

Гете & Фауст на фестивале «Пушкин & Гете»

Независимая газ. - 1999. - 15 мая. - с. 7

Галина Макарова

УЮТНОЕ, без конфликтов пребывание современной художественной культуры, театра в частности, в кругу, версий, перифраз, вариаций, пародий и своеобразной игры в кубики не вызывает удивления, разве что немного утомляет. Интерпретация гетевского «Фауста» на прошедшем недавно в Москве фестивале «Пушкин & Гете» подтверждала сию особенность настолько и последовательно.

И в постановке режиссером из Бохума Юргеном Краузе «Прафауста», и в «Фаусте» Бориса Юхананова, шестичасовой версии первой части трагедии, и в «Фаусте-фрагменте», привезенном из Киева Дмитрием Богомазовым образы-перевертыши традиционны и вовсе не запрограммированы на эпатаж. Это знаки исканий, блужданий, растерянности, самоутверждения, знаки судьбы, если угодно.

У Краузе появляются лемуры, вероятно, те, что, согласно Готфриду Бенну, ведут накренившийся корабль нынешней цивилизации «в последние моря», у Юхананова вместо ангелов — кошки (вместо пуделя тоже кошка, «переодетая» в собачий костюм), а Фауст с Мефистофелем обмениваются ролями... В «Фауст-фрагменте» Мефистофель — женщина. У Краузе — тоже, с легкой руки Шнитке, вместо беса является дьяволица. В «Нестрашном суде» (постановка Натальи Анастасьевой, тоже своего рода Фауст-версия) — Мефистофель бармен, а Маргарита, стало быть, официантка. Вращается глобус, почти непременный атрибут фаустовских версий — с самой первой в замке Радзивилла полвека назад. Персонажи произносят гетевский текст, но ведут еще и пластический диалог.

У Юхананова Мефистофель доводит незадачливого студента до эротического иступления, а пентаграмма, что не дает Мефистофелю уйти из фаустовской кельи, в виде жестяной звездочки наколото на штык, как пропуск в Смольный. На черном кубе Фауст и Мефистофель разыгрывают своего рода балет-пантомиму, Гретхен порхает, на заднике идет своя игра: квадраты уменьшаются, увеличиваются, ни с чем не монтируясь — сами по себе. Льются напевы в исполнении вокального ансамбля, чистая прозрачная музыка, романсы, арии — нестыковка действия и сопровождения, конечно же, намеренная. Кошки тихо и неагрессивно мяукают за сценой. Стоп! Нас в последние годы упорно сажают на сцену — и архаизмы, и новаторы, и сторонники Гротовского с Арто, и последователи Станиславского. Спектакль Юхананова можно было бы смотреть из зала, действие, пожалуй, даже бы выиграло.

Есть два произведения мирового репертуара, которые требуют, вызывая к интерпретации, а не к коллажно-монтажным изобретениям, не к пантомиме, ширку и стрельбе, хотя все это может присутствовать в качестве букв сценического алфавита, элементов

театрального текста: «Фауст» Гете и «Гамлет» Шекспира. С ними сыграно бесчисленное множество игр, увлекательных, дерзких и рискованных, но имя говорит само за себя. И как «кумир поверженный — все Бог», так и Гамлет-рокер или Гамлет-террорист — все Гамлет, а Фауст-бомж, либо узник концлагеря — все Фауст. Гетевский персонаж может делать кульбиты, ходить по проволоке, иметь множество двойников. Но при одном условии. Эти многооб-

лась до поры до времени поводом и причиной разного рода версий и парафраз. Однажды этот повод был атакован и иронически трансформирован в опусе Гертруды Стайн, успешно трактованном Робертом Уилсоном. Абсурдистски-дадаистский этот «Фауст» программно изгонял даже намеки на известные коллизии, «боролся с семантикой», так что нынешнее «освобождение от смысла» выглядит по сравнению с ним ученическим сочинением.

нессанный человек, индивидуалист и победитель, пришел к раздвоенности природы — по страницам романов и новелл с рубежа XVIII—XIX веков начинают бродить двойники, выясняя друг с другом кто тень, а кто человек, пытаясь избавиться от удела и проклятия двойничества. Склонные к «гастролерству» немецкие актеры прошлого века любили обмениваться ролями антагонистов: Фауст и Мефистофель, Карл и Франц, Яго и Отелло. Актеры видели здесь не только профессиональный эксперимент, но целую философию. В конце концов была предпринята попытка, чтобы и Фауста, и Мефистофеля сыграл один актер. Режиссер, который, казалось бы, умел все, Макс Рейнхардт, пытался поставить «Фауста» (обе части) с одним исполнителем обоих персонажей, но отказался от этого замысла. В готовом спектакле Рейнхардт заставлял своих актеров играть, что называется, в очередь — то Фауста, кто, согласно национальной традиции, оказывался бледным и невыразительным, то победительного духа зла, властвовавшего над сценой и публикой. Вроде бы то же происходит в спектакле Юхананова: молодой Фаустом становится Мефистофель предыдущих сцен — ну вы! В круговерти режиссерских приемов и выдумок этот обмен ролями воспринимается как очередной «прикол», как нечто и необязательное, и одновременно само собой разумеющееся. Конечно, заманчиво было бы предположить, что наличие реализации гетевской идеи о «двух душах», о конфликтном сочетании земного, небесного и дьявольского в Фаусте, вероятно, так и было замыслено, но во время действия ничего об этом не напоминает, слишком много всего вокруг, скорее изобразительного, чем содержательного.

Фестивальные спектакли еще раз опровергли уже давно скомпрометировавший себя тезис о единстве формы и содержания. Форма имела место, и в ряде случаев блестящее — в прямом и переносном смысле слова, а содержание упорно ускользало. Кто-то иронически заметил, что стремление извлечь из режиссерского решения идею — это гегельянство и запоздалое шестидесятничество, идеей становится форма театрального представления, развернутая во времени, будь то Юхананов, Богомазов, Юрген Краузе или авторы еще одного спектакля — «Лесной царь». Может, и так, а может, все-таки нам продемонстрировали (наряду с беспорными профессиональными и интеллектуальными достоинствами) некий профессиональный и опять же интеллектуальный просчет — и как следствие духа времени, и как проявление распространенного в последние десятилетия метода, работающего не по принципу открытий, а по принципу каталогизирования.

Каталог — вещь полезная, даже необходимая, но вспомогательная. Скорее всего никто из создателей фаустовских версий не признает за собой каталожный, «цитатный» комплекс. Тем лучше — адруг осознание себя творцами к чему-нибудь да и приведет.



Фауст и Мефистофель. Старинная гравюра.

разные и неожиданные — или ожидаемые — метаморфозы так или иначе должны иметь смысл, конечную идею, сверхзадачу, тот самый немецкий *der sinn*, без которого мы обречены созерцать лишь осколки стилей и манер, отмечать владение мастерством, более или менее виртуозное, либо сокрушаться по поводу того, что игра актеров явно не дотягивает до постановочных, и сокровенных и явленных, намерений, как в случае юханановского «Фауста».

Еще в 1922 году с поэтической мощью и завидной эрудицией Освальд Шпенглер убеждал Европу и мир в том, что они пребывают в ситуации ухода, конца фаустовской эпохи. Образ Фауста, и так несвободный от разного рода спекуляций и всяческих наслонений, приобрел анелитературный и внетеатральный облик. Как известно и прокомментировано многократно, одна из восьми, по концепции Шпенглера, культур обозначена как фаустовская, последняя и гибнущая на глазах у людей XX столетия. Шпенглеровские тезисы цитировали повсеместно, вспоминают до сих пор, прочитав современный роман-параболу или посмотрев спектакли Уилсона и Пины Бауш. А закат все длится, а Европа все живет...

С Фаустом — гетевским персонажем и реально существовавшим ученым и чернокнижником — связаны две темы-мотива. Сделки с дьяволом, продажа души, адресующей и к теологии, и к светской этике. И тяги к свободе — в познании, в овладении жизнью, в стремлении «дойти до самой сути», в покорении пространства и времени, самой Вселенной. Интерпретация этих коллизий внутри сюжета и станови-

Вопреки Шпенглеру с орбиты нашего фестиваля Фауст никуда не уходит, но утрачивает свою суть, смысл и философию. Остается имя как дань классику, чей юбилей пришелся на этот год. Однако создатели всех фестивальных версий не хотят признать неизбежность исчезновения персонажа, факта прощания с фаустовской коллизией — и устраивают пестрый карнавал. Исчезнут театральная магия, колдовское воздействие имен, иллюзия смысла — и останется режиссура, без почвы и судьбы, действительно иллюстрирующая закат фаустовской эпохи.

Томаса Манна шокировали снобизм и фатализм Шпенглера, и появился Фауст XX века — композитор Адриан Лерверкюн. Избранник в XX столетии отнюдь не ипостас дьявола, о чем толковали романтики, завороченные образом Мефистофеля (недаром все великие актеры Германии предпочитали играть гетевского беса, а не самого Фауста), он — художник, гений и страдалец. Он вынужден заключить договор с сатаной, чтобы творить искусство нового века, отринувшего фаустовскую культуру.

На фестивале сделка с дьяволом превратилась в театральную игру, в инсценировку — так ключевая сцена «Фауста» трактована во всех версиях. И черт-Мефистофель пришел не из ада, а забрел из дискотеки, с костюмированного бала, а может, из какого-то другого спектакля. Комплекс Лерверкюна преодолен и в немецком спектакле, и в наших. Играючи преодолены и фаустовские проблемы, в том числе и феномен двойничества. Фауст говорит, что две души живут в его груди: Ре-