



жестко новостар - ТЕАТР
1994. - 2 - 9 окт. - С. 12

Апокалипсис по Чулли

Театр Роберто Чулли в Москве ждали. Столичные критики, обожающие творить легенды, привозили из Мюльхайма, маленького немецкого городка под Дюссельдорфом, изысканные статьи о режиссере-протестанте, ненавидящем буржуазный театр и буржуазную цивилизацию и безжалостно подставляющем обывателю зеркало сцены, чтобы тот увидел в нем свое ничтожество. Проблема заключалась в том, что воспетая товарищами по цеху нонконформистская труппа ехала в страну, где большинство населения именно об этой цивилизации мечтает, к ней через гримасы отечественного рынка стремится, и обыватель, наоборот, учится любить себя и других. Впрочем, все это нам самим еще до конца не ясно, не то что немецкому режиссеру, укрывшемуся от действительности в своем жестко концептуальном театре, как в башне из слоновой кости.

Москвичи увидели два спектакля Чулли — «Веракрус» по мотивам «Вакханок» Еврипида и «Макбет» Шекспира. «Мотивы» Шекспира и Еврипида условны и необязательны, вместо них режиссер, для которого, по его признанию, «первая мысль при создании театра — это желание освободить театр от литературы», мог бы поставить и телефонную книгу. Чем, впрочем, отечественного зрителя не удивишь. И вот Чулли мужественно пытается нащупать сюжетную нить в «Веракрусе», что непросто: действие происходит в мексиканской психиатрической лечебнице, где некий француз выдает себя за бога Диониса. Обладая гипнотическими способностями, он «превращает» доктора и переводчицу в сына и мать, Пентея и Агаву, которая приносит родное дитя в жертву божеству. Убийство совершается за сценой, но после него торжествующий сумасшедший — он же Дионис — выволакивает на зрительское обозрение куски тела и долго раскладывает их, как в мясной лавке. Очевидно, в этом эпизоде положено испытывать шок или смеяться, однако жидкие хлопья в финале говорили скорее об усталости зала, утомленного скучным и малоэстетичным зрелищем.

В «Макбете» крови льется еще больше — смотри фотографию. Постановщик, кажется, благодарен автору за то, что в пьесе так много убийств, и живописует каждое с садо-мазохистским удовольствием. Здесь тоже есть сцена, призванная шокировать, — появление абсолютно голого актера в подтеках красной краски (это призрак Банко), сажающегося в кресло прямо на авансцене и мерзнущего там битых полчаса. Опять-таки зритель у нас не слабонервный, и в обморок никто не упал. Спасибо еще, что раздели статного Фолкера Росса, а не грузного Фрица Шедиви. Последний самоотверженно и самозабвенно играет Макбета. Впрочем, об актерах следует сказать особо. Среди них есть безусловно талантливые, тот же Шедиви, и весьма средние, но главное, что их объединяет, — все они актеры Роберто Чулли. А значит, предельно неврастеничны и агрессивны.

Мучаясь на буквально пропитанном мизантропией «Макбете», я вспоминала, кого же мне так напоминает труппа из Мюльхайма. И в то время как приунывшие коллеги поминали имена Питера Брука и Юрия Любимова, меня осенило:

конечно, Сергея Кургина! Читающая публика знает Кургина по его социально-политическим утопиям, а между тем у него был (возможно, и есть) свой театр, где так же смаковали жестокость и бились на сцене в падучей. Не сравниваю буквально: у Кургина были плохо обученные любители, у Чулли — профессионалы, но и там, и здесь — фанатики, шаманы, служители идеи наподобие сектантской.

Есть разные театры — студийные, академические, коммерческие, сытые, глупые... А есть театры черные. Они будто заряжены энергией отрицания, разрушения, их любимые темы — смерть, апокалипсис. О Чулли проникательно сказала его поклонница, критик Марина Дмитриевская: он «художественный лидер, человек, ведущий других в Зону театра, живущую по своим непредсказуемым законам». Слово «зона» здесь принципиально. Если уж ты попал в этот театр, принимай его законы: ощущение жизни как ежедневно приближающегося конца света, как череду злодейств и несправедливостей, как проявление самых низменных свойств порочной человеческой природы. Подавленные, но прорывающиеся на сцену сексуальные комплексы. Женофобия: даже миловидные актрисы в спектаклях Чулли выглядят уродливо, являются исчадием ада, и это программно. Плоскость приема, странным образом соседствующая с постмодернистской условностью: слуга распекает за фортепиано английские шлягеры, Дункан появляется в костюме партийной номенклатуры времен ГДР, ведьмы перевоплощаются в леди Макбет, но если уж убийство, то на сцене — ножи и моря красной краски, которой безжалостно пачкают белые одежды. Сам Макбет перед смертью рычит, как лев, но на пародию это не похоже — слишком уж священнодействуют актеры. Зона — потому что иначе мысли не дано, другое мироощущение изгоняется из стен театра, призванного нормальной жизни противопоставить ненормальную, выдаваемую за единственно настоящую.

Конечно, такие театры есть. Чтобы не обижать элегантного, всегда одетого в черное и похожего на рыцаря печального образа Чулли сравнением с Кургиным, можно вспомнить талантливого украинского режиссера Валерия Бильченко — у него (судя по спектаклям) тоже все может быть вывернуто наизнанку и выпотрошено перед зрительскими глазами. Но там это замешено на украинском фольклоре с его традиционным интересом к нечистой силе. Воланд из Мюльхайма пугает, но почему-то становится не страшно, а грустно.

Справедливости ради признаем, что лучших, как свидетельствует пресса, спектаклей Чулли — «Трехгрошовую оперу», «Хорватского Фауста» — мы не увидели. Согласимся и с тем, что агрессии и жестокости в мире со времен Шекспира не убавилось, а может быть, и наоборот. Всецело сосредоточившись на этом печальном факте, театр рискует перейти ту грань, за которой предостережение против зла оборачивается его эстетическим оправданием. Играть со смертью опасно и в жизни, и на сцене.

Нина АГИШЕВА