

Фестиваль «Берлин в Москве» представляет
«Карьеру Артуро Уи, которой могло не быть»,
в постановке Хайнера Мюллера

Независимая газ. - 1996 - 24 март. - С. 7.

Галина Макарова

Берлин—Москва

ФЕСТИВАЛЬ «Берлин в Москве» — мир без границ открылся одной из новых работ Берлинер-ансамбля: премьера спектакля «Карьера Артуро Уи» состоялась чуть меньше года назад. Хайнер Мюллер, недавно умерший (см. «НГ» от 04.01.96), ставил спектакль уже тяжело больным, после операции. Мюллер, драматург и режиссер, всегда был неким гегельянцем с обратным знаком, утверждавшим, что все неразумное действительно, все кошмары привычны — это и есть дела и судороги современной цивилизации, казусы века.

Интенданство Мюллера продолжалось недолго, после его смерти во главе театра становится Мартин Вуттке, актер. Совместную работу Вуттке в роли Уи и Мюллера-режиссера нам и довелось увидеть. Как-то и неловко повторять постоянные для германской (и берлинской) прессы заклинания, что после трудных, пустых лет, когда сцену вообще намеревались закрыть, театр возродился и снова претендует на место ведущего в германском мире. Но повторять приходится, даже с некоторым пафосом: Берлинер-ансамбль действительно жив и привез в Москву очень хороший спектакль.

Работа Вуттке — Мюллера — наша четвертая встреча с Берлинер-ансамблем. Перед московскими зрителями разворачивался драматический сюжет старения театра; традиция превращалась в догму, приемы окостеневали, актеры становились неинтересными, из сценического пространства будто бы постепенно (от приезда к приезду) выкачивали воздух — и чудо первых гастролей 1957 года, шок, восторг и открытие остались в прошлом. Работы тогдашних постановщиков — Эриха Ангеля, Бенно Бессона, в чьих спектаклях космизм сочетался с натуралистическими деталями, а беспощадность и жестокость — с пронзительной человечностью, открыл нашим зрителям новый театральный мир, государство Бертольта Брехта, совсем необычную и в то время связанную с самыми далекими (и близкими) традициями немецкого театра. После смерти Брехта, и особенно после смерти его жены, главной актрисы Берлинер-ансамбля Елены Вайгель, театр лихорадило — мы могли наблюдать драму этой сцены и попытки выжить во время гастролей летом 1986 года.

«Карьера Артуро Уи» в постановке Мюллера и Мартин Вуттке — Уи — это иной театр, брехтовский и явно не брехтовский. В работах Мюллера всегда присутствуют, порой даже навязчиво и подчеркнуто: время, признаки нынешнего дня, некая коллажность мышления, пародия, фарс, балаган и неизбывный драматизм. Его сатира трагична, его трагедии (особенно это ощущается в переработках Шекспира) прошиты фарсовыми, ёрническими фрагментами, на грани дозволенного. Мюллер — эпик, своеобразный Гомер распада, но он и лирик, потому что его отношение к тому, о чем он пи-

шет, к тому, что он показывает, выражено броско и наглядно. Его работы (режиссерские даже в большей мере, чем драматургические) — злые карикатуры и в то же время сновидческие картины, рационально организованные (что парадоксально) миражи. Правда, Вуттке оттеняет и дополняет Мюллера своевольно и властно (коллеги актера утверждают, что роль Уи он придумал и мизансценировал сам, а Мюллер с ним согласился).

Начинается все неожиданно — с шубертовского «Лесного царя». Лется мелодия, звучат хорошо поставленные голоса, ведут свой тревожный диалог, а по площадке



Мартин Вуттке в роли Артуро Уи.

мечется, ползает, чавкая, высунув кроваво-красный язык, странное существо. Не поднимается с четверенек — шелудивый пес, упырь, порождение «ада, а не небес», гримаса, ошибка природы. Звучит последний шубертовский аккорд и последнее слово гётевской баллады — «tot», мертвый, мертвец... Оно остается в памяти, повторяясь, будто эхом отзываясь в звуках шагов заполняющих сцену персонажей, в шуме и лязгании поездов то ли чикагской подземки, то ли берлинской S-Bahn. А дворняжка Уи поднимается с четверенек.

Брехт написал «Карьеру Артуро Уи» в 1941 году в эмиграции. Это прозрачный, проясненный авторскими ремарками и специальными парафразами приход к власти Гитлера с его кликой. Никаких разночтений не предполагалось — в постановке Мюллера аналогии тоже прочтываются вполне определенно. Вуттке заимитирован под Гитлера, повторяет интонации фюрера, несколько утрированно копирует его походку, позы; Фолькер Шпентглер (Гири) — массивный, с круглой головой и толстыми, короткими пальцами — не вызывает сомнения, что перед нами покровитель искусств и любитель актеров Герман Геринг. Узнаваемы, как того хотел Брехт, и другие персонажи — начиная с Догсборо, одуряченного Гинденбурга и кончая Дольфитом, австрийским канцлером, которого убили сторонники аншлюса. Так что все перипетии, связанные с чикагским «Трестом цветной капусты», не более чем прием, игра, насмешка. (Преступников и правителей Брехт приравнял друг к другу еще в «Трехгрошовой опере», появившейся задолго до «Карьеры», — прием и идея продолжали работать и в дальнейшем.)

Хайнер Мюллер будто бы во всем следует за Брехтом-драматургом. И гангстеры похожи на всех гангстеров из кинофильмов и газетной хроники, и капустные головы, ядовито зеленые, на месте, и взятка Догсборо в виде роскошной дачи под кипарисами изображена на панно, перекрывшем задник.

Но спектакль поставлен в самом конце века, и в нем этот конец и горький итог ощущается.

Вуттке безжалостно и виртуозно, расчетливо и вдохновенно, с экспрессионистской резкостью и все-таки с брехтовским отстранением играет Уи, то придурком, то истериком, то демоном, одержимым манией величия и жаждой господствовать и властвовать. Конечно же, Артуро Уи разоблачен, разоблачен и осмеян его прообраз. Персонаж ничтожен, страшен, отвратителен... Но и на сцене, как и, увы, в истории (и не только Германии!) произошло то, что произошло, и австрийский ефрейтор, несостоявшийся художник, подонок из мюнхенских пивных, стал-таки обожествляемым фюрером, присвоив, по выражению одного из немецких культурологов, «закаты Каспара Фридриха, гимны Новалиса, мощь Вагнера и Бетховена». Этот жестокий спектакль поражает и оправдывает себя, кроме прочего, качеством искусства. Потому возможным становится превращение эпизода Артуро Уи с Актером в развернутый вставной номер, в отдельную миниатюру, ярко театральную и по-эстраднему броскую. В роли брехтовского Актера — актриса Миранне Хоппе, прославившаяся еще во времена «Третьего рейха». Хоппе и Вуттке наглядно (почти как в учебнике по истории театра) демонстрируют две манеры, характерные для немецкой сцены: Большой Стил (адресующий нас грюндгенсовскому «Фаусту», спектаклям Иеснера и Фелинга — у Хоппе, и традицию, связанную с экспрессионизмом и клоунадой 20-х годов, с Брехтом, Ведекиндом, с кабаретными представлениями. «Фауст» Грюндгенса, так же как «Мамаша Кураж» Брехта—Ангеля, — это германский театр в высших его проявлениях, то, что останется, не будет забыто. В сцене обучения Артуро Уи величественным манерам и подобающим высокому лицу позам — перед нами эти фрагменты театральной истории, нации, волей режиссера трансформированные и поданные крупным планом. И потому не возникает никаких вопросов, когда в финальной сцене Хоппе читает монолог Гамлета «Быть или не быть...» в великолепно звучащем шлегелевском переводе. От морока, наваждения, свастик и политических афер может (все-таки скорее всего — может!) спасти искусство, незаемное, убеждающее мастерство. Таков несколько неожиданный итог спектакля.

Русский перевод названия не совсем точен — Брехт употребил вполне переводимое «Aufhaltsame Aufstieg», карьера, которую не остановили. Мюллер никогда не был дидактичен — отсутствует дидактика и в работе Берлинер-ансамбля. Историю карьеры Артуро Уи приходится принять к сведению, а работой Берлинер-ансамбля — восхититься вопреки всему.