# НА ПУТИ К «ГОДО»

**10 лет — первый юбилей отмечает в этом году известнейший коллектив Германии «Театр ан дер Рур» под руководством Роберто Чулли. О пути театра эти не юбилейные заметки.**

КОНЕЧНО, это была не та электричка. Битые полчаса я провел перед железнодорожным расписанием на Кельнском вокзале, находил рыжий кружок с названием Мюльгейм, подзывал каких-то старых немок, водил при них пальцем по карте, чтобы удостовериться в своей правоте, вместе с ними радостно восклицал: «Ja. ja das ist Mülheim». Спрашивал бородатого мэна с трубкой, садившегося в первый класс, спрашивал бледного юношу с серьгой в виде креста, сидевшего напротив, спрашивал усатого контролера в черно-голубой униформе, и все, все, кто по-английски, кто по-немецки, кто с веселой готовностью, кто едва цедя сквозь зубы, отвечали мне: «Да, да, не волнуйтесь, вы доберетесь до своего Мюльгейма». И все же на привокзальной площади я понял, что приехал не туда, не в тот город, который за семь дней я успел выучить наизусть со всеми его домами, улицами, ценниками в витринах, расписанием поездов до Кельна, Дюссельдорфа, Вены, Берлина...

Остановка в Мюльгейме длится всего полторы минуты, и мой приезд сюда на десять дней — это тоже своего рода полторы минуты случайных впечатлений и необязательных встреч. Я — гость, иностранец, театральный критик из Москвы. Каждый вечер я смотрю спектакли известного «Театра ан дер Рур» под руководством Роберто Чулли. Им предстоят гастроли в Советский Союз, и меня пригласили предварить эти гастроли какой-нибудь обстоятельной театроведческой статьей. По-английски это называется «promotion», как это по-немецки — не знаю. Вообще-то по-немецки я знаю всего несколько слов. Достаточно, впрочем, чтобы не перепутать электричку. И все же вместо Мюльгейма ан дер Рур я заехал в Мюльгейм ан дер Кельн.

Еще полчаса безумных странствий по совершенно незнакомому городу и полтора часа бесконечного возвращения в Мюльгейм ан дер Рур. Значит, ни на какой спектакль я сегодня уже не успею. Каждый вечер они играют в разных городах. Автобус с актерами уезжает от театра в 17.30. Дорога не ближняя — в Мюнстер. Сегодня — «В ожидании Годо». Немцы хвалили. Говорят, хороший спектакль. Когда я подъехал к зданию театра, автобуса уже не было.

— Они уехали. Похоже, они вас ждали, но до Мюнстера полтора часа езды. Им нужно было торопиться. Что-нибудь будете пить?

Это Романо, владелец ресторана «Мама Роза», расположившегося под одной крышей с «Театром ан дер Рур». В «Маме Розе» обедают, ужинают, устраивают приемы и скандалы, бьют посуду, расслабляются за стаканом «кьянти». Отсюда можно заказать такси, если нет попутной машины, и получить самую полную информацию о планах театра — репертуарная афиша приколота вместе со списком самых важных телефонов.

— Что же мне делать, Романо?

— Я думаю, что вас может подвезти Роберто. За обедом я слышал, что он тоже собирается в Мюнстер.

Роберто... Я с трудом заставляю себя называть его по имени, хотя все, даже Романо, обращаются к нему так, без всяких там «герр». Герр Чулли? По-моему, звучит ужасно. Скорее уж синьор. «Синьор Чулли, вы не могли бы быть так добры и отвезти меня в Мюнстер?» Пока я репетирую эту фразу по-английски, он незаметно появляется из дверей служебного хода и идет по направлению к машине.

В жизни своей не видел человека, которому бы так шло обращение «синьор». На нем черный пиджак, черные очки, черный опаловый перстень на безымянном пальце, черный шелковый шарф. Как много черного в его облике, в его глазах — умных, терпеливых, печальных. Я рассказываю ему свою нелепую историю. Он смеется. Я тоже.

Под его смех и увертюру к «Турандот», несущуюся из стереоколонок, мы выезжаем на автобан. За окном летят облака и темное небо, как тонированный лист ватмана, на котором стальным штрихом прорисованы его мефистофельский профиль, седые волосы, трехдневная щетина по моде европейских «плейбоев» и дымящая сигара в углу рта. Мне нравится его лицо и руки, свободно лежащие на руле. Мы скорее всего опоздаем к началу. Что там в начале? Я роюсь в сумке со своими бумагами в поиске текста пьесы Беккета. Потом перевожу взгляд на спидометр и замечаю, что стрелка быстро движется, переходя со 100 на 120, потом на 140. Похоже, он решил кого-то перегнать.

Кого?

Тот белый «порш», петлявший всю дорогу перед нашим ветровым стеклом, или синюю «ланчини», обошедшую нас на повороте и быстро исчезнувшую из зоны видимости. Или еще кого-то, кого в тот предвечерний час на дороге между Мюльгеймом и Мюнстером не было. Зачем мы так спешим, Роберто? Кто нас ждет, кроме «Годо»? Еще один спектакль в череде нескольких десятков, поставленных за тридцать лет. Еще одна остановка на бесконечном пути, по которому летит синий «мерседес».

Синьор Чулли меньше всего похож на самоуверенного лихача, привыкшего к комфорту и стремительности немецких автобанов. Его путь — это потрескавшаяся земля, античные камни, пустынное небо и солнце, палящее прямо в затылок. Никаких «мерседесов». Никаких солнечных очков от «Армани». Тяжелая перегруженная самодельная телега театра, которую он тащит с крестьянским упорством, разбивая в кровь свои худые аристократические щиколотки. У него в «Вакханках» есть эта мизансцена — опутанный кандалами Дионис, запряженный в повозку, везет на себе нарумяненного, облаченного в женский наряд и пергидрольный парик Пентея. Похоже на моментальный автопортрет. По спектаклям «Театра ан дер Рур» я знаю, что жизнь для Чулли — это медленное, мучительное движение навстречу судьбе, а творчество — опасный и трудный поход за истиной, которую, может быть, только он один и знает, где искать.

Вперед, вперед, туда, туда... В Рафельберг-парк, в длинное низкое здание, выкрашенное желтой краской, где из окон виден заросший пруд и одуряюще пахнет пиццей. Туда, в таинственный полумрак их тесной сцены и маленького зала, озвученного голосами Гордаеы, Вероники, Волкера, где пылятся сваленные в кучу двуспальная кровать из «Трехгрошовой», мусорный бак из «Каспара», нейлоновые крылья ангелов из «Кроатинского Фауста»... Вот его театр, его жизнь, в которой было много всего. Я знаю, я уже прочел статью в «Евромаске», что он из Милана. Какой-то княжеский род. Очень богатая семья. Окончил университет. Доктор философии (диссертация на тему «Взаимоотношения индивидуума и государства в ранних работах Фридриха Гегеля»), ассистировал Лукино Висконти, имел свой театр «El Globo». В конце 60-х занятия театром оставил, ездил по Европе, переменил много профессий — был электриком, водителем грузовика, разнорабочим. И снова театр. Вначале в Берлине, потом в Дюссельдорфе. Отличные рецензии. Хорошая репутация. В конце концов все бросает ради провинциального Мюльгейма. Почему?

Я снова украдкой взглядываю на него. Не отрываясь от дороги, он спрашивает меня.

— Хочешь повести?

— Я не умею.

— Это очень просто.

— Наверное, но у меня никогда не было машины.

...О ГОРДАНЕ он заговорил сам. Хриплый, обволакивающий, богатый обертонами голос, путая немецкие, английские и итальянские слова, рассказывал мне о том, что такое талант, удача, любовь и «как дорого, как дорого надо за все это платить».

È molto caro.

Он прищелкивает пальцами, и пепел от сигары осыпается ему на колени. Прошло уже четыре года, как она умерла. В день смерти ей исполнилось 33. Рак. В фойе театра я видел ее портреты. Огромные, во всю высоту и ширь стен. И смотрела она с них огромно, бездонно, печально, словно все про себя знала. Утонченное, нервное, красивое лицо, излучающее неизъяснимую душевную нежность и такую же душевную стойкость. Гордана Козанович. Судя по тому, что он рассказывал о ней, это была необыкновенная женщина. Два замужества, трудный характер, пятилетний сын, оставленный ради мечты о театре, ранняя слава, приступы гениальности, сменяющие приступы ярости. Смело вступала в перепалку со зрительным залом, если ее не устраивала чья-то реакция («Тебе не нравится? Ну, и давай отсюда, деньги получишь в кассе»). Постоянная, неутолимая жажда игры — всегда, до последних дней, когда в клоунском гриме и накрахмаленном жабо Лулу, она корчилась за кулисами, кусая губы от боли, чтобы в следующую минуту же разразиться на сцене дерзким смехом.

Она была его Аркадиной и Ниной Заречной, Электрой и Дориной, его незабываемой Лулу. При этом ничего от дивы, премьерши, жены «главного». Лохматая девочка в джинсах с вечной тетрадкой пьесы, зажатой под мышкой, и термосом в школьном рюкзачке. Иногда ей не хватало сил даже открыть его. И она возвращалась после репетиций домой, волоча свой термос с тем же горячим чаем, который медленно остывал до вечернего спектакля. Роберто не щадил ее. Да и она бы никогда не позволила себе нарушить строгую дисциплину их театра. Никаких капризов, никаких поблажек, даже когда стало ясно, что она очень больна.

Многим казалось, что после внезапного трагического ухода Горданы театр тоже остынет, как чай в ее термосе. Без ее резкости, нервности, певучего акцента, без обжигающей страстности, он станет таким же Cold tea, который подают в берлинском Шаубюнне или в мюнхенском Резиден-театре, или в Шаульшпильхауз в Дюссельдорфе. Вкус льда, приправленный дозой немецкой сентиментальной сладости. Вкус «schnapsidee» напополам с пивным привкусом грубых забав, солдатского смеха и неизящных шуток. Ведь там главное то, что сами немцы с иронической ухмылкой обозначают словом «Werktreu» (дословно: «верность произведению»). А точнее, верность духу нации, ее мироощущению, ее сентиментальности, ее трезвому рассудку, и агрессивной брутальности. Это значит, что на сцене непрерывно орут, жестикулируют, бьются в падучей, блюют, мастурбируют, в конце первого акта спускают штаны, в начале второго раздеваются догола. И так далее. Обязательно первоклассные декорации и костюмы. Отменная дикция, тренированные тела. Мужчины красивее, женщины опытнее. В сущности, это и есть немецкий театр — соединение абсолютной свободы, природной брутальности и безупречного профессионализма.

Ни Роберто, ни Гордана не любили его — этот театр для сытых, эту обязательную прелюдию между ужином в соседнем ресторане и бокалом шампанского в антракте. Какой омерзительной казалась им обоим вся опустошающая оперная красота, захлестнувшая немецкие подмостки вместе с модой на жестокость, секс и сквернословие. Какими нелепыми представлялись им все строжайшие ритуалы большой театральной игры, которую вели на страницах своих газет всесильные циничные колумнисты из «Франкфуртер риндшалль» или «Альгемайне цайтунг».

Тогда десять лет назад, когда они начинали, им казалось, что они смогут во всем этом не участвовать. Они другие. Гордые, независимые, ироничные, свободные. Они не стесняются своего иностранного акцента, не боятся незнакомых улиц и чужой неприветливой публики. Иностранцы, эмигранты, космополиты. Они повсюду дома. У них везде есть друзья. Такие же, как они, вчерашние одиночки, каждый со своим чемоданом, набитым любимыми книгами, кассетами и воспоминаниями. И «Театр ан дер Рур» возник из одной коллективной мечты, а точнее, коллективной тоски по собственному дому, по своей крыше, крову для себя и для всех них, вечно стоящих на перроне в ожидании своего поезда, часа, шанса.

— ПОНАЧАЛУ наша жизнь складывалась непросто. Для здешней публики мы были чужаками. Они привыкли к другому театру. То, что делали мы, их раздражало. Мы не хотели им понравиться любой ценой. И это раздражало их еще больше. Конечно, это было изнурительно, но, когда они наконец перестали хлопать сиденьями кресел и громко разговаривать, мы поняли, что с нами остались свои. Зал мог быть наполовину пуст. Но это были наши зрители. Впервые мы почувствовали, что в этом городе, в этой стране, на этой земле мы не одни. Упоительное чувство. Понимаешь?..

Кажется, да. Понимаю. Даже знаю, как это было. Их первый проход по сонным улицам Мюльгейма. Опущенные жалюзи. Рекламные щиты минеральной воды «Эвиан». Запах кофе. Герань на подоконниках. Их шаги, их смех, их молодость. Их желание не иметь ничего общего с этой геранью. А лица вокруг закрыты наглухо, как жалюзи на витринах Александерштрассе в утренние часы. А в кассе — пусто, и цены в «Маме Розе» — не подступись! И все же с самого начала было ясно, что их территория — это интеллектуальный театр для избранных, театр для немногих. При этом «левый поворот» на эмблеме театра, похожей на дорожный знак, и само название, содержащее пролетарское слово «Рур», — все указывало на вполне демократические устремления Чулли и его помощников, обещало возвращение к простому человеку. Не без очевидной декларативности они открыли «Театр ан дер Рур» постановкой «Лулу» Ведекинда, а спустя пять лет снова вернулись к этой пьесе. Своей героиней Чулли сделал женщину падшую, отверженную, опозоренную, бешено сопротивляющуюся, но не сумевшую осилить «вечного боя». Стоит ли говорить, что и в первой и во второй редакции «Лулу» главную роль играла Гордана Козанович. И играла прекрасно.

Я не видел этих спектаклей, но, если судить по немногим фотографиям, зафиксировавшим отдельные мизансцены, легко догадаться, что вошло сюда — наблюдения над бытом европейской богемы, воспоминания о молодежном бунте 60-х, конформистские настроения и усталость 70-х, общая мысль об упадке и катастрофическом поражении человека. И еще более широкая тема — тотального одиночества в жизни, в любви, в смерти, одиночество всех мужчин и женщин, чьи неистовые попытки его преодолеть или хоть как-то справиться со своим несчастьем обречены на новые страдания и потери. И только сочувствие к бедной девочке, к истекающей кровью Лулу одухотворяло их первый спектакль.

Растерянный жест беспомощно-слабой женской руки обозначил на ближайшее пятилетие стиль и отчасти предопределил судьбу театра. Театра левого, бедного, интеллектуального, имеющего в наличии, кроме амбиций, энтузиазм, скромного бюджета и дружной труппы, еще и нечто свое, сокровенное и единственное — дар первой актрисы. Гордана была полюсом чистой энергии, чистого искусства, чистой лирики. Она сближала на сцене то, что существовало в репетиционных замыслах Роберто и в библиотечных штудиях его друга и главного помощника Хельмута Шаффера: строгую безжалостную аналитичность и таинственную иррациональность, философские истины и искрометную чечётку, эстрадные зонги и трагические театральные монологи.

Достаточно одного беглого взгляда на их афишу — Шекспир, Чехов, Софокл, Брехт, Сартр, Бюхнер... И все это в течение каких-то нескольких сезонов, в темпе мгновенного веселого натиска, отчаянного штурма, стремительного вальса, того самого вальса, который все кружил и кружил Электру с Орестом, пока она не падала на пол в полном изнеможении.

Перед смертью Гордана мне сказала: это даже хорошо, что меня не будет. Вот увидишь, наши дела пойдут лучше, в театр придет настоящий успех. Так и сказала.

Мы молчим, потому что я не очень-то знаю, что надо говорить в таких случаях. Хотя, наверное, можно было бы спросить его, например, о «Кэтхен из Гельбрунне» по Клейсту, которую я видел вчера, — об этом грандиозном спектакле, в котором Чулли играет с живыми актерами так безжалостно, как с неодушевленными марионетками, а с марионетками — трепетно, словно с живыми людьми. Где, кажется, само время, не говоря уж о пространстве сцены, — игрушка в умелых руках режиссера, наподобие той типичной размалеванной куклы, которую бьющая безумная Бригитт. Каждую минуту я ощущал, с каким холодным отчаянием он дергает за все эти бесчисленные нитки, нажимает нужные клавиши, кладет кирпич за кирпичом, сталкивая классику с авангардом, будни с ритуалом, натуралистические приемы с бестелесной стилизацией.

Из спектакля в спектакль Чулли создает особую, неповторимую реальность, в которой не бывает дня, в которой все время ночь. Здесь не говорят — прорицают, здесь не живут — ждут катастрофы. Здесь горько плачет худенькая беременная клоунесса, разрезанная пополам неумелым мужем иллюзионистом («Клоуны») и, что-то напевая, приплясывает перед пустым залом стареющая артистка («О, счастливые дни!»). Здесь под Вагнера деловитые ангелы с крыльями из черного нейлона пытают, насилуют и убивают («Кроатинский Фауст»), а под зонги Вайля мафиози в белых шляпах и темных очках поедают спагетти («Трехгрошовая опера»). Здесь снимают кино о страстях господних, и развязный киношник, не вынимая жвачки изо рта, режиссирует мизансцену Поклонения кресту («Вакханки»). Здесь, ковыляя на маленьких ножках, бежит, спотыкаясь, хромая и падая, вечно сердитый, неулыбчивый карлик, пан Ян Стернински, одетый то в униформу эсэсовца, то в клоунское жабо и блестки, то в рыцарские доспехи и шлем, — грустный уродец с волевым подбородком молотобойца и неуклюжей грацией тренированного циркача. Каким же контрастом выглядит его нынешний хромой танец-бег легендарному пленительному вальсу Электры! Какая насмешка судьбы в том, что место первой актрисы занял карлик! Точнее, не занял, а просто, примостившись, где-то сбоку у занавеса, незаметно стал новой эмблемой, символом «Театра ан дер Рур». Можно сказать, что нынешний театр Роберто Чулли без Горданы Козанович — это «Менины» Веласкеса без инфанты в центре. Остались интерьер, придворные, карлик, собака, сам художник с палитрой. Строгий, задумчивый синьор в черном.

Печальная картина. Но успех у нее несомненный. Временами значительный. Международный. Премии БИТЕФа. Гастроли в США. Но почему все так безнадежно печально? Почему в финале «Трехгрошовой» не помилован даже Мэкки, как это предписывал Брехт, даже Мэкки?.. И еще этот хриплый старый голос с заигранной пластинки «Берлинер Ансамбля», затихающий под патефонной иглой... Неужели все их мечты о независимом театре окончились депрессией, черной мизантропией разочарованных интеллигентов, брезгливой усмешкой карлика? Неужели все надежды на миссию театра, способного преобразить жизнь, оказались иллюзией, разбившись о прозаические проблемы сборов, смет, расходов? А главное, неужели эта самая жизнь — беспокойная, суетная, несчастная и счастливая, единственная наша жизнь — и есть та бесконечная гнетущая ночь, которую из спектакля в спектакль инсценирует Роберто Чулли.

Я перебираю в памяти его актеров: жестокий красавец Волкер Рус — воплощение арийской породы, агрессивный, надменный, нежный; Вероника Байер — грустная, напряженная, очень драматичная даже в самых легкомысленных комедийных эпизодах; потрясающая Кристина Сан, — излучающая неудержимую энергию и чувственность в роли Полли Пичем; огромный, как скала, Райенхард Фиршау, умный, тонкий, проницательный, очень чеховский артист... Я вспоминаю их на сцене и за кулисами, в салоне автобуса и за сдвинутыми столами в «Маме Розе» — их смех, их реакции, их веселую готовность к игре, их виртуозную технику и спокойную расчетливость профессионалов — они знают, что они делают и зачем они сегодня выходят на сцену. Природный инстинкт комедиантов отвращает их от соблазнов интеллектуальных экспериментов, от идей саморазрушения, жертвы, конца. Их самозабвенная игра и есть вызов смерти. Их набеленные гримом лица и театральные одежды и есть оппозиция ночи. Спектакль в театре когда-нибудь должен закончиться, но спектакль жизни не кончается никогда.

...СКРИПИТ, скрипит повозка Диониса, увозя нас все дальше и дальше по стремительному автобану навстречу «Годо» и другим спектаклям «Театра ан дер Рур» — уже состоявшимся и еще только грядущим, — и кажется, что законы мироздания не властны над этим движением.

— Роберто, у вас каждый спектакль о смерти. Почему?

— А что может быть важнее смерти?

— Жизнь.

— Про нашу жизнь мы все знаем, а про смерть почти ничего.

— А зачем нам знать про смерть?

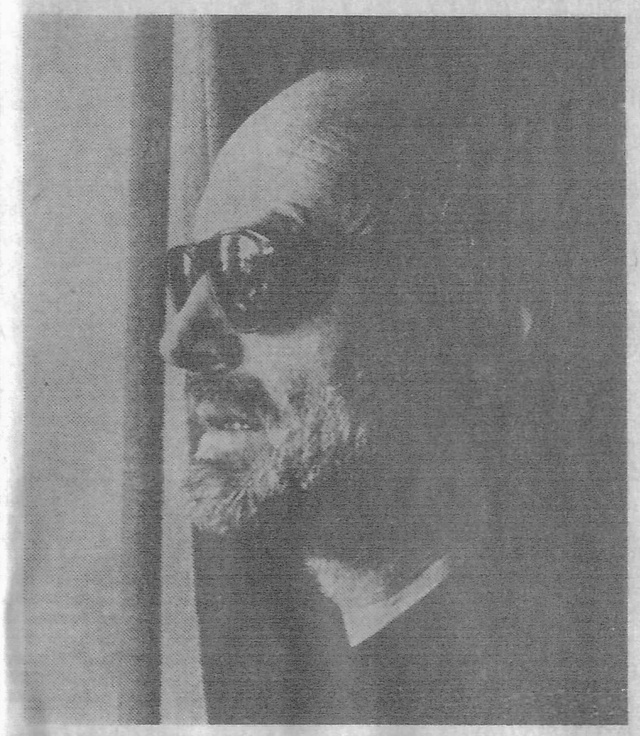
— Чтобы ничего не бояться.

— Вы боитесь чего-нибудь?

— Да. Например, что мы с тобой не успеем в Мюнстер, и ты не увидишь нашего «Годо».

С. НИКОЛАЕВИЧ.

МЮЛЬГЕЙМ — МОСКВА.



● *Гордана Козанович в роли Лулу.*

● *Сцена из спектакля «Трехгрошовая опера».*

● *Роберто Чулли.*