

**«Кара без помсти». Лопе де Вега. Режиссер - А. Бергамо, сценография и костюмы С. Зайцева.**

В Украинском театре - событии. Итальянский режиссер Алессандро Бергамо поставил трагедию классика испанского Возрождения Лопе де Вега «Наказание не мщение».

Даже если вы слабо владеете украинским языком и с трудом успеете за хитроуплетениями ренессансного слова в далеком от русского аналога переводе Виля Гримича, вас все равно привлечет форма спектакля. Любопытно будет наблюдать за происходящим, сидя на сцене вначале с одной стороны, затем - с другой. Привлечет звучание камерного струнного оркестра, тоже меняющего свое расположение по ходу действия. Запомнится пробежавшая по залу белая лошадь. Останутся в памяти развевающие шелковые шторы-ширмы, которые герои то раскручивают, то наоборот, задерживают, обозначая перемену места действия или размещают их по сторонам во время бурных эмоциональных сцен. Еще удивит неожиданное появление героев-двойников. А в результате появится ощущение реальности, современности происходящего, которого, видимо, и добивался режиссер.

Поздняя трагедия «Наказание не мщение» стоит особняком среди многочисленных жизнерадостных комедий и героических драм уникального драматурга, написавшего за свою жизнь более двух тысяч пьес.

История о развратном герцоге Феррарском (И. Герраченко), женившемся из государственных соображений на знатной молодой красавице Касандре (О. Петровская) и в тех же интересах покарвавшем ее за любовную связь со своим внебрачным сыном Федерико (Т. Баглюков), свидетельствует о переменах в умонастроении автора. Лопе де Вега рисует дисгармонию реальной жизни, в которой возвышенное и низкое рядом, а большая любовь далеко не всегда заканчивается браком.

Режиссерская трактовка выделяет в пьесе вечную коллизию противостояния высокого и низменного. Алессандро Бергамо укрупнил исторический и географический масштаб сюжета, представив пьесу среднестатистически европейской. Выбранная им форма спектакля, способ актерской игры, музыка, танцы, костюмы, сценография не содержат указаний на время и место события. Наоборот, следуя принципам постмодернизма, режиссер использует набор самых разнообразных элементов, наработанных европейской культурой для выражения тех или иных мыслей, метафор и идей.

Сценография Станислава Зайцева следует режиссерскому замыслу. Сцену перекрывают желтые, красные, белые, черные шторы и прозрачная марлевая перегородка - с входом-аркой, обозначающая внутренние покои герцога дома. Из мебели -

только несколько стульев. Цвета штор меняются соответственно эмоциональному содержанию действия. В тех сценах, где героями руководят не эмоции, а воля, шторы вовсе исчезают. Определенную знаковую информацию и

ограниченности человеческих способностей.

К условности происходящего режиссер подключает зрителя сразу. С одной стороны, он проводит на сцену тем же путем, который затем используют актеры, приближает к событиям вплотную, заставляет смотреть на происходящее с нескольких то-

сто наблюдателем из партнера во время перерыва.

В каждой сцене режиссер предлагает какие-то формальные находки, идеи, метафоры. Чтобы их все рассмотреть, нужно пересказать весь спектакль. Недостатки постановки являются продолжением ее достоинств. Так случается, когда реальная жизненная убедительность событий противоречит обобщенной метафорике. Например, современное танго, которое танцует Аврора (Г. Кобзарь-Слободюк) с влюбленным маркизом Гонгаза (И. Зинченко), выглядит чересчур броской модернизацией, хотя актерская сцена выстроена безупречно.

Хорошо используются режиссером приемы появления двойников, когда в некоторые решающие моменты сознание героев как бы раздваивается.

Невольным недостатком постановки стала неподготовленность украинских актеров к экспериментам. Не все из них смогли творчески существовать в предложенном рисунке, некоторые не дотянули до масштабов личности и страстей своих героев. Но есть очевидные успехи.

Блестяще справилась с режиссерской задачей Галина Кобзарь-Слободюк, сыгравшая приемную дочь герцога Аврору. Несомненная удача - роль Федерико у Тараса Баглюкова. Он сумел передать в своем герое сложность и двойственность природы, а также высокий накал душевных страстей. Убедителен во многих сценах и герцог (Игорь Герраченко).

Каждый из героев, по замыслу режиссера, предстает перед зрителем в своих самых лучших и самых низких чувствах. Эта многомерность человеческой природы и приводит к печальному финалу, когда распутный, но всегда предпочтительный личным интересам государственный герцог становится справедливым судьей, а уронившие достоинства власти влюбленные - преступниками.

Алессандро Бергамо считает себя учеником Анатолия Васильева. Действительно, по широте мыслей и стремлению выявить глубинную первооснову человеческого бытия, он близок к своему учителю. Спектакль, поставленный в Украинском театре, нельзя считать совершенным произведением искусства. Это эксперимент со всеми взлетами, открытиями, просчетами и шероховатостями, свойственными творческому поиску. Но как эксперимент, он необычайно насыщен и удачен. Особенно важен прецедент такой постановки для Одессы, в которой режиссура хронически отстает от уровня мастерства актеров.

Радует, что на такой сложный поиск пошел именно Украинский театр, а еще более отраднo, что попытка оказалась успешной.

Юлия САГИНА.

**РЕЦЕНЗИЯ**

## ИСПАНСКАЯ КЛАССИКА В ИТАЛЬЯНСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА УКРАИНСКОЙ СЦЕНЕ

даже символичность несут и костюмы. Мужские отражают социальное положение владельца: от фрака у графа до простой серой «двойки» у слуги. Женские платья не ранжируются по фасонам, но, как и мужские, содержат символику черного и белого. Белого, когда персонаж своими действиями утверждает нравственные идеалы, черного - когда он им противостоит или нарушает.

В построении мизансцен и способе актерской игры А. Бергамо не требует от актера психологических нюансов и характерности. Не требует и того изощренного искусства декламации и пластики, каким обладали актеры XVI-XVII вв. Актеры выстраивают на сцене четкие геометрические линии и фигуры, двигаясь друг за другом по прямым и диагоналям, или остаются неподвижными, надолго застывая друг против друга. Походка их ровна и нейтральна, речь не окрашена и монотонна. Эффект от такого исполнения получается вполне оправданным. Во-первых, мы воспринимаем Лопе де Вега как драматурга условного театра, каковым в сущности он и был, смещая в своем творчестве жизненные реалии и каноны литературной драмы средневековья. Во-вторых, внимая изящным и пространственным репликам и монологам персонажей, мы видим не взаимодействие реальных людей в жизни, а борьбу идеальных устремлений героев, незасоренных бытовыми подробностями и нюансами. Вместо иллюзий действительности зритель погружается в события, протекающие как бы в воображении героев или во сне. Характерно, что Федерико в одной из сцен акцентирует популярную в Испании XVII века мысль о том, что «жизнь - это сон». Мысль, ставшую названием одной из пьес Кальдерона. Такое представление было близко утратившей оптимизм Возрождения эпохе Барокко. Не бесполезно оно и в наше время, пережившее очередную эйфорию кажущейся не-

чек, как на какое-нибудь уличное происшествие, в котором мы чувствуем себя соучастниками и зрителями одновременно. С другой стороны, зрителя сразу настораивают на то, что происходящее - это игра воображения, а не реальность.

Первая сцена начинается с того, что устремившийся на поиск вечерних развлечений в город герцог Феррарский прячется от своих слуг. Он застывает, прикрывшись маской, на открытой площадке сцены. Слуги, чуть не наступив, проходят мимо него, но не замечают. Когда он сам обнаруживает себя, они вместе начинают подыскивать герцогу даму для знакомства, оценивая достоинства некоторых зрительниц первого ряда.

Так же условна сцена появления Федерико. Молодой граф слушает певичку, выступающую на маленькой фанерной сцене под аккомпанемент оркестра. Затем становится напротив, вынимает пистолет и стреляет. Певичка падает. Зритель в шоке. Однако, из последующего разговора Федерико со слугой Батином (В. Лысенко) мы понимаем, что все это убийство - не более чем игра воображения молодого графа, разочаровавшегося в любви отца, идеалах и справедливости. Мачеха родит законного наследника, и он, которому было столько обещано, останется не у дел.

Знаменателен и конец акта. Входит актер А. Бабий, играющий слугу, и совсем канцелярски, не театрально говорит о том, что здесь предусмотрен перерыв, и, так как будут перестановки, зрителей просят пройти в зал или фойе. За такой возможностью посидеть в зрительном зале в перерыве и понаблюдать, как рабочие сцены и слуги в костюмах переставляют зрительские стулья и некоторые декорации, тоже читается режиссерская задача приблизить зрителя к происходящему, дать ему ощутить разницу между своим полжжением невольного соучастника, когда он сидит на сцене, и про-

14.3.1998, P. 3

**Recensione**

**Un classico spagnolo, in una interpretazione italiana, su una scena ucraina**

di Junija Sagina

**"El castigo sin venganza". Lope de Vega. Regista - A.Bergamo, scenografia e costumi S.Zajcev.**

Al teatro ucraino c'è stato un avvenimento. Il regista italiano Alessio Bergamo ha messo in scena la tragedia del classico del Rinascimento spagnolo Lope de Vega "El castigo sin venganza".

Anche se non padroneggiate bene la lingua ucraina e con difficoltà tenete dietro ai complessi intrecci del verso rinascimentale riportati nella traduzione di Vil Grimic, niente affatto simile alla sua analoga russa, comunque la forma dello spettacolo vi coinvolgerà. Sarà appassionante osservare quello che succede sedendo direttamente sulla scena, all'inizio da una parte, poi dall'altra. Vi attrarrà il suono del quartetto d'archi, il quale pure cambia di posizione nello svolgersi dell'azione. Vi rimarrà impresso il cavallo bianco che corre per la sala. Vi ricorderete dei siparietti di seta che sventagliano spostati dagli eroi che ora li aprono, ora li chiudono indicando con questo un cambio di luogo dell'azione o li spazzano via durante scene tempestosamente emozionali. E ancora sarete sorpresi dalla comparsa inattesa di sosia degli eroi. E il risultato sarà la sensazione di realtà, di contemporaneità di ciò che accade, sensazione, alla quale, evidentemente, ha teso il regista.

La tarda tragedia di Lope de Vega "El castigo sin Venganza" sta isolata nella vastissima produzione di allegre commedie e drammi eroici di questo drammaturgo unico, che ha scritto nella sua vita più di duemila pièce.

La storia del depravato duca di Ferrara (I.Gerasenko), che si è sposato per ragioni di stato con la nobile, giovane e bella Cassandra (O.Petrovskaja) e che, sempre per ragioni di stato, l'ha giustiziata per aver intrattenuto una relazione amorosa col suo figlio illegale Federico (T.Bagljukov), è testimone di cambiamenti nella maniera sentire la vita dell'autore. Lope de Vega disegna una disarmonia della vita reale nella quale l'alto e il basso si trovano fianco a fianco, e un grande amore non finisce sempre col matrimonio, tutt'altro.

L'interpretazione del regista evidenzia nella pièce l'eterna collisione e contrapposizione di alto e basso. Alessio Bergamo ha reso più vaste le dimensioni storiche e geografiche della trama, e ha scelto di rappresentare una pièce di livello europeo. La forma che ha scelto per lo spettacolo, la maniera in cui gli attori recitano, la musica, le danze i costumi, la scenografia non contengono indicazioni di tempo o di luogo. Al contrario, seguendo i principi del postmoderno, il regista utilizza un complesso di elementi assai multiformi elaborati dalla cultura europea per esprimere varie metafore e idee.

La scenografia di Stanislav Zajcev è fedele al pensiero del regista. La scena è attraversata da siparietti gialli, rossi, bianchi e neri e da una parete trasparente di velo - con un'entrata ad arco - che indica un'ambientazione di interno. La mobilia si riduce a poche sedie. Il colore dei sipari cambia in corrispondenza al contenuto emozionale dell'azione. Nelle scene in cui gli eroi sono diretti non dalle emozioni, ma dalla volontà i sipari scompaiono del tutto. Una determinata informazione segnica e addirittura una certa simbolicità caratterizzano i costumi. I costumi maschili riflettono la posizione sociale dei loro possessori; dal frac del duca al semplice e grigio doppio petto dei servi. I costumi femminili non si suddividono per eleganza ma anch'essi, come quelli maschili, hanno una loro

simbolicità segnata dai colori bianco e nero. Bianco quando il personaggio con le sue azioni afferma ideali morali, nero quando vi si contrappone.

Nella costruzione dei movimenti scenici e nel gioco d'attore A. Bergamo non esige dall'attore sfumature psicologismi o caratterizzazioni. Non esige quell'arte declamatoria ricercata e quella plasticità che caratterizzava il gioco scenico degli attori dei secoli XVI-XVII. Gli attori organizzano sulla scena delle linee e delle figure geometriche esatte, muovendosi uno dopo l'altro per linee rette e diagonali, o rimangono immobili, restando a lungo fissi uno di fronte all'altro.. La loro andatura è regolare e neutrale, il parlare non imbellito e monotono. L'effetto di questo tipo di interpretazione risulta pienamente giustificato. Innanzitutto noi recepiamo Lope de Vega come drammaturgo non realista convenzionale, come di fatto era, visto che connetteva nella sua creazione le realtà della vita e i canoni del dramma letterario medievale. E poi, ascoltando gli eleganti e ampi interventi e monologhi dei personaggi vediamo non le relazioni reciproche di persone nella vita, bensì la lotta delle aspirazioni ideali degli eroi, non sporcate da particolari di costume e da dettagli. Invece che in un'illusione di realtà, lo spettatore si immerge in avvenimenti che avvengono come nell'immaginazione degli eroi o in sogno. E' indicativo il fatto che Federico, in una scena, ripeta accentuandolo il pensiero diffuso nella Spagna del XVII secolo che "la vita è sogno". Pensiero diventato dopo titolo di una delle pièce di Calderon. Era un rappresentazione del mondo cara all'epoca del Barocco, che aveva perduto l'ottimismo che aveva caratterizzato il rinascimento. Una rappresentazione non inutile anche all'epoca attuale, sopravvissuta ormai all'ennesima euforia di un'apparente assenza di limiti delle capacità umane.

Il regista introduce immediatamente lo spettatore alla convenzionalità dello stile di ciò che accade sulla scena. Da una parte lo introduce sulla scena facendogli fare lo stesso percorso che poi compiranno gli attori, lo avvicina il più possibile agli avvenimenti, lo obbliga a guardare a ciò che avviene da diversi punti di vista, come se si trattasse di una rappresentazione di teatro di strada alla quale finiamo per sentirci al tempo stesso e spettatori e partecipanti. Dall'altra parte lo spettatore viene subito abituato all'idea che ciò che avviene è un gioco dell'immaginazione e non una realtà.

La prima scena comincia con il duca che, partito alla ricerca di divertimenti serali per la città, si nasconde ai suoi due servi. E lo fa immobilizzandosi e nascondendosi dietro una maschera nel bel mezzo dello spazio aperto della scena. I servi, quasi calpestandolo, gli passano accanto ma non lo notano finché lui stesso non si fa scoprire; e quando questo accade i tre cominciano insieme a cercare una dama per il duca valutando le qualità di alcune spettatrici della prima fila.

Altrettanto convenzionale è la scena dell'arrivo di Federico. Il giovane conte ascolta una cantante che si esibisce, accompagnata da un'orchestrina, sulla piccola scena di compensato costruita sulla scena. Dopo di che si alza. le si mette di fronte, tira fuori una pistola e spara. La cantante cade. Lo spettatore è sotto *shock*. Però dal successivo dialogo tra Federico e il servo Batin (V.Lisenko) noi comprendiamo che questo omicidio non è nient'altro che un gioco di immaginazione del giovane conte, deluso nel suo amore per il padre e nei suoi ideali di giustizia. La matrigna darà i natali ad un erede legittimo e lui, al quale tanto era stato promesso, rimarrà con le pive nel sacco.

Assai notevole anche il finale dell'atto. Entra l'attore A. Babij, che interpretava un servo, e in maniera del tutto normale, nient'affatto teatralmente, comunica che qui è previsto un intervallo e che siccome le scene verranno smontate gli spettatori sono pregati di spostarsi nella platea o nel *foyer*. Nella possibilità che viene data allo spettatore di sedere in platea durante l'intervallo e vedere come i montatori e i servi in costume risistemano la scena e alcune parti della scenografia, si legge anche il compito posto dal regista di avvicinare lo spettatore a ciò che sta avvenendo, e dargli la possibilità di avvertire la differenza tra la sua posizione di involontario partecipante quando siede sulla scena, e la posizione di semplice osservatore dalla platea mentre le scene vengono risistemate.

In ogni scena il regista propone delle trovate di forma, delle idee, delle metafore. Per analizzarle tutte bisognerebbe raccontare tutto lo spettacolo. I difetti dello spettacolo sono la prosecuzione dei suoi pregi. Ad esempio così è quando la vita reale e convincente degli avvenimenti

contraddice la metaforicità ampia dello spettacolo. Ad esempio nel tango contemporaneo che danzano Aurora (G. Kobzar-Slobodjuk) e il suo innamorato marchese Gonzaga (I. Zincenko), che sembra una modernizzazione troppo brusca, benché la scena sia attoricamente impeccabile.

Il regista utilizza bene l'idea dell'apparizione dei sosia, quando in alcuni momenti decisivi la coscienza degli eroi è come si sdoppiasse.

Un involontario difetto dello spettacolo è risultata essere l'impreparazione degli attori ucraini agli esperimenti. Non tutti loro sono riusciti a iscriversi in maniera artisticamente valida nel disegno che ha loro proposto il regista; alcuni non sono riusciti ad arrivare al livello delle individualità e delle passioni dei loro eroi. Ma ci sono anche evidenti successi.

Ha brillantemente risolto i problemi che le ponevano i compiti proposti dal regista l'attrice Galina Kobzar-Slobodjuk, che recitava nel ruolo della figlia adottiva del duca Aurora. Un indubbio successo è stato quello di Taras Bagljukov nel ruolo di Federico. L'attore ha saputo trasmettere al suo eroe la complessità e la doppiezza della natura, e anche un'alta incandescenza delle passioni. Convincente in molte scene anche il duca (Igor' Gerasenko).

Ognuno degli eroi viene presentato, per volontà del regista, nei suoi sentimenti migliori e in quelli più bassi. E' questa varietà di misure della natura umana che porta al triste finale, quando il duca libertino, ma pur sempre capace di preferire ai propri interessi privati quelli dello stato, diventa giudice giusto, e gli amanti che hanno perso la dignità della loro posizione di potere diventano criminali.

Alessio Bergamo si considera un allievo di Anatolij Vasil'ev. Effettivamente, per l'ampiezza di pensiero e l'aspirazione a portare alla luce la base prima e profonda dei problemi dell'esistenza umana, è vicino al suo insegnante. Lo spettacolo messo in scena al Teatro Ucraino non può essere considerato un'opera d'arte perfetta. E' un esperimento con tutti i voli, le scoperte, gli errori di calcolo e le trascuratezze caratteristiche della ricerca creativa. Ma come esperimento è insolitamente denso e riuscito. Si tratta di un precedente importante per Odessa, città nella quale la regia rimane cronicamente attardata rispetto al livello degli attori.

Rende particolarmente felici che abbia intrapreso una ricerca così complessa proprio il teatro ucraino, e ancor più felici ci rende il fatto che il tentativo sia risultato un successo.