

Лука РОНКОНИ:

«Не желаю

Экран и сцена. 2001 - июнь (№2) - с. 14, 15

людьми. Но меня это как раз радует.

— Кстати, о Стрелере. Как вы себя чувствуете на посту руководителя театра Пикколо? Тень Стрелера не мешают?

— Когда кто-то получает хорошее наследство, то это никогда не мешает. Наоборот. Может быть, кому-то мешает то, что именно я занимаю это место, но это совсем другая проблема.

— Придя в Пикколо, вы поставили пьесу Гольдони. Были ли в этом какой-то символический жест по отношению к Стрелеру?

— Если вы имеете в виду "Слугу двух господ", то он очень отличается от "Венецианских близнецов". Это очень непохожие пьесы, хотя написаны автором одна за другой. Мне больше нравятся "Близнецы", хотя это и не шедевр. Но именно в этой пьесе я чувствую желание Гольдони отойти от традиции.

В отличие от других его пьес, здесь есть убийство и самоубийство. Близнецы попадают в незнакомый город, чужой для обоих. Постепенно они понимают, что находятся близко друг от друга и начинают друг друга искать. Но этот поиск приводит к смерти одного из них. Здесь герой как бы разделен на две половинки, и глубинная тема пьесы — поиск самоидентификации, поиск человеком иного "я". Это как раз одна из тех тем, которые меня волнуют всю жизнь.

— Как вы себя чувствуете на гастролях в России?

— Театр, которым я занимаюсь, все-таки зависит от восприятия и понимания языка. Поэтому я очень боюсь и волнуюсь, когда мы выезжаем на гастроли за пределы Италии. Я никогда не знаю, как воспримет публика мой спектакль. Тем более, что я работаю в той итальянской традиции драматического театра, которая полна всяких двусмыс-

ленностей и противопоставлений. В России все-таки иные театральные привычки. Я видел немало русских спектаклей.

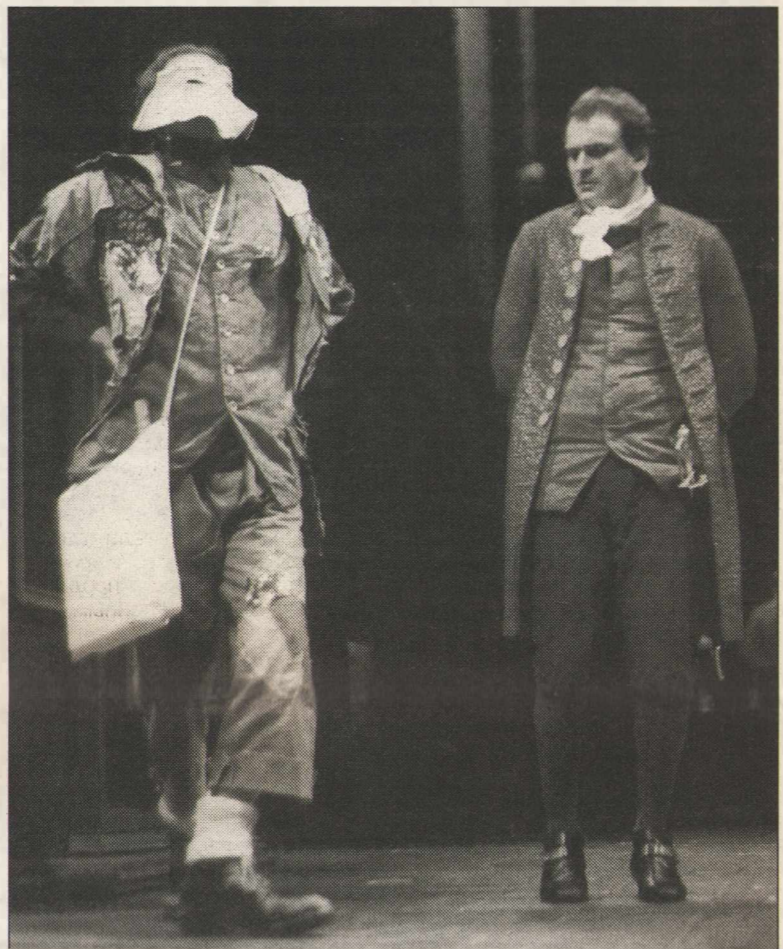
— В таких случаях принято сразу спрашивать о сходствах и различиях между нашими и вашими актерами.

— Вы знаете, есть очень важное сходство. Оно заключено в той щедрости и в том, я бы даже сказал, великодушии, с которыми актеры подают материал зрителю. Это дорогого стоит.

— Вы ставили грандиозные

многочисленные представления на открытом воздухе. Постоянно работаете в опере. Что вас заставляет возвращаться в небольшую и ограниченную по своим возможностям сцену-коробку драматического театра?

— Масштаб представления — только средство, но не суть дела. В Италии театральные спектакли традиционно воспринимаются как праздник, как нечто необычайное. Иногда спектакль воспринимают даже как литургию. У



Ронкони Лука

Экран и сцена. 2001 - июнь (№2) - с. 14, 15

быть узнаваемым»

нас со времен Возрождения спектакли ставились на площадях, в каких-то невероятных, необычных местах. Так что когда я выхожу со спектаклем из театра, то это временный разрыв с традициями буржуазного театра, но не с традицией вообще.

— В какой степени вы воспринимаете сегодняшний театр как по-настоящему современное искусство?

— Я не думаю, что театр вообще может выражать современную жизнь. Во всяком случае, пока драматургия остается в плену своих традиционных условностей, традиционных понятий о персонаже, диалоге, сюжете. Ясно, что театр, основанный на психологии и поведении людей, обречен на постепенное вымирание. Я думаю, что современность изо всех сил провоцирует театр, а у театра пока еще нет мужества поддаться на эту провокацию.

— Поэтому предпочитаете все-таки классические пьесы?

— Сила классического театра состоит в том, что он является резервуаром памяти. Кстати говоря, я категорически против так называемого "осовременивания" классических текстов.

Мне кажется, что не лучшего оскорбления самой современности, чем попытка сделать произведение, написанное двести лет назад, современными. Когда я ставлю классический текст, мне важно показать тот путь, который мы как человечество прошли с того момента, когда он был написан. Я не воспринимаю классическую пьесу как своего рода клейкую массу, к которой надо прилипнуть.

— Вы много работали на телевидении, делая версии своих спектаклей. Прибавляет ли, по-вашему, видеопленка что-то к театру, или это для вас просто надежный способ фиксации?

— Второе вернее. Это документ, который легко утратить. Я искренне верю, что настоящий спектакль случается не на сцене, а в уме и памяти зрителя. Часто бывает так, что видеозапись представления, которое нас когда-то потрясло, проигрывает по сравнению с тем, что осталось в нашей памяти от живого спектакля. Так что я не обольщаюсь на счет своих телевизионных версий.

— Есть ли в вашем личном театральном прошлом время, в которое вы бы хотели вернуться?

— Самый счастливый период для театра был, конечно, в конце 60-х годов и в начале 70-х. Наверное, лучший период в XX веке, а в нашей жизни — наверняка. Он был счастливый потому, что театру удалось отразить реальную жизнь целого поколения, жизнь молодежи. Тогда и возникла особая связь между актерами и публикой. Но культурные предпосылки такого слияния были достаточно противоречивы, потому что само поколение было очень противоречиво. Тогда в воздухе было разворочено желание быть молодежи во что бы то ни стало и оставаться всегда молодым. Это вполне естественное для человека стремление, но для культуры оно очень опасно. И впоследствии многие деятели театра, зараженные этим стремлением, пытались искусственно продлить восторг тех лет. Косвенным последствием именно этого явления стало то, что значительная часть современного театра внешне агрессивна. Не воинственна, но агрессивна. А по сути говоря, театр сейчас всего лишь старается имитировать язык телевидения, иногда даже пытается усугубить его. Театр же должен просто смотреть и размышлять, куда идет мир. А мир идет к потере памяти.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.

— У вас есть представление о зрителе, для которого вы ставите?

— В первую очередь — для умного зрителя. То есть для того, кто сумел воспитать в себе вкус и научиться отличать хорошее от плохого. Разговаривать с глупым зрителем бесполезно. Не знаю, как обстоят дела у вас, но в Италии я с ужасом осознаю, что публика разучилась понимать, что такое хороший театр, и что такое — театр плохой. В театр приходят люди, которые не понимают языка театра. Точно так же, как если бы кто-то пришел на футбольный матч и стал восклицать: "посмотрите, какие красивые ноги у того футболиста" или "ой, он упал, не ушибся ли?" И это вместо того, чтобы следить за игрой. Таких зрителей я просто боюсь.



Беседовал Роман ДОЛЖАНСКИЙ

• Д. Криппа — Арлекино М. Пополитико — Тонино
• Л. Маркони — Беатриче и спектакле "Венецианские близнецы"

Фото М.НОРБЕРТ



художественным руководителем театра Пикколо ди Милано, обладателем премии "Европа — театру" Лукой Ронкони мы беседовали до первого представления его "Венецианских близнецов" на Всемирной театральной Олимпиаде. Московская премьера спектакля была российской премьерой режиссера: никогда прежде спектакли Ронкони, одного из мэтров современного мирового театра, к нам не приезжали. Уже потом, сидя на спектакле, я понимал, что надо было задавать совсем другие вопросы. Например, про игру с жанрами, про работу режиссера с художником, про его представления о "хорошо сделанном спектакле" и про взаимоотношения с темой зазеркалья и с 18-м веком.... Но наутро после первого спектакля Лука Ронкони улетал из Москвы, и брать интервью пришлось накануне, "вслепую".

— Вы — загадка для театроведов. Если посмотреть на список ваших работ в театре за без малого сорок лет, то кажется, что вы совершенно бессистемно выбираете материал. И античность, и классицизм, и современная драматургия, и Шекспир, и Стриндберг с Ибсеном, и Достоевский, и О'Нил. Кажется, что вы готовы подбирать ключи к любому тексту.

— У меня действительно нет никаких предпочтений. Потому что я не должен иметь предпоч-

тений. Я глубоко уверен, что не режиссер ищет пьесы, а пьесы ищут режиссера. Есть несколько больших тем, больших вопросов жизни, которые меня волнуют. Мировой репертуар безграничен, и эти темы вытекают в разных эпохах, у самых непохожих авторов. Когда берешь какое-то произведение и пытаешься развить такую тему, тут как тут уже другая пьеса, и зовет тебя за собой: "ну-ка, попробуй и меня раскрыть". Вот вам пример. Последняя постановка, которую я выпустил месяц назад, это своего рода монстр драматургический — произведение Джордано Бруно. Следующий спектакль, который я буду делать, основан вообще не на пьесе. Я предложил Джону Барроу, известному математику и астрофизику, написать нечто, что-нибудь такое, что можно поставить. Он мой заказ выполнил, написал текст. Но сначала он мне представил как бы схему этого текста, какие-то заготовки, наброски, но именно они вдруг заставили меня вспомнить о Джордано Бруно, и я его поставил в качестве подготовки к спектаклю по Барроу.

— Вас часто упрекают за такие непредсказуемые решения?

— Могу сказать, что я в театре, наверное, все прошел. Но я абсолютно не принимаю эклектики. И при этом не стремлюсь к созданию собственного стиля. Я глубоко уважал Джорджо Стрелера и преклонялся перед ним, но каждый спектакль Стрелера был узнаваем. Потому, что Стрелер создал свой стиль, можно даже сказать, — свой канон. И поэтому он выбирал определенных авторов. А я неспособен ставить на сцене то, что я очень хорошо знаю, или то, во что я свято верю. Моя идеология и мои идеи — это мое личное дело. Я не должен трактовать произведения, но они должны учить меня. И я не одержим идеей создать какую-то эволюционную цепь своих постановок. Вообще — не желаю быть узнаваемым. Поэтому меня даже радует, когда кто-то около афиши моего спектакля восклицает: "какой странный выбор!". Меня иногда упрекают, что, посмотрев два моих спектакля, можно подумать, что они поставлены разны-

ми людьми. Но меня это как раз радует.