

Он один из лидеров современного мирового театра. И приходится только сожалеть, что имя Луки Ронкони еще мало известно советским театралом. Знакомство со знаменитым итальянским режиссером еще предстоит: Ронкони намеревается показать в Москве один из своих драматических спектаклей. А ставит он не только драму, но и оперу, причем работает как в традиционном, так и нетрадиционном пространстве, и каждой своей постановкой дерзко взрывает сложившиеся стереотипы взаимоотношений актеров и публики. Постоянная черта его характера, по свидетельству итальянского критика Франко Квадри, — стремление к самоотрицанию. Наверное, поэтому ни один спектакль режиссера не повторяет другой, а классическим произведениям он находит такую форму, что они звучат как литературные открытия.

Лука РОНКОНИ:

«Я никогда не трогал ни одной буквы автора»

— Вы верите, что театр может влиять на людей?

— Почему нет? Лично на меня он повлиял, и весьма существенно. Те впечатления, которые я получил в юные годы, и привели меня в театр. Правда, сначала я учился в университете на юридическом факультете и только потом поступил в Академию драматического искусства. Я начал карьеру как актер в двадцать лет. Играл в римском «Стабиле» и миланском «Пикколо», но на сцене мне было не очень уютно, поэтому я и ушел из театра. Как-то известный актер Джан Мария Волонте спросил меня с удивлением, а почему я бросил работу. Когда мы с тобой репетировали, сказал он, ты мне давал много интересных и точных советов, почему бы тебе не поставить что-то для меня?

— И вы поставили?

— Да, это был спектакль из двух комедий Гольдони — «Хорошая жена» и «Вознагражденная девушка». Он шел в 1963 году в течение десяти дней в римском театре Валле. Однако должен сказать всю правду: это была катастрофа. После провала года два-три я не работал в театре. Правда, через несколько лет я взял все же реванш, поставив эти же комедии на телевидении, но уже с другими актерами.

Поворотным же для меня оказался 1966 год. Во дворе Палаццо Дукале в Урбино я осуществил постановку пьесы «Лунатики» Т. Мидлтона и У. Роули. С тех пор у меня всегда много работы.

— Сколько спектаклей вы обычно ставите в сезон?

— Две драмы и одну, две или три оперы, бывает по-разному. Всего я сделал около тридцати драматических спектаклей и столько же оперных.

— Как долго репетируете?

— Над оперными спектаклями в «Ла Скала» работаю обычно не больше месяца, над драматическими — около трех. Как правило, мы работаем с 10 утра и до полудня.

— Как вы работаете с актерами?

— Особого метода нет, он скорее эмпирический. Как только мы определяем причины, побудившие нас остановиться на той или иной пьесе, я начинаю работать с каждым актером в отдельности. Поскольку спектакли идут и на традиционной сцене, и на площадях, в церковных домах и во дворцах спорта, то перед одним и тем же актером я каждый раз ставлю новую задачу. Для одних постановок нужна внешне броская манера игры с форсированным голосом, эффектным жестом, для других — тончайший психологизм. Я работаю с прекрасными актерами, которые умеют делать все.

— А как бы вы определяли свой режиссерский метод?

— Могу сказать одно: для каждого спектакля я ищу новую вырази-

тельную форму, так как меня привлекает жанровое разнообразие.

В 1969 году, например, в церкви Сан-Никола в Сполето я поставил «Неизвестного Роланда» по поэме Лудовико Ариосто. Этот спектакль позже шел на площадях и во дворцах спорта разных стран. В чем была его особенность? Все пространство принадлежало одновременно и публике, и актерам, зрители тоже были вовлечены в действие. Оно разворачивалось сразу на нескольких площадках-платформах, установленных на колесах. Над ними возвышался сооружение из металлических пластин в виде самых разных чудовищ, было также чучело рыцарских коней и летающий гриф. Его огромные крылья взмывали вверх, и актеры, не занятые в сцене, толкали колесики платформ, которые начинали двигаться, что вынуждало зрителей все время лазировать в заданном пространстве, пока они не попадали наконец в сложный лабиринт фанерных досок, обтянутых марлей. Все актеры — от ведущих до тех, кому выпала самая незначительная роль, — невидимыми нитями взаимодействовали друг с другом. В представлении сочеталась реалистическое исполнение с брехтовской эпической манерой, в нем были также приемы моралите, кабаре и цирка. Сцену «безумия» Роланда актер Массимо Фоски изображал в традициях средневекового площадного спектакля, а Оттавия Пикколо играла Анжелику в стиле первой любовницы классического театра.

Не так давно я ставил трагедию Еврипида «Вакханки». Ее единственной исполнительницей Маризе Фаббри я давал совсем иное задание. Оно заключалось в том, что актриса, декламировавшая весь текст, должна была попытаться создать у зрителей иллюзию, будто это они сами произносят еврипидовские слова. Воплощение замысла оказалось сложным, но результат получился интересным. Традиционно в греческом хоре — 24 участника. И столько же зрителей мы пригласили на свой спектакль, который шел в маленьком театре училища. Постановка имела форму шествия. Все 24 человека участвовали во всех перемещениях актрисы. Прочитав монолог в одной комнате, Мариза переходила в другую, а в первой в это время менялся интерьер, и зрители, пройдя еще несколько помещений, снова возвращались в первое, но не узнавали его. Можно сказать, что зрители в течение всего спектакля жили той жизнью, что проживала его исполнительница. Каждое ее слово отзывалось в душе каждого участника постановки, и каждое последующее было как бы ответом на предыдущее.

Совсем иное назначение слова в «Странной интерлюдии» О'Нила. Пьеса рассказывает о девяти этапах жизни человека — от 20 до 60 лет. Свообразие заключается в том, что актеры произносят текст сначала громко, потом то же самое, только тихо. Такое впечатление, будто слова вылетают из уст говорящего, ничего для него не означая. В итоге создается атмосфера дискомфорта. У О'Нила есть предупреждение, что реальность — это явление, которое нельзя выразить словами. Мне же хотелось именно словами его же героев воссоздать неуютную обстановку их реальной жизни.

В спектакле заняты молодые актеры, которым нужно сыграть разные возрастные периоды своих персонажей. И вот как мы решили проблемы старения. Кому то, возможно, наш прием и покажется грубоватым. Мы обратились к специалисту, который показал, как со временем будет меняться лицо каждого артиста. И для соответствующего возраста мы сделали маски из пластмассы с разрезами для глаз и рта. Признать, актеры очень волновались, когда надевали очередную маску, соответствующую тому, как они будут выглядеть через десять, двадцать, сорок лет.

— Три спектакля, и такие разные. А как вы работаете над самой пье-



сой? Есть ли предел в работе над текстом, который вы не можете преупить?

— Предел — это сам текст. То, что написано автором, написано навеки. Для меня образ действия не сам текст, а его интерпретация. Я никогда не трогал ни одной буквы автора. Впрочем, именно в этом меня часто упрекают.

Был, например, такой случай. В прошлом сезоне я задумал поставить в порядке эксперимента один акт из чеховской пьесы «Три сестры». Однако, работая над ней, мы все так увлеклись, что в итоге сыграли ее полностью.

— Вы удовлетворены спектаклем?

— Да. Хотя в глубине души и есть сомнения по поводу того, как я это сделал.

Действие драмы происходит в начале столетия. Я же подумал, а нельзя ли сыграть ее как воспоминание о прошлом, а не как ожидание будущего? И пригласил трех актрис — Маризу Фаббри, Франку Нути и Анну-Марию Гуарньери. Им уже около шестидесяти лет. Спектакль идет в туринском Стабиле. Когда открывается занавес и зрители видят не молодых сестер, а убогих седых женщин, которые сидят и рассматривают фотографии, то в первый момент они, я думаю, испытывают шок. А так как я реалист до глубины души, то вообразил, что если разница в возрасте чеховских героинь и исполнительниц их ролей в моей постановке приблизительно сорок лет, наверное, можно представить, что события спектакля разворачиваются в сороковые годы, а не в начале века, когда пьеса была написана.

Помните, Ольга говорит, что отец умер год назад. У публики, на мой взгляд, должно возникнуть ощущение, что этот год вобрал все эти сорок лет. Я чувствую, что люди испытывают волнение, когда видят, как за Машей ухаживает более молодой человек Вершинин, ему столько же лет, сколько было отцу Прозоровых, когда тот приехал служить в этот городок. И естествен вопрос: а уедут ли сестры в Москву? Но поскольку время прошло, а они все в том же городке, ответ ясен. Выразительно звучит в финале реплика сестер вслед уходящим военным.

Мне хотелось, чтобы зрители задумались о России чеховской поры и той, какой она стала. Чехов все сам сказал в пьесе. Я мог выразить свои чувства только выбором исполнительниц, декораций, светом, но не словами.

У Чехова каждое слово имеет тот смысл, который вкладывает в него персонаж, им он выражает свое чувство. И вот какое любопытное сравнение. У О'Нила в его «Странной интерлюдии» слова, как я уже говорил, вылетают из уст героя независимо от того, что у него на душе. Поэтому у американского классика нет того, что мы называем вторым планом, нет подтекста, которым так интересен Чехов. Лично мне это было важно понять.

— Вы сказали, что вы — реалист. А какое у вас отношение к авангарду, о котором у нас самые разноречивые суждения?

— Вопрос неоднозначный, таким будет и ответ. Осенью прошлого года я показывал в Париже «Влюбленную служанку» Гольдони. Ее смотрел Рوجيه Планшон. После спектакля он сказал мне, что более реалистичного представления этой пьесы он не видел. Через минуты две добавил: «Нет, знаешь, более абстрактного спектакля я не видел». Еще через минуту: «А все же это реалистичный спектакль». И в конце заключил, что это и реалистичный, и абстрактный театр одновременно. Так что я бы не делил сце-

ническое искусство на чисто авангардное и чисто реалистическое.

Сам я ставлю текст так, как он звучит во мне в данный момент. И приемлю разные интерпретации. Конечно, есть спектакли, которые просто не выношу. В особенности те, которые делаются на потребу, прежде всего буржуазной публики.

— Вы человек верующий?

— Да. И вместе с тем могу смело сказать, что нет — не верю ни во что.

— А в жизнь, в театр?

— Жизнь — это данность, которую надо принимать, а театр — моя работа.

— Вы счастливы в своем театре?

— Конечно. Собственно говоря, у меня нет иной жизни, кроме той, что связана с ним.

— Что вам не нравится в вашей профессии?

— Предубеждение публики. Поясно. В Москве в Театре имени Ленинского комсомола я смотрел «Поминальную молитву» Марка Захарова. И очень хорошо чувствовал себя в зале. Где-то даже с завистью наблюдал, как внимательно следят москвичи за всем, что происходит на сцене, как они переживают за героев. Должен с сожалением констатировать, что я не замечаю такого единения зала и сцены в итальянском театре. К нам чаще приходят лишь затем, чтобы показать новый костюм, платье или драгоценности. И единственное, что я могу пожелать таким зрителям, — порвать свой костюм или посадить на него пятно.

— Я понимаю вашу иронию, но, думаю, вы несправедливы, и на ваших спектаклях зрители так же сосредоточены, как и на «Поминальной молитве».

— Увы, таких спектаклей мало. Наша публика более привычна к телевизору. Нажал кнопку — одна программа, нажал еще — другая, выбери, что душе угодно. Люди предпочитают управлять электронным пультом, чем тратить время на театр. Многие из тех, кто все же приходит к нам, предпочли, думаю, веселиться в другом месте, но не имеют для этого возможностей. Наша работа напоминает мне послание, которое бедный моряк запечатывает в бутылочку и бросает в открытое море, и он не знает, дойдет ли оно до адресата или нет.

— Так для кого вы ставите спектакли — для себя и актеров?

— Если бы моряк писал послание самому себе, то ему лучше всего было бы сразу броситься в море, но у него остается надежда. Она есть и у меня.

— Значит ли это, что современное искусство ни о каком катарсисе говорить не может?

— Разумеется. Понятие катарсиса в наше время — анахронизм. У большинства итальянских зрителей, а я могу говорить с полным правом только о них, отношение к театру чисто утилитарное.

— Вы много ездите по свету. Какими были впечатления о мировом театральном процессе?

— На мой взгляд, ветры нового стали затихать в театре уже к концу семидесятых годов, и сейчас сведены на нет. В последнее десятилетие, как мне кажется, интерес к искусству сцены у одних людей понизился, а у других, наоборот, проявился, так что барометр зрительского внимания к театру примерно тот же. Но вот что внушает тревогу: на первый план все больше выходят деловые интересы, а не творческие; думаю, идет нивелировка театрального искусства, и сейчас все труднее становится отличить хороший французский спектакль от хорошего английского или немецкого.

— Где вы сейчас работаете и над чем?

— Второй сезон директорствую в туринском Стабиле. Репетирую две пьесы — «Трудный человек» Гофманстала и «Последние дни человечества» Карла Крауса.

Что ж, остается выразить надежду, что послание, которое Лука Ронкони «напишет» советским зрителям, дойдет до их сердец. Горькая ирония режиссера по поводу итальянских зрителей, наверное, не что иное, как его стремление к самоотрицанию. Кто же, как не зрители, принес ему авторитет и широкую популярность во всем мире?

Беседу вела
Лидия НОВИКОВА.

Фото К. Васильева.