

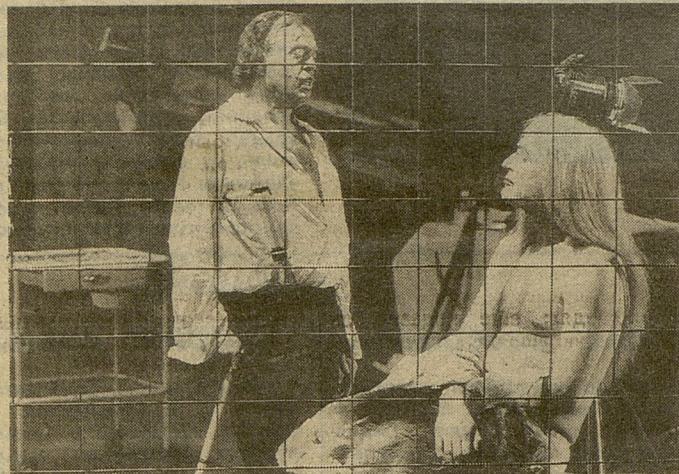
До приезда Театра ан дер Рур в Москву о Роберто Чулли уже знали. Знали о странной судьбе немецкоязычного режиссера, по происхождению итальянца, по образованию философа, начавшего свою театральную карьеру в Германии с должности рабочего на конвейере. Знали некоторые постановки мюльхаймского театра: кое-кто по редким заграничным театральным впечатлениям, кое-кто по видеозаписи спектаклей, но большинство — только понаслышке. И вот на сцене Театра на Малой Бронной мы, наконец, увидели работы маэстро Роберто в оригинале. Мнения, как того и следовало ожидать, резко разделились — от восторженного обожания и смакования деталей до скандального неприятия.

Эстетика театра Чулли — это попытка существования на грани, в предельно заостренной пороговой ситуации, когда становится возможным парадоксальное сочетание разных жанров — трагедии и фарса, заставляющее зрителя смеяться и плакать одновременно, сливание чуждых друг другу литературных и культурных текстов, когда вдруг находятся точки сопряжения Запада и Востока, падают пространственные и временные границы. Такая безграничная смесь была сконцентрирована на этот раз в трех замкнутых сценических мирах — «Веракрус» по пьесе Хельмута Шефера, детективная история, в основе которой монтаж текстов Еврипида; «Гамлет. Третий акт» — работа Фрица Шедивы, новой «примы» Театра ан дер Рур, исполнителя глав-

ных ролей в «Макбете» и «Царе Эдипе»; «Макбет» — пожалуй, самая известная постановка Чулли и Клазена последних лет.

Спектакли с первых же минут вызывают ощущение неприятия, словно сцена превращается в мощное отрицательно заряженное поле, где преобладают резкие жесты, броские краски — красное, белое, черное. Кричащие, омерзительные монстры правят бал.

С немецкой расчетливостью и прямолинейностью подается история о старой проститутке Гертруде (Карин Нойхойзер) с необъятным бюстом под розовой комбинацией, убивающей мужа за невыполнение супру-



цию классического текста, будь то Шекспир или Еврипид. Текст утрачивает прежний объем, порядок, идейное наполнение. Через соприкосновение с запретными сферами сознания в классике начинают обнаруживаться (или мерещиться?) потаенные, претендующие теперь на истинность мотивы и подтексты. Обогащаемый культурным опытом прошедших столетий, старый текст приобретает новое звучание, словно воспринимается нами впервые, как что-то чужое, обрывается фрагментами и обрывками других текстов, становится вязью реминисценций, ассоциаций, аналогий с современностью. Так, в «Макбете» монологи из

ми Роберто Чулли, создавая в каждом спектакле героев-«матрешек», когда в «Макбете» три актрисы (В. Байер, П. фон дер Бек, К. Нойхойзер) играют то ведьм, то леди Макбет, то убийцу Банко, то будущего короля Малькольма. Или в «Гамлете» сам Чулли, продемонстрировавший здесь актерские таланты, представляет то дух отца Гамлета, то классическое амплуа «кушать подано», то сатану или крестного отца — это как кому угодно. В одном человеке соединяются несколько ролей.

Сюжет «Веракруса» предельно прост: доктор Шенфлис, исследователь древних культур, гениально сыгранный Фри-

дельного: в состоянии наваждения превратит себя и их в героев античной драмы «Вакханки» Еврипида. Психологический экскурс в далекое, мифологическое прошлое не только разомкнет двери тюрьмы, освободит Шенфлиса, но и поменяет героев местами — подсудимый станет судьей, палач — жертвой. Откроются не только реальные двери, но и ворота времени, превращая современный город Веракрус в поля Эллады.

На уровне бессознательного не существует границ: понимают друг друга люди разных языков, разновременные тексты смыкаются, но также исчезает грань между дозволенным и запретным, мертвым и живым, преступлением и невинностью. Это мир спектаклей маэстро Чулли — мир, творимый под шепот макбетовских ведьм: «Зло есть добро, добро есть зло...».

«Шелковый путь» — новый проект немецкого режиссера. Продолжая традиции «Оргхаста» П. Брука, Роберто Чулли хочет преодолеть границы разных культур, соединив актеров различных стран в спектакле на тему «Фауста», избежав одного языка, но создав новый — общечеловеческое эсперанто чувств и движений.

Нам остается только ждать...

Ольга ФЕДЕНКОВА.

● Сцена из спектакля «Веракрус». Фриц Шедивы — г-н Шенфлис, Фолькер Росс — д-р Спенсер.

Фото Клауса Лефебфре.

Преисподняя Роберто Чулли

Культура. — 1994. — 8 окт. — с. 8.

жеского долга; о Гамлете (Петер Кремер), в сомнамбулическом припадке бормочущем пространственные монологи («Гамлет»). Об inferнальных ведьмах, обсуждающих последние новости фигурного катания («Макбет»). О превращении в куски мяса невролога Спенсера («Веракрус»).

Преисподняя, притаившаяся в глубинах человеческого подсознания, — так можно было бы назвать мир спектаклей театра в Раффельбергпарке. Но назвавшийся назлектризованный свет операционной в «Гамлете», белый врачебный халат в «Макбете», носилки с мятыми простынями, укрывающими застывшего, словно труп, героя Шедивы в «Веракрусе», точно

обозначают единое для всех трех спектаклей место действия — анатомический театр.

В стенах этого сценического морга по воле режиссера происходит возвращение к жизни «некоторых забытых «запутавшим» человечеством этапов его развития», происходит реанимация прошлого, но прошлого чувственного, записанного глубоко в подсознании, прошлого без дат, фактов, причин и следствий. «Театр — история мертвых, которые снова проживают свою жизнь» (Р. Чулли).

Для Чулли — художника, впитавшего прежде всего итальянскую и немецкую культуру, первостепенной, лейтмотивной темой каждого спектакля ста-

новится отрицательный исторический опыт — тоталитарная система и деклассированное общество, когда бы и где бы они ни существовали. Но ассоциируются они у этого художника прежде всего с фашизмом, что визуально претворяется на сцене в почти маниакальной приверженности режиссера к униформе и атласным кроваво-красным платьям третьего рейха, когда превалирует насилие, когда в бесчеловечном мире человек отдан на откуп собственным подсознательным инстинктам.

Возрожденный монстр Франкенштейн, с ясными пометами тления, несет в себе вирус разрушения, расщепления; на эстетическом уровне — деструк-

цию классического текста, будь то Шекспир или Еврипид. Текст утрачивает прежний объем, порядок, идейное наполнение. Через соприкосновение с запретными сферами сознания в классике начинают обнаруживаться (или мерещиться?) потаенные, претендующие теперь на истинность мотивы и подтексты. Обогащаемый культурным опытом прошедших столетий, старый текст приобретает новое звучание, словно воспринимается нами впервые, как что-то чужое, обрывается фрагментами и обрывками других текстов, становится вязью реминисценций, ассоциаций, аналогий с современностью. Так, в «Макбете» монологи из

Бюхнера, Шопенгауэра, Леонардо да Винчи аккомпанируют репликам шекспировской драмы и эпизодам, дописанным Шефером. Человек конца XX века, сознание которого обогащено опытом дегуманизированного, расчленившего человека искусства Пикассо и Малевича, в состоянии теперь воспринимать не отдельное слово, но смысловой блок, не отдельное движение, а симультанную многословную картинку, не отдельного персонажа на сцене, но сумму фрагментов человека, некий пучок возможностей, не допускающих однозначного прочтения. Именно на этом предельно модернизированном языке пытается говорить с на-

цем Шедивы, прибывший в мексиканский город Веракрус без документов, был посажен за решетку в клинику невролога Спенсера (Фолькер Росс): он подозревается в подстрекательстве к убийству двух проститутки. Госпожа Рокицер (Вероника Байер) переводит разговор разноязычных врача и пациента. Решетка во всю высоту сцены графически точно разрывает пространство на две части: за решеткой — подсудимый, неправый, перед решеткой в шикарном кресле — допрашивающий, правый. Но вскоре дверь распахнется. Граница станет проходимой в тот момент, когда доктору Шенфлису удастся перенести своих судей за грань созна-

8.10.94.

Чулли Роберто