

Германия, ночь

Гастроли мюльхаймского Театра на Руре

Марина Зайонц

Р

оберто Чулли в Москве ждали. Приезд его театра предвляли как никогда обильные статьи критиков — частых гостей в Мюльхайме — и устные захлебывающиеся рассказы, в которых восторг мешался с реальностью, вызывая здоровый скепсис и жгучее нетерпение одновременно. Слухи о самом Чулли интриговали и завораживали: богатая семья, княжеский род, доктор философии, увлекшийся театром; в середине 60-х отринув все, уехал из Италии, отказавшись от богатства, дома, родного языка; колесил по Европе, меняя профессии, как перчатки — был грузчиком, водителем, разнорабочим; прижился в Германии и вновь вернулся к театру; мифистический профиль, неизменно черный пиджак, черные очки, социалистические идеи и разговоры о смерти, которая для него важнее жизни... Ожидание достигло критической точки, кулуарные страсти кипели, как на раскаленных углях.

Все, на что способно было возбужденное воображение, вышло паром на первом же спектакле. Поклонники Чулли, авторы опередивших его статей, заговорили о кризисе, о перемене стиля, о новом языке и вообще о новом театре, который и они не во всем находят успешным. Более всех убедительно о переживаемом им кризисе сказал сам Чулли на довольно-таки скандальном обсуждении, которое состоялось после показа трех гастрольных спектаклей. За 14 лет жизни (Театр на Руре создан в 1980 г.) режиссером был найден и хорошо опробован профессиональный рецепт, с помощью которого рассматривался и преподносился публике увиденный им мир. Конечно, на этом можно успокоиться и еще лет 20 выпекать спектакли за спектаклями, ездить по миру и продолжать покорять уже завоеванную публику. Многие на этом успокаиваются. Но Чулли стало скучно. Творческие возможности, привычные до кома в горле, до ненависти к себе и своим созданиям, стали заслонять живое чувство, опережать его выражение. Искренне игровой, раздваивающий сознание театральный язык, который принес успех и звание лучшего театра в Германии, начал тяготить, и Чулли оказался не первым, кого потянуло в ту самую ересь, поэтически называемую простотой. Стремление к переменам вызывает сочувствие, а решимость — уважение. И все же: простоту новых спектаклей Чулли («Веракрус» и «Макбет» — создания 1993 года — и стоят последними в списке премьер) трудно назвать неслыханной. Она элементарна.

Интересно, какие коварные фортели способна выкидывать жизнь. Особенно жизнь, ставшая игрой. Итальянский синьор, собравший в Германии многонациональную труппу, упорно возводил в маленьком провинциальном городке свой театр протеста. Возводил, ненавидя

хоже, с мюзикхолльных времен Третьего Рейха не прошла эта прилипчивая мода и нагло стала традицией), заляпанная красной краской — привет от Петера Штайна, соперника и антагониста. Страшно не стало. Затем вынесли и аккуратно положили на стол окровавленные (надеюсь, муляжные) обрубки человеческого тела. Стало смешно. Актеры играли механистически умело, время от времени выпадая из сухого транса в темпераментный крик. Ни то, ни другое не увлекало.

«Макбет», постановку которого Чулли разделил с Хансом Петером Клаузенном, естественно, тоже осовременен, насыщен инородными текстами, но содержание спектакля столь же естественно можно предсказать задолго до его начала. Конечно, пьеса Шекспира провоцирует на спектакль о насилии и фашизме, и спектаклей таких (как ни странно, все больше в немецком изложении) мы уже видели немало. Чулли, возможно, их не видел, но дорога его так или иначе оказалась изрядно затоптанной. Макбет (Фриц Шедиви) — в равной степени Гитлер и Артуро Уи. Мелкий, трусливый, физически омерзительный, провинциальный диктатор. И жизнь, и сцена, и экран выпекали таких в избытке. Все одеты или в красное (кровь!), или в военное. Нравы сплошь солдафонские, многократно кого-то насилуют (после этого спектакля секс можно смело отнести к символам фашизма), кровь демонстрируется с деловитым ускорением. Апофеозом ужаса можно считать выход духа Банко — голый Фолкнер Росс, эффектно залитый с ног до головы чем-то липко-красным.

В последней сцене Макбет в белом халате — то ли пациент психушки, то ли Гитлер в бункере — отдает по телефону приказы о наступлении в то время, как союзники уже встретились на Эльбе, а Бирнамский лес двинулся в сторону падающего Берлина.

Справедливости ради стоит сказать, что мизансценическая партитура разработана в некоторых сценах чрезвычайно умело и эффектно, актеры — энергичны и послушны, но от этого, как говорится, не легче. Нас изо всех сил хотели напугать грянувшим именно сейчас, в 1994 году (именно эта дата указана в спектакле), концом света, а в итоге всего лишь утомили зрелищем шумным, но не страшным. Наверное, надо допустить, что каким-нибудь сытым-пресытым бюргерам, чей сладкий покой потревожат надсадные крики, все-таки станет страшно от окровавленных муляжей и захочется немедленно отдать свое недостойное человека благополучие на борьбу за всеобщее равенство, но закаленного русского зрителя (видимо, не достаточно сытого) бутафорией не проймешь. И видели, и читали много чего посильней этого «Фауста Гете».

«Гамлет», если верить пояснению драматурга Шефера, изложенном в буклете, — тоже о фашистском государстве. Что как бы уже само собой и разумелось, раз сам Шекспир сказал: неладно что-то в датском королевстве. Но иногда случается: объясняют одно, а видишь совсем другое. «Гамлет» Фрица Шедиви как-то

своевольно отклонился от руководящей установки, дамокловым мечом тяжело висевшей над театром, и если и топчется вокруг фашизма, то все же как-то повеселей и поизобретательней. Шедиви-режиссер не совершил переворота в гамлетоведении, зато предъявил трактовку сюжета, сценическими средствами (а не словами) выраженную. Он продемонстрировал некий ла-



«ВЕРАКРУС»

сыто-благостных бюргеров и их эстетические предпочтения. Поверим Сергею Николаевичу, увидевшему мюльхаймский театр в 1991 году, что мода на агрессивную брутальность, «когда на сцене непрерывно орут, жестикулируют, бьются в падучей, блюют, мастурбируют, в конце первого акта спускают штаны, в начале второго раздеваются догола», мода на жестокость, секс, вызывающий отвращение, сквернословие и прочий эпатаж была презираема итальянским аристократом Чулли и его актерами. Сегодня в спектаклях Театра на Руре явлено все, когда-то отрицаемое: орут, бьются в падучей, блюют и т. п. Если полагать непеременимыми признаками немецкого театра: безупречность ремесла, природный сухой буквализм, отталкивающую солдатскую брутальность, приправленную оперной сентиментальностью и грубыми шутками, — то, увы, гордых и независимых эмигрантов, протестантов и изгоев поглотила и растворила в себе стихия посильнее воображаемого конца света. К синьору Чулли теперь больше подходит обращение «герр».

Театр на Руре привез в Россию три спектакля. Два из них — «Веракрус» и «Макбет» — сделаны самим Чулли, а «Гамлет» (третий акт пьесы по Шекспиру) поставлен премьером труппы Фрицем Шедиви. Декларируя свободу театра от литературы и свободу актеров от ее интерпретации, Чулли с помощью драматурга (по нашему — завлита) Хельмута Шефера создает свободные от первоисточника вариации на темы. «Веракрус», например, написан Шефером на мотивы еврипидовских «Вакханок». От Еврипида в спектакле — несколько длинных сентенций, особо утомительных в двойном переводе. Все остальное, несмотря на упомянутые декларации, похоже на скучный философский трактат, где много слов и мало действия. Взыскующий к противоречиям, ищущий новизны чувств Чулли создал спектакль, однозначный, как зубная боль, и прямолинейный, как петербургские проспекты. В финале, когда еврипидовские кровавые мотивы начинают проявляться, актриса Вероника Бейер вышла в комбинации (по-

бораторный опыт по превращению слабого, беспомощного человека, неуверенно ступающего по прогнившей датской земле, в убийцу. Для удачного исхода опыта брошены все силы. Гамлета подталкивают, заставляют, загоняют в мышеловку, наконец. Известную интермедию здесь остроумно и довольно-таки неожиданно разыгрывают не бродячие актеры (их удел — мычание и бессловесность), а сами король, королева и молчаливый кельнер в черных перчатках (маэстро Роберто Чулли), притворяющийся иногда призраком Отца. Зачинщик всему, конечно, он — седой клоун в черном, разносящий напитки. У него не может быть неудачи, мышеловка благополучно захлопнулась. Растерявшийся мальчик Гамлет забивает, наконец, Полония камнем. Финита. Он стал убийцей — как все. Что и требовалось доказать.

Ловлю себя на том, что пересказывать спектакль интереснее, чем его смотреть. Он сделан не так рационально-плоско, как два других; игра внутри пьесы и игра поверх пьесы ведется весьма изощренная, но сухость языка, монотонный и какой-то провокационный пессимизм, честно сказать, угнетают.

Угнетение — как будто точное слово в отношении мюльхаймских спектаклей. Скорее всего Чулли хотел вызвать именно это чувство. Сам он смотрит на мир мрачно и безнадежно. Ни любви, ни нежности, ни доброты. Только подавление, обман, злость. На обсуждении гастрольных спектаклей Чулли и его актеров было жалко: они пытались держать лицо и даже задирались, но в глазах их таяла глухая, черная тоска. Впрочем, вполне возможно, что все это — игра света и воображения. У театра масса планов, международных проектов и целая жизнь впереди: 14 лет — подростковый возраст. Но может быть и так, что конец света, о котором так навязчиво твердили три вечера подряд, уже наступил, и смерть в последнем пароксизме выплюнула на московские подмостки остатки того, что когда-то называлось театральным представлением.