонажей, радуется вместе с ними, страдает, плачет, приходит в восторг или сходит с ума. Герой смеется – и Стрелер хохочет вместе с ним, звучит солдатская песня-марш – он также хрипло и пьяно ревет песню, задавая своим жестким и отрывистым голосом ритм всей сцене. Иногда он помогает исполнителям короткими замечаниями: «мягче», «громче», «тише», «слишком нервно»... Иногда он комментирует действия персонажа, чей текст в данный момент звучит со сцены, выражая свое к нему отношение в репликах гневных, ироничных, издевательских...

---

<sup>1</sup> *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. P. 136.*





Репетиция спектакля по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». 1973

Чрезвычайно выразительно все, что делает Стрелер во время репетиции. И даже просто звук его голоса без слов, сопровождающий действия персонажей, способен донести смысл сцены порой даже больше, чем еще способны это сделать исполнители. Так, на одной из репетиций «Бури» Шекспира отработывалась маленькая сцена пробегая трех комических персонажей (Тринкуло, Калибан, Стефано) из зрительного зала на сцену. Она шла под негромкие, но ритмичные удары барабана и длилась какие-то мгновения. Режиссер сопровождал их действия своими ритмичными звуками — хриплым и отрывистым рывканьем, и в комически-злодейской интонации его голоса угадывалось многое: мотивы поведения этих персонажей, их внешний вид и даже пластика. Своим голосом Стрелер как бы принуждал исполнителей двигаться определенным образом, что они и делали — шли на полусогнутых, как бы пританцовывая и воровато озираясь.

В заключительной фазе подготовки спектакля голос Джордго Стрелера, звучащий из зала, играет определяющую роль как в окончательном становлении роли каждого из актеров, общей атмосферы отдельных сцен, так и всего спектакля в целом. Голос режиссера, который слышится постоянно во все время, пока идет работа над сценой или ее прогон, окончательно расставляет все акценты, нередко предлагая самый неожиданный взгляд на действия персонажа в конкретной игровой ситуации или содержание диалога.

Звучащий из зала голос Стрелера, независимо от того, произносит он какие-либо слова или нет, прежде всего, задает основную тональность исполняемой в данный момент сцены, а также ее ритм. Общее настроение диалога или монолога, его главный нерв в аккомпанирующем голосе режиссера всегда звучит ясно и определенно. При этом актеры играют сцену, как бы не замечая режиссерского крика из зала. До тех пор, разумеется, пока не прозвучит сигнал «стоп».

Вначале кажется, что Стрелер мешает актерам, сбивает их, нервнрует, не дает собраться и точно выполнить его же задание (ведь за голосом режиссера иногда не слышно того, что говорится на сцене). Поэтому он и сам не доволен и все время прерывает. Но вскоре становится ясно, что дело обстоит иначе. Голос Стрелера, звучащий из зала вместе с голосом актера, опережающий и подгоняющий его или несущийся ему вслед (реплику персонажа режиссер может сказать и вместе с актером, и раньше, и после него, корректируя таким образом темп исполнения), является неотъемлемой составляющей его репетиционного метода. Это тот тон «ля», который Стрелер дает исполнителям, настраивая их, вводя каждого в нужную — «его» — тональность. Все это создает особое поле напряжения, в нем и рождается нужная атмосфера, верный ритм, точное настроение сцены и всего спектакля.

Сделаем, однако, одно уточнение: Джордго Стрелер, сидя в зале, произносит не просто тот же самый текст, что и актеры, а *почти* тот же самый. И именно в этом «почти» порой и заключено главное или во всяком случае весьма существенное. Речь, разумеется, идет не о тех ошибках в тексте пьесы, которые допускает режиссер, просто забывая точные слова персонажа (суфлер, кстати, во время репетиции всегда находится на сцене).

Речь идет совсем о других «ошибках», которые намеренно, с определенным умыслом делает режиссер. Именно такие отклонения от текста персонажа в исполнении (и интерпретации) Стрелера во время репетиций и представляют особый интерес: в них-то нередко и заключено то *последнее важное*, что еще хочет сообщить режиссер о персонаже, о смысле сцены, ее атмосфере и характере ее исполнения.

Иногда Стрелер говорит некоторый текст, очень близкий к тому, что звучит со сцены, но в нем неожиданно возникает какая-нибудь резкая краска, которая усиливает или даже *утрирует* основной смысл реплики актера. Цель — заострить главную тему сцены. Такие слова обычно близки рассуждениям о смысле пьесы и сущности поведения отдельных персонажей, рассуждениям, к которым режиссер то и дело возвращается во время репетиции (в перерывах, обсуждая особенности пьесы, или в паузах, когда он останавливает актеров, еще и еще раз объясняя им какие-то детали). Но одно отличие все-таки есть: слова эти не походят на разъяснения фундаментального характера, к которым режиссер возвращается постоянно. Звучат они слишком эмоционально для простой режиссерской подсказки и больше похожи на чью-то очень заинтересованную позицию. Это может быть кто-то из непосредственных участников театрального действия, которое в данный момент разворачивается на сцене, или даже *человек со стороны*, кто случайно увидел происходящее и попросту, в сердцах обругал кого-нибудь из персонажей, посмеялся над ним или, напротив, понял и пожалел.

На одной из репетиций «Минны» в который раз отработывалась сцена из первого акта — диалог между трактирщиком и солдатом Юстом, о которой выше уже шла речь. Антивоенный, антимилитаристский пафос спектакля, по замыслу режиссера, с полной определенностью должен был проявиться уже здесь, в этой первой сцене.

Актеры на сцене произносят свой диалог, а Стрелер, сидя в темном зале, как обычно, говорит (играет) весь текст вместе с ними. Но в момент, когда Юст, отпихивая бутылку, которую ему протягивает трактирщик, отказывается выпить с ним и помириться, — из партера доносится громовой голос режиссера: «Bottiglia di Nazi, bottiglia di merde (нацистская бутылка, бутылка

дерьма)» — слова, которых нет и не может быть в авторском тексте.

Краска резкая, быть может, даже слишком, однако суть мотивации персонажа, отказывающегося от бутылки вина, которую ему предлагает трактирщик, и от общения с самим трактирщиком, в этих «лишних» словах к тексту выражена предельно точно. Эти слова произносятся от лица раздраженного Юста, они выражают то, что должно быть у него если не в мыслях, которые остаются невысказанными, то в ощущениях, а значит, — должно обязательно чувствоваться и сидящими в зрительном зале. А общая концепция спектакля — против милитаризма и войны, то есть сама сверхзадача, концентрируется в одном-единственном слове режиссера — «Nazi» (нацистский). Солдат Юст, конечно, ничего не может знать о мировой войне середины XX века, но исполнитель его роли — по убеждению режиссера — должен все помнить, чувствовать и понимать.

Нередко Стрелер, не останавливая актеров, которые играют сцену, к авторскому тексту пьесы вдруг добавляет какую-то фразу, в которой звучит оценка поведения персонажа в конкретной сцене или отношение к нему в целом. Так, во время исполнения все той же первой сцены из спектакля «Минна» Стрелер неожиданно накинулся на трактирщика, поносил его последними словами, перемежая своей отборной бранью текст персонажей, который сам же произносил, и выводя таким образом актера Нино Биньямини (Юст) на единственно необходимые и нужные в данном эпизоде реакции и форму поведения.

Голоса таких *внесценических персонажей* на репетициях, которые ведет Джорджо Стрелер, слышатся постоянно. Причем возникновение каждого из них обусловлено вполне определенными и очень важными причинами. Поэтому каждый из них всегда является со своей — особой — задачей.

Во время репетиции сцены хитрости Минны (когда она через служанку сообщает своему жениху, что якобы лишена наследства) из зала доносились именно такие голоса. Сцене этой предшествовал разговор в перерыве репетиции. Стрелер сказал буквально следующее: «Женщина той эпохи, лишенная наследства, сразу резко падала в общественном мнении. Для Тельхейма — социально — Минна теперь все равно что публичная женщина. Деньги и моральный статус человека связаны неразрывно».

Сцена хитрости — это розыгрыш, представление, которое устраивают две женщины — Минна и ее служанка Франциска. Доносившиеся из партера комментарии Стрелера по поводу содержания этой сцены выполняли по крайней мере две задачи — поддерживали ритм сцены, а также игровой ее тонус. При этом поведение персонажей оценивалось, судя по голосам, совсем разными людьми.

— Вы все еще здесь? — с напускной холодностью спрашивает Минна Тельхейма (после того, как заявила ему, что хочет прервать их отношения).

— Конечно, где ж ему еще быть! — слышится из зала иронический голос Стрелера, выступающего от лица какого-то господина.

— Ты что, все ему рассказала?! (о том, что она лишена наследства), — с притворным возмущением спрашивает Минна служанку. На эту ее реплику из темноты зрительного зала раздается голос Стрелера, говорящего грудным женским голосом некой весьма почтенной особы, крайне возмущенной услышанным и увиденным:

— *Che vergogna!* (Какой стыд!)

Вот оно, общественное мнение — оказывается зазорно попасть в положение лишенной наследства женщины, с которой теперь может никто не считаться.

Внесценические персонажи на репетициях Стрелера появляются один за другим, они окружают исполнителя, теснят его героя, дразнят, смеются, не давая расслабиться ни на мгновение. Так случается всегда, когда что-то в исполнении не ладится, а прерывать сцену и делать остановку для подробных объяснений он не хочет. И тогда у него возникает потребность оказать актерам «неотложную помощь» особого рода. Причины недовольства режиссера могут быть самыми разными — сбой в ритме, недостаточность или отсутствие необходимого чувства игры... да и просто скука, возникающая от того, что в данный момент происходит на сцене... В зависимости от ситуации поведение режиссера может быть самым разным.

Иногда он делает какой-нибудь резкий и неожиданный шаг — скачок — в сторону, круто меняя или, во всяком случае, корректируя восприятие этой сцены как исполнителем, так и теми, кто находится в зрительном зале.



Репетиция спектакля по пьесе Уильяма Шекспира «Буря». 1980

В такие моменты Стрелер может сказать — прокричать из зала — такое, что вроде бы и вовсе не имеет к данной сцене отношения, или вдруг произнести какое-нибудь восклицание в совершенно неожиданном и противоречащем общему настроению данной сцены тоне. Зрителя, оказавшегося в этот момент в зале, подобные выпады режиссера поначалу просто ставят в тупик. И лишь позже приходит осознание, почему это делается и зачем.

При этом важным оказывается все — не только то, что говорит Стрелер, но и то, *как* он говорит. При всей кажущейся абсурдности того, что в этот момент делает режиссер, цель его остается неизменной — помочь актеру найти тот единственно нужный образ и то самое верное самочувствие, необходимые для исполнения данной сцены, а значит, и всего спектакля. При этом значение — порой решающее — может иметь все, даже малость, самые простые и как будто ничего не значащие слова, словечки, восклицания или лишь тон, каким они произносятся.

...Репетиция одной из финальных сцен «Бури» Шекспира — момент неожиданной встречи отца и сына (Алонсо и Фердинандо) после того как каждый из них считал другого погибшим

во время бури на море. Сцена обычная, простая, хотя и вполне серьезная. После разлуки счастливые отец и сын бросаются друг к другу в объятия. В этот момент Стрелер, сидя в партере и произнося, как обычно, весь текст вместе с актерами, вдруг тонким насмешливым, почти издевательским голосом, восклицает: «O, che gioia!» (О, какая радость!). И странным образом это его маленькое восклицание неожиданно меняет многое. Сцена сразу как бы получает дополнительное освещение, что отстраняет ее и снижает, и — как следствие — мгновенно снимает и ее пафос: торжественность встречи короля и наследника престола, а также обычный мелодраматизм, в который так легко здесь впасть. Слова режиссера, а главное тон, каким они произносятся, дают актерам определенный знак — поменять позицию и взглянуть на событие со стороны. В данном случае дать сцену не жирным мазком, а легким касанием кисти. Никаких дополнительных объяснений или указаний по ходу этой сцены режиссер больше не делал, сцену не останавливал, но в итоге, при повторе, она действительно показалась и мягче, и проще, и легче.

*Легкость* — слово, которое достаточно часто произносит во время репетиции режиссер. Речь идет о легкости формы, о воздухе, который должен наполнить сцену, чтобы образ зажил легко и свободно. Об этом Стрелер нередко говорит и в своих письмах о театре. А в письмах, которые он по своему обыкновению перед премьерой нового спектакля каждый раз посылал актерам — всей труппе или каждому в отдельности — тема эта звучит постоянно. Письма эти — также неотъемлемая часть его режиссерского метода; в них он делал еще одну — последнюю попытку сказать актерам что-то важное, напутствуя их перед выходом на сцену. Так, в одном из таких писем, обращенном к участникам спектакля «Добрый человек из Сычуани» Брехта (1981), есть такие слова: «Мы должны быть простыми и глубокими, насыщенными и легкими одновременно... И все должно исполняться с простотой и легкостью именно потому, что здесь речь идет о вещах, которые веса много» (подчеркнуто Стрелером)<sup>1</sup>.

Ради этого *легче* Стрелер часто (и, как кажется, лишь интуитивно и импульсивно) делает и говорит во время работы над

---

<sup>1</sup> *Strehler G. Lettere sul teatro. Milano, 2000. P. 138.*

спектаклем вещи неожиданные, на первый взгляд, совершенно немотивированные, а порой и просто лишние.

Когда репетировали сцену первой встречи сержанта Вернера и солдата Юста, в которой Вернер, захлебываясь от восторга, рассказывает Юсту о своих военных подвигах, Стрелер, сидя в зале, в своей обычной манере комментировал происходящее. Сцена шла весело, в ритме, при этом сидящий в зале режиссер чуть ли не каждую реплику Вернера сопровождал одним своим словечком — «capisci!?» (ясно тебе, понятно, понял). Это то и дело вставляемое слово, с одной стороны, держало ритм сцены, с другой, сам тон, каким оно произносилось, — иронический, даже издевательский, снижал содержание монолога, ясно давая понять, чего стоят все подвиги сержанта Вернера и как следует относиться к его восторгам. Актер, слышащий голос режиссера, столь непохожий на тон его собственного голоса, невольно смягчал тяжеловесные, напористые интонации своего героя; речь его становилась не легче, а легковеснее, как легковесна, легкомысленна в сущности и вся жизненная позиция Вернера, которая, по мысли Стрелера, ведет его к гибели.

Совсем уж неожиданным было поведение Стрелера во время репетиции другой сцены из этого спектакля — приход к майору фон Тельхейму дамы в черном (первое действие). Сцена более чем серьезная, если не сказать драматичная, и серьезность этой сцены режиссер ни в коем случае не оспаривал. Нам неизвестно, что говорил своим актерам Стрелер относительно этой сцены до дня репетиции, о которой идет речь (25. 05. 1983). Не делал он никаких замечаний и не останавливал актеров и тогда, когда они ее играли. Однако реакция режиссера во время прогона сцены, на первый взгляд, могла показаться по меньшей мере странной.

Дама вошла, села за стол и плача начала рассказывать свою грустную историю. Все настраивало на очень серьезный лад. И тут из партера послышалось нечто невероятное. Джорджо Стрелер, не прерывая актеров, начал подвывать, завывать, передразнивая рыдающую даму, казалось, он открыто смеялся над ней или, во всяком случае, иронизировал.

С самого начала этого диалога возникло ощущение остановки движения: сцена явно тормозила действие. Ритм, так твердо и жестко уже державший только что начавшийся спектакль, здесь будто обмяк, застопорился. Если всю предшествующую



сцену Стрелер гнал актеров вперед («Каждая последующая реплика наращивает ритм!»), то как только вошла дама в трауре — спектакль словно остановился. Сцена шла вяло, казалась не столько серьезной, сколько скучной, а каждое сказанное слово походило на камень. Необходимо было подстегнуть актеров, чтобы они более пружинисто вели диалог, не давая действию останавливаться. Тогда-то и прозвучал этот карикатурно рыдающий «дамский» голос из партера.

Ребусы-задачи такого рода Стрелер задает во время репетиций постоянно. Одно его неожиданное слово, восклицание, смех или плач способны побудить опытного актера, хорошо знающего почерк режиссера, незамедлительно принять меры и исправить что-то в своем исполнении. Так Стрелер старается убрать все то, что еще мешает, снять в игре любой нажим, все еще тяжелое, прямолинейное, скучное... — неживое. Так он завершает созидание атмосферы своего спектакля, как бы «прочищая» и «продувая» его.

Звучащий из зала во все время репетиции голос Стрелера — гневный и ласковый, издевающийся, кривляющийся, смеющийся или грозящий — не только заставляет актера все время к нему присушиваться, находясь при этом в исполняемом им образе, но и вынуждает одновременно держать *дистанцию* по отношению к своему персонажу. Ведь никогда не известно, *что* и в какой момент прокричит режиссер из темноты партера, *как* он это делает и *что* надо будет исполнителю срочно, на ходу исправлять. Поэтому, принимая участие в репетиции, которую ведет Джорджо Стрелер, невозможно до конца слиться со своим персонажем. И нельзя этого делать. Иначе режиссер не получит желаемый результат. Голос Стрелера вынуждает исполнителя все время быть начеку, остро реагировать на его действия, оперативно настраивая свой актерский инструмент на нужную волну. Это заставляет исполнителя воспринимать свой персонаж как бы двойным зрением, с разных позиций — изнутри и со стороны одновременно.

Подобный прием работы режиссера с актером над его ролью, построенный на контрасте, на антитезе, на обратных реакциях и оценках, выделяет и отстраняет исполняемую сцену, освещая ее иным светом, а значит, неминуемо и меняя что-то в ее восприятии. Здесь возникает эффект отстранения особого

свойства, но в чем-то близкий эпическому театру. Однако направлено такое отстранение не на зрителя, а на самого актера и служит лишь подсобным средством в репетиционной работе, помогая ему понять и оценить свой персонаж, а также то, что сам он должен понимать, чувствовать и делать в своей сцене. Такой режиссерский прием можно было бы рассматривать как *производное от брехтовского метода*. И сложился он, несомненно, во время работы над пьесами немецкого драматурга, прежде всего на репетициях спектакля «Жизнь Галилея».

Влияние Брехта на искусство итальянского режиссера, возможно, шире и глубже, чем принято считать. Это затронуло не только взгляды Джорджо Стрелера на театр и общество, не только решительно преобразовало язык его режиссуры, но и дало ему еще один ключ к работе с актером. При этом парадокс заключается в том, что метод Стрелера, близкий приему эпического театра, строго говоря, принадлежит к области рационального, а обращен к сфере иррационального, так как воздействует не только и не столько на разум, сколько на интуицию и чувство исполнителя. Когда где-то не хватает легкости, чувства ритма, иронии или ощущения ужаса, могучей интуицией гения Стрелер безошибочно чувствует эти зоны провалов и реагирует мгновенно.

Свойственное Джорджо Стрелеру чувство сцены, его интуиция играют в репетиционном процессе важнейшую роль. В стрелеровской интуиции, в его театральном чутье есть нечто большее, чем просто великий дар. Идет ли речь об интонации персонажа или его костюме, музыке или освещении — чутье режиссера кажется абсолютным. И действительно, во всей его повадке, в мгновенных и точных реакциях есть что-то *сверхчеловеческое*. Сам Стрелер говорил об этом так: «Я люблю театр... я чувствую его всем своим физическим существом — так, как ремесленник знает и чувствует тот грубый материал, с которым работает»<sup>1</sup>.

«Ну и борьба, ребята!» — в полном изнеможении выдохнул он как-то раз на одной из репетиций. И действительно, работа с актером — самый трудоемкий этап работы над спектаклем, и идет она одновременно в разных направлениях. Джорджо Стрелер использует, как и другие режиссеры, самые разные

---

<sup>1</sup> Giorgio Strehler o la passione teatrale. P. 154.

приемы, однако его режиссерская «кухня» все же особого свойства. Не только путем подробного разбора и объяснения всех мотивов в поведении персонажей, не только своими яркими и незабываемыми показами, не только поддерживая своим голосом из партера ритм и общую тональность каждой сцены, но и действуя методом остранения — на контрасте, на диссонансе, на противопоставлениях — режиссер и выстраивает архитектуру своих спектаклей со всей сложнейшей партитурой их голосов, ритмов, звучаний, нюансов, пауз... При работе над образом Стрелер никогда не настраивает актера только на одну волну, на одну ноту — он всегда ищет многообразия, поэтому и идет по пути звучания аккорда или даже оркестра. И тут ему верно служат его особые приемы — и явные, и тайные.

Это и есть особый, единственный в своем роде театр Джорджо Стрелера, который открывается лишь на его репетициях. Сделав свою «рутинную» работу, вырастив, выпестовав вместе с актером его персонаж, этот особый театр умирает в день последней репетиции спектакля. Каждый из сотен образов, столь щедро рождаемых режиссером в период подготовки спектакля, исчезает бесследно, растворившись в актере — в исполняемом им образе, наполнив его неоднозначностью смысла и легкостью формы.

Методика Стрелера развивала в актере гибкость, подвижность, умение держать внимание одновременно на разных направлениях — то, что можно было бы назвать, воспользовавшись терминологией из другой дисциплины, «объемным мышлением». Стрелеровская школа несомненно повышала профессиональный уровень актера. Во всяком случае те, кто имел счастье работать с Джорджо Стрелером, получали и сохраняли навсегда эту печать качества.

И все же далеко не каждый, даже очень талантливый актер мог работать в его театре. Актеры Стрелера — актеры преимущественно рационального склада, брехтовской выучки, несмотря на то, что они должны были обладать достаточно широким диапазоном и работать в разной манере.

Известно, что сам Джорджо Стрелер начинал свой путь в театре как актер и лишь позже ушел в режиссуру. Хотя ему и потом (особенно в ранние годы становления «Пикколо») приходилось довольно много играть, вернее он был вынужден играть — ведь по итальянским законам того времени в случае болезни актера

его заменял режиссер. В свое время он переиграл множество ролей, играл даже Арлекина, о чем потом с ужасом вспоминал всю оставшуюся жизнь. Однако участие Стрелера в спектаклях в качестве актера никогда не становилось событием. Даже тогда, когда он специально для себя поставил своего любимого «Фауста» и сыграл в спектакле заглавную роль.

А на своих репетициях Стрелер был гениальным актером всегда. Многие говорили о его особой энергетике на репетициях, о *сверхконцентрации* режиссера во время его удивительных показов, когда ему удавалось в маленьком отрывке мгновенно раскрыть всю суть образа и сцены. «Стрелер — великий показывающий режиссер в большей степени, чем великий актер», — говорил о нем Джанфранко Деттори<sup>1</sup>. Может быть поэтому свои репетиции он и делал открытыми для публики. Его столь редкий, но совершенно особый дар лицедейства требовал своего выхода, и ему нужна была публика. А когда он бывал в ударе, то играл свой спектакль поистине блистательно. Сам Стрелер называл свой метод работы с актером — свой громкий голос-крик, сопровождающий исполняемую актерами сцену, — способом заряжать актеров и стимулировать их. Без сомнения, это заражало и заряжало актеров, помогая им найти точный образ и сыграть в ансамбле.

Великая тайна Джорджо Стрелера приоткрывалась на его репетициях, когда зал заполнялся множеством голосов, не значившихся в списке действующих лиц, бесконечно расширяя сценическое пространство спектакля и дополняя мир его театральных героев. В этой красочной толпе всегда можно было узнать многих. Это и те, кого он вывел на сцену — его герои и актеры, и он сам — творец и тиран своего всегда беззаветно любимого детища, и ироничный критик, и сердобольная дама из кресел, и неискушенный зритель с балкона... Здесь звучит, волнуется и дышит вся многоликая стихия театра, все персонажи, исполнители и возможные зрители. И все они — эти вызванные Стрелером духи его театра — полноправные участники создания и соавторы его великих спектаклей.

Во время репетиции режиссер сидит в темном зале, и исполнители его не могут видеть. Голос из партера подобен невидимой

---

<sup>1</sup> *Stampalia G. Strehler dirige.* P. 120.



Сцена из спектакля по пьесе Уильяма Шекспира «Буря». 1980

дирижерской палочке и выразительным рукам дирижера. А сама репетиция спектакля в театре Джорджо Стрелера порой напоминает репетицию оркестра.

Последний раз на репетиции я видела Стрелера в театре «Лирико». «Буря» Шекспира, поставленная ранее, возобновлялась, и режиссер вновь проверял уже отработанные сцены, вносил изменения, вновь проходил каждую роль с каждым актером, вновь объяснял, показывал, вновь ставил свет, создавая нужную атмосферу. Публичный прогон спектакля был назначен на конец июня.

По завершении репетиции в зал дали свет. Стрелер поднялся, внимательно и не спеша оглядел всех присутствующих, поочередно всматриваясь в лицо каждому и каждого даря своей улыбкой бога-олимпийца, и медленно пошел из театра на улицу. Все мы, находившиеся в тот день в зале, потянулись за ним. Было тепло, начинались сумерки. В тот тихий вечерний час на улицах было пустынно. Милан, освещенный последними отблесками уходящего дня, был прекрасен. Стрелер шел по улице в окружении своей неизменной свиты, довольный прошедшим днем, уверенный в себе и спокойный. Он уже знал, что уезжает.

На следующий день репетиция прошла без него. Премьеру «Бури» отложили. Спектакль готовился к торжественному открытию Театра Европы. Оно состоялось в Париже в театре «Одеон» осенью того же года.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## ТЕАТРОГРАФИЯ\*

### ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

#### **Человек с цветком во рту. У выхода. Сон (но, возможно, и нет)**

Луиджи Пиранделло

Художник: Луиджи Веронези.

Исполнители: Марио Феличани, Джорджо Стрелер, Сперанца  
Пистойя, Джорджо Данн, Джулиана Поляни.

Новара, Каза Литториа, 24 января 1943.

Количество спектаклей: 2.

#### **Небо**

Феличе Гаудиозо

#### **Путь**

Бениамино Йопполо

Художник: Луиджи Веронези и Анна Гоби.

Исполнители: Джулиана Поляни.

Новара, Каза Литториа, 8 мая 1943.

Количество спектаклей: 1

#### **Дурак. Человек с цветком во рту. Патент**

Луиджи Пиранделло

Лагерь в городе Мюррен (Швейцария), 1944

#### **Убийство в соборе**

Томас Стернс Элиот

Режиссер Жорж Фирми (псевдоним Джорджа Стрелера).

Сценография: Розмари Эггман.

---

\* Сведения о спектаклях, поставленных Дж. Стрелером в драматическом театре и в опере, которые были доступны автору.

Костюмы: Кайзер, Бале.

Исполнители: Клод Мариц, Пьер Молтени, Жеральд Ландри, Жак Мориен, Жильбер Липп, Клод Шапюи, Жорж Милхо, Даниэль Перрен, Эдгар Гюи, Беатрис Галлан, Женевьев Йонвий (Йонвиль), Адриен Перрои.

Труппа «Театр масок»

Женева, Театр комедии, 14 апреля 1945.

Количество спектаклей: 3.

### **Калигула**

Альбер Камю

Режиссер Жорж Фирми (псевдоним Джлодждо Стрелера).

Художник: Жорж Фирми.

Музыка: Мюллер-Моор.

Исполнители: Клод Маритц, Беатрис Галлан, Жильбер Липп, Андре Фор, Шарль Гамбер, Франсуа Вердис.

Труппа «Театр масок».

Женева, Театр комедии, 27 июня 1945.

Количество спектаклей: 5.

### **Мой городок**

Торнтон Уайлдер

Режиссер: Жорж Фирми (псевдоним Джорджа Стрелера).

Труппа «Театр масок».

Женева, Театр комедии, июль 1945.

### **Траур к лицу Электре**

Юджин О'Нил

Художник: Джанни Ратто и Пьеро Форнасетти.

Исполнители: Мемо Бенасси, Казарина Джеральди, Диана Торрьери, Джулио Оппи, Леонардо Северини, Анна Брандимарте, Аттилио Ортолани, Тино Бьанки.

Труппа Бенасси – Торрьери.

Милан, театр «Одеон», 14 декабря 1945.

Количество спектаклей: 5 в Милане и турне по Италии.

### **Калигула**

Альбер Камю

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Художник: Джорджо Стрелер.



Исполнители: Ренцо Риччи, Эва Маньи, Джорджо Пиамонти, Джорджо Стрелер, Джино Саббатини, Пьер Паоло Порта, Руджеро Паоли, Гуидо Мессери, Ремо Баратти. Карло Касоли, Гастоне Джаппини, Чезаре Калвелли, Франко Молика.

Труппа Ренцо Риччи.

Флоренция, театр «Пергола», 5 января 1946.

Количество спектаклей: 2 и турне по Италии.

### **Под мостами Нью-Йорка**

Максвелл Андерсон

Перевод: Виничо Маринуччи.

Художник: Джанни Ратто.

Исполнители: Ханс Хинрич, Тино Карраро, Эви Малтальяти, Марио Феличиани, Марио Пуччи, Сальво Рандоне, Франко Паренти, Джанрико Тедески, Джорджо Стрелер.

Труппа Малтальяти – Рандоне – Карраро – Хинрич.

Милан, театр «Одеон», 12 мая 1946

Количество спектаклей: 8.

### **Тереза Ракен**

Эмиль Золя

Сценическая обработка: Джорджо Стрелер и Руджеро Йаккоби.

Исполнители: Эви Малтальяти, Сальво Рандоне, Ханс Хинрич, Белла Стараче Саинати, Луиза Росси, Анджело Сивьеры, Марио Феличиани, Франко Паренти.

Труппа «Малтальяти – Саинати – Рандонне».

Милан, театр «Одеон», 4 июня 1946.

Количество спектаклей: 10.

### **Любовь под вязами**

Юджин О'Нил

Художник: Джанни Ратто.

Исполнители: Сальво Рандоне, Тино Карраро, Эви Малтальяти, Франко Паренти.

Труппа Малтальяти – Рандоне – Карраро.

Милан, театр «Одеон», 15 июня 1946.

Количество спектаклей: 11.

### **Свободная женщина**

Арман Салакру

Переработка: Марио Лучани.

Исполнители: Эви Малтальяти, Тино Карраро, Ланда Галли, Меседес Бриньоне, Сальво Рандоне, Марио Феличиани, Лучано Альберичи, Франко Паренти, Дино Риефоло, Эннио Гроджа.

Труппа Малтальяти – Рандоне – Карраро.

Милан, театр «Одеон», 27 июня 1946.

Количество спектаклей: 13.

### **Война, рассказанная для бедняков**

Эннио Флайано

Художник: Джанни Ратто.

Исполнители: Тино Карраро, Джанни Сантуччо, Изабелла Рива, Эрнесто Калиндри, Франко Паренти, Лилла Бриньоне.

Театр «Эксельсиор» в Милане.

Милан, театр «Эксельсиор», 9 ноября 1946.

### **Бунт против бедных**

Дино Будзати

Исполнители: Марио Феличиани, Изабелла Рива, Тина Перна, Франко Паренти, Эрнесто Калиндри, Лилла Бриньоне, Миа Галлиани, Тино Карраро.

Театр «Эксельсиор» в Милане.

Милан, театр «Эксельсиор», 16 ноября 1946.

Количество спектаклей: 2.

### **Мещане**

Максим Горький

Сценическая обработка: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эмма Калдерини.

Исполнители: Эрнесто Саббатини, Эсперия Сперани, Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Тино Карраро, Сальво Рандоне, Франко Паренти, Армандо Алцельмо, Лиа Мурано, Лиа Дзопелли, Рене Реджани, Ланда Галли, Марио Феличиани.

Театр «Эксельсиор» в Милане.

Милан, театр «Эксельсиор», 26 ноября 1946.

Количество спектаклей: 10.

### **Pick-Up Girl**

Эльза Шелли

Перевод: Джампьеро Роланди и Гуидо Розада.

Художник: Джанни Ратто.

Исполнители: Руджиеро Руджиери, Лаура Адани, Ренцо Джовампьеро, Изабелла Рива, Эрнесто Калиндри, Пьерлуиджи Пелитти,

Лиина Волонги, Мариа Марки, Марио Пуччи, Лучано Альберичи, Миа Галиани, Пьеро Пандольфини, Габриеле Фьорентино, Роберта Мари, Аристиде Лепорани, Роберто Паолетти.

Труппа Руджиери – Адани.

Милан, театр «Нуово», 17 декабря 1946.

Количество спектаклей: 20.

### **Солдат Танака**

Георг Кайзер

Перевод: Луиджи Коменчини.

Режиссура: Джорджо Стрелер, которого позже сменил Марио Ланди.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Ланда Галли, Армандо Альцельмо, Эджисто Оливьери, Сальво Рандоне, Антонио Пьерфедеричи, Рене Реджани, Дино Риефоло, Рената Донати, Анна Мариа Пинти, Марио Тадини, Роберто Бертеа, Грация Миньеко, Джулио Пирани, Отелло Дзаго, Рената Негри, Анти Рамаццини, Тино Бьянки, Энни Гроджа, Энрико Бьянки, Серджо Тофано.

Труппа Тофано – Рандоне – Негри

Милан, театр «Олимпиа», 7 марта 1947.

Количество спектаклей: 10.

### **Ночлежка (На дне)**

Максим Горький

Перевод и сценическая обработка: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Марчелло Моретти, Лилла Бриньоне, Лиа Дзопелли, Арнальдо Мартелли, Джанни Сантуччо, Марио Феличиани, Лиа Анджелери, лиина Паоли, Элена Дзарески, Антонио Баттистелла, Тино Бьянки, Армандо Альцельмо, Пьеро Карнабучи, Салво Рандоне, Джорджо Стрелер, Карло Д'Анджело, Отелло Дзаго.

Милан, «Пикколо театро», 14 мая 1947.

Количество спектаклей: 27.

### **Ночи гнева**

Арман Салакру

Перевод: Марио Лукани и Гуидо Розада.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка (adattamenti timbrici): Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Лианна Дзопелли, Лилла Бриньоне, Тино Бьянки, Элио Джотта (Jotta), Армандо Алцельмо, Марчелло Моретти, Антонио Баттистелла.

Милан, «Пикколо театро», 6 июня 1947.

Количество спектаклей: 47.

### **Маг-чудодей (Il mago dei prodigi)**

Кальдерон де ла Барка

Перевод: Карло Бо.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Антонио Краст, Антонио Баттистелла, Тино Бьянки, Франко Паренти, Елена Дзарески, Лианна Казартелли, Карло Д'Анджело, Армандо Алцельмо, Марчелло Моретти, Отелло Дзаго, Дино Риефоло, Розита Лупи, Манола Вимеркатти.

Милан, «Пикколо театро», 8 июля 1947.

Количество спектаклей: 16.

### **Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Первая редакция)

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Сценическое движение: Розита Лупи.

Исполнители: Марчелло Моретти, Антонио Баттистелла, Мария Марки, Армандо Алцельмо, Роберто Вилла, Елена Дзарески, Джанни Сантуччо, Франко Паренти, Анна Маэстри, Дино Риелфо, Отелло Дзаго.

Милан, «Пикколо театро», 24 июля 1947.

Количество спектаклей: 61.

### **Горные великаны**

Луиджи Пиранделло

(Первая редакция)

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Пантомима: Розита Лупи.

Маски: Марта Латис.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Мирелла Парди, Армандо Алцельмо, Отелло Дзаго, Антонио Баттистелла, Марио Тадини, Дино Риефоло, Камилло Пилотто, Марчелло Моретти, Армандо Фирпо, Эсперия Сперани, Франко Паренти, Деди Риццо, Мариза Каиранти.

Милан, «Пикколо театро», 16 октября 1947.

Количество спектаклей: 45.

### **Гроза**

А.Н. Островский

Сценическая обработка: Элиджо Поссенти.

Декорации и костюмы: Джанни Ратто.

Исполнители: Камилло Пилотто, Джанни Сантуччо, Эсперия Сперани, Антонио Баттистелла, Лилла Бриньоне, Мирелла Парди, Армандо Алцельмо, Отелло Дзаго, Дино Риефоло, Мария Дзанди, Джина Паоли.

Милан, «Пикколо театро», 11 ноября 1947.

Количество спектаклей: 16.

### **Преступление и наказание**

По роману Ф.М. Достоевского (в обработке Гастона Бати)

Перевод и сценическое переложение: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Дом SAFAS-Рим.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Камилло Пилотто, Джанкарло Сбраджа, Джулиана Беллини, Лиана Казартелли, Тилде Меркандалли, Марчелло Моретти, Рене Реджани, Роберто Бертеа, Франко Паренти, Мария Дзаноли, Этторе Конти, Марио Тадини, Эльза Астеджано, Дино Риефоло, Армандо Алцельмо, Дарио Микаэлис, Антонио Баттистелла, Эсперия Сперани, Леллина Ровери, Лилла Бриньоне, Джина Паоли, Мирелла Парди.

Милан, «Пикколо театро», 26 февраля 1948.

Количество спектаклей: 35.

### **Ричард II**

Уильям Шекспир

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнение песен: Дирче Мералди.

Пантомима: Розита Лупи.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Гуалтиеро Тумиати, Камилло Пилотто, Антонио Краст, Нино Манфреди, Марио Феличиани, Антонио Баттистелла, Армандо Алцельмо, Этторе Гаипа, Марчелло Моретти, Джанкарло Сбраджа, Карло Д'Анджело, Франко Паренти, Дарио Мираэлис, Лилла Бриньоне, Мари-за Кайранти, Рената Донати, Грация Миньеко.

Милан, «Пикколо театро», 23 апреля 1948.

Количество спектаклей: 42.

### **Буря**

Уильям Шекспир

Перевод: Сальваторе Квазимодо.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи (на основе музыкальных тем Доменико Скарлатти).

Дирижер: Этторе Грачис.

Оркестр и хор «Флорентийского музыкального мая».

Сопрано: Рената Броило, Магда Бронцони.

Пианист: Джанни Дель Теста.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Марио Феличиани, Нино Манфреди, Камилло Пилотто, Джанни Сантуччо, Джорджо Де Лулло, Эдоардо Тониоло, Джанни Лотти, Марчелло Моретти, Витторио Каприоли, Антонио Баттистелла, Карло Д'Анджело, Этторе Гаипа, Луиза Росси, Лилла Бриньоне.

Флоренция, Сады Боболи, XI флорентийский музыкальный май, 6 июня 1948.

Количество спектаклей: 7.

### **Ромео и Джульетта**

Уильям Шекспир

Перевод: Сальваторе Квазимодо.

Режиссура: Ренато Симонии.

Помощник режиссера: Джорджо Стрелер.

Сценография: Пино Казарини.

Костюмы: Эмма Калдерини.

Музыка: Марио Лаброка.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Ренцо Риччи, Эдда Албертини, Джорджо Де Лулло, Лилла Бриньоне, Гуальтиеро Тумиати, Сандро Руффини, Марчелло Джорда, Джанни Сантуччо, Джермана Паольери, Джина Саммарко, Джулио Опии, Армандо Алцельмо, Антонио Баттистелла, Витторио Каприоли, Марио Феличиани, Марчелло Моретти, Этторе Гаипа, Марчелло Бертини.  
Верона, «Театро Романо», «Веронское театральное лето», 26 июля 1948.

Количество спектаклей: 3.

### **Убийство в соборе**

Томас Стернс Элиот  
Перевод: Альберто Кастелли  
Ассистент режиссера: Франко Энрикес.  
Сценография: Джанни Ратто.  
Костюмы и маски: Виссиетта.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Дирижер: Пьомбино.

Хор церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Карло Д'Анджело, Фернандо Фарезе, Марио Феличиани, Антонио Баттистелла, Марчелло Моретти, Умберто Джардини, Марчелло Бертини, Джорджо Стрелер, Лилла Бриньоне, Эдда Альбертини, Лиа Анджелери.

Сан Минаато, церковь Сан Франческо, 21 августа 1948.

Количество спектаклей: 31.

### **Ворон**

Карло Гоцци  
Сценическая обработка: Джорджо Стрелер.  
Сценография: Джанни Ратто.  
Костюмы: Эбе Колчаги.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Джулио Стивали, Марчелло Моретти, Альберто Бонуччи, Антонио Баттистелла, Паоло Стопа, Витторио Каприоли, Марио Феличиани, Марина Бонфильи, Розита Лупи, Анна Мондани, Франко Берарди, Паоло Феррари, Ольга Вили, Джорджо Де Лулло, Джанни Сантуччо.

Венеция, театр «Ла Фениче», IX Международный театральный фестиваль, 26 сентября 1948.

Количество спектаклей: 60.

### **Чайка**

А.П. Чехов

Перевод: Энцо Ферриери.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи,

Исполнители: Лилла Бриньоне, Джорджо Де Лулло, Антонио Баттистелла, Анна Проклемер, Марчелло Моретти, Сильвия Реи, Джованна Галетти, Джанни Сантуччо, Марио Феличиани, Алберто Бонуччи, Иньяцио Колнаги, Вильям Шакка.

Милан, «Пикколо театро», 24 ноября 1948.

Количество спектаклей: 40.

### **Семья Антропус**

Торнтон Уайлдера

Перевод: Джерардо Гуерьери.

Сценография и костюмы: Джулио Колтеллаччи.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Пантомима: Розита Лупи.

Исполнители: Марио Феличиани, Джанни Сантуччо, Джованна Галетти, Анна Канитано, Альберто Бонуччи, Лилла Бриньоне, Розабьянка Биффи, Гуидо Биффи, Марчелло Моретти, Карло Д'Анджело, Этторе Гаипа, Винченцо Микколи, Адалджиза Бугамелли, Мирка Дзерлини, Анна Радина, Антонио Баттистелла, Джулиана Поляни, Лиана Казартелли, Лаура Сенси, Энцо Аньетти, Варнер Бендивенья, Джанни Берти, Тони Комелло, Уго Марки, Вирджинио Пуэкер.

Милан, «Пикколо театро», 29 декабря 1948.

Количество спектаклей: 93.

### **Укрощение строптивой**

Уильям Шекспир

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Сценография: Гуидо Колтеллаччи.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Карло Д'Анджело, Марио Феличиани, Джулиана Поляни, Энцо Аньетти, Эдоардо Тоньоло, Диего Парравичини, Сильверио Блази, Джанни Сантуччо, Антонио Баттистелла, Кэкко Риссоне, Альберто Бонуччи, Марчелло Бертини, Марчелло Моретти, Тони Комелио, Лилла Бриньоне,



Лиана Казартелли, Этторе Гаипа, Анджело Арнаболди, Варнер Бентивенья, Иньяццо Колнаги, Вирджинио Пуэзер.  
Милан, «Пикколо театро», 17 февраля 1949.  
Количество спектаклей: 50.

### **Люди и время**

Иво Кьеза по одноименному роману Массимо Бонтемпелли  
Сценография: Джанни Ратто,  
Костюмы: Эбе Колчаги.  
Исполнители: Лилла Бриньоне, Джованна Галлетти, Антонио Баттистелла, Марио Феличиани, Лиина Баччи, Джина Грациози.  
Милан, «Пикколо театро», 11 мая 1949.  
Количество спектаклей: 6.

### **Горные великаны**

Луиджи Пиранделло  
Перевод: Этторе Чела.  
Сценография: Тео Отто.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Маски: Марта Латис.  
Исполнители: Ангела Заллокер, Фред Таннер, Эллен Видман, Роберт Фрайтаг, Ульрих Хитциг, Эрвин Паркер, Феликс Хуртер, Фридрих Браун, Вальтер Рихтер, Эрвин Кальзер, Герман Влах, Алис Лах, Пинкас Браун, Ангелика Арндтс, Хельга Ролофф, Альдона Эрет, Элла Бюхи, Александра Михаэлис, Аня Штеккель, Зельма Урфер, Эрих Дёрфлингер, Вольфганг Хас, Вало Люёнд.  
Цюрихский драматический театр (Schauspielhaus)  
Цюрих, «Шаушпильхаус», 1 октября 1949.

### **Сегодня мы импровизируем**

Луиджи Пиранделло  
Сценография: Тео Отто.  
Костюмы: Эбе Колчаги.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Пантомима: Розита Лупи.  
Исполнители: Марчелло Моретти, Джанни Сантуччо, Лилла Бриньоне, Антонио Баттистелла, Джусто Распани Дандоло, Марио Феличиани, Оттавио Фанфани, Джанни Мантези, Марчелло Бертини, Паоло Феррари, Амалиа Д'Алессио, Габриэлла Пасколи, Эдда Альбертини, Альберто Бонуччи, Лучано

Салче, Лучано Мондолфо, Витторио Каприоли, Фламинио Боллини, Франка Валерии, Розита Лупи, Анна Мандани.  
Париж, «Театр Елисейских полей» (des Champs-Élysées), 24 октября 1949.

Количество спектаклей: 40.

### **Маленький Эйольф**

Генрик Ибсен

Перевод: Элиджо Поссенти.

Сценография; Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Лилла Бриньоне, Аннибале Телó, Эдда Альбертини, Марио Феличиани, Джина Грациози.

Милан, «Пикколо театро», 29 декабря 1949.

Количество спектаклей: 29.

### **Парижанка**

Анри Бек

Перевод: Роберто Ребор.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Франка Валерии, Марио Феличиани, Антонио Баттистелла, Антонио Пьерфедеричи.

Милан, «Пикколо театро», 18 января 1950.

Количество спектаклей: 50.

### **Ричард III**

Уильям Шекспир

Перевод: Сальваторе Квазимодо.

Декорации и костюмы: Джулио Колтеллаччи.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Эдоардо Тониоло, Грация Маньеско, Леллина Ровери, Антонио Пьерфедеричи, Ренцо Риччи, Джанни Сантуччо, Массимо Пьянфорини, Марио Феличиани, Джанни Мантези, Карло Д'Анджело, РПаоло Феррари, Джанни Мантези, Пьетро Торди, Филиберто Конти, Оттавио Фанфани, Марчелло Бертини, Ренато Наваррини, Тони Комелло, Роберто Пескара, Марчелло Моретти, Антонио Баттистелла, Рената Серипа, Лилла Бриньоне, Джина Грациози, Эдда Альбертини, Джузеппи Фортис.

Милан, «Пикколо театро», 15 февраля 1950.

Количество спектаклей: 52.

### **Дон Жуан**

Мольер

Немецкая версия: Людвиг Фульд.

Сценография: Тео Отто.

Музыка: Макс Ланг.

Исполнители: Вилль Квадфлиг, Леопольд Биберти, Х. Герман Шауфус, Аннализе Рёмер, Фридрих Браун, Эрих Шеллов, Ульрих Хитциг, Карл Дельмонт, Хельга Ролофф, Альдона Эрет, Эрвин Паркер, Ральф Бехлер, Бернхард Энц, Вало Люёнд, Олаф Кюблер.

Цюрихский драматический театр (Schauspielhaus).

Цюрих, «Шаушпильхаус», 11 марта 1950.

### **Праведники**

Альбер Камю

Перевод: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Марио Феличиани, Антонио Баттистелла, Марчелло Бертини, Антонио Пьерфедеричи, Марчелло Моретти, Оттавио Фанфани, Пьеро Карнабучи, Эдда Альбертини.

Милан, «Пикколо teatro», 3 мая 1950.

Количество спектаклей: 26.

### **Альчести ди Самуэле**

Альберто Савинио

Декорации и костюмы: Альберто Савинио.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Пьеро Карнабучи, Грация Миньеко, Альберто Маркё, Камилло Пилотто, Марио Феличиани, Оттавио Фанфани, Диего Парравичини, Джина Грациози, Лаура Сенси, Джулиана Польяни, Ренато Наварини, Джузеппе Фортис.

Милан, «Пикколо teatro», 1 июня 1950.

Количество спектаклей: 11.

### **Честная девушка**

Карло Гольдони

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Транскрибция и музыкальное переложение: Эрманно Вольф-Феррари.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Лилла Бриньоне, Ческо Баседжо, Марина Долфин, Ванда Банданелло, Карло Микелуцци, Антонио Пьерфедеричи, Тонино Микелуцци, Маргерита Сельин, Антонио Баттистелла, Марчелло Моретти, Джанни Кавальери, Ческо Ферро, Джино Кавальери.

Венеция, Кампо Сан Трөвазо, XI Международный фестиваль драматического театра, 20 июля 1950.

Количество спектаклей: 4.

### **Софонисба**

Джанджорджо Триссино

Декорации и костюмы: Джулио Колтеллаччи.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Элена Дзарески, Анна Мария Аледжани, Тино Карраро, Марио Феличчани, Арнольдо Фоа, Антонио Краст, Карло Д'Анджело, Джанрико Тедески, Рауль Грассилли, Марио Кьокьо, Мария Фабри.

Виченца, «Театро Олимпико», VI цикл спектаклей произведений классики, 8 сентября 1950.

Количество спектаклей: 3.

### **Влюбленные**

Карло Гольдони

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Антонио Баттистелла, Марина Долфин, Лиа Анджелери, Антонио Пьерфедеричи, Арманда Сабби, Диего Микелотти, Оттавио Фанфани, Розалба Олетта, Марчелло Моретти, Марчелло Бертини.

Лекко, театр «Сочиале», 8 октября 1950.

Количество спектаклей: 57.

### **Лето и дым**

Теннеси Уильямс

Перевод: Джеральдо Гуерриери.

Ассистент режиссера: Антонио Баттистелла.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Леллина Ровери, Альберто Маркэ, Антонио Баттистелла, Джина Грациози, Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Оттавио Фанфани, Лиа Анджелери, Марчелло Моретти, Марина

Долфин, Розалба Олетта, Марчелло Бертини, Антонио Пьерфедеричи, Арманда Сабби, Карло Тусколи, Диего Микелотти.  
Милан, «Пикколо театро», 17 октября 1950.  
Количество спектаклей: 33.

### **Мизантроп**

Мольер

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Декорация и костюмы: Джулио Колтеллачи.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Антонио Баттистелла, Марчелло Моретти, Лилла Бриньоне, Розалба Олетта, Лиан Анджелери, Антонио Пьерфедеричи, Марчелло Бертини, Диего Микелотти, Оттавио Фанфани, Варнер Бендивенья.

Лекко, театр «Сочиале», 16 ноября 1950.

Количество спектаклей: 39.

### **Смерть Дантона**

Георг Бюхнер

Обработка: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Музыка: Умберто Андреа Каттини.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Антонио Пьерфедеричи, Энрико Мариа Салерно, Джанни Мантези, Марчелло Бертини, Диего Микелотти, Антонио Баттистелла, Оттавио Фанфани, Карло Баньо, Паоло Нери, Роберто Бертеа, Серджо Тофано, Марчелло Моретти, Франко Пассаторе, Альберто Маркэ, Варнер Бендивенья, Карло Оливьери, Сальваторе Буккери, Иван Чекини, Лиан Анджелери, Марина Долфин, Лилла Бриньоне, Лиана Казартелли, Тина Спрела, Розалба Олетта, Фоска Вани, Рената Донати.

Милан, «Пикколо театро», 16 декабря 1950.

Количество спектаклей: 51.

### **Кукольный дом**

Генрик Ибсен

Перевод: Эудженио Фердинандо Палмиери.

Сценлография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Лилла Бриньоне, Костантино Карли, Джордано Галлони, Элизабетта Панигада, Серджо Тофано, Лиан Анджелери, Марчелло Моретти, Розалба Олетта.

Бергамо, «Театр Доницетти», 13 февраля 1951.

Количество спектаклей: 54.

### **Бешеное золото**

Сильвио Джованинетти  
Художник: Джанни Ратто.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Пантомима: Розита Лупи.  
Маски: Марта Латис.

Исполнители: Серджо Тофано, Марчелло Моретти, Лилла Бриньоне, Розалба Олетта, Джанни Сантуччо, Антонио Пьерфедеричи, Антонио Баттистелла, Оттавио Фанфани, Марина Долфин, Рената Донати, Лиан Анджелери, Диего Микелотти, Марчелло Бертини, Роберто Бертеа, Лиана Казартелли, Франко Пассаторе.

Милан, «Пикколо театро», 21 марта 1951.

Количество спектаклей: 19.

### **Не надо биться об заклад**

Альфред де Мюссе  
Перевод: Витторио Серени.  
Сценография: Джанни Ратто.  
Костюмы: Розетта Тофано.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Серджо Тофано, Антонио Пьерфедеричи, Марчелло Моретти, Марчелло Бертини, Диего Микелотти, Варнер Бендивенья, Лилла Бриньоне, Марина Долфин.

Милан, «Пикколо театро», 20 апреля 1951.

Количество спектаклей: 18.

### **Обвал в северном порту**

Уго Бетти  
Декорации: Джанни Ратто.

Исполнители: Джанни Сантуччо, Диего Микелотти, Оттавио Фанфани, Роберто Бертеа, Антонио Баттистелла, Розалба Олетта, Марчелло Бертини, Карло Баньо, Лиана Казартелли, Рената Донати, Антонио Пьерфедеричи, Лиан Анджелери, Марчелло Моретти, Серджо Тофано, Варнер Бендивенья, Марина Долфин, Франко Пассаторе.

Милан, «Пикколо театро», 11 мая 1951.

Количество спектаклей: 13.

### **Дон Жуан**

Мольер  
Немецкая редакция: Людвиг Фюльд.

Сценография: Тео Отто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Зигмар Шнейдер, Эрнст Кархоф, Гуго Шрадер, Мария Пьеренкампер, Энрих Дункус, Йохен Брокман, Герард Мюнцель, Гуго Вернер-Кахле, Рут Петени, Ренате Камке, Харальд Юнке, Вернер Хёллен, Кристоф Кроссер, Вольфганг Грюнер, Ханс Эмонс, Эберхард Фехнер.

Продукция: Freie Volksbühne, Берлин.

Берлин, «Фольксбюне», 4 июня 1951.

#### **Генрих IV**

Уильям Шекспир

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Сценография: Пино Казарини.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Дирижер: Андреа Каттини.

Исполнители: Сандро Руффини, Джорджо Де Лулло, Джулио Бозетти, Диего Макелотти, Джанни Мантези, Антонио Баттистелла, Аттилио Ортолани, Джанни Сантуччо, Оттавио Фанфани, Ферруччо Де Череза, Джанни Галавотти, Пьеро Карнабучи, Камилло Пилотто, Марчелло Моретти, Кекко Риссоне, Марчелло Бертини, Марио Бардела, Ренато Наварини, Франко Пассаторе, Андреа Маттеуцци, Этторе Гаипа, Виттория Мартелло, Аида Монтини, Лиа Анджелери.

Верона, «Театро Романо», Веронское театральное лето, IV фестиваль драматических театров, 7 июля 1951.

Количество спектаклей: 13.

#### **Двенадцатая ночь**

Уильям Шекспир

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Пантомима: Розита Лупи.

Исполнители: Антонио Краст, Ренцо Джовампьеро, Оттавио Фанфани, Марио Барделла, Газтано Верна, Эрнесто Калиндри, Джанни Сантуччо, Джулио Бозетти, Марчелло Бертини, Кекко Риссоне, Марчелло Моретти, Лиа Дзопелли, Лилла Бриньоне, Анна Маэстри, Андреа Матеуцци, Ренато Наварини.

Венеция, Театр под открытым небом у Палаццо Грасси, 25 августа 1951.

Количество спектаклей: 3.

### **Электра**

Софокл

Перевод: Сальваторе Квазимодо.

Костюмы: Феличе Казорати.

Музыка для хора: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение хора: Жак Лекок.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Антонио Краст, Фулвия Мамми, Джованна Галлетти, Пьеро Карнабучи, Сальво Рандоне, Виттория Мартелло

Хор: Миранда Анастрелли, Бьянкамариа Боттари, Ванда Кардамоне, Анна Мариа Кариолин, Лиета Каррарези, Ливиа Дудан, Нора Фаббро, Анджела Джотто, Лиа Йодиче, Мариа Падовани, Луиджина Паньони, Габриэлла Ролвер, Рене Реджани, Мариа Тереза Веронезе.

Виченца, «Театро Олимпико», 7 сентября 1951.

Количество спектаклей: 78.

### **Влюбленный солдат**

Карло Гольдони

### **Летающий доктор**

Мольер

Сценография: Миска Скандеккла.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Пантомима: Жак Лекок

#### *Влюбленный солдат*

Исполнители: Андреа Бозик, Марио Феличиани, Рауль Грассили, Марио Барделла, Джулио Бозетти, Марчелло Бертини, Кекко Риссоне, Виттория Мартелло, Лиа Анджелери, Грация Миньеко, Марчелло Моретти.

#### *Летающий доктор*

Исполнители: Оттавио Фанфани, Виттория Мартелло, Марчелло Бертини, Лиа Анджелери, Марчелло Моретти, Марио Барделла, Кекко Риссоне.

Милан, «Пикколо театро», 27 октября 1951.

Количество спектаклей: 49.



**Гоп- ля, мы живем**

Эрнста Толлера

Обработка: Эмилио Каstellани, Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Музыка: Фьоренцо Карпи, Джино Негри, Курт Вейль, Фритц Холландер

Исполнители: Джанни Сантуччо, Лилла Бриньоне, Оттавио Фанфани, Марио Феличиани, Лиета Каррарези, Виттория Мартелло, Джина Грациози, Диего Парравичини, Рауль Грассили, Кекко Риссоне, Марчелло Моретти, Джанни Мантези, Джулио Бозетти, Камилло Милли, Андреа Бозик, Карло Баньо, Марчелло Бертини, Нино Честари, Грация Миньеко, Антонио Каннас, Эрнесто Кортезе, Массимо Унгаретти.

Милан, «Пикколо театро», 29 ноября 1951.

Количество спектаклей: 29.

**Макбет**

Уильям Шекспир

Перевод: Сальваторе Квазимодо.

Декорации и костюмы: Пьеро Дзуффи.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Андреа Бозик, Марчелло Бертини, Рауль Грассили, Оттавио Фанфани, Джанни Сантуччо, Марио Феличиани, Джулио Бозетти, Марио Барделла, Нино Честари, Карло Баньо, Антонио Каннас, Диего Парравичини, Марчелло Моретти, Элио Туньоли, Джанни Мантези, Лилла Бриньоне, Виттория Мартелло, Камилло Милли, Лиета Каррарези, Нора Фаббро.

Милан, «Пикколо театро», 31 января 1952.

Количество спектаклей: 36.

**Эмма**

Федерико Дзарди

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Лидиа Альфонси, Марио Феличиани, Рауль Грассилли, Лиа Анджелери, Оттавио Фанфани, Джанни Мантези, Альдо Талентино, Диего Парравичини, Лиета Каррарези, Марио Барделла, Карло Баньо, Марчелло Моретти, Нора Фаббро, Джулио Бозетти.

Милан, «Пикколо театро», 27 февраля 1952.

Количество спектаклей: 9.

**Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Вторая редакция)

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Розита Лупи.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Марчелло Моретти, Антонио Баттистелла, Адриана Сивиери, Кекко Риссоне, Нино Честари, Лиан Дзопелли, Рауль Грассилли, Франко Паренти, Виттория Мартелло, Марчелло Бертини, Джулило Бозетти.

Рим, «Театро Куирино», 17 апреля 1952.

Количество спектаклей: 113.

Спектакль был снят на пленку и впервые показан по итальянскому телевидению 23 сентября 1955.

**Путь по воде**

Орио Вергани

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Джино Негри.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Джани Сантуччо, Оттавио Фанфани, Лиан Анджелери, Марио Феличиани, Лиета Каррарези, Джулило Бозетти, Андреа Бозик, Нора Фаббро, Джанни Мантези, Эрнесто Кортезе.

Милан, «Пикколо театро», 16 мая 1952.

Количество спектаклей: 9.

**Елизавета Английская**

Фердинанд Брукнер

Перевод: Грация и Фердинандо Ди Джамматтео.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Армандо Альцельмо, Джанкарло Сбраджа, Тино Буацелли, Ромоло Валли, Альберто Лупо, Карло Баньо, Диего Парравичини, Кекко Риссоне, Ферруччо Де Череза, Эльза Альбани, Адриана Асти, Тино Карраро, Мила Ваннуччи, Альдо Аллори, Оттавио Фанфани, Освальдо Пальяни, Альфонсо Камеран, Джулило Кадзалеттес, Франческо Петтенати.

Милан, «Пикколо театро», 21 ноября 1952.

Количество спектаклей: 42.

### **Ревизор**

Н.В. Гоголь

Перевод: Иво Къеза и А. Илин Барбетти.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Витторио Лукки.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Тино Буацелли, Эльза Альбани, Адриана Асти, Карло Баньо, Нора Фаббро, Ромоло Валли, Армандо Альцельмо, Кекко Риссоне, Камилло Милли, Марчелло Моретти, Оттавио Фанфани, Тони Корчоне, Ферручо Де Череза, Диего Парравичини, Альберто Лупо, Лиета Каррарези, Альдо Алори, Антонио Каннас, Джанкарло Кобелли, Джино Торторелла, Мариза Де Марки, Пьеро Бермани.

Милан, «Пикколо teatro», 11 декабря 1952.

Количество спектаклей: 44.

### **Сцепление**

Жан-Поль Сартр

Обработка: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Лилла Бриньоне, Тино Карраро, Джанкарло Сбралджа, Эльза Альбани, Ромоло Валли, Оттавио Фанфани, Армандо Альцельмо, Диего Парравичини, Альберто Лупо, Ферручо Де Череза, Карло Баньо, Альдо Алори, Камилло Милли, Антонио Каннас, Освальдо Пальяни, Лиета Каррарези, Эльвира Петру, Аугусто Оливieri, Пьеро Бермани, Джанкарло Кобелли, Джино Торторелла, Франческо Петтенати, Джулило Кадзалеттес.

Милан, «Пикколо teatro», 17 января 1953.

Количество спектаклей: 41.

### **Самая большая жертва**

Стефано Пиранделло

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Джино Негри.

Исполнители: Эльза Альбани, Джанкарло Сбралджа, Тино Карраро, Армандо Альцельмо, Тино Буацелли, Ромоло Валли, Оттавио Фанфани, Диего Парравичини, Альберто Лупо, Ферручо Де Череза, Лиета Каррарези, Освальдо Пальяни, Джулия

Кадзалеттес, Франческо Петтенати, Джанкарло Кобелли, Пьеро Бермани, Джино Торторелла.  
Милан, «Пикколо театро», 18 февраля 1953.  
Количество спектаклей: 7.

### **Шесть персонажей в поисках автора**

Луиджи Пиранделло

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги. Исполнители: Тино Буацелли, Джованна Галлетти, Лилла Бриньоне, Джанкарло Сбраджа, Эльза Альбани, Нико Пепе, Мила Ваннуччи, Ромоло Валли, Стела Аликуó, Альдо Алори, Армандо Альцельмо, Оттавио Фанфани, Ферруччо Де Череза, Диего Парравичини, Карло Баньо, Альберто Лупо, Пьеро Бермани, Джулио Кадзалеттес, Джанкарло Кобелли, Франческо Петтенати, Джино Торторелла, Анна Мария Бертолотто, Глория Джуффрида, Nicoletta Раморино, Романа Ригетти.

Париж, «Театр Мариньи», 12 марта 1953.

Количество спектаклей: 17.

### **Лулу**

Карло Бертолацци

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Нико Пепе, Элена Борго, Лилла Бриньоне, Джанкарло Сбраджа, Тино Карраро, Ромоло Валли, Адриана Асти, Эльза Альбани, Эльвира Петру, Антонио Каннас.

Милан, «Пикколо театро», 30 апреля 1953.

Количество спектаклей: 14.

### **Клинический случай**

Дино Будзати

Сценография: Джанни Ратто.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Тино Карраро, Джина Грациози, Элена Борго, Адриана Асти, Мила Ваннуччи, Альберто Лупо, Диего Парравичини, Альдо Алори, Марчелло Моретти, Арнальдо Альцельмо, Ромоло Вали, Ферруччо Де Череза, Кекко Риссоне, Эльза Альбани, Карло Баньо, Оттавио Фанфани, Антонио Каннас, Лиета Каррарези, Грация Каппабанка, Эльвира Петру.

Милан, «Пикколо театро», 15 мая 1953.

Количество спектаклей: 17.

### **Хитрая вдова**

Карло Гольдони

Сценография: Фабрицио Клеричи.

Костмы: Леонор Фини.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Лаура Альдани, Марина Дольфин, Марио Феррари, Кекко Риссоне, Ромуло Валли, Джузеппе Ринальди, Джанрико Тедески, Тино Карраро, Чезарина Геральди, Марчелло Моретти, Оттавио Фанфани, Франко Грациози, Пьеро Бермани, Джулио Кадзалеттис.

Венеция, театр «Ла Фениче», XIV Международный фестиваль драматических театров, 7 октября 1953.

Количество спектаклей: 44.

### **Юлий Цезарь**

Уильям Шекспир

Перевод: Эудженио Монтале.

Декорации и костюмы: Пьеро Дзуффи.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Марио Феррари, Карло Рати, Джорджо Де Лулло, Франко Моралди, Чезаре Полеселло, Тино Карраро, Арнольдо Фоа, Ромоло Валли, Франко Грациози, Ферруччо Де Чеза, Энцо Тарашо, Алессандро Сперли, Джанни Северони, Франческо Петтенати, Андреа Маттеуцци, Оттавио Фанфани, Джанкарло Кобелли, Руджеро Де Данинос, Джулио Кадзалеттис, Пьетро Де Джорджи, Кекко Риссоне, Пьетро Бермани, Эльза Альбани, Марина Дольфин.

Милан, «Пикколо teatro», 20 ноября 1953.

Количество спектаклей: 72.

### **Шесть дней**

Эцио Д'Эррико

Сценография Лучано Дамиани.

Исполнители: Эльза Альбани, Оттавио Фанфани, Карло Аллегрини, Андреа Маттеуцци, Ромоло Валли, Габриелла Джакоббе, Марио Феррари, Джина Саммарко, Мауро Карбонели, Тино Карраро, Энцо Тарашо, Джанни Северони, Ферруччо Де Чеза, Кекко Риссоне, Алессандро Сперли, Франко Грациози, Джампьеро Альбертини.

Милан, «Пикколо teatro», 18 декабря 1953.

Количество спектаклей: 9.

**Ворон**

Карло Гольдони

(Вторая редакция)

Обработка: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Хореография: Розита Лупи.

Исполнители: Джулио Стивал, Мачелло Моретти, Альберто Бонуччи, Антонио Баттистелла, Паоло Стоппа, Витторио Каприоли, Марио Феличчани, Марина Бонфильи, Розита Лупи, Анна Мондани, Франче Берарди, Паоло Феррари, Ольга Вилли, Джанни Сантуччо.

Милан, «Пикколо театро», 5 января 1954.

Количество спектаклей: 16.

**Дурак. Патент. Кувшин**

Луиджи Пиранделло

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Оттавио Фанфани, Ромоло Валли, Андреа Маттеуцци, Эльза Альбани, Энцо Тарашо, Франко Грациози, Алессандро Сперли, Джанни Северони, Ферруччо Де Череза, Кекко Риссоне, Марина Дольфин, Марио Феррари, Тино Карраро, Романа Ригетти, Грациелла Галвани.

Милан, «Пикколо театро», 19 января 1954.

Количество спектаклей: 44.

**Безумная из Шайо**

Жана Жироду

Перевод: Рауль Радиче.

Декорации и костюмы: Кристиан Берард.

Музыка: Анри Соге.

Исполнители: Кекко Риссоне, Ромоло Валли, Альдо Талентино, Рельда Ридони, Марио Феррари, Андреа Маттеуцци, Джино Вициано, Джанни Северони, Ферруччо Де Череза, Джулио Кадзаллетис, Тино Карраро, Жанкарло Кобелли, Марина Дольфин, Франко Грациози, Рино Каретта, Оттавио Фанфани, Алессандро Сперли, Габриелла Джакоббе, Романа Ригетти, Nicoletta Ramorino, Сара Феррати, Альфонсо Кассоли, Энцо Тарашо, Джорджо Де Лулло, Франческо Петтенати, Эжина Саммарко, Челесте Дзанки, Эльза Альбани.

Милано, «Пикколо театро», 24 февраля 1954.  
Количество спектаклей: 53.

### **Маскарад**

Альберто Моравиа

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Энцо Тарашо, Тино Карраро, Андреа Маттеуцци, Оттавио Фанфани, Джанкарло Кобелли, Ромоло Валли, Джина Саммарко, Розелла Фальк, Кекко Риссоне, Акилле Милло, Альфонсо Кассоли, Франко Грациози, Эльза Альбани, Алессандро Сперли, Джанни Северони, Джулило Кадзалеттес, Франческо Петтенати, Габриелла Джакоббе, Романа Ригетти, Николетта Раморино, Глория Джуффрида, Ферруччо Де Череза, Альдо Талентино.

Милан, «Пикколо театро», 14 апреля 1954.

Количество спектаклей: 17.

### **Идеальная жена**

Марко Праги

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Иво Гаррани, Сара Феррари, Тино Карраро, Ромоло Валли, Рина Кукко, Энцо Тарашо.

Милан, «Пикколо театро», 30 апреля 1954.

Количество спектаклей: 48.

### **Линия поведения**

Бертольт Брехт

Исполнители: Роберто Пистоне, Джиджи Пистилли, Энцо Марано, Анна Ногара.

Голос на магнитофонной ленте: Джорджо Стрелер.

Продукция: «Пикколо театро ди Милано» (студенческий спектакль)

Милан, Школа драматического театра при миланском «Пикколо театро», май 1954.

Количество спектаклей: 1.

### **Наша богиня**

Массимо Бонтемпелли

Сценография: Лучано Дамиани.

Музыка: Джино Негри.

Исполнители: Сара Феррати, Иво Гаррани, Тино Карраро, Лиа Анджелери, Нино Честари, Энцо Тарашо, Эльза Альбани, Габриелла Джакоббе, Мариза Перчавалле, Оттавио Фанфани, Андреа Маттеуцци, Романа Ригетти, Джулио Кадзалеттис.

Буэнос Айрес, театр «Одеон», 22 июня 1954.

Количество спектаклей: 4.

### **Дачная трилогия**

Карло Гольдони

Сокращение: Джорджо Стрелер.

Сценография: Марио Кьяри.

Костюмы: Мария де Маттеис.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Серджо Тофано, Валентина Фортунатто, Тино Карраро, Фульвия Мамми, Альфредо Бьянкини, Серджо Фантони, Марчелло Джорда, Оттавио Фанфани, Дзора Пьяцца, Энцо Тарашо, Йоне Морино, Пина Чеи, Рельда ридоне, Джулио Кадзалеттес, Франко Грациози, Андреа Маттеуцци, Кекко Риссоне.

Милан, «Пикколо театро», 23 ноября 1954.

Количество спектаклей: 74.

### **Вишневый сад**

А.П. Чехов

Перевод: Вирджинио Пуэкер и Барбара Парфильева.

Декорации и костюмы: Таня Моисеевич.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Сара Феррати, Фульвия Мамми, Валентина Фортунатто, Луиджи Чимара, Тино Карраро, Джанкарло Сбраджа, Энцо Тарашо, Пина Чеи, Андреа Маттеуцци, Нарчиза Бонати, Аристиде Багетти, Франко Грациози, Оттавио Фанфани, Дино Малгрид, Рауль Консонни.

Милан, «Пикколо театро», 13 января 1955.

Количество спектаклей: 53.

### **Дом Бернарды Альбы**

Федерико Гарсиа Лорка

Перевод: Витторио Бодини.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Джино Негри.



Исполнители: Сара Феррати, Тереза Франкини, Миранда Кампа, Ольга Герарди, Нарчиза Бонати, Валентина Фортунатто, Мариана Дольфин, Джузи Распани Дандоло, Рина Чеи, Мириам Пизани, Эльвира Петру, Рина Кукко, Лиина Ланцман, Фьорелла Росси, Рельда Ридони.

Милано, «Пикколо театро», 21 апреля 1955.

Количество спектаклей: 37.

### **Три четверти луны**

Луиджи Скуарцины

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лоренцо Греки, Валентина Фортунатто, Лука Ронкони, Релда Ридони, Франко Грациози, Пина Чеи, Тино Карраро, Марио Феррари, Энцо Тарашо, Рауль Консонни, Аугусто Мастрантони, Андреа Маттеуцци, Рина Кукко.

Милан, «Пикколо театро», 24 мая 1955.

Количество спектаклей: 20.

### **Наш Милан**

Карло Бертолацци

Сокращение: Джорджо Стрелер.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Пантомима: Розита Лупи.

Исполнители: Эмилио Ринальди, Валентина Фортунато, Тино Карраро, Кекко Риссоне, Елена Борго, Лиа Джованелла, Николетта Раморино, Джулио Кедзалеттес, Андреа Маттеуцци, Рауль Консонни, Оттавио Фанфани, Джанфранко Маури, Джузи Распани Дондоло, Мария Дзаноли, Франко Грациози, Романа Ригетти, Джулиана Польяни, Джованни Росси, Энцо Тарашо, Дино Малгрид, Роберто Пистоне, Релда Ридони, Ремо Вариско, Франко Моралди, Эцио Марано, Лионелло Рива, Паоло Пампурини, Гаэтано Фузари, Мара Ревел, Данте Фельдман, Луиджи Пистилли, Мария Албано, Нарчиза Бонати, Мари Валенте.

Милан, «Пикколо театро», 3 декабря 1955.

Количество спектаклей: 162.

### **Трехгрошевая опера**

Бертольт Брехт

Перевод: Этторе Гаипа, Джино Негри, Джорджо Стрелер.

Сценография: Лучано Дамиани, Тео Отто.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Курт Вейль.

Музыканты: Витторио Феллегары, Джино Негри.

Дирижер: Бруно Мадерна.

Исполнители: Оттавио Фанфани, Марио Каротенуто, Джузи Распани Дандоло, Марина Бонфильи, Кэкко Риссоне, Романа Ригетти, Тино Карраро, Джулио Кадзалеттес, Андреа Маттеуцци, Джанни Росси, Энцо Тарашо, Луиджи Пистилли, Лионелло Рива, Данье Фельдман, Милли, Николетта Раморино, Нарчиза Бонати, Глория Джуффрида, Мариа Дзаноли, Нора Вилла, Релда Ридони, Франко Грациози, Роберто Пистоне, Дино Малгрид, Эцио Марано, Армандо Алцельмо, Жанфранко Маури, Франко Моралди, Рауль Консонни.

Милан, «Пикколо театро», 10 февраля 1956.

Количество спектаклей: 172.

### **Что твое, то мое**

Джованни Верги

Декорации и костюмы: Ренато Гуттузо.

Исполнители: Сальво Рандоне, Валентина Фортунатто, Релда Ридони, Мариа Дзаноли, Энцо Тарашо, Франко Грациози, Джузи Распани Дандоло, Клаудио Маджони, Карло Баньо, Пьеро Карнабучи, Франко Моралди, Мандреа Маттеуцци, Оттавио Фанфани, Джиджи Пистилли, Эцио Марано, Джулио Кадзалеттес, Раудб Консонни, Рина Кукко, Армандо Алцельмо, Жанфранко Маури.

Милан, «Пикколо театро», 2 апреля 1956.

Количество спектаклей: 15.

### **Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Третья редакция)

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Марчелло Моретти, Антонио Баттистелла, Релда Ридони, Кекко Риссоне, Джулио Кадзалеттес, Валентина Фортунатто, Тино Карраро, Жанфранко Маури, Марина Бонфильи, Франко Грациози, Рауль Консонни, Эцио Марано.

Эдинбург, театр «Ройал лицееум», 27 августа 1956.

Количество спектаклей: 309.

### **Сегодня мы импровизируем**

Луиджи Пиранделло

(Вторая редакция)

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Джино Негри.

Исполнители: Марчелло Моретти, Джузи Распани Дандоло, Антонио Баттистелла, Валентина Фортунато, Релда Ридони, Габриелла Джакоббе, Орнелла Ванони, Тино Карраро, Оттавио Фанфани, Энцо Тарашо, Франко Грациози, Джулио Кадзалеттес, Эцио Марано, Марина Бонфильи, Кекко Риссоне, Андреа Манттеуцци, Джанфранко Маури, Рауль Консонни.

Эдинбург, театр «Ройал лицеум», 30 августа 1956.

Количество спектаклей: 11.

### **Якобинцы**

Федерико Дзарди

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Джино Негри.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Тино Карраро, Валентина Фортунатто, Луиджи Вануччи, Серджо Фантони, Вирна Лизи, Оттавио Фанфани, Франко Грациози, Джанни Мантези, Альдо Де Пальма, Карло Рати, Джиджи Пистилли, Андреа Маттеуцци, Эльза Де Джорджи, Массимо Пьянфорни, Альдо Аллегранца, Энцо Тарашо, Ремо Вариско, Джанфранко Маури, Делиа Бертоллуччи, Карло Монтини, Куинто Пармеджани, Франко Моральди, Марио Морелли, Ренато Тарантини, Антонио Каннас, Адолфо Спеска, Марио Мареска, Роберто Пистоне, Эцио Марано, Клаудио Думиани, Джанни Росси, Мариа Грациа Антонини, Орнелла Ванони, Лиа Райнер, Гаэтано Фузати, Гаэтано Феста.

Милан, «Пикколо театро», 13 апреля 1957.

Количество спектаклей: 32.

### **Кориолан**

Уильям Шекспир

Перевод: Джилльберто Тофано.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Доспехи, оружие: Мирко Вучетич.

Исполнители: Тино Карраро, Чезаре Полакко, Даниеле Тедески, Карло Монтанья, Ремо Вариско, Антонио Баттистелла, Атилио Ортолани, Пьеранджело Приаро, Франко Моралди, Ванда Каподальо, Релда ридони, Габриелла Джакоббе, Рина Кукко, Оттавио Фанфани, Энцо Тарашо, Джино Чентанин, Джанфранко Маури, Антонио Каннас, Рауль Консонни, Ренато Наваррини, Массимо Де Вита, Армандо Алцельмо, Марио Мареска, Сильвио Веккиетти, Гаэтано Фузари, Гуидо Гедуцци, Роберто Пистоне, Джанни Росси, Лучано Барбьери, Франко Грациози, Джанкорло Деттори, Франко Индовина, Марчелло Моретти.

Милан, «Пикколо театро», 9 ноября 1957.

Количество спектаклей: 46.

### **Гольдони и его шестнадцать комедий**

Паоло Феррари

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Антонио Амлето.

Исполнители: Тино Карраро, Валентина Фортунатто, Чезаре Полакко, Андреа Маттеуцци, Оттавио Фанфани, Энцо Тарашо, Габриелла Джакоббе, Марчелло Морети, Релда Ридони, Делиа Бартолуччи, Ремо Вариско, Армандо Алцельмо, Джанкарло Деттори, Антонио Баттистелла, Мария Грация Антонини, Джанфранко Маури, Рауль Консонни.

Милан, «Пикколо театро», 23 декабря 1957.

Количество спектаклей: 54.

### **Добрый человек из Сычуани**

Бертольт Брехт

Перевод: Пуччи Панцери и Джорджо Стрелер.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Поль Дессау.

Дирижер: Джино Негри.

Маски: Амлето Сартори.

Сценическое движение: Маризе Флах .

Исполнители: Чезаре Полакко, Оттавио Фанфани, Андреа Маттеуцци, Валентина Фортунатто, Марчелло Моретти, Франко Грациози, Паола Борбони, Энцо Тарашо, Дели Пещелинга,

Антонио Каннас, Габриелла Джакоббе, Донателла Джеммо, Джанфранко Маури, Джанкарло Деттори, Релда Ридони, Рауль Консонни, Делиа Бартолуччи, Джованни Каррара, Массимо Де Вита, Арриго Коминотто, Эльвира Бетроне, Армандо Алцельмо, Роберто Пистоне, Рина Кукко, Гаэтано Фузари, Этторе Гаипа.

Милан, «Пикколо театро», 22 февраля 1958.

Количество спектаклей: 61.

### **Горные великаны**

Луиджи Пиранделло

Немецкая версия: Этторе Гаипа и Георг Рихерт.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Мария Виммер, Карл-Мария Шлей, Ингеборг Вайрих, Артур Менц, Михаэль Ленц, Вальтер Шмидингер, Отто Штрёлин, Герман Вайсе, Бернхард Минетти, Макс Витман, Хайнрих Ортмайр, Мария Алекс, Хайнц Хамбитцер, Биргид Фюлленбах, Ротраут Мундшенк, Виола Реклис, Лизелотта Кушницки.

Продукция: Дюссельдорфский драматический театр (Schauspielhaus) Дюссельдорф, «Шаушпильхаус», 19 апреля 1958.

### **Платонов и другие**

А.П. Чехов

Перевод: Этторе Ло Гато.

Обработка: Джорджо Стрелер.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Тино Карраро, Джулия Ладзарини, Олинто Кристина, Тино Буацелли, Сара Феррари, Вальтер Бертивенья, Валентина Кортезе, Аугусто Мабрантони, Энцо Тарашо, Армандо Алцельмо, Джанкарло Деттори, Габриелла Джакоббе, Чезаре Полакко, Оттавио Фанфани, Андреа Маттеуцци, Рауль Консонни, Джанфранко Маури, Джованна Д'Ардженцио, Гастоне Москин.

Милан, «Пикколо театро», 27 апреля 1959.

Количество спектаклей: 31.

### **Визит старой дамы**

Фридрих Дюрренматт

Перевод: Алоизио Ренди.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Сара Феррари, Оттавио Фанфани, Чезаре Полакко, Паоло Радаелли, Джино Джентанин, Армандо Алцельмо, Джанни Тонолли, Тино Карраро, Габриелла Джакоббе, Мария Грация Антонини, Бруно Каттанео, Тино Буацелли, Донателло Джеммо, Андреа Маттеуцци, Энцо Тарашо, Франко Моральди, Гастоне Москин, Риккардо Тассани, Марио Мареска, Ремо Вариско, Вальтер Луче, Эцио Морано, Лиан Райнер, Делиа бартолуччи, Лилиана Дзоболи, Гаэтано Фузари, Джино Барбьери, Роберто Пистоне, Карло Порта, Джижи Пистилли.

Милан, «Пикколо театро», 31 января 1960.

Количество спектаклей: 47.

### **Эгоист**

Карло Бертолацци

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Исполнители: Тино Карраро, Мария Дзаноли, Армандо Алцельмо, Ремо Вариско, Энцо Тарашо, Андреина Раул, Коррадо Нарди, Габриелла Джакоббе, Джулия Ладзарини, Луиджи Монтини, Джанфранко Маури, Эджисто Маркуччи, Чезаре Полакко, Джованна Орсини, Гастоне Москин, Оттавио Фанфани.

Милан, «Пикколо театро», 1 ноября 1960.

Количество спектаклей: 67.

### **Швейк во Второй мировой войне**

Бертольт Брехт

Перевод: Этторе Гаипа и Луиджи Лунари.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Ханс Эйслер.

Дирижер: Джино Негри.

Исполнители: Тино Буацелли, Франко Спортелли, Эдмонда Алдини, Гастоне Москин, Джанфранко Маури, Нарчиза Бонати, Релда Ридони, Энцо Тарашо, Делиа Бартолуччи, Донателла Джеммо, Армандо Алцельми, Риккардо Тассани, Гаэтано Фузари, Коррадо Нарди, Энцо Робутти, Оттавио Фанфани, Чезаре Полакко, Ремо Вариско, Идебрандо Бирибó, Эджисто Маркуччи, Эцио Марано, Анджело Корти, Марио Мариани, Роберто Пистоне, Луиджи Монтини, Энцо Тарашо, Мария Дзаноли, Винченцо Де Тома.

Милан, «Пикколо театро», 25 января 1961.

Количество спектаклей: 126.

### **Исключение и правило**

Бертольт Брехт

#### **Воспоминание о двух понедельниках**

Артур Миллер

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

*Исключение и правило:*

Перевод: Джорджо Стрелер.

Исполнители: Винченцо Де Тома, Оттавио Фанфани, Джанфранко Маури, Марио Маттиа Джорджетти, Бруно Славьеро, Марио Мариани, Челиа Бернакки, Чезаре Полакко, Корrado Нарди, Гаэтано Фузари, Идебрандо Бирибб.

*Воспоминание о двух понедельниках:*

Перевод: Бруно Фонци.

Исполнители: Пьеро Фаджони, Корrado Нарди, Габриелла Джакоббе, Николетта Лангуаско, Тино Буацелли, Армандо Алцельмо, Ренато Де Кармине, Лучано Альберичи, Джино Чентанин, Марио Мариани, Марио Маттиа Джорджетти, Марко Туллии, Раффаелло Маиелло, Гуидо Гедуцци.

Милано, «Пикколо театро», 11 мая 1962.

Количество спектаклей: 30.

### **Жизнь Галилея**

Бертольт Брехт

Перевод: Эмилио Кастеллани.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Ханс Эйслер.

Маски: Донато Сартори.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Тино Буацелли, Вальтер Фестари, Габриелла Джакоббе, Умберто Чериани, Чезаре Полакко, Винченцо Де Тома, Джулия Ладзарини, Джанфранко Маури, Элио Йогта, Аттилио Ортолани, Франко Феррари, Гуидо Гедуцци, Массимо Дала Тамма, Оттавио Фанфани, Гастоне Бартолуччи, Аттилио Ортолани, Диа Джованнелла, Николетта Лангуаско, Альфонсо Кассоли, Марио Мариани, Раффаеле Маиелло, Армандо Алцельмо, Джанкарло Кайо, Ренато Де Кармине, Ферруччо Солери, Фердинандо Тамберлани, Лучано Алберичи, Иван Чеккини, Джанни Тессари, Норма Дзордзан, Гуидо Дзордзан,

Бруно Солдá, Джулиано Амендола, Клаудио Каподьечи, Эн-  
рико Горла, Руджиеро Ломбардо, Антонелла Неббиа.  
Милан, «Пикколо театро», 22 апреля 1963.  
Количество спектаклей: 226.

**Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони  
(Четвертая редакция)  
Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Маски: Амлето и Донато Сартори.  
Исполнители: Ферруччо Солери, Нико Пепе, Мариа Грациа Анто-  
нини, Кекко Риссоне, Мауро Карбоноли, Валентина Кортес-  
за, Франко Грациози, Джанфранко Маури, Нарчиза Бонати,  
Иван Чеккини, Джанкарло Кайо, Витторио Бертони.  
Милан, Вилла Литта ди Аффори, 10 июля 1963.  
Количество спектаклей: 648.

**Ночи гнева**

Арман Салакру  
(Вторая версия)  
Перевод: Марио Лучани и Гуидо Розада.  
Декорации и костюмы: Энрико Джоб.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Исполнители: Ренато Де Кармине, Габриелла Джакоббе, Эдмонда  
Алдини, Альдо Джуффрè, Лучано Альберичи, Армандо Аль-  
цельмо, Франко Спортелли, Джанни Мантези.  
Милан, «Пикколо театро», 18 мая 1964.  
Количество спектаклей: 28.

**Кьоджинские перепалки**

Карло Гольдони  
Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Хореография: Розита Лупи.  
Исполнители: Элио Кроветто, Лиина Волонги, Карла Гравина,  
Джанни Гарко, Джулио Броджи, Тино Скотти, Анна Мае-  
стри, Донателла Чеккарелло, Оттавиа Пикколо, Виджилио  
Готтарди, Коррадо Пани, Марио Валдемарин, Джанфранко  
Маури, Гаэтано Фузари.  
Милан, театр «Лирико», 29 ноября 1964.  
Количество спектаклей: 198.



### **Дело Оппенгеймера**

Хайнар Киппхардт

Постановка: Джорджо Стрелер, Чони Карпи, Лучано Дамиани, Луиджи Лунари, Вирджилио Пуэкер, Фулвио Толуссо.  
Сценография: Лучано Дамиани.

Исполнители: Ренато Де Кармине, Рафаэле Джангранде, Фердинандо Тамберлани, Гастоне Бартолуччи, Франко Грациози, Уго Больнья, Марио Мариани, Корrado Нарди, Оттавио Фанфани, Антонио Мескини, Лучано Алберичи, Аттилио Дузе, Джулио Джирола.

Милан, «Пикколо театро», 30 ноября 1964.

Количество спектаклей: 91.

### **Игра власть имущих («Генрих VI»)**

Уильям Шекспир

Перевод: Чезаре Вико Лодовичи.

Свободная адаптация: Джорджо Стрелер.

Сценография: Джорджо Стрелер и Карло Томмази.

Костюмы: Джорджо Стрелер и Энрико Джоб.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Учитель фехтования: Мариза Черани.

Хореография: Розита Лупи.

Маски: Донато Сартори.

Исполнители: Франко Грациози, Ренато Де Кармине, Валентина Кортеше, Антонио Мескини, Габриелла Джакоббе, Фердинандо Тамберлани, Джулио Джирола, Лучано Альберичи, Оттавио Фанфани, Карл Катанео, Элио Йота, Париде Калонги, Аттилио Ортолани, Джулио Броджи, Армандо Алцельмо, Корrado Нарди, Карло Формигони, Энцо Физикелла, Франко Феррари, Алфонсо Кассоли, Уго Болонья, Гуидо Гедуцци, Рафаэле Джангранде, Мирелла Ригетто, Леа Барсанти, Лиа Джованелла, Иван Чеккини, Глауко Онорато, Роберто Паолетти, Алфио Петрини, Марио Силвестри, Гастоне Бартолуччи, Лиино Каполиккино, Джанфранко Маури, Иделбрандо Бирибó, Газетано Фузати, Марио Мариани, Пьетро Буттарелли, Умберто Ригетто, Пьерджорджо Минегатто, Боб Маркезе, Джилфранко барони, Умберто Трони, Джорджо Барбафьера, Ренато Тарантини, Мариа Бозони, Ольга Кастаньино, Тереза Корелли, Джузеппе Белвито, Итала Мартини, Рафаэле Майелло, Мауро Ди Франческо, Корrado Пани, Роберто Ансельми, Джулио Балцани.

Милан, театр «Лирико», 21 июня 1965.

Количество спектаклей: 92.

**Поэзия и песни**

Бертольт Брехт

Исполнители песен: Мильва.

Исполнители: Оттавио Фанфани, Франко Грациози, Джанфранко Маури.

Фортепиано: Джино Негри.

Милан, «Пикколо театро», 10 мая 1965.

Количество спектаклей: 8.

**Двести тысяч и один**

Сальвато Каппелли

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Рауль Черони.

Исполнители: Джанкарло Сбраджа, Валерия Валерии, Карло Катанео, Лучано Алберичи, Франко Мещера, Марио Мариани, Габриелла Джакоббе, Мариа Тереза Бакс, Оттавио Фанфани, Уго Болонья, Бобо Маркеше, Карло Формигони, Умберто Трони, Дарио Пенне.

Милан, «Пикколо театро», 4 мая 1966.

Количество спектаклей: 38.

**Горные великаны**

Луиджи Пиранделло

(Вторая редакция)

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Эцио Фриджеро и Энрико Джоб.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Луиза Спинателли.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Валентина Кортезе, Лучано Алберичи, Мариза Фаббри, Марио Каротенуто, Алессандро Нинки, Виджилио Готтарди, Леопольдо Валентини, Пьетро Буттарелли, Тури Ферро, Лиино Роби, Олимпо Гриджо, Нучча Фумо, Карло Формигони, Дори Дорика, Ивана Монти.

Милан, театр «Лирико», 25 ноября 1966.

Количество спектаклей: 177.

Премия «За лучший спектакль 1967 года» на фестивале Театра Наций

**Я, Бертольт Брехт**

**№ I (поэзия и песни)**

Бертольт Брехт

Исполнитель: Джорджо Стрелер.

Исполнительница песен: Мильва.

Музыкальное сопровождение: Дориано Саричино.

Милан, «Пикколо театро», 9 июня 1967.

Количество спектаклей: 42.

### **Песнь лузитанского пугала**

Петер Вайс

Перевод и обработка: Джорджо Стрелер.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи и Бруно Николаи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Милена Вукотич, Савиана Скафи, Мариза Минелли, Мильва, Мариза Фаббри, Джорджо Дель Бене, Джанкарло Деттори, Джустино Дурано, Франко Грациози, Массимо Саркьелли.

Рим, театр «Куирино», 25 марта 1969.

Количество спектаклей: 55.

### **Святая Иоанна скотобоев**

Бертольт Брехт

Перевод: Франко Фортини.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Глауко Маури, Виторио Синиполи, Марио Феличани, Чезаре Полакко, Франко Феррари, Джиджи Пистилли, Нестор Гарай, Ренато Де Грилло, Нино Фаиллачи, Роберто Пескара, Клаудио Бесетри, Аугусто Бонарди, Ромоло Еузебио, Ренато Флорис. Джорджо Надди, Эджидил Казолари, Джино Чентанини, Ливьо Помбени, Марко Стефанони, Альберто Карпанини, Роберто Коломбо, Ренцо Фабрис, Джанни Пулоне, Массимо Саркьелли, Леопольдо Валентини, Роберто Вещцоци, Джакомо Коттино, Жанфранко Маури, Ренато Гари, Петер Рейхерт, Альберто Рикка, Фаусто Томассини, Энрико Д'Амато, Армандо Спадаро, Франко Мещера, Умберто Табарелли, Иван Чеккини, Валентина Кортезе, Мария Тереза Тости, Леа Барсанти, Даниела Гара, Анна Малвика, Марчелла Мариотти, Мирка Мартини, Рауль Черони, Чезаре Бергонци, Ренцо Бергонци, Пьетро Лаполла, Франко Алпестре, Марчелло Туско, Чип Барчеллини, Коррадо Сонни, Антонио Пьованелли, Энрико Канестрини, Армандо Бенетти, Джорджо Бертоли, Ильдебрандо Бирибó, Массимильяно Бруно, Гуеррино

Кривело, Альберто Манчопи, Франко Моралди, Лучано Паван, Бруно Портезан, Эвальдо Рогато, Джованни Сантелли, Лорис Тозо. Марио Вентура, Чезарина Геральди, Аурора Канчан, Лиана Казартелли, Терезина Каваллари, Лиа Джованелла, Тина Мавер, Ариелла Реджо, Мариа Шакка, Дина Дзаннони, Джанни Чикали, Франческо Кози, Фабио Леончини, Роландо Пепероне.

Флоренция, театр «Пергола». XXXIII флорентийский музыкальный май, 3 июля 1970.

Количество спектаклей: 58.

### На дне

Максим Горький

(Вторая редакция)

Перевод: Милли Маритинелли.

Сокращение: Джорджо Стрелер.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Джустино Дурано, Мариза Фаббри, Сильвана Скальфи, Элиджо Ирато, Карло Катанео, Чип Барчеллини, Лаура Кальо, Анна Рекемуцци, Мариза Минелли, Ренато Де Кармине, Джанкарло Деттори, Джанфранко Маури, Массимо Саркьелли, Алфред Томас, Джорджо Дель Бене, Антонио Баттистелла, Франко Грациози.

Группа «Театр и действие» — «Театр Метастазियो» в Прато.

Прато, «Театр Метастазियो», 12 ноября 1970.

Количество спектаклей: 176.

### Референдум по оправданию или осуждению в военных преступлениях (Вальтер Редер)

Роберто Паллавичини и Джан Фанко Венé

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Ренато Де Кармине, Ренато Катанео, Элиджо Ирато, Джанфранко Маури, Джанкарло Деттори, Чип Барчеллини, Джорджо Дель Бене, Массимо Саркьелли, Франко Грациози, Антонио Баттистелла, Мариза Фабри, Луиза Росси, Мауро Антнарелла.

Группа «Театр и действие»

Пистойя, «Театр Мандзони», 4 июня 1971.

Количество спектаклей: 25.

### **Король Лир**

Уильям Шекспир

Перевод: Анджело Далладжакома и Луиджи Лунари.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Тино Карраро, Карло Катанео, Ренато Де Кармине, Габриеле Лавиа, Умберто Чериани, Чезаре Феррарио, Орландо Мещавотта, Франко патано, Энрико Карабелли, Оттавиа Пикколо, Ивана Монти, Ида Меда, Фульвио Риччарди, Коррадо Сонни, Эудженио Машари, Габриеле Вилла, Серджо Сальви, Франко Санджермано, Франко Ферри, Джилфранко барони, Эрнесто Мариа Росси, Йяки Базехарт, Пьерпариде Тедески.

Милан, «Пикколо teatro», 4 ноября 1972.

Количество спектаклей: 415.

### **Трехгрошевая опера**

Бертольт Брехт

(Вторая редакция)

Перевод: Этторе Гаипа, Джино Негри, Джорджо Стрелер.

Музыка: Курт Вейль.

При участии Фьоренцо Карпи и Нино Негри.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Джанкарло Деттори, Доменико Модуньо, Джанрико Тедески, Адриана Инноченти, Джулия Ладзарини, Мильва, Джанни Агус, Лаура Амбези, Лоренцо Греки, Чип Барчеллини, Гуеррино Кривелло, Леопольдо Валентини, Армандо Спадаро, Умберто Табарелли, Мариза Минелли, Фульвия Гассер, Селваджа Торре, Леа Барсанти, Вирджиния Йаварони, Дори Дорика, Дина Дзанони, Мирка Мартини, Джорджо Надди, Ренато Гари, Ферруччо Солери, Ренцо Фабрис, Рафаэле Фаллика, Идельбрандо Бирибó.

Количество спектаклей: 261.

### **Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Пятая редакция)

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Амлето и Донато Сартори.

Исполнители: Ферруччо Солери, Джанрико Тедески, Джинелла Бертакки, Андреа Маттеуцци, Жанкарло Деттори, Анна Сайа, Франко Грациози, Джанфранко Маури, Мариза Минелли, Чип Барчеллини, Анджело Корти, Джорджо Надди.  
Милан, Вилла Комунале, 24 июня 1973.

**Das Spiel der Mächtigen**  
(Игра сильных мира сего)

Джорджо Стрелер по пьесе Вильяма Шекспира «Генрих VI»  
(Вторая редакция)

Исполняется два вечера

Немецкая версия: Люк Хёйсман.

Сценография: Паоло Бреньи.

Костюмы: Фабио Баттистини и Титус Фоссберг.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Маски: Вернер Штруб.

Исполнители: Вилль Квадфлиг, Михаэль Хельтау, Андреа Йонассон, Зигфрид Ловиц, Мария Эмо, Рихард Мюнх, Эрик Фрей, Рольф Бойзен, Ханнес Ризенбергер, Карл Михаэль Фоглер, Алеша Зебальд, Роберт Хауэр-Ридль, Герт Вестфаль, Гервиг Зебёк, Эгон Йордан, Том Кринцингер, Курт Ханзен, Адольф Лукан, Карл Блюм, Курт А. Тихи, Томас Фрей, Эдд Штавьяник, Макс Майрих, Оскар Райнхардт, Хайнц Петтерс, Вольфганг Райхман, Рихард Халлер, Тони Бергер, Карл Парила, Адольф Шпалингер, Эрих Аберле, Герман Шайдлерер, Хельмут Янач, Ангелика Хауфф, Гёц фон Лангхайм, Штефан Парила, Макс Майрих, Франц Штегер, Антон Душек, Фриц Бишоф, Рихард Томазелли, Георг Бартик, Бруно Тост, Фридрих Йорес, Михаэль Киурина, А.В. Хиршаль, Ханс Фассер, Оскар Краванья, Гервин Хёфлер, Мария Лос, Хайнц Рон, Рольф Хартман, П. Вальтер Якоб, Николаус Парила, Бланш Обри, Петер Хенер, Вальтер Лангер, Людвиг Марат, Доротея Партон, Лона Дюбуа, Халльгард Брукхаус, Изольде Штиглер, Ефа Фихте, Катарина Ортнер, Дагмар Дорш, Петра-Мария Анце, Регина Крейчи, Беттина Фрей, Линда Джой Батман, Роза Хартлиб, Александра Тихи, Забрански, Бернхардт Вальхер, Н. Виндих-Шпёрк, Падаурек, Пауль Шмицбергер, Харальд Баумгартен, Кристиан Кох, Йоханнес Бар, Франц Кзенкзиц, Рудольф Граммер, Франк Хоффман, Герд Бёкман, Кристиан Гера, Курт Ханзен, Харри Хорниш, Альфред Райтерер.

Продукция: Зальцбургский Фестиваль, 1973.

Зальцбург, «Фельзенрайтшуде» (Felsenreitschule), 13 и 14 августа 1973.

Количество спектаклей: 20.

### **Вишневый сад**

А.П. Чехов

(Вторая редакция)

Перевод: Луиджи Лунари и Джорджо Стрелер.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Валентина Кортесе, Моника Гуерриторе, Джулия Ладзарини, Джанни Сантуччо, Франко Грациози, Пьеро Самматаро, Энцо Тарашо, Клаудиа Лоуренс, Джанфранко Маури, Мариза Минелли, Ренцо Риччи, Чип Барчеллини, Владимир Николаев, Гуидо Вердиани.

Милан, «Пикколо театро», 21 мая 1974.

Количество спектаклей: 282.

### **Die Trilogie der Sommerfrische**

(Дачная трилогия)

Карло Гольдони

(Вторая редакция)

Текст: Пьеро Рисмондо.

Сокращение: Джорджо Стрелер.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Помощник по костюмам: Франка Скуарчапино.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Франк Хоффман, Отто Таузиг, Хейнц Цубер, Гертруд Йессерер, Михаэль Хельтау, Манфред Ингер, Рудольф Мелихар, Андреа Йонассон, Хельма Готье, Йоханнес Шауер, Хайнц Рец, Зузи Николетти, Эва Цильхер, Кристине Циммерман, Герман Шайдледер, Карл Парила, Филипп Цеска.

Производство: «Венский Бургтеатр»

Вена, «Бургтеатр», 9 ноября 1974.

Количество спектаклей: 44.

### **Я, Бертольт Брехт**

№ 2 (поэзия и песни)

По произведениям Бертольта Брехта

Сценография: Паоло Бренни.

Исполнитель: Тино Карраро.

Исполнительница песен: Мильва.

Фортепиано: Марио Морген.  
Павия, театр «Фраскини», 6 марта 1975.  
Количество спектаклей: 113.

### **Кампьелло**

Карло Гольдони  
Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Сценическое движение: Маризе Флах.  
Исполнители: Микаэле Эзра, Анна Маестри, Маддалена Гриппа, Диди Перего, Памелла Виллорези, Эдда Валенте, Бруно Дзанин, Луиджи Диберти, Акиле Милло, Джанни Мантези, Элио Веллер, Джорджо Бертоли, Пьерпариде Тедески, Джованни Ветторацци.  
Милан, «Пикколо театро», 30 мая 1975.  
Количество спектаклей: 356.

### **Игра сильных мира сего**

Джорджо Стрелер по пьесе Уильяма Шекспира «Генрих VI»  
(Вечер второй)  
Немецкий перевод: Люк Хёйсман.  
Сценография: Паоло Бреньи.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Хореография: Маризе Флах.  
Маски: Херта Экер, Альберт Экер.  
Исполнители: Себастьян Фишер, Михаэль Хельтау, Андреа Йонассон, Вальтер Штарц, Михаэль Ханиш, Дитер Виттинг, Хайнц Громман, Карл Миттнер, Йюрген Вильке, Герберт Кучера, Хайнц Рещ, Рудольф Биллек, Рольф Бойзен, Франк Хоффман, Ойген Старк, Вольфганг Геллерт, Отто Коллин, Рудольф Мелихар, Бруно Тост, Франц Хелькинс, Йоханнес Зайлерн, Том Кринцингер, Эрих Ауер, Клаус Хёринг, Рудольф Пакцак, Готтфрид Блаховски, Отто Таузиг, Йоханнес Шауер, Ирена Рампфель, Эва Фихте, Эдвард Браун, Мальте Берлин.  
Продукция: «Венский Бургтеатр»  
Вена, «Бургтеатр», 12 ноября 1975.  
Количество спектаклей: 8.

### **Балкон**

Жан Жене  
Перевод и адаптация: Джорджо Стрелер.  
Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.



Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Ренато Де Кармине, Энцо Тарашо, Алан Стиил, Тино Карраро, Армандо Бенетти, Франко Грациози, Ренцо Риччи, Анна Проклемер, Кристина Гайони, Анна Сайя, Эрика Бланк, Маристелла Греко, Джулия Ладзарини, Мильва.

Милан, «Пикколо театро», 18 мая 1976.

Количество спектаклей: 103.

### **История покинутой куклы**

Джорджо Стрелер по Альфонсу Састре и Бертольту Брехту

Перевод: Розана Пелá.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Чип Барчеллини, Нарчиза Бонати, Лиана Казартелли, Оттавио Фанфани, Джанфранко Маури, Бруно Бергонци, Джованна Бертокки, Ремо Эмартен, Ренато Сарти, Алессандро Роберти.

Милан, «Пикколо театро», 22 декабря 1976.

Количество спектаклей: 72.

### **Добрый человек из Сычуани**

Бертольт Брехт

(Вторая редакция)

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Пауль Дессау.

Исполнители: Э.О. Фурман, Аксель Бауэр, Клаус Штайгер, Андреа Йонассон, Хайнрих Гискес, Ингеборг Лапсиен, Курт Бек, Гюнтер Кёниг, Гизела Трове, Маргит Карстенсен, Готтфрид Крамер, Рольф Йюлих, Вольфганг Кавен, Тимо Вюльнер, Зигрид Хаккенберг, Клаус Поль, Дитер Прохнов, Хайде Грюбль, Аренд Вайднер, Регина Ламстер, Метин Карагёюглу, Эмер Эгцук, Ильзе Балли, Ханс Ульрих, Эрн Ниттер, Ханс Ирле, Хамед Дильмагхани.

Продукция: «Гамбургский Шаушпильхаус»

Гамбург, «Шаушпильхаус», 25 сентября 1977.

### **Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Шестая редакция)

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Маски: Амлето Сартори.

Ассистенты режиссера: Карло Баттистони, Энрико Д'Амато.

Исполнители: Ферруччо Солери, Нико Пепе, Памелла Виллорези, Энцо Тарашо, Роберто Кевальер, Анна Сайя, Франко Грациози, Жанфранко Маури, Мариза Минелли, Элио Веллер, Карло Бозо, Пьерджорджо Фасоло, Армандо Бенетти.

Париж, театр «Одеон», 4 октября 1977.

Количество спектаклей: 310.

### **Буря**

Уильям Шекспир

(Вторая версия)

Перевод: Агостино Ломбардо.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Клаудио Гора, Лучано Вирджилио, Тино Карраро, Освальдо Руджиери, Массимо Бонетти, Марио Каррара, Фабрицио Бентивольо, Франко Санджермано, Микеле Плачидо, Армандо Марра, Миммо Крейг, Бруно Норис, Альваро Каччанига, Фабиана Уденио, Джулия Ладзарини.

Милан, театр «Лирико», 28 июня 1978.

Количество спектаклей: 135.

### **Я, Бертольт Брехт № 3**

(Поэзия и песни)

По произведениям Бертольта Брехта

Музыка: Курт Вайль, Ханс Эйслер.

Исполнитель: Джорджо Стрелер.

Исполнительница песен: Мильва.

Фортепиано: Джузеппе Мораски.

Милан, «Пикколо театро», 26 сентября 1979.

Количество спектаклей: 10.

### **Дачная трилогия**

Карло Гольдони

(Третья редакция)

Французский текст: Фелисьен Марсо.

Адаптация: Джорджо Стрелер.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Эцио Фриджеро и Франка Скуарчапино.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Пьер Дюкс, Бернар Деран, Жак Эйсе, Франсуа Бобен, Клод Жиро, Марсель Тристани, Ив Пиньо, Жерар Жиродон, Жак Серей, Денис Жанс, Франсуаз Сейнье, Людмила Микаэль, Катрин Эйгель, Катрин Салвиа, Бернадет Ле Саш.

Продукция: «Комеди Франсез», Париж.

Париж, театр «Одеон», 16 декабря 1978.

Количество спектаклей: 58.

### **Наш Милан**

Карло Бертолацци

(Вторая редакция)

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Тино Карраро, Марианджела Мелато, Франко Грациози, Джорджо Джорджи, Элена Борго, Анна Приори, Мария Габриелла Бьанкини, Антонио Дзанолетти, Пьеро Медини, Карло Монтини, Даниеле Пагани, Филиппо Ферранте, Эдмондо Саннадзаро, Джанфранко Маури, Лиа Джованелла, Миртон Вайяни, Андреа Тидона, Аделе Пеллегатта, Лучана Лупи, Аларико Салароли, Луиджи Бамбоцци, Энрико Маджи, Нино Беньямини, Джулиана Сольдати, Джулил Спадеа, Марио Вентура, Рауль Серони, Винченцо Бранди, Анджело Мариани, Элизабетта Торласко, Франко Моральди, Ренцо Скироли, Клаудио Маджони, Нарчиза Бонати, Роберто Марели, Карла Монти, Дарио Кристини, Алессандро Балдуччи, Леда Челани, Джордано Манчоппи, Дина Дзаннони, Ирис Де Санктис, Элена Пантано, Пьера Амброзиани, Мария Ариенти, Иоланда Брамбилла, Клаудиа Джоб, Мария Вендрамин.

Милан, театр «Лирико», 18 декабря 1979.

Количество спектаклей: 83.

### **Гроза**

Юхан Август Стриндберг

Перевод: Лучано Кодиньола.

Сценическая редакция: Джорджо Стрелер.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франко Скуарчапино.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Тино Карраро, Франко Грациози, Джанфранко Маури, Элизабетта Торласко, Франчески Бенедетти, Памела Виллорези, Карло Фортуна, Этторе Гаипа, Мауро Черана, Рокко Чезареа, Елена Дзо.

Милан, «Пикколо театро», 18 июня 1980.

### **Доборый человек из Сычуани**

Бертольт Брехт

(Третья редакция)

Перевод: Джорджо Стрелер и Луиджи Лунари.

Сценография: Паоло Бреньи.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Пауль Дессау.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Андреа Йонессон, Ренато Де Кармине, Франко Меццера, Карло Монтини, Элио Веллер, Кармен Скарпитта, Нарчиза Бонати, Джампьеро Бекерелли, Маурицио Тромбини, Джорджо Джорджи, Сабина Ваннукки, Андреа Перроне, Эдмондо Саннадзаро, Стефания Грациози, Джорджо Надди, Эда Валенте, Аларико Салароли, Массимо Раньери, Иза Диниели, Ренцо Палмер, Армендо Бенетти, Анна Карена, Дарио Кристини, Карлотта Куруссани, Анджело Мариани.

Модена, «Театр Комунале», 9 апреля 1981.

### **Акт без слов и Счастливые дни**

Сэмюэль Бекетт

Перевод: Карло Фруттеро.

Сценическая версия: Джорджо Стрелер.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Джулия Ладзарини, Джанфранко Маури, Рой Босьер.

Милан, «Пикколо театро», 5 мая 1982.

### **Минна фон Бархельм**

Готхольд Эфраим Лессинг

Перевод: Бьянка Дзеви.

Сценическая версия: Джорджо Стрелер.

Костюмы: Франка Скуарчапино.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Андреа Йонассон, Памела Виллорези, Серджо Фантони, Нино Биньямини, Джанни Гарко, Руджеро Де Данинос, Марио Валгои, Анна Сайя, Альваро Каччанига, Раоло Россини, Джулио Станканелли.  
Милан, «Пикколо театро», 29 мая 1983.

### **Иллюзия**

Пьер Корнель

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Луе Лапорте.

Исполнители: Марк Делсаер, Жеррар Дезар, Жерар Херольд, Натали Нел, Гюг Кестер, Нада Странкар, Анри Вирлогё, Оливье Депари, Жан-Поль Ганински, Фредерик Жирар, Франсуа Гросьян, Ноэль Реч.

Продукция: «Театр Европы»

Пириж, театр «Одеон», 11 ноября 1984.

### **Великая магия**

Эдуардо Де Филиппо

Сценография: Эйио Фриджеро.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Исполнители: Рафаэле Бондини, Дина Дзаннони, Анна Сайя, Мартина Карпи, Элеонора Брильядори, Франко Паренти, Джерардо Амато, Мимо Крейг, Джанфранко Маури, Стефания Грациози, Вичи Де Ролл, Ренато Де Кармине, Розалина Нери, Санте Калоджеро, Винченцо Крочитти, Карло Крокколо, Ренцо Росси, Анна Рекимуцци, Маретта Де Кармине, Джанкарло Кондэ.

Милан, «Пикколо театро», 3 мая 1985.

### **Эльвира, или Страсть к театру Луи Жуве**

Сценические элементы: Эцио Фриджеро.

Элементы костюмов: Луиза Спинателли.

Исполнители: Джорджо Стрелер, Джулия Ладзарини, Луиджи Ди Фьоре, Марио Фикараццо, Клаудио Кариоти, Джусто Кательдо, Анализа Костантино, Кристина Нутрицио, Тито Манганелли.

Милан, «Театро Студио», 30 июня 1986.

**Трехгрошовая опера**

Бертольт Брехт

(Третья редакция)

Перевод: Мириам Танант.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франко Скуарчапино.

Музыка: Курт Вейль.

Дирижер (музыкальное руководство): Петер Фишер.

Исполнители: Микаэль Хелтау, Ив Роббер, Дениз Жанс, Барбара Сукова, Жан Бенгуигуи, Мильва, Анник Чизарук, Фред Персон, Жак Буаниш, Мишель Кетон, Бруно Бальп, Гюи Гроссо, Жан-Франсуа Перье, Алэн Флик, Филипп Пемблан, Жерар Гробман.

Продукция: Театр Европы / Музыкальный театр «Шатле», Париж. Париж, театр «Шатле», 31 октября 1986.

**Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Седьмая редакция, прощальная)

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франко Скуарчапино.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Ферруччо Солери, Этторе Конти, Сузанна Маркомени, Энцо Тарашо, Джанкарло Деттори, Андреа Йонассон, Франко Грациози, Жанфранко Маури, Мариза Минелли, Энрико Бонавера, Серджо Ломатци, Риккардо Магерини, Этторе Гаипа, Эдмондо Саннадзаро.

Милан, «Пикколо театро», 14 мая 1987.

**Какой ты меня хочешь**

Луиджи Пиранделло

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франка Скуарчапино.

Музыка: Арнольд Шёнберг (Веркларт Нахт).

Исполнители: Андреа Йонассон, Франц Боэм, Мириам Плотени, Орсо Мария Гуеррини, Франко Грациози, Эда Валенте, Марио Валгои, Марио Валдемарин, Анна Сайя, Анна Приори, Поурна Према, Клаус Диттман, Соня Фукс, Оливьер Корретгер, Данило Фернандес, Джорас Фишер, Вильям Финли Грин.

Милан, «Пикколо театро», 27 марта 1988.

**Время поджигает**

Антонио Табуцки

**Свободный**

Ренато Сати

Сценография: Фульвио Ланца.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Исполнители: Джанкарло Деттори, Леда Челани, Тито Манганелли,  
Джулиана Де Сιο, Маттиа Сбраджа.

Милан, «Театро Студио», 30 декабря 1988.

**Фауст (Фрагменты)**

**Часть первая**

Иоганн-Вольфганг Гёте

Перевод: Джорджо Стрелер, Джильберто Тофано.

Сценография: Иозеф Свобода.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Музыканты: Фабио Амодио, Андреа Де Филиппо, группа рок Ма-  
мона Кэтс, Марко Пинна, Марио Аркари, Премиано Ман-  
дунцио.

Певцы: Дороти Фишер, Жерар Коломбо, Марко Гуэрцони, Фран-  
ческо Монтемурро, Массимо Пеццутти.

Исполнители: Джорджо Стрелер, Франко Грациози, Джулия Ладза-  
рини, Джанфранко Маури, Тино Карраро и студенты Джор-  
джо Стрелера курса «Копо» Театральной школы при Пикколо  
Театро: Флавио Албанезе, Сара Альцетта, Соня Бергамаско,  
Джорджо Бонджованни, Паоло Калабреззи, Мария Габриел-  
ла Кампаниле, Умберто Карминьяни, Марта Комерио, Лука  
Крискуоли, Леонардо Де Колле, Гайя Де Лаурентио, Стефано  
Де Лука, Симонетта Фаис, Симона Ферраро, Марио Гуаризо,  
Стефано Гуицци, Серджо Леоне, Николетта Мараньо, Сара  
Мазини, Паола Моралес, Клаудиа Негрин, Иллариа Онорато,  
Лаура Пасетти, Маче Перлман, Росанна Пиано, Стефано Куа-  
трози, Федерика Роберто, Виктория Сальвадор Виллалба, Ма-  
рия Тереза Синтони, Лаура Торелли, Сильвано Торриери.

Милан, «Театро Студио», 18 марта 1989.

**Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони

(Восьмая редакция, «Здравствуй»)

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Маски: Амлето Сарторти и Натале Панаро.

Исполнители: Ферруччо Солери, Джорджо Буонджованни, Паоло Калабреззи, Леонардо Де Колле, Габриелла Кампанале, Марта Комерио, Гайя Де Лаурентис, Николетта Мараньо, Лаура Пасетти, Стефано Де Лука, Серджо Леоне, Стефано Гуицци, Стефано Куатрози, Сара Альцетта, Соня Бергамаско, Симона Фаис, Симона Ферраро, Паола Моралес, Россана Пиано, Марика Роберто, Виктория Сальвадор Виллалба, Умберто Карминьяни, Марио Гуаризио, Маче Перлман, Лука Крискуали, Сильвано Торриери, Клаудиа Негрин, Иллария Онорато, Мария Тереза Синтони, Лаура Торелли.

Милан, «Пикколо театро», 30 октября 1990.

## **Фауст (фрагменты)**

### **Часть вторая**

Иоганн-Вольфганг Гёте

Перевод: Джорджо Стрелер, Джильберто Тофано.

Сценография: Йозеф Свобода.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи, Альдо Тарабелла.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Джулия Ладзарини, Джорджо Стрелер, Франко Грациози, Антонио Фатторини, Марио Валгои, Джампьеро Бекерелли, Джанфранко Маури, Риккардо Мантани Ренци, Сара Альцетта, Соня Бергамаско, Паоло Калабреззи, Мария Габриелла Кампанале, Умберто Карминьяни, Лука Крискуоли, Леонардо Де Колле, Гайя Де Лаурентис, Стефано Де Лука, Симона Фаис, Марио Гуаризо, Николетта Мараньо, Паола Моралес, Клаудиа Негрин, Илария Онорато, Россана Пиано, Стефано Куатрози, Марика Роберто, Мария Тереза Синтони, Лаура Торелли, Сильвано Торриери, Марта Комерио, Лаура Пасетти, Роберта Бозатти, Марция Де Мария, Анжелика деттори, Йоле Трамачере, Франческо Монтемуро, Гуидо Торлониа, Джорджо Бонджованни, Стефано Гуицци, Федерико Педрацци, Микеле Пьетробон, Тино Карраро, Андреа Йонассон, Элеонора Брильядори.

Милан, «Театр Студио», 28 апреля 1991.



### **Кьоджинские перепалки**

Карло Гольдони

(Вторая редакция)

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Памела Виллорези, Элио Кроветто, Армандо Де Чеккон, Фабио Сартор, Джанфранко Маури, Лучано Роман, Сусанна Маркомени, Лаура Пасетти, Лиино Троизи, Нино Биньямини, Аттилио Дузе, Серджо Теренги.

Севилья, театр «Лопе де Вега», 7 октября 1992.

### **Кампьялло**

Карло Гольдони

(Вторая редакция)

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Ассистенты режиссера: Карло Баттистони, Джузеппина Карутти

Исполнители: Джулия Ладзарини, Джанкарло Деттори, Розалина Нери, Лаура Маринони, Валентина Фортунатто, Джулия Францоло, Эда валенте, Роберто Дзибетти, Луиджи Диберти, Джанни Мантези, Джорджо Бонджованни, Габриеле Балдуччи, Джулио Лучани, Федерико Уливи, Армандо Малпеде, Плинио Марсано, Стефано Параццоли.

Милан, «Пикколо театр», 6 февраля 1993.

### **Горные великаны**

Луиджи Пиранделло

(Третья редакция)

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Музыка: Фьоренцо Карпи.

Маски: Луиза Спинателли.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Андреа Йонассон, Джанкарло Деттори, Анна Сайя, Лиино Троизи, Леонардо Де Колле, Энцо Тарашо, Франческо Корделла, Санте Калоджеро, Франко Грациози, Тино Карраро, Джанфранко Маури, Джулия Ладзарини, Фабрицио Калеффи, Максимильтян Маццотта, Надя Ринальди, Джованна Ди Раузо.

Милан, театр «Лирико», 27 февраля 1994.

### **Остров рабов**

Пьер Карле де Шамблен де Мариво  
Перевод и адаптация: Джорджо Стрелер.  
Сценография: Эцио Фриджерио.  
Костюмы: Луиза Спинателли.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Сценическое движение: Маризе Флах.  
Исполнители: Памела Виллорези, Лучано Роман, Массимо Раньери, Лаура Маринони, Филипп Лерои.  
Барселона, театр «Пилорама», 18 октября 1994.

### **«Не всегда светит луна»**

#### **Мильва поет нового Брехта**

Тексты: Бертольт Брехт  
Перевод: Джорджо Стрелер, Хелена Яначек.  
Музыка: Бертольт Брехт, Фьоренцо Карпи, Поль Дессау, Ханс Эйслер, Ханс-Дитер Хосалла, Курт Вайль.  
Аранжировка: Фьоренцо Карпи.  
Исполнитель: Мильва.  
Фортепиано, гармоний (armonium): Беппе Мораски.  
Аккордеон: Бруно Палетто.  
Гитара, банджо: Федерико Уливи.  
Милан, «Пикколо театро», 14 ноября 1995.

### **Арлекин, слуга двух господ**

Карло Гольдони  
(Редакция к пятидесятилетию «Пикколо театро»)  
Сценография: Эцио Фриджерио.  
Костюмы: Франко Скуарчапино.  
Музыка: Фьоренцо Карпи.  
Сценическое движение: Маризе Флах.  
Исполнители: Ферруччо Солери, Джорджо Бонджованни, Лаура Пасетти, Паоло Калабреззи, Стефано Куатрози, Джорджа Сенеци, Серджи Леоне, Джанфранко Маури, Nicoletta Мараньо, Максимилиан Маццотта, Франческо Корделла, Мария Грация Солано, Алигьеро Скала, Лука Крискуоли.  
Милан, «Пикколо театро», 14 мая 1997.

## ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

### **Жанна Д'Арк на костре**

Артур Онеггер

Концертмейстер и дирижер: Рауль Сачер

Исполнители: Сара Феррари, Ренцо Риччи, Гуидо Вердиани, Джузеппе Чабаттини, Рина Чента, Джиневра Виванте, Татiana Менотти, Иоланда Гардино, Ренцо Пиньи, Джино Дель Синьоре, Джузеппе Модести, Карло Форти, Джузеппе Сполти.

Милан, театр «Лирико». Сезон симфонических концертов в марте и апреле, 19 марта 1946.

Количество спектаклей: 2.

### **Травиата**

Джузеппе Верди

Концертмейстер и дирижер: Тулио Серафин.

Декорации и костюмы: Джанни Ратто.

Хореография: Аурель М. Миллосс.

Исполнители: Маргерита Карозио, Лиа Оригони, Эбе Тикоцци, Джованни Малипьеро, Уго Саварезе, Джино Дель Синьоре, Микеле Майнарди, Эральдо Кода, Аристиде Бараки, Эрминьо Бенатти, Карло Уливи, Лидия Клеричи.

Милан, театр «Ла Скала, 6 марта 1947.

Количество спектаклей: 18.

### **Любовь к трем апельсинам**

Сергей Прокофьев

Концертмейстер и дирижер: Анджело Куэста.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Хореография: Уго Д'Алара.

Исполнители: Рафаэле Ариэ, Эмилио Ренци, Джорджа Тумиати, Энрико Кампи, Джино Дель Синьоре, Шипионе Коломбо, Дарио Казелли, Мария Минацци, Ванда Мадонна, Сильвана Дзанолли, Дора Гатта, Кристиано Даламангас, Микеле Казато, Эбе Тикоцци, Эрминьо Бенатти, Карло Форти.

Милан, театр «Ла Скала», 30 декабря 1947.

Количество спектаклей: 4.

### **Тайный брак**

Доменико Чимароза

Концертмейстер и дирижер: Марио Росси.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Сесто Брускантини, Хильде Гюден, Альда Нони,  
Федора Барбьери, Борис Кристоф, Тито Скипа.

Милан, театр «Ла Скала», 22 марта 1949.

Количество спектаклей: 4.

### **Пелеас и Мелизанда**

Клод Дебюсси

Концертмейстер и дирижер: Виктор Де Сабата.

Режиссура: Ивон Чери при участии Джорджо Стрелера.

Декорации и костюмы: Валентина Юго.

Исполнители: Георги Буэ, Роже Бурден, Жаклин Селье, Х.Б. Этке-  
вери, Габриель Джудиа, Соланж Мишель, Анри Медуз.

Милан, театр «Ла Скала», 7 апреля 1949.

Количество спектаклей: 4.

### **Сафьяновая кожа (Il Cordovano)**

Гоффредо Петрасси

По интермедии Мигеля де Сервантеса Сааведры

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Декорации и костюмы: Джулио Колтеллаччи.

Хореография: Уго Д'Алара.

Исполнители: Эмма Тегани, Дора Гатта, Иоланда Гардини, Фернандо  
Корена, Владимир Бадиали, Энрико Кампи, Марио Карлин.

Милан, театр «Ла Скала», 12 мая 1949.

Количество спектаклей: 4.

### **Лулу**

Альбан Берг

Концермейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лидия Стикс, Эуджениа Дзареска, Антониетта  
Астольфи, М.Т. Масса Ферреро, Марчелло Кортис, Винчен-  
цо М. Деметц, Хейнц Рехфус, Ханс Либерт, Фернандо Коре-

на, Вильхейм Фейден, Эмиль Сиегерт, Джино Пенно, Энрико Кампи.

Венеция, театр «Ла Фениче», XII Международный фестиваль современной музыки и III Музыкальная венецианская осень, 4 сентября 1949.

Количество спектаклей: 2.

### **Веселая бригада**

Джан Франческо Малипьеро

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Джино Пенно, Ренато Капекки, Фернандо Корена, Татиана Менотти, Эмма Тегани, Мария Амадини, Сильвана Дзанолли, Марио Карлин, Джузеппе Савио, Джино Дель Синьоре, Энрико Кампи, Пьеро Гуэльфи, Эбе Тикоцци, Аттилио Барбези, Розана Папаньи, Франка Дювал, Анджело Меркуриали, Джованни Фабри.

Милан, театр «Ла Скала», 4 мая 1950.

Количество спектаклей: 4.

### **Дон Паскуале**

Гаэтано Доницетти

Концертмейстер и дирижер: Франко Капуана.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Танкреди Пазеро, Джузеппе Таддеи, Джачинто Пранделли, Альда Нони, Джузеппе Несси.

Милан, театр «Ла Скала», 20 мая 1950.

Количество спектаклей: 10.

### **Ариадна на Наксосе**

Рихард Штраус

Концертмейстер и дирижер: Иссаи Добровейн.

Декорации и костюмы: Людвиг Сиеверт.

Исполнители: Эдоардо Тониоло, Микеле Каццато, Ливия Пери, Джино Пенно, Эрманно Саварé, Анджело Меркуриали, Аттилио Барбези, Эральдо Кода, Альда Нони, Виттория де Лос Анджелес, Энрико Кампи, Джино Дель Синьоре, Сильвио

## ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Майоника, Джузеппе Савио, Грета Рапизарди, Эбе Тикоцци,  
Сильвана Дзанолли.

Милан, театр «Ла Скала», 27 мая 1950.

Количество спектаклей: 4.

### **Назарянин**

Лоренцо Перози

Сценическая обработка: Теодоро Онофри.

Концертмейстер и дирижер: Франко Капуана.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Декорации и костюмы: Джанфилиппо Узеллини.

Постановка: Маргерита Валман, Джорджо Стрелер.

Исполнители: Луиджи Инфантино, Джузеппе Таддеи, Карло  
Д'Анджело.

Милан, театр «Ла Скала», 15 июня 1950.

Количество спектаклей: 2.

### **Чеккина, или Хорошая дочь**

Николо́ Пиччини

Концертмейстер и дирижер: Франко Капуана.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Лина Аимаро Бертази, Альда Нони, Розана картери,  
Татьяна Менотти, Сильвана Дзанолли, Джачинто Прандел-  
ли, Джузеппе Таддеи, Сесто Брускантини.

Милан, театр «Ла Скала», 24 февраля 1951.

### **Любовный напиток**

Гаэтано Доницетти

Концертмейстер и дирижер: Арджео Куадри.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Исполнители: Альда Нони, Чезаре Валлетти, Пьеро Гуэльфи, Силь-  
вио Маионика, Сильвана Дзанолли.

Милан, театр «Ла Скала», 18 апреля 1951.

Количество спектаклей: 8.

### **Вертер**

Жюль Массне

Концертмейстер и дирижер: Франко Капуана.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Декорации и костюмы: Александр Бенуа.

Исполнители: Ферруччо Тальявини, Джино Орландини, Сесто Брускантини, Витторио Пандано, Энрико Кампи, Паоло Монтарсоло, Джульетта Симионато, Дора Гатта, Ильва Лигабуе.

Милан, театр «Ла Скала», 18 апреля 1951.

Количество спектаклей: 6.

### **Холмы (La collina)**

Марио Перагалло

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Хореография: Уго Далл'Ара .

Исполнители: Джузеппе Модести, Сильвио Майоника, Джузеппе Савио, Микеле Каццато, Джованни Фаббри, Васко Кмпаньяно, Франка Дювал.

Милан, театр «Ла Скала», 12 мая 1951.

Количество спектаклей: 3.

### **Юдифь**

Артур Онеггер

Концертмейстер и дирижер: Иссаи Добровейн.

Сценография: Джанни Ратто.

Костюмы: Эбе Колчаги.

Хореография: Маргерита Вальман,

Исполнители: Эльза Кавелти, Сильвана Дзанолли, Ильва Лигабуе, Пьеро Гуельфи, Джузеппе Модести, Витторио Пандано, Джино Дель Синьоре, Лучана Новаро.

Милан, театр «Ла Скала», 14 июня 1951.

Количество спектаклей: 3.

### **Доверчивый**

Доменико Чимароза

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Декорации и костюмы: Леонор Фини.

Исполнители: Франка Дювал, Эльда Рибетти, Сильвана Дзанолли, Карло Бадиоли, Мелькиоре Луизе, Петре Мунтеану, Джино Дель Синьоре.

Милан, театр «Ла Скала», 26 декабря 1951.

Количество спектаклей: 4.

### **Прозерпина и чужестранец**

Хуан Хосе Кастро

Концертмейстер и дирижер: Хуан Хосе Кастро.

Хормейстер: Витторе Венециани.

Декорации и костюмы: Хорацио Бутлер.

Исполнители: Элизабетта Барбато, Джульетта Семионато, Клоэ Эльмо, Иоланда Гардино, Сильвана Дзаноли, Росанна Картери, Джан Джакомо Гуэльфи, Винченцо М. Деметц, Мирто Пикки, Лучано Делла Пергола, Энрико Кампи, Джино Дель Синьоре, Джачинто Пранделли.

Милан, театр «Ла Скала», 17 марта 1952.

Количество спектаклей: 4.

### **Сказание о подменном сыне**

Джан Франческо Малипьеро

Концертмейстер и дирижер: Нино Санадзоньо.

Хормейстер: Санте Дзанон.

Сценография: Энрико Паулуччи.

Костюмы: Джанни Ланца.

Исполнители: Карла Гавацци, Эмма Тегани, Эльвира Рамелла, Винченцо М. Деметц, Клоэ Эльмо, Марио Бориелло, Ренато Капекки, Фернанда Кадони, Роландо Панарай, Анна Мария Канали, Россана Дзербини, Марио Карлин, Чезаре Валлетти.

Венеция, театр «Ла Фениче», XV Международный фестиваль современной музыки; VI Венецианская музыкальная осень, 10 сентября 1952.

Количество спектаклей: 2.

### **Огненный ангел**

Сергей Прокофьев

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Санте Дзанон.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Маски: Амлето Сартори.

Исполнители: Дороти Доу, Роландо Панерай, Энрико Кампи, Габриелла Картуран, Мафалда Мазини, Мария Амадини, Джино Дель Синьоре, Марио Карлин, Марио Борриелло, Антонио Анналоро, Умберто Скальоне, Мандро Маддалена, Мария Маддини, Клара Бетнер, Федерика Николич, Луиза Талламини, Лилиана Риццарди, Бернардино Малакрида, Итало Мено.



Венеция, театр «Ла Фениче», XVIII Международный фестиваль современной музыки, XI Венецианская музыкальная осень, 14 сентября 1955.

Количество спектаклей: 2.

### **Тайный брак**

Доменико Чимароза

(Версия вторая)

Концертмейстер и дирижер: Нино Сандзоньо.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Исполнители: Карло Бадиоли, Эуджениа Рати, Грациелла Шути, Джульетта Симионато, Франко Калабрезе, Луиджи Альва.

Милан, «Пиккола Скала», 26 декабря 1955.

Количество спектаклей: 26.

### **Огненный ангел**

Сергей Прокофьев

Итальянская редакция: Марио Нордио.

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Норберто Нола.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Ассистент режиссера: Маризе Флах.

Исполнители: Кристель Гольц, Роландо Панераи, Энрико Кампи, Габриелла Картуран, Мария Амадини, Альвиньо Мишано, Марио Борриелло, Марио Карлин, Джино Дель Синьоре, Анна Мария Канали, Артуро Ла Порта, Карло Форти, Микеле Каццато, Анджело Меркуриали, Сильвана Дзанолли, Туза Санто, Луиза Манделли, Фьоренца Коссотто, Мария Бьянка Берини, Рина Каваллари.

Милан, театр «Ла Скала», 22 декабря 1956.

Количество спектаклей: 4.

### **Луиза**

Густав Шарпантье

Дирижер и концертмейстер: Андре Клуетан.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Исполнители: Жаклин Брюмер, Элен Бувье, Никола Р. Лемени, Ришар Мателл, Дениз Монтейл, Марсель Круасье, Франсуаз Ожеас, Фьоренца Коссотто, Джулиана Тволакки, Элизабетта

Фуско, Аньез Дисней, Стефания Малагу́, Туза Санто, Лиана Росси, Лаура Альберти, Луиза Манделли, Бернар Плантеи, Франко Иглезиас, Альфредо Нобиле, Витторио Татоцци, Эрминио Бенатти, Карло Гасперини, Джулио Скаринчи, Джузеппе Моррези, Франко Риччарди, Анджело Меркуриали, Феликс Жибанд.

Милан, театр «Ла Скала», 16 мая 1957.

Количество спектаклей: 5.

### **История солдата**

Игорь Стравинский

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Декорации и костюмы: Николай Бенуа.

Хореография: Джон Гранко.

Исполнители: Джорджо Стрелер, Джанкарло Кобелли. Кармен Пусод, Роберто Пистоне, Роберто Фашилла.

Милан, «Пикколо Скала», 22 мая 1957.

Количество спектаклей: 9.

### **Соломенная шляпка**

Нино Рота

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Норберто Нола.

Сценография: Лучано Дамиани.

Костюмы: Эцио Фриджеро.

Исполнители: Альвинио Мишано, Джорджо Тадео, Паоло Монтарсоло, Джузеппе Несси, Дино Мантовани, Флориндо Андреолли, Анджело Меркуриали, Марио Мариани, Альфредо Джакомотти, Роберто Пистоне, Элена Рицциери, Сильвана Дзанолли, Иоланда Гардино, Джулиана Таволаччини.

Милан, «Пиккола Скала», 2 июня 1958.

Количество спектаклей: 10

### **История солдата**

Игорь Стравинский

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Хореография: Уго Далл'Ара.

Исполнители: Джорджо Стрелер, Джанкарло Кобелли, Лиа Далл'Ара, Роберто Пистоне.

Рим, театр «Комета», 6 ноября 1959.

Количество спектаклей: 10.

### **Петя и волк**

Сергей Прокофьев

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Пианист: Вэн Клайберн.

Исполнители: Валентина Кортезе.

Милан, театр «Ла Скала», 19 июня 1963.

Количество спектаклей: 2.

### **Возвышение и гибель города Махагони**

Бертольт Брехт

Дирижер и концертмейстер: Нино Сандзоньо.

Хормейстер: Роберто Бенальо.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Помощники режиссера: Клаус Мария Грюбер, Альберто Негрин

Исполнители: Глория Лане, Карло Франчини, Дино Донди, Альвинио Мишано, Альдо Берточчи, Роландо Панераи, Джорджо Тадео, Пьеро Де Пальма, Анджело Меркуриали, Глория Дави (Davù), Иеда Валтриани, Витторио Татоцци, Эльвира Риццатти, Эуджениа Рати, Романа Ригетти, Марина Куккио, Лучано Пикколо, Лаура Дзанини.

Милан, «Пиккола Скала», 29 февраля 1964.

Количество спектаклей: 5.

### **Похищение из Сераля**

Вольфганг Амадей Моцарт

Дирижер и концертмейстер: Бернар Конц.

Хормейстер: Вальтер Хаген-Гролл.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Ассистент режиссера: Клаус Мария Грюбер.

Исполнители: Микаэль Хилтау, Аннелизе Ротенбергер, Рери Крист, Фритц Вундерлих, Герар Унгер, Фернандо Корена, Ричард Томаселли.

Зальцбург, «Kleines Festpielhaus», 28 июля 1965.

Количество спектаклей: точное количество неизвестно; спектакль неоднократно возобновлялся ежегодно вплоть до 1975 года включительно.

### **Сельская честь**

Пьетро Масканья

Дирижер и концертмейстер: Герберт фон Караян.

Хормейстер: Роберто Бенальо.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Исполнители: Фьоренца Коссотто, Адриана Марино, Джанфранко Чеккеле, Джан Джакомо Гуэльфи, Анна Ди Стазио.  
Милан, театр «Ла Скала», 12 мая 1966.  
Количество спектаклей: 22.

### **Похищение из Сераля**

Вольфганг Амадей Моцарт  
Дирижер и концертмейстер: Дзубин Мета.  
Хормейстер: Франческо Престиа.  
Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.  
Ассистент режиссера: Клаус Мария Грюбер.  
Исполнители: Микаэль Хелтау, Аннелизе Ротенбергер, Рери Крист, Вернер Холлвег, Жерар Унгер, Спиро Малас, Серджо Джулли.  
Флоренция, театр «Пергола», XXXI флорентийский музыкальный май, 23 мая 1969.  
Количество спектаклей: 4.

### **Фиделио**

Людвиг ван Бетховен  
Дирижер и концертмейстер: Дзубин Мета.  
Хормейстер: Адольфо Фанфани.  
Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.  
Ассистент режиссера: Маризе Флах.  
Исполнители: Поль Шоффлер (Schoeffler), Томас Стеварт, Джеймс Кинг, Сена Джуринас (Jurinas), Франц Красс, Лее Венора, Герар Унгер, Джорджо Джорджетти, Гуеррандо Риджири.  
Флоренция, «Театро Комунале», XXXII флорентийский музыкальный май, 3 июня 1969.  
Количество спектаклей: 4.

### **Симон Бокканegra**

Джузеппе Верди  
Дирижер и концертмейстер: Клаудио Аббадо.  
Хормейстер: Романо Гандольфи.  
Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.  
Сценическое движение: Маризе Флах.  
Ассистент режиссера: Ламберто Пуджилли.  
Исполнители: Пьеоро Каппучилли, Марелла Френи, Джанни Раймонди, Феличе Скьяви, Николай Гяуров, Джованни Фоиани, Джанфранко Манганотти, Милена Паули.  
Милан, театр «Ла Скала», 7 декабря 1971.  
Количество спектаклей: 62.

### **Похищение из Сераля**

Вольфганг Амадей Моцарт

Дирижер и концертмейстер: Бернар Конц.

Хормейстер: Романо Гандольфи.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Ассистент режиссера: Ферруччо Солери.

Исполнители: Микаэль Хелтау, Элизабет Харвуд, Луиджи Альва,  
Жерар Унгер, Курт Молл, Ферруччо Солери.

Милан, театр «Ла скала», 15 мая 1972.

Количество спектаклей: 17.

### **Свадьба Фагаро**

Вольфганг Амадей Моцарт

Дирижер и концертмейстер: Жорж Солти.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Гундула Яновиц, Габриэль Бакуер, Мирелла Френи,  
Хосе Ван Дам, Фредерика фон Стаде, Джейн Бербье, Курт  
Молл, Мишель Сенешаль, Карл Шульц, Даниель Перрие,  
Жак Лоро, Кристиан Иссартель, Анна Рингарт.

Версаль, Придворный театр, 30 марта 1973.

Количество спектаклей: 44.

### **Осуждение Лукулла**

Бертольт Брехт и Пауль Дессау

Дирижер и концертмейстер: Бруно Бартолетти.

Хормейстер: Романо Гандольфи.

Сценография: Паоло Бреньи.

Костюмы: Луиза Спинателли.

Сценическое движение: Маризе Флах, Анджело Корти.

Режиссура: Джорджо Стрелер, Ламберто Пуджилли.

Исполнители: Херберт Хандт, Маурицио Мацциери, Урсула Кисс  
Рейнхардт, Эмануэла Абриани, Никла Боттони, Франко Ка-  
лабрезе, Карло дель Боско, Карло Францини, Пьер Франче-  
ско Поли, Роза Лагецца, Лаура Бока, Альвинио Мишано, Аро-  
не Черони, Леонардо Монреале, Стефания Малагу́, Франка  
Остини, Мария Далла Специа, Габриелла Гавацци, Сильвана  
Дзанолли, Аннамария Пиццоли, Лина Росси, Артуро Теста,  
Эдит Мартелли, Клаудио Джомби, Саверио Сафина, Пио Бон-  
фани, Реденто Комаккио, Алессандро Новели, Альфредо Пи-  
стоне, Лоренцо Тести, Карло Катанео, Орландо Меццатинта,

## ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Чезаре Феррарио, Франко Санджермано, Мирка Мартини, Фульвия Гассер, Коррадо Сони, Серджо Сальви, Мариза Минелли, Ивана Монти, Джанкарло Фортунатто, Эудженио Машари, Франко Ферри.

Милан, театр «Лирико», 19 мая 1973.

Количество спектаклей: 4.

### **Волшебная флейта**

Вольфганг Амадей Моцарт

Дирижер и концертмейстер: Герберт фон Караян.

Хормейстер: Вальтер Хаген-Гролл.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Хореография: Маризе Флах.

Ассистент режиссера: Гарри Рейч-Эбнер.

Исполнители: Петер Мевен, Рене Коло, Хосе Ван Дам, Ханс Кристиан, Альф Бейнелл, Эдита Грюберова, Эдит Матис, Жан Марш, Труделиезе Шмидт, Сильвия Андерсон, Херман Прей, Рери Крист, Жерар Унгер, Мартин Шомберг, Мартин Эгел; трое детей — солисты «Tölzer Knabenchores».

Зальцбург, «Гроссес Фестшпильхаус», 26 июля 1974.

Количество спектаклей: 6.

### **Любовь к трем апельсинам**

Сергей Прокофьев

(Вторая редакция)

Дирижер и концертмейстер: Клаудио Аббадо.

Хормейстер: Романо Гандольфи.

Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.

Хореография: Марио Пистони.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Луиджи Рони, Микеле Молизе, Роза Лагецца, Клаудил Дезидери, Серджо Тедеско, Ренато Чезари, Энцо Дара, Клара Барлов, Лаура Дзаннини, Вильма Вернокки, Даниела Маццукато, Джованни Гусмероли, Альфредо Мариотти, Элеонора Янкоич, Никола Мартинуччи, Карло Дзардо, Джулиана Гаспаро.

Милан, театр «Ла Скала», 19 декабря 1974.

Количество спектаклей: 8.

### **Макбет**

Джузеппе Верди

Дирижер и концертмейстер: Клаудио Аббадо.

Хормейстер: Романо Гандольфи.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Хореография: Марио Пистони.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Пьеро Каппучилли, Николай Гяуров, Ширли Веррет, Стефано Малагу́, Франко Тальявини, Никола Мартинуччи, Карло Дзардо, Альфредо Мариотти, Антонио Дзервини, Альфредо Джакомотти, Мария Фауста Галламини, Массимо Бортолотти.

Милан, театр «Ла Скала», 7 декабря 1975.

Количество спектаклей: 17.

### **Фальстаф**

Джузеппе Верди

Дирижер и концертмейстер: Лорин Маазель.

Декорации и костюмы: Эцио Фриджеро.

Хореография: Бруно Теллоли.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Жуан Понс, Бернд Вейкл, Петер Келен, Пьеро Де Пальм, Серджо Тедеско, Луиджи Рони, Мирелла Френи, Патрисия Визе, Иоселин Тайлон, Катлен Кухлманн, Вальтер Вальди, Кристиан Дункан.

Милан, театр «Ла Скала», 7 декабря 1980.

### **Свадьба Фигаро**

Вольфганг Амадей Моцарт

Дирижер и концертмейстер: Риккардо Мути.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франка Скуарчапино.

Исполнители: Вольфганг Брендел, Джулия Вараду, Самуэль Рамей, Соня Гадзариан, Аделина Скарабелли, Фредерика фон Стаде, Роланд Брахт, Жан Бербье, Паола Барбачини, Клаудио Чомби, Эрнесто Гавацци, Патриция Дорди, Милена Паули.

Милан, театр «Ла Скала», 19 мая 1981.

### **Лоэнгрин**

Рихард Вагнер

Дирижер и концертмейстер: Клаудио Аббадо.

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Эцио Фриджеро, Франка Скуарчапино.

Сценическое движение: Маризе Флах.

## ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Исполнители: Ааге Хаугланд, Рене Коло, Анна Томова-Синтов, Зигмунд Нимсгерн, Элизабет Коннедл, Хартмут Велкер, Джузеппе Костанцо, Франческо Мемео, Эфтимео Микалопулос, Сильвестро Саммаритано, Мария Грация Полкаро, Йунко Матсуно, Мириам Гаучи, Евгения Дуденкова.  
Милан, театр «Ла Скала», 7 декабря 1981.

### **Похищение из Сераля**

Вольфганг Амадей Моцарт  
Дирижер и концертмейстер: Джеймс Конлон.  
Декорации и костюмы: Лучано Дамиани.  
Исполнители: Микаэль Хилтау, Катрин Малфитано, Кэтлин Баттл, Клаес Х. Ахнсьо, Жерар Унгер, Хелмут Бергер-Туна, Даниель Сулье.  
Париж, «Театр Оперы», 21 января 1984.

### **Дон Жуан**

Вольфганг Амадей Моцарт  
Дирижер и концертмейстер: Риккардо Мути.  
Сценография: Эцио Фриджеро.  
Костюмы: Франка Скуарчапино.  
Сценическое движение: Маризе Флах.  
Исполнители: Томас Аллен, Сергей Копчак, Эдита Груберова, Франциско Араица, Энн Муррау, Клаудио Дисдери, Натале Де Каролис, Сизанн Менцер.  
Милан, театр «Ла Скала», 7 декабря 1987.

### **Фиделио**

Людвиг ван Бетховен  
Дирижер и концертмейстер: Лорин Маазель.  
Сценография: Эцио Фриджеро.  
Костюмы: Франка Скуарчапино.  
Исполнители: Диан Петерсон, Зигмунд Нимсгерн, Томас Мозер, Жаннин Альтмейер, Курт Рудл, Иоанна Козловская, Уве Пепер, Пьер Лефевр, Эрнесто Панариелло.  
Милан, театр «Ла Скала», 27 января 1990.

### **Так поступают все женщины**

Вольфганг Амадей Моцарт  
Дирижер и концертмейстер: Ион Марин.  
Замысел режиссера реализован Карло Баттистони.



## ТЕАТРОГРАФИЯ

Сценография: Эцио Фриджеро.

Костюмы: Франка Скуарчапино.

Сценическое движение: Маризе Флах.

Исполнители: Этери Гвацава, Тереза Куллен, Ионас Кауфман, Николас Ривенг, Сорайя Чавес, Альфонсо Экиверрия.

Симфонический оркестр «Джузеппе Верди» и хор Городской музыкальной школы Милана.

Милан, «Новый Пикколо teatro» (ныне «Театр Стрелера»), 26 января 1998.

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Аббадо Клаудио 85, 93, 95–96  
Агус Джанни 207  
Адамов Артюр 73  
Алонджи Роберто 150  
Алперс Борис Владимирович 147  
Альбертацци Джорджо 131  
Альцельми Армандо 47  
Д'Амато Энрико 251  
Д'Амико Сильвио 7, 28, 153  
Анджельери Лиа 47  
Андерсен Биби 262  
Андерсон Максвелл 46  
Ануй Жан 39, 43, 61  
Аполлинер Гийом 27, 29  
Аполонио Марио 7  
Аппиа Адольф 27, 29  
Ариосто Лудовико 61  
Арто Антонен 104  
Аурини Франко 88
- Бадольо Пьетро 31  
Барро Жан-Луи 61, 102, 118  
Барт Жан 34  
Бартошевич Алексей Вадимович  
188–189  
Бати Гастон 48, 55  
Баттистелла Антонио 47  
Баттистони Карло 132, 138  
Бек Джулиан 104  
Беккет Сэмюэл– 73  
Белокки Марко 120  
Бенасси Мемо 6, 27, 48  
Бене Кармело 101, 107, 131  
Бенелли Сэм 26, 36  
Биньямини Нино 241, 269  
Берардинис, Лео де 101  
Бергман Ингмар 132, 262  
Берлиоз Гектор 6  
Бернстайн Анри 26, 36  
Беррини Нино 27  
Берголацци Карло 61, 71, 76–78, 80,  
83, 85
- Бессон Бенно 233  
Бетти Уго 61  
Бетховен Людвиг 119  
Бирабо Андре 36  
Бозетти Джулио 68  
Бозио, Жанфранко де 57, 60, 108,  
120  
Бонапарт Наполеон 209  
Бонтемпелли Массимо 61  
Бонфильи Марина 202  
Брагалья Антон Джулио 40  
Брейгель Питер 214  
Бреньи Мара 138  
Бреньи Паоло 229  
Брехт Бертольд 38, 53, 61, 71–74,  
82, 84, 85, 99, 104, 121–122,  
125, 168, 194–198, 201–202,  
204–206, 211–213, 218–220,  
224–225, 227, 233–234, 244–  
245, 272, 275  
Бриньоне Лиля 46, 47, 66  
Брук Питер 105–106, 120, 132  
Брукнер Фердинанд 39  
Буацелли Тино 205, 217, 218, 224,  
225  
Будзати Дино 46, 61  
Бюхнер Георг 61
- Вайль Курт 201  
Валгои Марио 241–243  
Валли Ромуло 68  
Василико Джулиано 101  
Вахантов Евгений Багратионович  
48  
Вайс Петер 121  
Верга Джованни 77  
Верди Джузеппе 98, 119  
Веронези Луиджи 29  
Вилар Жан 60, 61, 102, 118, 120, 156  
Виллорези Памелла 69, 88, 251, 253  
Винки Нина 62–64, 131  
Винчи, Леонардо да 213

\* В указатель имен не вошло Приложение.

- Висконти Джан-Галеаццо 9  
 Висконти Лукино 22, 36, 39, 40, 42–43, 46, 48, 60, 66–67, 78, 91, 131, 156–161, 179, 238  
 Витез Антуан 60  
 Витторини Элио 31, 38  
 Вольтер 144  
 Вольф Карл 32
- Гаипа Этторе 20, 39, 88–89, 204  
 Галилей Галилео 213–214  
 Гарбо Грэта 23, 133  
 Гассман Витторио 39  
 Гаудиозо Феличе 31  
 Гёте Иоганн Вольфганг 128  
 Гоголь Николай Васильевич 48, 61  
 Гольдони Карло 23, 52, 61, 71, 74–75, 83, 84, 85, 99–100, 107, 123, 125, 136–137, 144–150, 154, 156–162, 164–166, 168, 170–171, 174–176, 178–181, 183–184, 186, 188, 190, 192–194, 225, 261  
 Горький Максим 47, 50, 52, 83, 121  
 Гоцци Карло 61, 145–147, 171, 188, 190  
 Грасси Паоло 7, 12, 13–14, 16, 22, 24, 28, 30, 35–40, 46–47, 50–52, 57, 59, 62–65, 71–73, 76, 78, 88–89, 99–100, 105–106, 120–122, 141–143  
 Грациадея Франческо 47  
 Грациози Паоло 88, 118  
 Грациози Франко 47, 137  
 Гросс Георг 131, 208  
 Гротовский Ежи 104  
 Грэппи Антонио 12, 13, 46, 141  
 Грюбер Клаус Михаэль 68, 120, 132  
 Грюндгенс Густав 212  
 Гуарниери Анна Мария 181
- Дамиани Лучано 77, 88, 167, 213, 215, 217, 225  
 Данинос, Руджеро де 236  
 Данте Алигьери 98  
 Дебюро Батист 54  
 Декру Этьен 54, 70  
 Деттори Джанкарло 118, 277  
 Джакометти Паоло 26, 27  
 Дзаваттини Чезаре 41
- Дзанузо Марко 99  
 Дзарди Федерико 61  
 Дзопелли Лиан 47  
 Дольфин Марина 68, 157  
 Дор Бернар 107  
 Достоевский Федор Михайлович 43, 48, 61  
 Дузе Элеонора 23, 27, 148–149  
 Дюллен Шарль 53  
 Дюрренматт Фридрих 73
- Евреинов Николай Николаевич 28
- Жуве Луи 53, 128, 195  
 Жироду Жан 39, 73
- Золя Эмиль 46
- Ибсен Генрик 61  
 Ионеско Эжен 73
- Йейтс Вильям Батлер 28  
 Йонассон Андреа 125, 127, 133, 227, 230, 231, 238, 252  
 Йопполо Беньямино 28, 29, 31
- Кавалотти Феличе Карло Эммануэле 66  
 Кавальери Джино 23  
 Казартелли Лиана 28  
 Калдиери Эмма 47  
 Калло Жак 190  
 Кальдерон де ла Барка, Пьедро 61  
 Камю Альберт 34, 39, 45, 61  
 Капучилли Пьеро 93  
 Каротенуто Марио 199, 202, 205  
 Караян, Герберт фон 95–96  
 Карманьола Франческо Буссоне да 14  
 Кармине, Ренато де 222  
 Карпи Фьоренцо 47, 88, 118  
 Карраро Тино 39, 46, 66, 79, 88, 137, 202, 264  
 Кастеллани Ренато 41  
 Квартуччи Карло 101  
 Кезич Тулио 136  
 Кортнер Фриц –53  
 Клодель Поль 47  
 Клер Рене 33, 42

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Кобелли Джанкарло 68, 101, 180, 184, 188  
 Кокто Жан 27, 29, 37, 42, 43  
 Колдуэл Эрскин 43  
 Коломбо Бруно 88  
 Коперник Николай 214  
 Копо Жак 54, 128, 195  
 Корнель Пьер 61  
 Кортезе Валентина 85, 87, 110, 121  
 Коста Орацио 40  
 Кроче Бенедетто 146  
 Куадри Франко 204, 213, 222  
 Курчо Армандо 6  
 Къеза Иво 57  
 Кьяри Марио 162
- Лавиа Габриэле 68  
 Ладзарини Джулия 88, 207, 256  
 Лакло Шодерло де 158  
 Ланг Жан 125  
 Ланди Стефано 111  
 Ланца Доменико 7  
 Латтуада Альберто 40  
 Лекко Жак 54, 70, 151, 157  
 Ленин Владимир Ильич 119  
 Леопарди Джакомо 28  
 Лессинг Готхольд Эфраим 125, 235–236, 240, 258, 261  
 Ли Вивьен 6  
 Лионелло Альберто 186  
 Ловрич Альберта (Альберта Феррари) 17, 18, 127  
 Ловрич Олимпио 19, 20  
 Ломбарди Лаура 89  
 Лонги Пьетро 187  
 Лорка Федерико Гарсиа 61  
 Лука, Стефано де 55  
 Лулло, Джорджо де 48, 68, 160  
 Лунари Луиджи 146  
 Лупо-Стангеллини Роза (Розита Лупи) 32, 87  
 Любимов Юрий Петрович 219
- Маазель Лорин 95  
 Мазина Джульетта 231  
 Макиавелли Никколо 50  
 Малер Густав 92  
 Малина Джудит 104  
 Малтальяти Эва 46  
 Мандзони Алессандро 98
- Манцу Джакомо 29  
 Манн Томас 38  
 Мариво Пьер Карде де Шамблен де 134, 176  
 Мариц Клод 36  
 Маркс Карл 119  
 Мартини Гастоне 88  
 Мастроянни Марчелло 160  
 Маури Джанфранко 118, 220  
 Маяковский Владимир Владимирович 48  
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 48, 53, 128, 147  
 Мелато Марианджело 85  
 Мендельсон Феликс 19  
 Мета Зубин 95  
 Милло Акиле 68, 254, 263  
 Минелли Лайза 208  
 Миссироли Марио 68, 101, 180–181  
 Мнушкина Ариана 119, 193  
 Модуньо Доменико 207  
 Мокульский Стефан Стефанович 146  
 Мольер Жан-Батист 61, 144–145, 193  
 Монтичелли, Роберто де 151, 176, 196, 204, 206  
 Моравиа Альберто 61, 73  
 Моранди Джорджо 159  
 Морбелли Анджело 77  
 Морелли Рина 48, 160  
 Моретти Марчелло 47, 54, 86, 151, 152, 155–157  
 Моска Джованни 117  
 Моцарт Амадей 50, 95, 96, 137, 138, 263  
 Муратов Павел 7, 8  
 Муссина Нуччо 57  
 Муссолини Бенито 10, 13, 30, 37  
 Мути Риккардо 95–96  
 Мюссе, Альфред де 61
- Нанни Джанкарло 101  
 Негри Джино 204  
 Ники Аннибале 25  
 О'Нил Юджин 28, 39, 44, 46
- Оливье Лоуренс 6, 120  
 Онеггер Артур 47

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Орфео Валентино 101  
Остин Джейн 98  
Островский Александр Николаевич— 48, 61

Пабст Георг 33  
Павлова Татьяна 40, 48  
Палли Маргерита 187  
Паренти Франко 28, 30, 36, 46, 47, 67

Перлини Меме 101  
Пий IX, папа 9  
Пикассо Пабло 70  
Пиранделло Луиджи 28, 30, 33, 61, 74, 75, 84—85, 99—100, 108—111, 114—117, 125, 132, 144—150, 176

Пиранделло Стефано 61, 111  
Питоев Жорж 34  
Планшон Роже 120  
Пощи Эмилио 38  
Прага Марко 61  
Проклемер Анна 68  
Прокофьев Сергей 94  
Пуджилли Ламберто 118, 132  
Пудовкин Всеволод Илларионович 33  
Пуэкер Вирджинио 120

Рабони Джованни 132  
Радаелли Долорес 103  
Радецкий Йозеф 9  
Рандоне Сальво 46, 47  
Раньери Массино 232  
Рапаче Леонида 25  
Ратто Джанни 29, 47, 88, 153, 157  
Ребора Клементе 28  
Рейнхардт Макс 22, 157  
Рено Маллен 162  
Ренуар Жан 33  
Ризи Дино 33  
Ринальди Эмилио 79  
Риччи Марио 101  
Риччи Ренцо 45, 47  
Роветта Джероламо 36  
Романо Анджело 193  
Ронкони Лука 61, 68, 101, 107, 143, 179, 180—183, 186—188  
Ронфани Уго 14, 91

Росселини Роберто 40  
Руджери Руджеро 27

Сакс Харви 131  
Салакру Арман 46, 61, 73  
Сальвини Гуидо 27, 40  
Санктис, Джузеппе де 40, 146  
Сантуччо Джанни 47, 69, 207  
Сарду Викторьен 27  
Сартори Амлето 54, 151  
Сартр Жан-Поль 38, 43, 61  
Свобода Иозеф 129, 246  
Сепе Джанкарло 101  
Сика, Витторио де 40  
Симони Ренато 6, 109, 149  
Симони, Роберто де 61  
Скарпетта Винченцо 25  
Скарпетта Эдуардо 25  
Скуарцина Луиджо 40, 57, 60, 61, 107, 186

Скъяви Феличе 93  
Солери Феруччо 55, 86, 123, 155, 156, 190, 192  
Сорези Джованни 102, 138  
Софокл 61  
Станиславский Константин Сергеевич 27, 48, 53, 74, 194—195, 220, 244

Стоппа Паоло 48, 161  
Стрелер Бруно 17  
Стрелер Джорджо (Жорж Фирми) 7, 12—14, 16—37, 39—40, 42—48, 50—53, 57, 59—64, 66, 68—71, 74—78, 83—96, 99, 102—106, 108—111, 114—144, 150—151, 153, 156—157, 161—162, 164—165, 168—169, 171—172, 175—180, 184, 188—199, 201—202, 204—213, 217—228, 231—240, 243—246, 249—279

Таиров Александр Яковлевич 33, 48, 53  
Талли Вирджинио 7  
Тедески Джанрико 160, 207  
Този Витторио 7,  
Този Пьеро 159  
Толлер Эрнст 61  
Толстой Лев Николаевич 98

Томмази Паоло 185  
 Торриери Диана 44  
 Тосканини Артуро 11  
 Тофано Серджо 25, 40  
 Треккани Эрнесто 24  
 Трионфо Альдо 107  
 Тумиати Гуальтьеро 25  
 Тумиати Доменико 24  
 Тургенев Иван Сергеевич 48

Уайлдер Торнтон 6, 39, 61  
 Уильямс Тенесси 43, 73  
 Ульман Лив 262

**Фаббри** Мариза 118  
**Фальк** Розелла 68  
**Фанфани** Аминторе 32  
**Феличчани** Марио 29, 47  
**Феллини** Федерико 35, 59, 183  
**Феррати** Сара 47  
**Ферро** Тури 114  
**Фелинг** Юрген 53  
**Филадельфо** Эдуардо де 6, 25, 37, 39, 65–73, 120, 238  
**Фирми** Мари 20  
**Флаш** Мариза 71, 118  
**Фо Дарио** 54, 61, 119, 131, 152–153  
**Фортунатто** Валентина 79  
**Флайани** Эннио 46  
**Флобер** Густав 98  
**Фрелиани** Рено 46  
**Френи** Мирелла 94  
**Фриджеро** Чезаре 67, 88  
**Фриджеро** Эцио 118, 154, 207  
**Фуртвенглер** Вильгельм 18

**Харлоу** Джон 23  
**Хейнц** Мартин 53  
**Хэмингуэй** Эрнест 38, 42

**Цаккони** Эрметте 23  
**Цезарь** Юлий 209  
**Цицерон** Марк Туллий 209

**Чезаротти** Мелькиоре 145  
**Чехов** Антон Павлович 48, 61, 71, 74, 83–85, 164, 197, 225, 234, 261  
**Чирино** Бруно 101

**Шагал** Марк 208  
**Шаляпин** Федор Иванович 92  
**Шаров** Петр 40, 87  
**Шекспир** Уильям 28, 61, 74, 84, 99–100, 122, 125, 156, 176, 206, 225, 232, 256, 271, 277, 279  
**Шеро** Патрис 68, 120  
**Штайн** Петер 106

**Эйнауди** Луиджи –32, 38  
**Эйзенштейн** Сергей Михайлович 33  
**Элиот** Томас 33, 35, 39, 61  
**Элюар** Поль 38  
**Эскобар** Серджо 143

**Якоби** Руджеро 39

**Abba Marta** 109  
**Battistini Fabio** 33–34  
**Bentoglio Alberto** 19, 24, 35, 44–45, 47, 88, 102, 106, 119, 124, 215, 220, 245, 251, 265  
**Bertolazzi Carlo** 77  
**Bosisio Paolo** 165, 179, 181, 182  
**Brecht Bertold** 194  
**Casiraghi Stella** 26  
**De Monticelli Roberto** 91, 151, 175–176, 218, 239  
**Duse Eleonora** 148  
**Gaipa Ettore** 20, 88, 89  
**Goldoni Carlo** 144–145, 149, 178  
**Grüber Klaus Michael** 69  
**Lunari Luigi** 169  
**Magris Claudio** 115  
**Pirandello Luigi** 108  
**Poli Magda** 13, 131, 133, 142  
**Ronfani Ugo** 12  
**Sachs Harvey** 29, 32–33, 35, 44–45  
**Servadio Gaia** 43, 91, 159  
**Signorelli Olga** 148  
**Stampalia Giancarlo** 17–19, 20–21, 93, 237, 246, 253–254, 257, 262, 263, 276  
**Tanant Myriam** 143, 163, 168, 179  
**Treccani Ernesto** 24  
**Visconti Luchino** 159

Научное издание

**Мария Григорьевна Скорнякова**

**Джорджо Стрелер**

**и**

**«Пикколо театро ди Милано»**

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Оформление обложки: *В.Ю. Яковлев*

Подписано в печать 15.10.2012

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Newton

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания  
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5