

Алена Карась

-ВАШ СПЕКТАКЛЬ «Театро комико» начинается с вызывающего явления на сцену режиссера, который долго говорит о меняющемся значении театра, о пустых заброшенных театрах и изгнанных труппах. Зрители томятся в ожидании зрелища, а вместо него режиссер ставит на совершенно пустую сцену маленький диктофончик, и довольно долго оттуда раздается музыка. Вместо того чтобы сокращать дистанцию, что всегда считалось доблестью театра, вы на ней настаиваете, ибо, в сущности, только через дистанцию и можно осознать новое качество театра.

— Это, в самом деле, была попытка найти новые отношения режиссера и актера. Это было начало. «Макбет» — очень радикальная постановка вопроса о функциях театра, как они понимались европейской театральной традицией. После него я понял, что 90% работы, которую я проделал, была работой актеров, а вовсе не моей. И в сегодняшнем театре так и должно быть.

Тогда я попытался выяснить, как вообще в театре проявляется нечто такое, как креативность. В театре важно не то, хорош он или плох, а жив он или мертв. Живой театр способен передать свою креативность зрительному залу.

Основное требование к режиссеру со стороны театральной традиции — это его умение, способность и желание поставить точку, закончить спектакль. Но режиссер, точно так же, как актер, должен отправляться в путешествие, и он не должен знать его конца. Как и в чем возможна эта фантазийная, креативная работа режиссера? Вот вопросы, которые меня занимают.

Сначала нужно освободиться от всех зависимостей, от всякой уверенности, от убеждения, что я что-то вижу, что я вижу это нечто точно, ибо, если человек видит нечто одно, он не видит другого.

Так я пришел к тому, что режиссура, которой занимались раньше, — мертвая режиссура. Это парадокс, но, будучи режиссером, я не хочу быть могильщи-

ИСКУССТВО ПОВИТУХИ

Независимая газ. — 1994. — 16 сент. с. 7.
Роберто Чулли в поисках новых отношений режиссера и актеров

ком театра. Я хочу быть в живом театре.

«Театр комико» — начало этой работы. Ты говоришь, он такой прозрачный, потому он и хрупкий. Но там спрятано и много сокровищ. И это путь, который направлен в сторону языка. Потому что моя тема — язык. На каком языке Бог разговаривал с людьми? Это один язык. После Вавилонской башни стало много языков. Театр опять должен найти язык Бога, универсальный язык. Даже если бы люди нашли этот универсальный язык для себя, они бы все равно его каждый раз разрушали. Но в театре на несколько секунд его можно найти.

— Поэтому вы собрали интернациональную труппу и в ней такое значение имеет разница акцентов, языков?

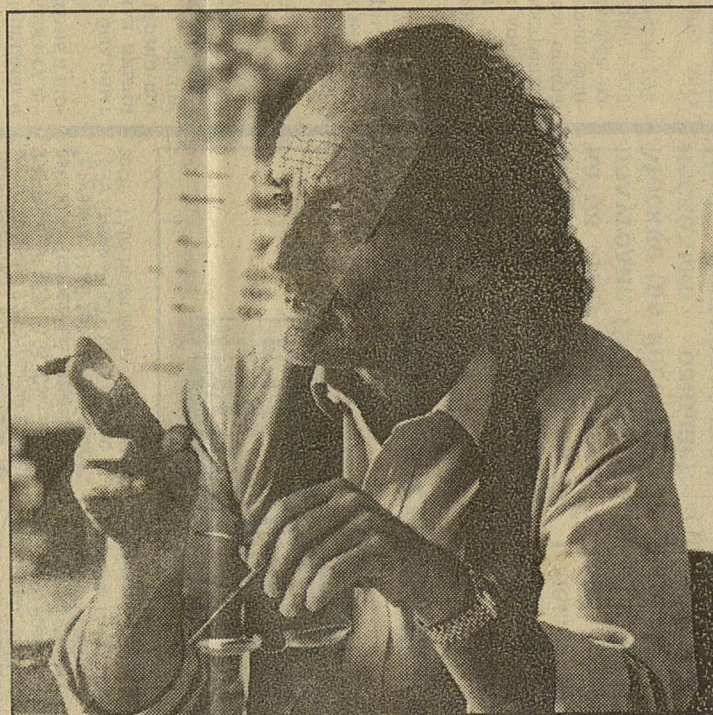
— Да, но цель гораздо более радикальная. Люди, говорящие на разных языках (мексиканцы, курды, турки), представители разных культур, являясь, по существу, представителями одной некультуры: Германия — это некультура, это антикультура.

Я хотел бы встречи с людьми, которые действительно пришли из разных культур. Поэтому мы пытаемся организовать в театре разные проекты, которые дали бы нам возможность войти в различные языки, различные культуры. Возможно, тогда нам удалось бы собрать небольшую группу, которая стала бы Театром на Руре.

— Что означает для нынешнего Театра на Руре русский проект — приглашение уже второй год подряд группы Климма? (Мастерская Климма, Москва. — А.К.)

— С первой же встречи мы поняли, что Клим тоже находится в поисках универсального языка. Можно сказать, что его индоевропейский проект и есть способ найти этот универсальный язык. Конечно, совсем по-другому, чем мы.

Мы начинали активно сотрудничать с русским театром как раз



Роберто Чулли предупреждает.

начать с русским театром как раз в тот политический момент, когда Российская империя разваливалась. Универсальный язык был в ней чем-то негативным. Клим пытается создать универсальный язык как раз в противоположность тому политическому языку, который был языком угнетения, и бывшие окраины сейчас не хотят говорить на нем. А Клим, который живет в России, как на острове, говорит по-русски, являет пример того, кто ищет универсальный язык театра.

Сейчас мы создаем проект, который называется «Шелковый путь», и хотим пройти через Стамбул, Дамаск, Баку, Ташкент, Бухару, Самарканд, Ашхабад и

Китай. Самое важное здесь — тема языка.

— Этот проект предполагает работу с актерами именно тех городов, через которые вы будете проходить?

— Мы сначала работали с актерами, которые приезжали к нам из разных стран. Теперь мы хотим прийти к ним. Мы не хотим говорить по-английски, потому что английский как язык универсального общения так и не состоялся. Но — будет один язык.

— Пока существует театр, режиссер, даже в том варианте, о котором вы говорите, все равно является убийцей. Ведь даже саму идею отказа от режиссерского права ставить точку в конце представления манифестирует

именно режиссер. Он диктует условия «свободного плавания».

— Нет, он не должен быть убийцей.

— Но тогда каков же предел этого отказа быть убийцей? И не лежит ли за этим пределом полное развоплощение театра?

— Я не знаю. Я должен это еще найти. Смотрите. Режиссер — создатель картин (такой, как Кантор) говорит: «Я — созидательная сила, а ты как актер — моя фигура, ты — то, что я рисую». У актера есть шанс выбрать, будет ли он рисунком на бумаге или не будет. Но есть еще одна манера режиссерствования, когда ты говоришь: «Все, что ты делаешь, все исходит от тебя. Я ничего не делаю, кроме того, что исходит от тебя». Мы пытаемся выработать методику для того, чтобы это стало возможным. И для того, чтобы актер мог делать то, что возбуждает его способность к творению.

Но как только я что-то сделал, это «что-то» сразу фиксируется и умерщвляет креативный поток. Месяцами ты ищешь, пока не будет возможности удалиться, изъять свою волю.

Манера режиссерствовать — «туманно» для меня более страшна, чем Кантор. Я вспоминаю то, что было написано в концлагере в Швеции над воротами: «Работа освобождает». Когда люди это слышат, они испытывают шок: ведь режиссеры — либералы, а актеры — свободные люди. Что же, Станиславский — фашист?

Моя гипотеза провокативна. Но власть в структуре театра принадлежит режиссеру. И эту власть нужно разрушить.

— Роберто, мне рассказали в театре о вашем рисунке «Помощница при родах». Расскажите о нем.

— А-а... Это как раз к твоему вопросу-альтернативе режиссеру-убийце. Истоки моей работы лежат в понимании того, как работал Сократ. Это было довольно хорошо и закончилось политическим убийством Сократа. Но, может быть, потому, что это было слишком хорошо. Я верю в этот сократовский метод. Греки его называли майотикой, повивальным искусством — это метафора того, кем режиссер мог бы быть в театре. Он не отец, а повивальная бабка.