

О РОБЕРТО Чулли говорили задолго до его приезда. Аристократ по происхождению, философ по образованию, итальянец, внезапно оставивший родину и избравший местом постоянного жительства Германию, а делом жизни – театр. Человек, будто бы всегда появляющийся в черном и скрывающий глаза за стеклами темных очков. В 1980 году Чулли создал в провинциальном Мюльхайме театр, сумевший стать возмутителем спокойствия не только в добропорядочном маленьком городке, но, как утверждают летописцы, – во всей Германии. Труппа Театра ан дер Рур интернациональна, при театре существует единственная в Германии цыганская актерская группа.

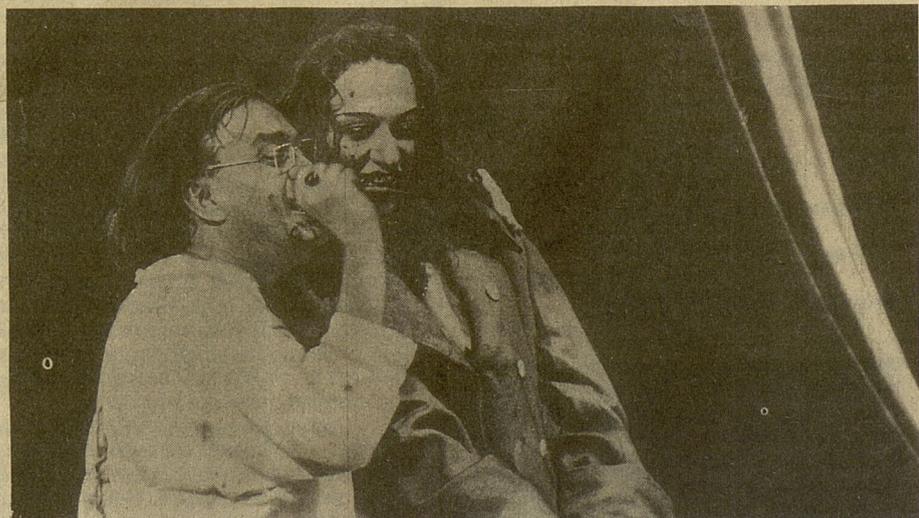
Три спектакля, сыгранные в Москве по разу, один за другим – “Веракрус” (пьеса завлита театра, многолетнего сподвижника Чулли Хельмута Шефера), шекспировские “Гамлет” (третий акт) и “Макбет”, – явили собой своеобразную трилогию. Несмотря на то, что “Гамлет” – постановка не Чулли, а Фрица Шедивы, отчетливо прочиталась сквозная тема театра. Упорно и обреченно ставит он одни и те же вопросы: можно ли устоять в этом мире перед насилием? Не заметить, что насилие уже стало нормой? И как, собственно, жить на свете после конца света?

Первая часть трилогии – “Веракрус”. Человек на сцене – за решеткой. Чужестранец в латиноамериканском городе, он обвиняется в убийстве. Врач (и следователь в одном лице) с помощью переводчицы ведет осмотр-допрос пациента-заключенного. Грациозная внутренняя свобода этого человека (Фриц Шедивы – выразительный актер!) противопоставлена агрессии допроса. Но внезапно герои меняются местами. Темная стихия разрушения овладевает тем, кто только что казался воплощением человеческого. Все трое вдруг перевоплощаются в персонажей древней трагедии (только тут мы понимаем, почему в программке стояло: по мотивам “Вакханок” Еврипида). Подсудимый Дионис, разрывает (за кулисами) своего врага на части. Насилие побуждает лишь к насилию...

Часть вторая – “Гамлет”. Счастливая фантазия – превратит третий акт знаменитой пьесы в самостоятельный спектакль. Здесь, правда, есть все: четко работающий механизм Дании-тюрьмы, конец любви, постепенное обретение воли к насилию. И если Гамлет начал спектакля в коротких штанишках, сомнамбулически твердая монологах “Быть или не

быть”, с трудом удерживал в руках камень, то Гамлет финала уже деловито дробит своим первобытным каиновым орудием голову Полония...

Заключительная часть – “Макбет”. Насилие с самого начала. Непрерывающийся грохот бомбардировки сопровождает действие. Военная форма героев напоминает то мундиры фашистской армии, то кители доблестных советских генералов с орденскими ленточками на груди. Макбет (снова – Шедивы) – диктатор всех времен и народов, натянув сталинские брюки генералиссимуса, захлебывается в пароксизмах гитлеровской истерики. Спасения нет. Малькольм, Макдуф – что тот солдат, что этот...



Мертвая натура

Лит. газета. — 1994. — 12 окт. — с. 8
Гастроли Театра ан дер Рур — обманутые ожидания

На сцене – мир после смерти человечества. Отсюда мертвое пространство, в котором обретаются герои всех трех спектаклей: тюремная камера “Веракруса”, металлический бункер “Макбета”, беспощадная белизна задника, кулис и пустующих столов воображаемого кафе в “Гамлете”. Отсюда – потоки крови, окровавленные куски тел, бесстрастная, уже потусторонняя обнаженность женщин и вялое, бесплодное семяизвержение мужчин. Приемами грубыми и жестокими у нас хотят вызвать отвращение к этому миру, протест против царящей в нем агрессии, подавление агрессии собственной. Ненавидя мещанское требование – “сделайте нам красиво!” – Театр ан дер Рур провозглашает своей эстетикой эстетику безобразного.

Результат оказался для театра, вероятно, неожиданным. На вынос окровавленных кусков “человеческого мяса” по залу пронесся смех. Эстетический шок не состоялся. Кровавые обрубки выглядели, по счастью, откровенными мультяжами, красная густая жидкость – наивной имитацией. И ничто не работало как образ...

Творческая дискуссия, завершавшая гастроли, прошла в высшей степени неформально, содержала в себе все: и не-

лицеприятные оценки, и резкую вспышку полного взаимонепонимания между мюльхаймской труппой и нашими критиками, и мелькнувшую тень возможного скандала (нет-нет, не международного, среди своих!).

Что же произошло? Сработал эффект “больших надежд”? Или – непривычность зрелища, действительно весьма далекого от традиций русского театра? Да нет же! Ведь независимо от собственных традиций мы худо-бедно знаем кое-что о мировом театре. И такое уже видели. Только много раньше – у поляка Юзефа Шайны, у немца Хайнера Мюллера в его постановке того же, кстати, “Макбета” в начале 80-х годов... Сегодня приемы такого рода показались сценическим набором наглядных метафор, однозначных решений, знаковых обозначений.

Все названо и проиллюстрировано: зажигается свет в зале – тронная речь Макбета будет обращена к нам, дабы мы не прозябали в равнодушии непричастности; Макбет насилует подряд мужчин и женщин – секс одна из форм насилия; герой “Веракруса” превращается в Диониса – пробуждение темных инстинктов в человеческой душе; в шекспировских трагедиях носят современные одежды и говорят по телефону – классика вечна!

Идеи, декларируемые театром, не находят своего сценического воплощения. В теоретических работах Чулли мы читаем, что сегодня время невербального театра, что беда современной сцены в излишнем доверии режиссеру, что Театр ан дер Рур тяготеет к актеру-медиуму. Да может ли быть таковой в политическом театре, соединяющем почти агитационные средства воздействия с приемами театра жестокости? Выразительный язык Театра ан дер Рур представляется сегодня исчерпанным. Заванно, что в этой своей исчерпанности он странным образом смыкается с многим в “Орестее” Петера Штейна, которого Чулли считает художником чуждого себе направления.

“Почему вас не заинтересовал конкретный человек на сцене в наших спектаклях?” – взволнованно воскликнула во время упомянутой уже дискуссии молодая актриса. Но человека-то на сцене не было! Да и не могло быть. В мире после смерти есть только мертвая натура, бездушное функционирование робота. А маэстро сам признается: его спектакли о смерти, важнее которой для него ничего нет на свете. Но и смерть предстает здесь лишь в одной своей ипостаси – как результат насилия, не обсуждаясь как философская категория бытия. А если смерть не рассматривается в ее нерасторжимой связи с жизнью – все, точка! Там, где нет человека, – нет надежды, нет спасения, нет выхода. И тогда ничего не надо – не надо и театра.

Противоречия... противоречия... Последнее противоречие, которое остается в памяти, – мертвый мир спектаклей Чулли и удивительное лицо самого маэстро с печальными (без всяких очков) прекрасными глазами, в которых, кажется, скрыто знание тайны бытия.

Ирина ХОЛМОГОВА