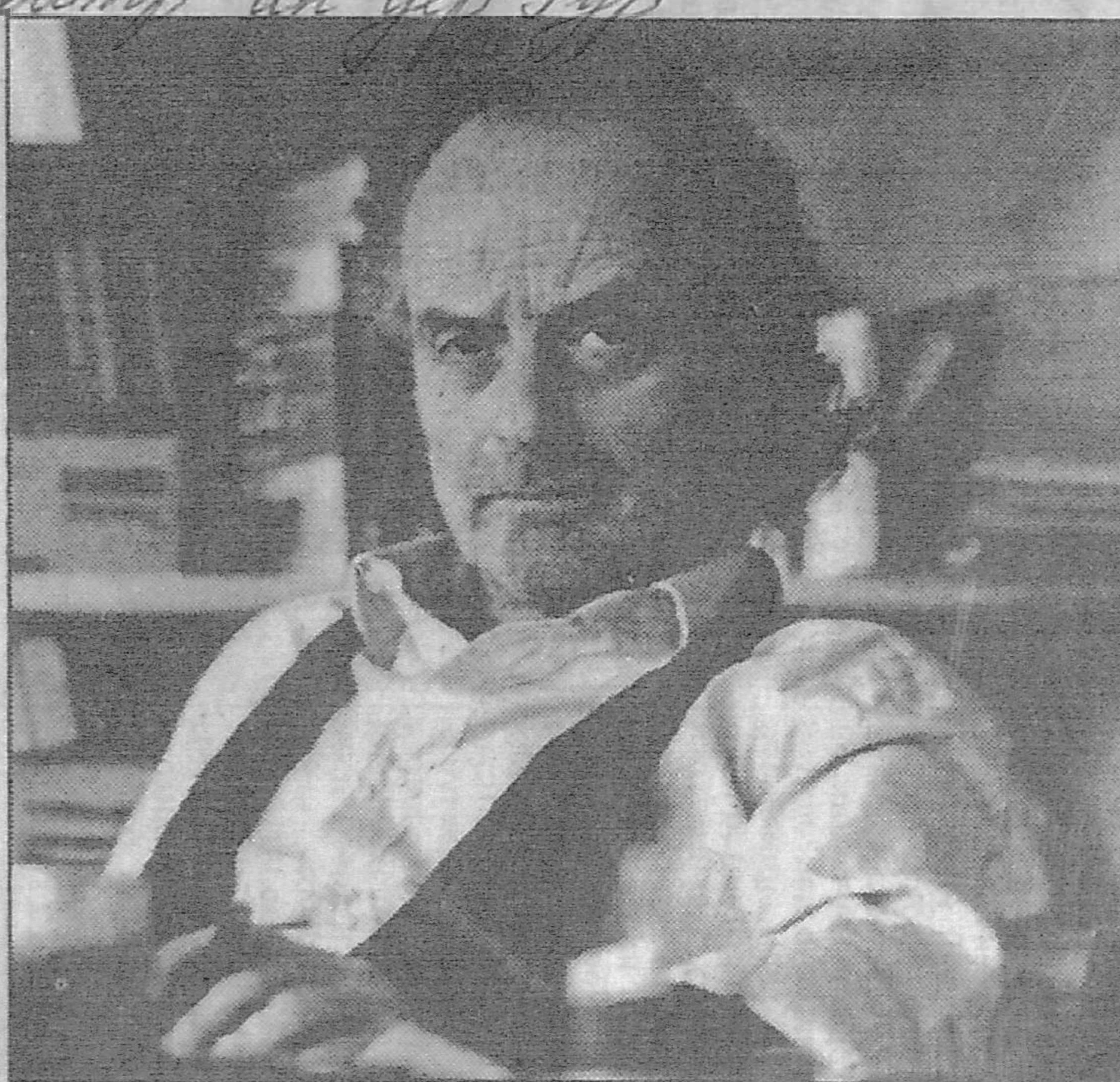


Визит

В СЕРЕДИНЕ сентября в Москве и Санкт-Петербурге покажет свои спектакли Театр ан дер Рур из Германии. За десять с небольшим лет своей работы в маленьком городке Мюльгейм, что в земле Северный Рейн-Вестфалия, этот коллектив приобрел мировую известность. Его гастроли обещают стать крупнейшим событием, вполне сравнимым с постановками Петера Штайна и спектаклями Пины Бауш.

Перед вами фрагменты бесед с руководителем этого необычного театра Роберто Чулли. Хотелось бы предварить их самыми общими замечаниями. «T. a. d. R.» — такова аббревиатура названия театра Чулли — «Театр на обочине», театр, идущий «против течения». Это не характерный для современной Германии тип громоздкого субсидируемого коллектива, но театр — «кооператив», компактная группа единомышленников, сплоченная усилиями и талантом Чулли и его постоянного сотрудника драматурга (по наше-



Роберто Чулли.

16.06.94
 традицию в немецкой драматургии и театре. В отличие от Гете и Шиллера с их прекраснотворческим и абстрактностью, с их сентиментальным оптимизмом, близости с которыми я, честно признаться, не ощущаю, эти авторы рассматривают человека как неразрешимую проблему, как тайну, ставят глобальные вопросы человеческого существования и ни в чем не льстят ни тому, ни другому. Клейст и Бюхнер учат нас бдительности, поддерживают духовную тревогу...

Многое из того, что я делаю в театре, объясняется моим особым статусом. Дело в том, что я — итальянец, эмигрант. Это особое психологическое и духовное состояние, позволяющее воспринимать окружающую реальность остротой и критически. Я чувствую себя свободным по отношению к условностям того общества, в котором живу. Я полагаю, что в каком-то смысле слово «эмигрант» — это духовный код нашего века. Все мы рано или поздно теряем свои корни, так или иначе, в том или ином смысле оказываемся «за границей». Это не только позволяет быть свободным, но и заставляет острее переживать несовершенство общества, в котором мы живем. Так, меня

СМЕЯТЬСЯ И ПЛАКАТЬ ОДНОВРЕМЕННО

Театр на обочине по дороге в Москву

Независимая газ. — 1994 —
 16 июня, — С. 7.

му — «завлита») Гельмута Шафера. В сегодняшнем и ко всему, должно быть, привыкшем немецком театре он играет роль возмутителя спокойствия — и это при том, что критики называют его «театром, находящимся в зените нашего времени» («Франкфуртер альгемайне цайтунг») и «наиболее творческим театром на берегах Рейна» («Нойе цюрихер цайтунг»). А еще критики называют «T. a. d. R.» театром, подводящим итоги текущего столетия, пытающимся донести до нас последние «отблески гуманизма сквозь невиданно жестокие страдания человечества».

Видимо, именно поэтому искусству Чулли присущи особый творческий максимализм, готовность в сценическом творчестве подходить к самым границам допустимого во имя возможности заставить зрителя лучше понять самого себя и свое время. Центральная тема его — борьба человека с миром, лишенным человечности, — рождается из осмысления катастроф XX века, из поразительного по яркости мучительного их переживания. Для Чулли театр — место озарений, состояться которым помогает в равной степени сила его острого интеллекта и мощь сценического воображения. Спектаклям Чулли присуща спонтанность и расщепленность, точность, доведенная почти до романтизма, и недосказанность, постоянно раздражающая зрительскую фантазию. Поэтому-то смотреть их — тяжкий труд и высокое наслаждение. Для нас же это еще и увлекательный процесс открытия знакомого в незнакомом.

Дело в том, что хотя «T. a. d. R.» давно уже стал неотъемлемой, хоть и особенной, частью немецкого театрального ландшафта, при встрече с ним постепенно открывается некое обескураживающее внутреннее его родство с русской театральной и — шире — духовной культурой. Это ощущение рождается, возможно, оттого, что в спектаклях Чулли находит свое оригинальное воплощение тот «магический реализм», о котором когда-то мечтал Вахтангов. А может быть, потому, что в своем искусстве «T. a. d. R.» постоянно размышляет о «бытии человека» и «трагических заблуждениях человечества» и тем самым, не



«Царь Эдип».

нормально. По-моему, в искусстве вообще, а в театре — в особенности, важно не только то, что понятно, но и те моменты, которые погружены в тайну и остаются непонятными. Театр подобен гравюре: значима не только линия, но и пустое пространство, целое можно постичь, лишь проникнув в сочетание линий и пустот...

В природе человека есть немало такого, что не зависит от разума и не поддается воздействию интеллекта. Именно поэтому искусство и не способно изменить человека, опираясь только на интеллект. Глубинная сущность человека может быть затронута и приведена в движение не разумом, но — чудом. Именно поэтому для меня одним из скрытых двигателей искусства является религия в самом широком, разумеется, понимании этого слова. Театр, как и религия, помогает человеку выйти за пределы самого себя, преодолеть границы отдельно взятого существования...

Зачастую мы боимся тех возможностей театра, которые лежат за пределами понимания. И прежде всего потому, что эти возможности выводят нас за границы социализации личности. Понима-

кать этого взаимного шанса.

Театр, конечно же, божественное место и дарит зрителю наслаждение. Но зритель должен бояться театра, потому что это то самое место, в котором из самых потаенных уголков человеческого существа извлекается на свет, на всеобщее обозрение бестия. Но актер — это вовсе не священнослужитель. Это — вулкан. И задача режиссера — дать зрителю возможность это ощутить...

Я воспринимаю театр как искусство, способное вернуть нам чувство живой реальности и ощущение смысла бытия. Вместе с тем я отношусь к нему как к эффективному способу художественного исследования и наглядного образного воссоздания апокалипсиса — как исторического прошлого и как вполне реальной перспективы развития человечества. Ведь оно способно не только повторить, но и далеко превзойти трагедию XX века. Художник сегодня, по-моему, — это человек, который лучше других может почувствовать и выразить страдания или, лучше сказать, — страсти в том смысле этого слова, в котором оно употребляется в Библии. Ни одно другое искусство, кроме театра, не способно так ярко, так убедительно истолковывать страдание в нашем столетии, ставшее, по существу, постоянным спутником жизни человечества...

Своим искусством мы пытаемся также обнаружить некую «ниту», связующую настоящее с прошлым, помочь «запутавшему» обществу припомнить забытые этапы своего развития. Искусство возвышает человеческую память, и эта способность театра кажется мне важнейшей...

Я нередко обращался к творчеству Еврипида. Быть может, Эсхил или Софокл недостижимо высоки как поэты, как мыслители, но именно Еврипид подверг сомнению миф, дал ему новую интерпретацию, обозначил границу между миром мифологическим и — скажу так — гуманистическим. В своих пьесах он дает потрясающую картину разрушения связей между людьми, страданий личности, которая уже не верит в миф и еще не стала гуманной.

Другой необычайно важный для меня художник, как и Еврипид, обозначивший границу эпох, — великий Чехов. Его «Вишневый сад» — по существу, трагическая пьеса, сравнимая по масштабу с самыми замечательными пьесами античных авторов.

Я несколько раз обращался к Чехову и всякий раз приходил к выводу, что современному театру только еще предстоит его открыть. Прижизненная история чеховских постановок не кажется мне счастливой: театр не был готов к воплощению его драматургии. Понимание Чехова приходит позднее — в искусстве «модерна», где происходит распад гармонии, складывается фрагментарная эстетика хаоса. Чтобы сегодня ставить Чехова, надо решительно порвать со «мхатовской» традицией, как бы значительна она ни была. Это понимали уже Мейерхольд и, в особенности, Вахтангов. Это вовсе не значит, что в работе над «Чайкой» и «Тремя сестрами» мы постарались «забыть» о Станиславском, напротив, мы сохранили живую память о нем, прежде всего разрабатывая принципы сценического существования актеров. Это означает, что сегодня невозможно ставить Чехова без учета художественного опыта Мейерхольда и Вахтангова, без использования открытий Пиранделло, Беккета и многих других новаторов современной драмы и театра.

По иным причинам меня привлекает немецкая классика — прежде всего Георг Бюхнер и Генрих фон Клейст. Я воспринимаю творчество этих драматургов как своего рода «антинемецкую»

волнует проблема позиции художника перед лицом скрыто или очевидно репрессивного режима. Что может в этих условиях художник? Какова тогда функция искусства? Когда я работал над пьесой хорватского драматурга Слободина Шнайдера «Хорватский Фауст», я все время думал о Густаве Грюндгенсе, который остался в фашистской Германии, и о Бертольте Брехте, который из нее уехал, стал «эмигрантом»... Для меня это мучительная и фундаментальная проблема. Я сам с ней столкнулся, когда приехал в Германию.

Мне говорили тогда: итальянский режиссер должен ставить Гольдони, а не Бюхнера, работать в ключе итальянской комедии дель арте, а не в стилистике «театра жестокости» Антонена Арто... Я начал изнурительную борьбу против этих предрассудков, против привычки немецкого зрителя к примитивным и однозначным жанровым решениям, приглашающим его или смеяться, или плакать, но никогда — и смеяться, и плакать одновременно. Поворотным пунктом этой борьбы стала постановка пьесы итальянского драматурга XVI века, родоначальника комедии масок Рузанте «Москетта». Мы поставили ее в жанре трагического балагана и привезли на весьма престижный Берлинский театральный фестиваль. Прошло четверть часа, и публика начала кричать: «Позор!», — шикать и топтать ногами. Разразился ужасный скандал — наш контракт с фестивалем был тут же расторгнут. Публика не приняла комический способ играть трагедию — а для нас это стало открытием, дверью в наше будущее...

Потому-то для меня столь естественным стало обращение к Беккету. Ведь это он как-то сказал: «Актер — это трагический клоун»; ведь это ему принадлежит удивительное, по-моему, определение: «Нет ничего более комичного, чем трагедия»...

В нашем искусстве — по крайней мере, мы к этому стремимся — происходит сближение противоположных жанрово-эмоциональных начал, совершается их сращение через игру и в игре. Трагический гротеск, трагифарс — для нашего театра эти понятия означают нечто неизмеримо большее, нежели просто жанровые определения. В них, если угодно, заключена философия нашего творчества. Игрой и в игре мы не только пытаемся дать зрителю возможность пережить всю глубину трагедии человеческого существования, но одновременно пытаемся очистить его эмоции средствами, присущими искусству, врачевать, если хотите, его душу все в той же игре и той же игрой.

Театр ан дер Рур — маленький театр. Он работает в городе, насчитывающем всего 70 тысяч жителей. Но когда мы принимаем к постановке новую пьесу, мы абсолютно отрешаемся от этих, быть может, и немаловажных, но внешних обстоятельств. Мы думаем о другом — что значит для нас, живущих в 1994 году, шекспировский «Макбет» или «Гамлет», или монтаж текстов Еврипида, названный нами «Вера-Крус»...

И если мы сумеем найти правильный ответ и достаточно ясно воплотить его в этих своих постановках, которые ослепно мы собираемся показать российскому зрителю, мы уверены: этот зритель разделит наши тревоги, сомнения и надежды...



«Макбет». Этот спектакль в Москве увидят впервые.

впадая в грех морализма, оказывается необычайно близок традициям русской культуры (Чулли не случайно и с большим успехом ставит Чехова и Горького). Более же всего, думается, это ощущение поддерживается очевидной склонностью к разработке так называемых «вечных вопросов», при этом взятых в самом остром и драматическом ракурсе. О лучших спектаклях «T. a. d. R.» можно было бы сказать словами многострадального Варлама Шаламова: это «искусство, неотступно размышляющее о смерти и неотступно творящее жизнь»...

Понятно, отчего Роберто Чулли придает такое большое значение предстоящим гастролям в нашей стране. 16, 17 и 18 июня в Центральной доме актера состоится пресс-конференция режиссера с последующими семинарскими занятиями и показом видеофильмов по лучшим спектаклям Театра ан дер Рур.

Итак, слово Роберту Чулли:

— Творчество, как и жизнь, есть вечный поиск нормы или, лучше сказать, нормального функционирования. Мне кажется, что одна из бед современного театра — избыточное доверие разуму, отчего эта «машина» нередко начинает функционировать совершенно

нию этого обстоятельства может помочь аналогия: до 4 — 5 лет, то есть до того времени, когда ребенок поневоле включается в социально организованную жизнь общества, он все воспринимает непосредственно, многое постигает интуитивно. В момент социализации эти способности утрачиваются, без чего человеческое общество не могло бы существовать. Но какую непомерно высокую цену платит за это человек! Именно здесь, на мой взгляд, проявляются функции искусства, и в первую очередь — театра...

Театр дает зрителю возможность пережить в течение двух-трех часов такие моменты, которые никогда и ни при каких обстоятельствах не могут быть им пережиты в реальности. Но одновременно театр получает возможность выразить жизнь целую, в ее мощном образном воплощении. Таким образом, выигрывают оба участника «игры»: зритель получает возможность пережить те состояния, которые в реальной жизни привели бы его на скамью подсудимых или в психиатрическую лечебницу, театр же овладевает методом очищения, со времен античности столь желанным для него катарсисом. По моему разумению, общество и театр ни в коем случае не должны упус-