

ИНОАФИША

Экран и сцена. - 1995. - 23-30 марта - 9/2, 13

МАСТЕРА

Каким был итальянский театр в 45-м? Таким же, как сама Италия. Вздвораженным и полным желания начать сначала. Люди театра мечтали о том же, что и участники Сопротивления, а многие из них были в Сопротивлении.

Среди тех людей театра, кто присоединился к Сопротивлению, был один молодой триестинец, актер знаменитой труппы. Конец войны застал его в Швейцарии. Вернувшись, он мечтал осуществить в новой Италии идеи, выношенные во время вынужденной эмиграции. Внешность он имел весьма впечатляющую: хорошо тренированный атлет со значительным и живым лицом. Звали его Джорджо Стрелер.

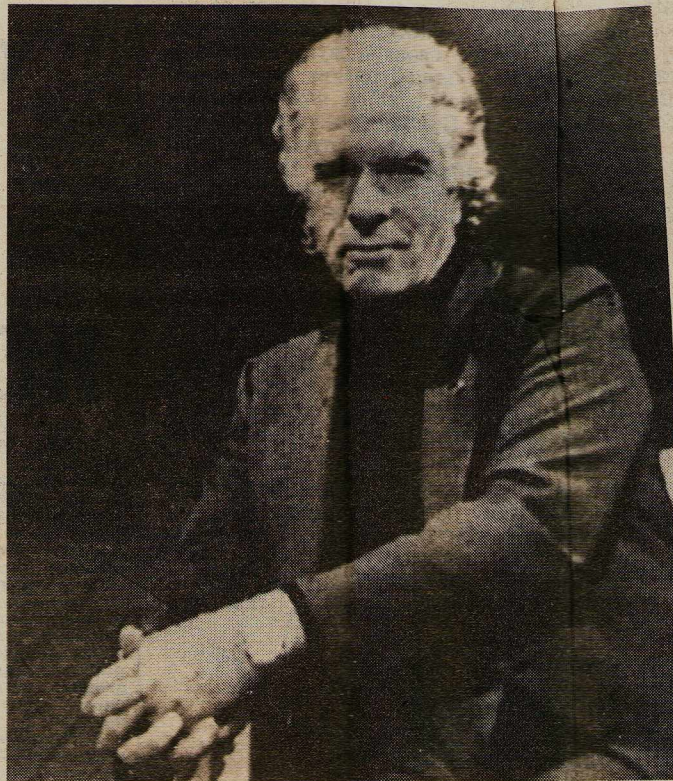
За минувшие с тех пор полвека он стал самым знаменитым из театральных деятелей Италии. Теперь, в 73 года у него роскошные серебряные седина, высочайшая репутация в режиссуре и коллекция наград со всего мира.

— Не сам по себе. В обществе переменялось все, на сцене — ничего. Как жил театр, когда Стрелер вернулся в Италию весной 45-го?

— Я оставил сцену в середине войны и вернулся в самом ее конце. И застал все тот же старый театр, все те же авторитеты. Актеры более или менее честно исполняли то, что они понимали как законы ремесла. Господствовал не слишком хороший вкус, всему недоставало качества.

— Были ли в то время выдающиеся актеры?

— Был один хороший театр, который доживал свою прежде славную жизнь. Он вел происхождение от Элеоноры Дузе и Дзаккони. Эта знаменитая труппа ставила пять, шесть, семь спектаклей в год и возила их из города в город. За привязанность к театру актеры платили бродячей, эфемерной жизнью. Мысль о том, что можно днем репетировать, вечером играть спектакль, а ночью вернуться в собственный дом, и в голову им не приходила. Они служили делу верно, выполняли некую культурную функцию, но распо-



ИТАЛИЯ — СЦЕНА. И СТРЕЛЕР НА НЕЙ

Корреспондента «Стампы» он принял в своем офисе на миланской виа Ровелло, где в 1947 году родилось чудо «Пикколо театро». На стенах — дипломы, свидетельства о том, что мой собеседник — кавалер французского Почетного легиона, немецкого Ордена искусств, доктор гонорис кауза университета в Торонто, лауреат Американской актерской академии. На столе — небольшой том, к которому он обращается постоянно: конституция Италии. Стрелер всегда подчеркивает, что театр для него это одновременно спектакль — и гражданский акт, обращение к классике — и активное вмешательство в дебаты дня сегодняшнего.

— Наш театр, — говорит Стрелер, — родился на волне освобождения. Не только от внешнего насилия, но и от того, что подавляло внутреннюю, духовную жизнь людей. Всего за несколько лет до этого итальянцы публично на площадях возносили хвалу фашизму. И тем самым предавали собственные интересы. Мы же мечтали о крахе фашистской Италии. Это произошло — и посредии руин у людей возникло огромное желание переделать все заново, великая созидательная энергия. Несмотря на разницу взглядов в других областях, на нюансы убеждений, мы были солидарны в этом желании больших дел, большой работы, которую обещала свобода. В такой атмосфере и родился «Пикколо театро».

лагали очень бедным набором профессиональных инструментов.

— Но в эти годы со стороны казалось, что жизнь на сцене кипит.

— Была огромная жажда как-то участвовать в том, что происходило вокруг. И очень хотелось играть иностранные пьесы, которые в фашистской Италии были запрещены. Я помню одного актера: он хотел играть в «Калигуле» Камю. И уговорил одного парня поставить эту пьесу.

Этим парнем, естественно, оказался Джорджо Стрелер. Он в то время уже был ведущим театральным критиком «Миланского». А в «Аванти» работал еще один молодой критик с такими же интересами. Его звали Паоло Грасси.

— Мы с Грасси, рассказываю Стрелер, — мечтали о театре, который мог бы жить долго, изменяясь вместе со временем. И решили создать в Милане то, что другие театральные миры знали уже столетия. «Бургтеатр» в Вене жил 250 лет, «Комеди Франсез» — 400.

Мы приглядели здание на виа Ровелло, где раньше был старый кинотеатр, а во время войны — тюрьма. Там в камнях были следы крови и разные надписи на стенах. «Мама, спаси меня...» Мы их сохранили по сей день.

А тогда, покрытые пылью с головы до ног, мы разбирали стулья, занавеси, какой-то

хлам, чтобы устроить профессиональную сцену и оборудовать приличный зрительный зал. И обратились к лучшим актерам того времени — к Сантуччио, Карраро, Лилле Бриньоне, Елене Зарески. Они поддержали нашу идею, но некоторые были уверены, что, выступая в одном городе, наскучат публике уже через полгода. Старая песня бродячих актеров! Мы им говорили: «Но публика может и влюбиться в вас навсегда». И все равно они не верили, даже те, кто имел своих влюбленных поклонников. Даже Тино Карраро. Мы как будто пытались ввести моду на длинные юбки в мире, который хотел носить короткие.

— Как отразился опыт «Пикколо театро» на всей итальянской театральной жизни?

— Ну, мы были не одни. В Генуе, а потом и в других городах возникало что-то в том же роде. Многие города Италии, дышащие историей, но малонаселенные, хотели бы иметь у себя театр с постоянной труппой. Однако прокормить такие труппы не могли. И многое из того, что было зачато, не сумело родиться.

Кстати, обновление итальянской сцены связано не только с идеей «Пикколо театро». Пока мы ладили свое дело в Милане, Висконти собрал труппу и они ставили такие пьесы, как «Хозяйка гостиницы», «Дядя Ваня». Театр Италии вообще

переживал тогда высокую мту. В то время пользовались успехом даже такие вещи, как «Неистовый Орландо».

— Расскажите о проблеме режиссуры в послевоенном итальянском театре.

— Некоторые актеры первому времени меня спрашивали. «Что такое режиссура? Мы никогда не нуждались в режиссерах».

— И сколько раз вам хотелось их убить?

— Мне было 27 лет. И я должен был, к примеру, руководить действиями Руджери. «Скажи, Стрелер, что я должен делать?» — вопрошал он. Я лепетал. «Маэстро...» — «Я не маэстро!» — орал Руджери.

Вообще-то главная трудность итальянских режиссеров всегда заключалась в том, что они имели дело с очень важными и много о себе понимающими актерами. «Я лучше знаю, как подать реплику», — думали такие актеры. И часто они были правы.

— Между актерами и режиссерами установилась вражда?

— Актеры никогда по-настоящему не враждуют с режиссерами. Они испытывают инстинктивную потребность в том, чтобы их вели. Конечно, я имею в виду настоящих актеров, актеров по призванию. К тому же вскоре после войны появились и актеры по-настоящему интеллигентные — такие, как Гассман, который очень тонко разбирается в своем деле.

— Почему в новых поколе-

ниях нет таких актеров, как Гассман? Таких, чтобы можно было сразу сказать — «великий»?

— Потому что переменялся сам тип театрального зрелища. Прежде всего изменились взаимоотношения актера и ансамбля, его положение в ансамбле. Эпоха великих актеров закончилась. Так же, как закончилась эпоха великих в музыке — таких, скажем, как Карузо. Может быть, мы что-то потеряли, но теперь важнее группа, ансамбль, который умеет высказаться на некую тему, чем одинокий голос в пустыне.

— Мы создавали театр, в котором работают не исключительно выдающиеся художники, но нормальные, умелые профессионалы. А в такой среде и проявляются, и возрастают выдающиеся таланты.

— Не только появление театров, подобных вашему, изменило общую картину театральной жизни за последние 50 лет. Свою роль сыграло и телевидение, которое в Италии «кормится» прежде всего театром. Как оно повлияло на сценическое искусство?

— Сначала это было доброе влияние. Актеры на телевидении научились легкости, гибкости, простоте. Когда возникло ТВ, в театрах, к примеру, отказались от суфлеров. Но потом телевидение стало портить актеров, и те, кто посерьезнее, воздерживаются от контактов с ним.

Телевидение сумело отнять у нас часть публики. Но сдается мне, что в последние лет десять она поостыла к этой чудовищной игрушке. И даже готова подняться с мест и совершить некое перемещение в пространстве, чтобы посмотреть, скажем, «Остров рабов» Мариво (это последняя постановка Стрелера).

Конечно, у многих деформировалось сознание оттого, что каждый вечер из ящика с ним говорят как бы люди, как бы живые — но не живые и не люди.

Через пятьдесят лет после совершенной им театральной революции Стрелер признается, что он вовсе не оптимист, проиграл немало сражений, не уверен, что у театра надежное будущее в обществе, у которого теперь иные фавориты. Но в одном он по-прежнему уверен твердо:

— Театр — это уникальный способ собрать вместе живых людей. И потому он сам — жив.

Джорджо КАЛЬКАНЬЯ.