



I. Вечер: Тривеллино

Сюжет "Острова рабов" Мариво достаточно подготовлен мировой культурой и, больше того, самим опытом мировой цивилизации.

Можно гадать, почему Стрелер в 1994 году взял в работу именно этот сюжет, показав премьеру спектакля на родине плутовского романа, в Барселоне; но можно понять, отчего он не мог не обратить на него свой взор художника, умудренного тем, что в целокупности называется Жизнью.

Стрелер немалод, Любимое и единственное детище его, миланский "Пикколо театр", тоже достиг солидного возраста, вплотную приблизившись к полувеклому юбилею.

Нет, вы только подумайте: "Пикколо" скоро пятьдесят лет, а нашему родному Художественному — сто!

Не два мира — две системы, а два мира — и одна (в сущности, ведь одна!) идея "национального народного театра", "театра для людей" и театра людей, воодушевившая в разные периоды истории искателей новых театральных форм.

Рождению "Пикколо" предшествовала стрелеровская постановка горьковских "Мещан", а открывался он премьерой еще одной пьесы русского автора — "На дне". В том же сезоне Стрелер поставил и "Арлекина, слугу двух господ" по К. Гольдони, пьесу-спутник "Пикколо театр", пьесе, занявшую в творчестве этого коллектива место вахтанговской "Турандот".

Безусловно новаторским является Стрелеров принцип эпизации лирики, вечности анализа быта, незаметно становящегося бытием. Принцип этот получил блестящее подтверждение во многих осуществленных режиссером в разное время постановках.

Тот же гольдониеский Арлекин волновал Стрелера и как комическая, и как эпическая фигура. Так волнует его проблема маски вообще — ее двойственность, ее многозначность, ее существование в разных измерениях, ее неприятие конкретности будничного жеста. Стрелера занимает маска как часть жизненного ритуала. Вслед за Гольдони, заставшим комедию масок умирающей и ее реформировавшим, Стрелер так же новаторски попробовал на свой художественный вкус искусство *la commedia dell'arte* и искусство самого Гольдони, этих неотъемлемых частей итальянской драматической культуры.

С легкой руки Стрелера лирико-эпической жизнью зажили персонажи и других пьес Гольдони, среди них "Трилогия дачной жизни" и особенно "Кюджинские перепалки" и "Кампьялло" (последний спектакль знаком московскому зрителю). Здесь еще большее внимание Стрелер уделил жизненному ритуалу. В "Кюджинских перепалках", где мгновения вступают в нежную перекличку с вечностью, в "Кампьялло", этом подлинном триумфе мысли и стиля режиссера, — и там и там гольдониеская фабула сохраняет не свойственное ей спокойствие, и там и там отсутствие каких-либо заметных происшествий становится исключительным поэтическим событием. Герои этих спектаклей не каждый из всех, не кто-то в отдельности, а все — народ; отсюда в

них мощное эпическое звучание и отсюда же сконцентрированное человеческое тепло, которым, как туманом, напоена их атмосфера. В них захватывает, пленяет ясной мудростью вековая правда о народе.

У Гольдони "Кампьялло" называют подготовкой к "Перепалкам", репетицией их. У Стрелера же, напротив, "Перепалки" проложили путь к "Кампьялло", и за "Кампьялло" в диалоге Стрелера с наследием Гольдони осталось право последнего слова.

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

Берясь за пьесу Мариво, Стрелер не мог не думать о Гольдони, о котором, помимо слуг и господ, ему должен был напоминать еще один герой "Острова рабов" Тривеллино, хозяин острова, "чужой среди своих".

Когда Мариво выпускал в свет свой роман "Марианна", он выслушал немало упреков за свое внимание к простолюдникам. И Мариво вынужден был снабдить роман предисловием, где обосновал свой интерес к тому, что общественное мнение именovalo тогда **низменными** буржуазными приключениями. Люди с философским складом ума, справедливо полагал Мариво, и не являющиеся жертвой социальных предрассудков, не без удовольствия откроют для себя **женщину** в какой-нибудь торговке полотном. "Остров рабов", как и многие сочинения Мариво начала и середины его творчества, являет собой откровенную смесь французского с итальянским, в которой мотивы Мольера и Расина органично сплавлены с элементами *la commedia dell'arte*. Мариво искренне увлечен этими своими привязанностями к двум национальным культурам и достигает в своем увлечении неподдельного обаяния.

Даниэль Дэфо, как известно, выдал своего "Робинзона Крузо" за дневник матроса, потерпевшего кораблекрушение.

Мариво в той же степени Тривеллино и Арлекино, в какой Тривеллино и Арлекино — герои его "Острова рабов". В нем воистину воссоединились "философ и акробат", как говаривал Мильтинис. Философ Тривеллино и акробат Арлекино. Надо ли говорить, какая нагрузка в связи с этим легла на плечи самих персонажей и исполнителей.

Тривеллино завязывает игру. Арлекино ее раскручивает. Завершает же игру его подружка Сильвия, Арлекин в юбке. Если обратиться к маскам *la commedia dell'arte*, то ее в пору назвать Фантеской или Серреттой. У Гольдони она зовется Мирандоллиной, а у Мариво — Сильвией, поэтому, очевидно, что когда-то, в XVI веке, Фантеску играла Сильвия Ронкальи (труппа "Джелози").

Арлекино и Сильвия, таким образом, лидируют в игре. Мадам и Месье, в свою очередь, оказываются в роли ведомых. Все вместе они проходят два круга испытаний, проживают две перемены масок — социальных и лирических.

Сменяющие друг друга дуэты постепенно воссоединяются в квартет. Образование этого квартета и есть главное событие стрелеровского спектакля "Остров рабов".

Дело здесь приходит к осознанию той соразмерности, на которую указывал мудрый чеховский Фирс: "Мужики при господах, господа при мужиках". Фирс очень тяготился нарушением этой соразмерности, последовавшим за отменой крепостного права.

Но Фирс при этом никогда не был рабом. Рабом был и остался Яша. Выведенные в "Вишневом саде" две эти фигуры как нельзя лучше показывают разницу между слугой и прислужником, между работником хозяина и его холуем.

Фирс, если хотите, аристократ сферы obsługi, а Яша — ее плебей.

Фирс — верный слуга **одного** господина. Он родствен слуге из рыцарского романа, являясь своего рода Санчо Пансой при своем Гаеве. Яше, прислуживающему в данный момент Раневской, гораздо ближе пикаро из плутовского романа. Яша и есть плут, потенциальный слуга **многих** господ. Если же соотнести чеховских слуг с персонажами итальянской *la commedia dell'arte*, то Фирс окажется ближе ко второму дзани — Арлекину, а Яша к первому дзани — Бригелле.

Фирс — личность гармоничная и в пьесе Чехова наиболее поэтически адекватная неуверяющему Саду (близна седых волос старика и белзна цветущих деревьев Сада — наглядное лишнее тому свидетельство). Яша — существо с ярко выраженным комплексом неполноценности, с недвояким жаждой реванша. В Яше как ни в ком из чеховских персонажей бодро дремлет "трядущий Хам".

Как Чехов поэтизирует Фирса, отождествляя его с неодошвенным немеркнущим Садам, так Стрелер в своей постановке пьесы Мариво ищет соразмерности и гармонии между слугами и господами. В установлении этого взаимоотношенческого баланса Стрелер поистине неутомим. Судя по всему, он видит свободу не в независимости существования каждого, а в **зависимости существования всех**.

Этика такой свободы неотделима, по Стрелеру, от ее эстетики. И потому действием его спектакля становится не только игра артистов, но и игра света, цвета, чередование пауз и ритмов —

словом, все, что составляет окружающую персонажей среду. Они на равных взаимодействуют не только друг с другом, но и с пространством.

II. День: Арлекино и Сильвия

Заметим, что действие спектакля разворачивается на берегу Моря, которого мы не видим, но присутствие которого осязаем. Больше того. В прологе спектакля на белом заднике проецируются бушующие волны и силуэт тонущего корабля. Очтившись на берегу и придя в себя, Месье и Арлекино смотрят в подзорную трубу в сторону горизонта. Арлекино, разумеется, прикладывает к трубе с обратной стороны, принимая за далекое — близкое, а за близкое — далекое. Покончив с оптико-географическими перевычислениями, новый Робинзон и новый Пятница замечают птиц и, быть может, дельфинов, они, словно дети, радуются их появ-

Одним словом, переживши потрясение, Месье будет старательно играть роль господина, а Арлекино — роль слуги. Эта весьма продолжительная клоунада артистов "Пикколо" полна озорства, изящества и шарма и настраивает зал на идиллический лад.

Необитаемость острова окажется, однако, призрачной, как тщетными — педагогические усилия неожиданно появившегося здесь хозяина острова и положения Тривеллино (Ренато де Кармине).

Миражность, призрачность, фантомность — дразнящий воздух этого волшебного спектакля, грациозного по рисунку, ваттоподобного нежным своим колоритом и мягкими неяркими линиями.

Миражными становятся не только какие-либо виды с берега, но сами отношения персонажей — не налаживающиеся, а **переналаживаемые** прямо на наших глазах. Герои начинают с одного, а приходят совершенно к другому — неожиданно для самих себя. "Шел в комнату, попал в другую", сказано у русского классика Грибоедо-

Квартет,

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

лению, подражают их крикам. Они готовы слиться с приоткрытой их природой и начинают чувствовать себя ее частью.

Гольц человек на голый земле. В спектакле это заявлено почти что буквально. Море вышвырнуло на берег все по отдельности — обнаженных людей, их одежду, утварь. Очнувшись, люди чувствуют себя новорожденными. Так оно и есть: ведь прошлая, предыдущая их жизнь здесь уже не принимается в расчет, и все нужно будет начинать буквально с нуля.

Пейзаж острова, на который людей выбросило штормом, помещен в спектакле в своего рода каменную раму, представляющую собой часть фасада старинного здания-дворца (сценография Эцио Фриджери). Материк и остров тут вплотную придвинуты друг к другу за вычетом собственно Моря. Большая и малая части суши оказываются совсем рядом — и нельзя не задуматься о том, что, как бывает остров рабов, так бывает и земля рабов.

Отсутствия Моря — это отсутствие свободы. Персонажи могут пытаться делать что угодно, но зона их действия всегда ограничена кромкой берега. Чтобы обрести свободу, необходимо покинуть остров — то есть преодолеть пространство Моря, оказаться по ту сторону горизонта, достичь **другого** берега.

Свобода — это субстанция Моря, его нескончаемая мягкость, его неодолимость. Выброшенные на берег герои Стрелера и Мариво походят на рыб, жадно заглатывающих воздух в предвкушении воды. Им всем будет тяжело дышать в этом райском углу несвободы и, кто знает, достанет ли у них сил вернуться в стихию свободы, погрузиться в ее пучину.

Все здесь объединяет, собирает воедино белый цвет — цвет одежд, декорацій, песка, очень мелкого и очень чистого; цвет знойного летнего дня и цвет душной южной ночи. В обоих состояниях сцена погружена в белесую туманную дымку, легкую и призрачную. Там, в дымке, на втором плане мелькают тела нагих молодых женщин, Мадам и Сильвии, больше напоминающих купальщиц с живописных полотен, нежели живых людей. На самой кромке берега завершают свой обряд одевания Месье и Арлекино.

Наверное, еще никогда на театре не поэтизировали сам процесс одевания (не раздевания, не стриптиза), проработанный режиссером и исполнителями до последнего штриха, расписанный буквально по нотам, изобилующий множеством тонких и точных подробностей, остроумно иллюстрирующий хроническое неумение Месье (Леонардо де Колле) надеть на любую часть своего тела что бы то ни было. Арлекино (Маттия Сбраджиа) сноровисто и, главное, изобретательно управляет со своим господином, нянькая и обхаживая его как пуссающего слюны младенца. Он даже чмокает его в пухлые пятки, прежде чем натянуть носки и башмаки, успевая, правда, при этом еще и выразительно принохаться.

Опыт этого острова рабов, на котором не должно быть места господам, слишком поучителен и показателен, чтобы им можно было пренебречь. Однако подобный опыт, как мы знаем, еще никогда никого ничему не научил.

Человечество слепо и, постоянно пребывая в этой своей слепоте, тем самым, очевидно, и сохраняет себя от гибели.

Правда без лжи губительна. Явь неполна без сна, как день без ночи или как прилив без отлива.

Иллюзии прекрасны и, чего греха таить, соблазнительны. Иллюзии позволяют выносить даже самое невыносимое существование. Выходит: иллюзии по-своему созидательны, ибо всякая мечта есть строительный материал будущего.

Мариво руками своего Тривеллино затеял весьма рискованную игру, предложив слугам и господам поменяться местами — на время, разумеется.

На то самое время, когда каждому из четверых выпало не просто поменяться, а по сути, поменять в себе самое собственное (уже реальное) прошлое на собственное же (но еще неопределенное) настоящее. То есть им предстояло воистину родиться во второй раз, не умерев в первый. Эксперимент, быть может, и увлекательный, но как осуществить его в реальности?

Слуг, разумеется, увлекла перспектива социальной и даже лирической халявы — из тех, кто был никем, вдруг без особого труда сделаться всем. Но каково же этим **всем**, этим раздолбаным господам, вина которых в том только и состоит, что они господа — и никто более! Увы, господа вынуждены были согласиться под угрозою жестокой кары за непослушание. Это и стало началом их рабства.

Но в своем спектакле Стрелер не столько ищет Зло, препятствующее Добру, сколько показывает, как Добро способно породить Зло.

Хозяин острова Тривеллино стар и, следовательно, должен быть мудр. Он выступает здесь не каким-нибудь лихим комиссаром человеческих душ, а скорее их исповедником. Этот улыбающийся пастырь заблудших не повелевает, а увлекает, умело режиссируя рискованную ситуацию.

Стрелер открывает в своем Тривеллино оттого энтузиаста, для которого амгуга героя, способного любую сказку сделать былью, есть не служба, а "дружба", то бишь **призвание**.

В утопических своих дерзаниях Тривеллино неостановим, тем более что кораблекрушений на его век хватит, о чем он сам под занавес и заявляет. Тривеллино творит очередную свою "педагогическую поему" с видимым удовольствием, предполагая, конечно, ее конец, но все же, как и всегда, искренне надеясь на чудо.

Ради чуда он, собственно, и готов принести в жертву чужие судьбы — а вдруг в десятый или в





сотый раз ему таки повезет?

Отсутствие коварства в авторе более чем коварной затее, неподдельная искренность этого наивного старого авантюриста, порою напоминающего горьковского Луку, не могут не подкупать его паству. Он ведет себя с ними то как терпеливый отец, то как добрый дрессировщик. Трость в его руке напоминает и указку учителя, и хлыст укротителя, а иногда даже и дирижерскую палочку.

В мягко-настойчивом поведении Тривеллино действительно угадывается и то, и другое, и третье. В пьесе Мариво Тривеллино — явный резонер, но играющий его артист Ренато де Кармине прописывает, одухотворяет эту роль неподдельным участием героя во всех перипетиях подопытного его квартета. Когда же власть Тривеллино начнет утрачиваться, он дипломатично уйдет в тень, сольется с залом и уже оттуда станет корректировать ситуацию. До той самой поры, пока не возникнет необходимость прервать игру.

предстояла подобная встреча с Сильвией. Сегодняшние слуги вчерашних слуг, стало быть, должны были не только прислуживать вторым, но еще и прилюбливать их.

Замысел, однако, затрещал по швам. Когда Арлекино и Сильвия дорвались до того, что хотелось бы полагать господскими утехами, они не то чтобы быстро набили оскомину от непривычной лирической пищи, от всех этих "цирлихов-манирлихов", сколько подрастерялись, ступевались в самый разгар свободы.

Быть другим, выходит, гораздо тяжелее и неприятнее, чем быть собою.

Господа, кстати, оказались выносливее слуг — они не смирились с новыми для себя ролями, но стоически переносили выпавшие на них тяготы.

В передаче внутреннего состояния персонажей Стрелер больше опирается на пластику и ритм, чем на слово как таковое. Да и с самим словом здесь происходят метаморфозы: верно выбранные интонации не уступают по своей выразительности диалогам.

нуться к прежней, "рабской" жизни.

Комизм потревоживших его сознание перемен состоит в том, что начавши снимать камзол, чтобы вернуть его хозяину, Арлекино в один рукав вдел его руку, а во втором оставил свою. Получилось, что Арлекино уже не господин, но еще не вполне слуга, а Месье уже не слуга, но еще не вполне господин.

Так и не научившись правильно обращаться со шпагой, Арлекино подальше восвоился, обратно в слуги.

Сильвия проживет процесс возвращения более болезненно и менее комично.

И все же от одного к другому, а потом и к третьему и к четвертому передается постепенно это новое, охватившее прежде Арлекино, состояние.

Переменится и Мадам (Лаура Маринони), подтолкнувшая, между прочим, Арлекино к прозрению.

Так по цепочке сойдутся господа и слуги в примиривший их всех квартет.

сонажами тоже незримо, опосредовано участвовали в нашем выборе.

А ведь казалось бы: "Что он Гекубе? Что ему — Гекуба?"

Вот она, истинная многомерность Жизни, вот оно, непредсказуемое осуществление человеческой Истории!

Во всякой случайности есть своя закономерность.

Остров рабов и земля рабов, минуя границы, века и расстояния, вплотную приблизились друг к другу в эти июльские дни. Мы сами оказались на неожиданном перекрестке Истории, в сущности, таком маленьком в сравнении с вечностью, но мы сохранили свое будущее на этом крохотном кампелло нашего бытия, мы сами стали драмой.

В сцене ночного свидания Арлекино и Мадам есть своя кульминация, когда потрясенный столь искренним обращением к себе героиней разом забывает о цели, с какою явился, и осознает барьер, разделяющий его и ее. Кажется, он физически начинает ощущать разность их положений, гарантирующую невозможность лирического (стало быть, и духовного) воссоединения. В этот миг он понимает все, но не в силах произнести ничего. Арлекино набирает побольше воздуха в рот, словно намереваясь подтолкнуть поближе несуществующие, невозникающие слова, затем пытается поддержать себя жестами, и снова безрезультатно. Наконец он издает немой крик, а уж потом тихо выдыхает из себя признание о том, что у него нет слов.

Этот краткий момент возвращения на круги своя режиссер и актер укрупняют, напирая не только на его неповторимость, но и на его исключительность в дальнейшем разворачивании сюжета.

Нечто подобное, между прочим, происходило в недописанном Пиранделло финале пьесы "Горные великаны", существующем только в пересказе его сына Стефано: герои пьесы, Ильзе, Граф, странствующие актеры не могут выкричать свою страсть до конца; не имея сочиненных автором слов, персонажи реализуют себя лишь в движениях и жестах — и мы можем видеть их "лица с распахнутыми ртами, в которых замер крик..."

В одно и то же время, в 1994 году, Стрелер поставил слишком сложную пьесу Пиранделло и слишком простую (так кажется) пьесу Мариво. Пьесы эти с разных сторон подвели режиссера к проблеме масок и лиц.

Маски la commedia dell'arte, к которым частично прибегнул и Мариво, помогли раскрытию человеческих характеров. Маски же в пьесах Пиранделло, по наблюдению Б.Зингермана, призваны **скрывать** истинную сущность человека. Дело осложняется тем, что самой сущности может и не обнаружиться вовсе: герой Пиранделло очень часто — "человек без свойств".

Стрелер уже несколько раз ставил "Горных великанов" у себя на родине и за рубежом. Мне довелось увидеть его постановку 94-го года, осуществленную в венском Буртеатре.

"Горные великаны", наверное, наиболее сильная пьеса Пиранделло о театре Жизни и о жизни Театра, способная составить конкуренцию с его куда более знаменитыми "Шестью персонажами в поисках автора". Выведенная в "Горных великанах" вилла Неудача возникает в спектакле Стрелера как своеобразный остров Театра, место добровольного (или вынужденного) отдаления от Жизни. Тут действуют свои особые правила и законы, тут всецело властвует Театр во всех своих проявлениях, во всей своей полноте и неангажированности.

Вилла Неудача и есть остров рабов Театра, каким видел и понимал его Пиранделло, чье авторское вмешательство в жизнь персонажей столь же необходимо и столь же неуместно, как вмешательство Тривеллино в жизнь слуг и господ.

Этот Театр, претендующий быть большим, чем Жизнь, априори обречен уступить ей первенство. Вилла Неудача — жалкий и героический вызов Жизни, наивный и фанатичный спор с нею. Если можно еще хоть как-то освоить многие потаенные зоны Театра, то ничьих сил не хватит устоять перед натиском самой Жизни, которая, когда хочет, меняет нас местами, сколь судьбе угодно.

Смерть Ильзе, убитой Великанами, воспринимается и как поражение Театра и как его торжество.

Ремесло Театра пасует перед его поэзией, перед ясностью и чистотой его намерений.

Оказавшись сейчас, на пороге пятидесятилетия "Пикколо", в положении бедного родственника, вынужденного кланяться у правительства деньги на поддержку существования своей труппы, Стрелер сам же и получил реальную возможность убедиться: Театр можно лишиться ремесла, но невозможно отнять у него поэзию.

● Сцена из спектакля "Остров рабов".
● Джорджо Стрелер.

или Новый Робинзон



IV. Утро: Amorosi — Влюбленные

"Н е придавать слишком большого драматического значения происходящим на сцене событиям, — советовал сам себе Стрелер в режиссерских заметках к "Кюджинским перепалкам" Гольдони, — не пытаться сделать из них нечто замкнутое и самоценное, а просто дать случиться тому, что должно было случиться, чтобы смех возникал там и тогда, где и когда он только и мог возникнуть — случайно! И точно так же и нежность, и точно так же и все. И чтобы все пришло к концу так, как приходит тьма после света и свет после тьмы, а за ним — снова тьма, и чтобы все началось сызнова завтра. И чтобы человеческая эта комедия остановилась внезапно, в минуту импровизированного праздника, и так и застыла — без истинного разрешения, без окончательного заключения. И чтобы в памяти зрителей только потом всплыли тревоги и заботы, которыми жил этот маленький мир, такой особенный, ни на что не похожий, такой замкнутый в своих психологических и исторических измерениях, но тем не менее вобравший в себя великую схему жизни".

В финале стрелеровского "Острова рабов" квартет соединившихся в своем прозрении людей, двух женщин и двух мужчин, ощутивших себя Amorosi и только Amorosi, пускается в веселый пляс.

Торжествуя (конечно же, по сигналу всемогущего Тривеллино) грохочет гром. Сверкает молния, в мигающем ее свете струи теплого тропического ливня обрушиваются на танцующих с подуставших небес. И вновь летят прочь части одежды в разном отяжелевший от воды белый песок. Счастливые лица квартета, раскованные жесты сбросивших маски людей — какие они сейчас? И кто они? Да какая, в сущности, разница!

Они — Влюбленные, и этим все сказано. Абсолютно все.

Довольный собой Тривеллино растворится во тьме возбужденного увиденным и готового горячо аплодировать зала. Мавр сделал свое дело, мавр может уходить.

Выступив в амплуа демиурга, творца новых человеческих отношений, разрушителя сословных перегородок, Тривеллино откровенно был на стороне слуг, наделенных, кстати, в отличие от господ, конкретными именами. Не доведя свой эксперимент до предположенного конца, Тривеллино тем не менее не выказал огорчения. Ведь он достиг большего.

Этот Тривеллино действительно похож на шекспировского Просперо из "Бури", кстати, земляка Джорджо Стрелера: ведь Просперо попал на необитаемый остров из герцогства Миланского. Педагогические опыты Просперо увенчались, правда, более эффектно, успехами. Да и слуг у него двое: для черной работы — Калибан, для белой — Ариэль. Тривеллино, наверное, мог бы ответить на это: "Я не волшебник, я только учусь".

В пьесе Мариво "Остров рабов", разумеется, есть интрига. Но Стрелер никогда не был слугою фабулы, предпочитая оставаться господином сюжета. Хозяином положения.

Режиссерская его установка относительно "Перепалок" Гольдони легко распространяется и на этот спектакль, шесть раз показанный в Москве (так уж случилось) до и после выборов нашего президента:

1 и 2 июля — завязка: "до" и тревоги, связанные с этим "до";

3 и 4 июля — кульминация: проведение выборов и выяснение предварительных их результатов;

5 и 6 июля — развязка: "после" и радости и огорчения, связанные с этим "после".

Итак, в первую неделю июля параллельно с показом "Острова рабов" и независимо от него разыгрывалась изумительная трехактная комедия нашей жизни, готовая было обернуться мрачнейшей трагедией.

Мы действительно **выбирали** не господина Икс и не господина Йгрек, мы выбирали **судьбу**. Судьбу не быть рабами.

Вышло так, что Стрелер и Мариво с простодушными и трогательными лирическими их пер-

Больше всего хлопот по отделке роли выпало на долю Памелы Виллорези, играющей Сильвию. В сцене ее перехода из грязи в князи, то бишь из служанки в госпожу, актриса достигает полнейшего профессионального триумфа. Да что там профессионального! Человеческого тоже! Ее Сильвия — ходячая энциклопедия женской жизни. Фейерверк всевозможных поз, мыслимых и немислимых движений и жестов, виртуозное жонглирование высокими и низкими тонами... Памела Виллорези демонстрирует в своей Сильвии буквально все, на что только способна женщина, если она — Женщина, да и то, на что она неспособна, актриса тоже находит способ передать. "Вот так я хожу, вот так я лежу, вот так я оборачиваюсь и обмахиваюсь веером, вот так я смотрюсь в зеркальце, и еще сюда, сюда и сюда, извините, тоже; а вот так я ухаживаю за моим лицом, а вот так за мной ухаживает мой возлюбленный, а за госпожой — совсем не так, и это у нее не так, и раззто не так, и перезто не эдак..." И вообще, — вдруг неожиданно наклонившись от рампы к залу, уже в самом деле спрашивает Сильвия на ломаном русском языке, — какой сегодня спектакль? "Мариво. Стрелер. "Остров рабов", — отвечает ей Тривеллино. "Какое дерьмо!" — не моргнув глазом, парирует Сильвия.

Да, Виллорези в роли Сильвии — истинный праздник Женщины. Чего только не попало в огонь этого праздника: и желание реванша, расплаты за унижения, доставшиеся от хозяев, и зависть, что жила не как они, и обида, что уходят понапрасну лучшие годы, и наконец гордость, что Арлекино, особенно в господской-то одежде, будет куда глаже, чем Месье и так далее и тому подобное.

У Арлекино меж тем оказался более чуткий организм — он **первым** почувал неладное в лирических сценах, **первым** простил своего господина, **первым** испытал неодолимое желание вер-

III. Ночь: Мадам и Месье

Н очь в спектакле Стрелера не наступает: просто день здесь незаметно переходит в ночь — вот и все. Свет солнца, которого едва доставало на втором и третьем планах (так задумано), свет ровный и маревый, как-то тихо и аккуратно сконцентрировался, сфокусировался в бледном пятнышке луны. И уже этого лунного света едва хватало на все пространство сцены. Он распространялся по диагонали — от правого угла в глубине к левому углу переднего плана.

Лунный свет утишал, примирял события дня, очищая их от ненужных эмоций, слов и даже движений.

Лунный свет в очередной раз демонстрировал свое неброское величие, свою пленяющую лирическую мощь.

Лунному свету посвятил, между прочим, целый фильм соотечественник Стрелера Феллини. Он успел сделать это на закате своей жизни и своего творчества.

Лунный свет играет решающую роль и в одной из лент связавшего себя с родиной Мариво грузина Йоселиани.

И вообще присутствие Луны, как и присутствие Моря, **слишком много значат** в самой жизни и в искусстве.

Свет ночи в спектакле Стрелера, несомненно, переборол свет дня. И тем самым — решительно спутал все карты Тривеллино, поменял его игру.

Да и сам игрок, вы видите, покорно отступил в тьму ночи, затаялся в ней.

Что же произошло?

Когда все четверо хоть как-то начали привыкать к первой перемене масок, настал черед поменяться чувствами: на свидание к Мадам был делегирован Арлекино; Месье же, очевидно,