

«Фауст» Г. Грюндгенса

«ФАУСТ» Вольфганга Гете, поставленный Гамбургским немецким драматическим театром, свидетельствует прежде всего о своеобразии и силе таланта известного немецкого актера и режиссера Густава Грюндгенса. Он постановщик «Фауста», он же исполняет роль Мефистофеля и небольшую, но очень важную в трактовке Грюндгенса роль Комика в так называемом «Прологе в театре», которым начинается трагедия. Зритель, конечно, сразу замечает это изжелта-бледное лицо, скептически взброшенные брови, крадущуюся походку; он улавливает и пиннический оттенок, приданный Грюндгенсом речи Комика. У Гете Комик убежден в том, что в театре самое важное — показать жизнь так, чтобы увлечь и очаровать зрительный зал. Не таков Комик Грюндгенса. Он с самого начала — Мефистофель, только в пестром костюме Арлекина, уверенный в том, что он сможет ловко одурачить любую публику.

Этим определено многое и в дальнейшем развитии образа Мефистофеля, и в самом подходе к трактовке трагедии в целом. Для всемогущего, дьявольского и неотразимого умного сатаны — так изображает его Грюндгенс — борьба за Фауста со всеми ее мрачными и кровавыми подробностями остается игрой, в которой он делает обдуманные ходы и контрходы, потешаясь и над ученым чудачком Фаустом, и над гибнущей Гретхен, и над другими своими жертвами, и над теми, кто, придя смотреть трагедию Гете, ожидал прежде всего встречи с могучим Фаустом — неустанным искателем истины.

ВЫДВИГАЯ на первое место в трагедии роль Мефистофеля, Грюндгенс строит его образ своеобразно, тонко, используя каждую возможность, предоставляемую текстом трагедии, помещая фигуру Мефистофеля в центр любой сцены. Обдумана каждая поза, каждое движение великолепно тренированного тела, обтянутого черным нарядом и декорированного алым плащом. Расчитан каждый поворот головы, при котором зрительный зал видит то бледный профиль беса, вычеканенный на фоне неярких красок сцены, то все лицо, временами поразительно мертвое, временами отражающее напряженную работу мысли или искаженное одной из масок-гримас, отлично продуманных Грюндгенсом: из смены этих масок состоит богатейшая и своеобразная мимика Мефистофеля.

Мефистофель Грюндгенса — воплощение самодовольного зла, ловкого, коварного, уверенного в себе, подчиняющего себе слабых, губящего тех, кто дерзает ему противиться. Надменно и презрительно высится Мефистофель над людьми: он отделен от них ясно проведенной чертой. При этом в трактовке Грюндгенса он не столько бес, существо из потустороннего мира, сколько некий сверхчеловек, охотник и жестоко забавляющийся своей властью над простыми смертными.

Так, раскрывая силу зла и лжи, воплощенную в Мефистофеле, Грюндгенс дает острую и сложную, хотя далеко не полную трактовку образа, созданного Гете. Его Мефистофель — одно из выдающихся достижений немецкой театральной культуры, события в истории этого образа на немецкой сцене.

МНОГО нового и значительного содержится в том, как понял режиссер образ Гретхен. И здесь видны настойчивая и углубленная работа художника, вдумчивое чтение текста трагедии, серьезный уровень всей работы Грюндгенса. Перед зрителем не нарядная оперная Гретхен, которая, конечно, тоже имеет право существовать на сцене оперы, а простая и бедная девушка из трагедии Гете.

Актриса Элла Бюхи играет не робкую мещаночку — и стыдливую, и увлеченную знакомством с неким доктором Генрихом, а девушку с сильными и глубокими чувствами, расцветающими в ее любви к Фаусту. В атмосфере чистоты, которая окружает Гретхен — Бюхи, самое важное достигнуто именно народностью этого образа. Поэтому и общий народный колорит народной баллады, народной поэзии, чувствующийся и в тексте, и в сюжетных ситуациях трагедии там, где появляется Гретхен, приобретает сядное, полное глубокого морального смысла звучание во всех эпизодах с Гретхен — Бюхи. Гетевское противопоставление Гретхен и Мефистофеля — мира честной бедности и мира грязных денег, мира правды и мира лжи — дано в этих сценах трагедии в полную силу. Среди других жертв Мефистофеля (а у Грюндгенса все персонажи трагедии и прежде всего Фауст оказываются ими) Гретхен выделяется. Зритель не забудет безумную Гретхен — узницу, обезображенную тюремной стрижкой, властно напоминающей об узниках нацистских застенков (здесь можно отметить безусловную смелость постановщика). Тем выше подвиг Гретхен, которая сохраняет верность себе и своим идеалам и перед лицом приближающейся смерти.

Самое замечательное в игре талантливой актрисы — не только найденное ею сочетание трогательности и героичности, но и верно понятая эволюция образа — постепенное превращение угловатого подростка во влюбленную девушку, в женщину, которая гордится своей страстью к Фаусту и самим Фаустом в преступнице помимо воли, сохраняющую в себе моральную силу, необходимую для того, что-

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

бы не поддаться последнему искушению. Элла Бюхи показывает развитие характера Гретхен, и зритель верит в огромные моральные силы этой маленькой и хрупкой женщины.

НЕЛЬЗЯ не оценить и общие принципы постановки трагедии. Она осуществлена на небольшой площадке, дающей возможность широко и разнообразно использовать свободные пространства сцены; декоративные средства минимальны, но очень тщательно продуманы. Стилизированный перегонный куб, два шпалера с листьями, две решетки, шкаф и кровать дают представление о кабинете Фауста, о саде Марты, о тюрюме, о комнате Маргариты. Эта лаконичная условность, предпочтенная громоздкой и помпезной традиции постановок «Фауста», повторена и в костюмах, за редким исключением удачных, театральных в лучшем смысле этого слова. Условность внешних средств постановки помогает и быстрому темпу в смене эпизодов, что особенно важно для такой трагедии, как «Фауст», и выявлению основных идей режиссера. Смело сделана сцена в «кухне ведьмы»: Грюндгенс отказался от всякой романтизации этого эпизода, от его обычной «готической» трактовки. Зато в устах его ведьмы (актриса Элизабет Гёбель) — омерзительной и наглой бабы, одетой в отрепья модного женского наряда

90-х гг. XIX века, особенно сочно звучит грубая, дышащая вульгарностью речь, которую выбрал для нее Гете. Похожая на сводницу или на старую потаскуху, ведьма в спектакле Грюндгенса служит важным дополнением к образу своего господина — Мефистофеля. Жаль, что режиссер не воспользовался шире этой серьезной возможностью раскрытия образа Мефистофеля. Сам он у Грюндгенса нигде не бывает пошлым и вульгарным, хотя в тексте Гете эта очень существенная линия чувствуется постоянно.

Зато явно неудачно решение «Вальпургиевой ночи». Сам по себе любопытный и перспективный замысел сцены, превращающий шабаш на Брокене в некое срамное ревю с голыми гёрлс, рок-н-роллом и уродливыми масками, осуществлен очень примитивно, с грубо натуралистическими эффектами, роняющими высокую школу театра и недостойными тонкого искусства Грюндгенса. Этот эпизод звучит почти как пародия на Гете. Впрочем, эротическая клоунада «Вальпургиевой ночи» возникает не случайно в гамбургской постановке «Фауста» и связана с некоторыми общими особенностями трактовки трагедии.

В самом деле, не правильнее ли было бы назвать это блестящее зрелище «Мефистофелем», а не «Фаустом»? У Грюндгенса сатана настолько восторжествовал над всеми другими образами, что Фауст, подлинный герой трагедии Гете или во всяком случае одно из двух главных ее действующих лиц, совершенно заслонен романтической, элегантной, заметно аристократизированной фигурой беса.

В ТРАГЕДИИ Гете между Фаустом и Мефистофелем идет борьба, в которой Фауст еще до своей окончательной победы (она происходит во второй части) несколько раз торжествует над своим противником, заставляя его бесильно и озлобленно признавать поражение.

Грюндгенс достаточно верен тексту Гете. Но благодаря специфике театрального исполнения тех сцен, где борьба Фауста и Мефистофеля оказывается особенно сложной, у Грюндгенса победителем выходит всегда Мефистофель.

Как известно, тон делает музыку. Тон гамбургской постановки — это чаще всего тон Мефистофеля, а не Фауста. Для Фауста режиссер, да, к сожалению, и исполнитель роли Вернер Хинц не нашли выразительной и сильной линии, которая есть у Мефистофеля, и, поскольку речь идет о таком опытным художнике, как Грюндгенс, это не могло быть случайностью. Неужели натуралистический и крикливый мешковатый старик с неверными движениями и блуждающим взглядом — это старый Фауст, великий маг и мудрец, целитель человеческих болезней, бесстрашно углубляющийся в самые сокровенные и грозные тайны природы? И где же Фауст молодой — доктор Генрих, которому возвращена юность? Насколько полно использованы возможности трагедии для раскрытия эволюции образа Гретхен, настолько бедно реализованы они в данном случае.

Впрочем, была ли возвращена Фаусту юность? Недаром сцена с волшебным питьем, столь важная для философского замысла Гете, превращена в чистый гротеск, вызывающий в зрительном зале смех, на который и рассчитывал постановщик. Как и Комик в прологе, Мефистофель, а с ним и постановщик, не прочь пошутиться и над наивностью символической Гете, и над иллюзиями умирающей Гретхен. Реально только власть зла — таков вывод, к которому влечет зрителя гамбургская постановка «Фауста». Зло в конце трагедии благо-

получно скрывается с света наступаящего утра, увлекая за собой Фауста, жалобно и невыразительно бормочащего великие слова Гет. Последнее, что видит зритель, — это не Гретхен, а плутоватые спины убегающих, ляжки Мефистофеля, обтянутые черным трико и нагло блеснувшие из-под короткого плаща: его не поймаешь.

К сожалению, последний крик Маргариты, зовущей Фауста (на нем обрывается первая часть трагедии), не прозвучал в постановке гамбургцев с всей той значительностью, которая вложена в него Гете. Гретхен остается пассивной, а у Гете именно это последнее мгновение трагедии исполнено особого содержания. Знарок театра и талантливый режиссер, Гет умышленно обворвал свою трагедию на воле Маргариты. Он понимает, как может прозвучать ее голос опустевшей темнице, перед примольным зрительным залом.

ДА, В ГАМБУРГСКОЙ постановке Мефистофель решительно вскакивает торжествует над Фаустом, хотел этого или нет Грюндгенс, умудренный десятилетиями своей работы в театре. Это торжество проходит через всю постановку. Оно начинается с первой сцены с Мефистофелем, когда он насмешливо и небрежно говорит с растерянным и испуганным Фаустом в его кабинете. Как продуманно сыграл Грюндгенс делано смиренное сатаны, его шутовское кленопреклонение перед робким взволнованным Фаустом! Особенно полно выражено это торжество Мефистофеля в сцене, которая в либретто названа «лес и пещера».

Зритель помнит, что ни леса, ни пещеры в спектакле Грюндгенса нет. Эта сцена (ее можно назвать страшной) начинается с того, что Фауст, загнанный в некую угрюмую конструкцию, похожую на пыточный станок, скороговоркой произносит свой монолог — один из самых важных монологов трагедии.

По тексту Гете, затем входит Мефистофель. Не то в постановке: Мефистофель вырисовывается вду где-то над Фаустом; Фауст не в пещере и не в лесу — он в яме, над которой эффектно озаренный прожекторами возвышается Мефистофель. В течение всей сцены, где, по Гете, разветвляется одна из самых острых стичек между Фаустом и бесом, Мефистофель Грюндгенса торжествует над Фаустом, то ластится к нему. Фауст не возражает: его монологи, его ответы бесу звучат как слабая попытка освободиться от власти Мефистофеля. И вот Фауст приходит в отчаяние: он падает, он катается по своему подземелью и, сломленный, замирает, лежа ничком. А над ним, побежденным, звучит насмешливая реплика беса, упоенного своей победой. Поверженный гуманист Фауст перед торжествующим и высоко вознесенным над сценой Мефистофелем! Ничего не изменяя в тексте Гете, Грюндгенс так строит мизансцену, что она меняет весь смысл трагедии Гете.

Правда, такая трактовка сцены в пещере построена на своеобразной интерпретации текста Гете. Фауст твердит о том, что он — на крак пропасти, куда подталкивает его Мефистофель. Сам Мефистофель у Гете говорит о падении Фауста, с бездны, которая разверзается перед Фаустом. Вероятно, осмысливая эти образы, Грюндгенс бросил Фауста в яму, над которой высится торжествующая палаческая фигура сатаны, любующегося мучениями своей жертвы. Но такоевольное истолкование речевых образов диалога трагедии далеко от ее общего смысла. У Грюндгенса Мефистофель — победитель; у Гете он — искуситель. По единок добра и зла, происходящий в душе Фауста, осмыслен как поединок с самим бесом, в котором Мефистофель заранее торжествует свою победу. И уж нигде, ни в одном из эпизодов трагедии Гете не найдем мы Фауста, лекащего у ног Мефистофеля.

Как известно, во второй части «Фауста» есть эпизод, в котором Мефистофель, исполняя приказы Фауста, всякий раз приносит в осуществление планов Фауста нечто свое, мефистофелевское. И вот пылает домик старой четы — Филемона и Бавкиды, с которыми расправляются слуги Мефистофеля: они делают это якобы по воле Фауста. И вот мирные торговые корабли превращаются в пиратские суда; армия землекопов, трудящихся на благо обществу, — в толпу уродов, которые роют могилу для Фауста. Разве этого хотел Фауст? О таком мефистофелевском воплощении планов гуманиста Фауста вспоминаешь не раз, когда смотришь первую часть трагедии Гете в постановке и с участием Грюндгенса.

ЧТО ЖЕ, в появлении такой сугубо трагической, а подчас и глубоко гротескной трактовки великого оптимистического творения Гете есть своя объективная закономерность. Так понял ее талантливый художник, всей своей сложной жизнью связанный с теми общественными условиями, где фаусты действительно становятся рабами или жертвами той силы, которую Грюндгенс воплотил в своем Мефистофеле. Кажется, по сравнению со своими более ранними вариантами этого образа Грюндгенс внес в него нечто новое, создавая постановку «Фауста» в Гамбургском театре. Теперь его Мефистофель не только всесилен, но и часто отвратителен. А это уже много. И вот за это советские люди, видящие высокий уровень театрального мастерства гамбургской группы, аплодируют «Фаусту» в постановке Грюндгенса.

Р. САМАРИН.



Гретхен — Элла Бюхи



Мефистофель — Густав Грюндгенс. Рис. П. Сачлян.