# Не смотреть, но видеть

**Время стремительно. Мысль, как говорится, вполне банальная, но в данном случае необходимая.**

**Три спектакля драматического театра «Фольксбюне» («Народная сцена»), как и работы другого театра из ГДР «Фройндшафт» («Дружба»), были созданы в иной, чем сегодня, общественной ситуации в стране. Очень непросто в газетной статье учесть это обстоятельство, но попробовать стоит, потому что вне конкретного временного контекста будет затруднительно уловить смысл тех или иных театральных решений, который нередко ускользает от зарубежного (то есть, живущего за пределами ГДР) зрителя.**

— НУЖНО понять, — размышлял интендант (а по-нашему художественный руководитель) театра «Фольксбюне» доктор **Фриц РЕДЕЛЬ**, — что так же, как и в вашей стране до марта 1985 года, в ГДР до самых последних дней (мы встречались с ним еще до перемен в руководстве республики, во время шумных митингов и обращений различных партийных организаций в ЦК СЕПГ), театр был, пожалуй, единственным местом, где была возможна хоть какая-то гласность, пусть и весьма ограниченная, пусть и пользующаяся эзоповым языком. В этом смысле «Фольксбюне» оставался верен своим традициям. Созданный в начале века как театр рабочего класса, выражающий прогрессивные тенденции эпохи, он стремился и стремится сохранять приверженность подлинно демократическим, гуманистическим идеалам социализма.

Наш театр никогда не был жизнеподобным театром, отражающим жизнь в формах жизни. Можно назвать «Фольксбюне» театром, стремящимся к метафоризму, но это вовсе не означает нашей остраненности в общественной жизни. Спектакли по пьесам Хайнера Мюллера и других писателей ГДР, пьесы мирового репертуара и, конечно же, произведения советских писателей, где поднимаются острейшие проблемы социалистической действительности, — от М. Булгакова до Ч. Айтматова, — которые идут на нашей сцене, позволяют мне говорить о том, что «Фольксбюне» всегда занимал активную общественную позицию... Думаю, что именно поэтому свой первый митинг, состоявшийся 7 октября 1989 года, в день празднования 40-летия образования ГДР, митинг, на котором была принята резолюция с призывом к руководству партии и страны начать открытый диалог с народом, способствующий обновлению общественной жизни, берлинские деятели театра решили провести в «Фольксбюне». Во избежание кривотолков, хочу сразу сказать, что мы отстаиваем именно социалистические идеалы, понимая историческое значение создания ГДР. Но сегодня нельзя обойтись без обновления жизни партии и всей страны.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, сегодня многое в спектакле Зигфрида Хёхста «Мастер и Маргарита» (а особенно в пьесе Хайнца Чеховски, написанной по роману М. Булгакова) принадлежит вчерашнему дню. Особенно в восприятии советского зрителя кажется архаичной вся сатирическая стихия этой постановки, где пародируются продажные литературные критики и искренние ортодоксы вульгарного марксизма, мелкие театральные жулики и попляки, очереди в валютные магазины. Спору нет, зритель сумеет запомнить актерские работы, создающие острые театральные шаржи. Наверняка получит удовольствие от исполнителей ролей Воланда и его свиты, хотя кому-то и покажется странной их безусловная «эстрадизация».

Но открытием спектакля стал, на мой взгляд, дуэт Мастера (Рольф Людвиг) и Маргариты (Корнелия Шмаус).

Когда в спектакле «Фольксбюне» на сцене появляются немолодой, потрепанный жизнью, но сохранивший внутреннее благородство Мастер, и сосредоточенно изысканная, притягивающая зрелой и одновременно хрупкой красотой Маргарита, забываешь о всех издержках спектакля, боясь пропустить каждое мгновение великой любви, которая стала одним из символов нашего столетия. Рольф Людвиг и Корнелия Шмаус играют величие зрелой, знающей горечь утрат, любви, которая вмещает в себя рай и ад, способной придать высший смысл бытию. Мы впервые увидели зрелых Мастера и Маргариту, и именно эта зрелость придала всему театральному (и вполне условному) зрелищу некий важный биографический «подмалевок», как говорят живописцы, — свой великий роман М. А. Булгаков завершал в последние месяцы жизни, подводя итоги, парадоксально надеясь, что мировое зло есть лишь тень мирового добра. В этом важный итог романа. И отчасти спектакля — благодаря таким Мастеру и Маргарите. Благодаря их любви.

Романтическая стихия пронизывала все гастрольные спектакли «Фольксбюне», — являясь то одним, то другим своим обличьем. В фарсе Герхарта Гауптмана «Шлюк и Яу» режиссеры Зигфрид Хёхст и Герт Хоф вступили в область романтической иронии. Правда, повели себя там как достойные питомцы Брехта, которым, впрочем, ведом опыт не только Чарли Чаплина, но и Сэмюэла Беккета. Сюжет гауптмановского фарса, с которым русские зрители познакомились в 1909 году на премьере в театре Незлобина, опирается на устойчивый архетип мировой литературы: на один день кто только не становился королем или султаном в сказках и преданиях Востока и Запада. Постановщиков и художника Йохана Финке не слишком заботила верность натуралистической эстетике раннего Гауптмана. Верность букве писателя они сохранили, пожалуй, лишь на лексическом уровне: конфликт литературного немецкого языка, на котором говорит князь Йон Ранд (Райнер Хайсе), заводила всего маскарада рыцарь Карл (Герд Преуше) и придворные, с горнозилезским диалектом, употребляемым Шлюком (Юрген Ротерт) и Яу (Гюнтер Юрганс), ощутим даже теми зрителями, кто не знает немецкого языка. Комедию Гауптмана ставят и разыгрывают художники, у которых свой опыт, который за 90 лет со дня написания пьесы многое изменил в ее восприятии.

Крепко сбитый Шлюк и маленький, юркий Яу, бродячие «торговцы воздухом», пропойцы, для которых деньги на бутылку — уже состояние, — начинают спектакль как эксцентричную чаплиниаду. Они вызывают смех и тоску от человеческой бесприкаянности, от никчемности натуры. Вызывают жалость обездоленностью и пробуждают улыбки ярмарочной беззаботностью. Их жалкие обноски не чета белоснежным костюмам князя и его свиты. Их неуклюжие движения, похоже, лишены даже животной грации, которой обладают породистые лягавые из охотничьей своры Йона Ранда. Шлюк и Яу, пожалуй, что, похожи на затравленных зайцев, которые чернают кураж в выпивке.

Однако события спектакля разворачиваются вовсе не так, как в «Господине Пунтиле и его слуге Матти» Бертольта Брехта, когда ненависть к господам пробуждалась вместе с состраданием к их холопам. Вымороченная опустошенность Йона Ранда сродни всесокрушающей скорби Воланда в финале булгаковского романа — так играет своего Ранда Райнер Хайсе. И суетливая безнадежность Карла Герда Преуше — той же природы. Истончающийся, исполненный пессимизма аристократизм, не ведающий исторического пути. Стерильная белизна жилища, из которого ушла жизнь, дерева без листьев, как в «Ожидании Годо», хрупкость стекол и чернота бездны за ними — зримая метафора уходящего мира.

Но создателям спектакля известно, что жовиальное плебейство Шлюка — не лучше. Он мгновенно, став князем, задает свои — эффектерские — правила игры. Он, памятуя о собственных унижениях, готов помыкать другими, нисколько не задумываясь об их страданиях. «Сесть — встать, сесть — встать...» — лающе отрывисто звучит его команда, до боли знакомая и в Берлине, и за его пределами. Чем низменнее было его вчерашнее ничтожество, тем остервенелее он утверждает сегодняшнюю власть. Абсолютную власть, которая, согласно Брехту, развращает абсолютно. Да и другой вариант поведения «маленького человека», предложенный Гауптманом, не лучше, пожалуй. — Яу готов приспособиться ко всему, с жалкой улыбкой потакая каждому, кто силен. Сколько бед принесла и эта готовность терпеть, попирая собственное достоинство.

Хорошо, что карнавал длился всего лишь одни сутки, — пропойцы вновь оказались на большой дороге. Вместе с князем и его вымороченной свитой. Что их ждет впереди? В какие причудливые отношения они вынуждены будут вступить вновь?

Не уверен, что в «Фольксбюне» готовы ответить на все вопросы, которые невольно возникают после спектаклей этого театра. Но во что здесь несомненно верят — это в торжество искусства как такового, и собственного, фольксбюновского умения с помощью творчества преодолевать жизненные химеры. Это было вполне доказано спектаклем «Пьяный корабль» — о сложной судьбе французского поэта Артюра Рембо, прожившего бунтующую и беспутную жизнь, в которой особую и весьма непростую роль сыграл другой великий поэт — Поль Верлен.

В пьесе Пауля Цеха, лучшего переводчика поэзии Рембо на немецкий язык, поэт предстает символом всех молодых бунтующих литераторов рубежа XIX—XX веков. Но для Франка Касторфа, молодого режиссера-экспериментатора, пьеса — лишь повод для причудливых актерских импровизаций. Он предлагает своего рода пародию на авангардный театр последних трех десятилетий, в которой есть места и для хэппенинга, и для театра абсурда, и для театра жестокости... Режиссер веселится вместе с Акселем Бандтке (Рембо), Корнелией Шмаус (Матильда), Харри Хюбхеном (Верлен) и другими артистами, создавая некую новую постмодернистскую комедию масок, — оттого, наверное, смех не так безмятежен и светел, как у итальянцев XVII века.

В этом спектакле игра преодолевает страх и абсурд. Может быть, их и не удастся победить до конца, но и от этого вовсе не обязательно предаваться отчаянию.

Этот пафос надежды, романтической надежды, питает лучшие работы «Фольксбюне». Конечно, теперь, когда в ГДР «заговорила улица», когда проблемы общественной жизни все более открыто обсуждаются в печати и других средствах массовых коммуникаций, театру придется нелегко. Но в «Фольксбюне» никогда не полагались на открытую публицистику. Здесь в худшие и в лучшие времена знали цену и достоинство искусства.

М. ШВЫДКОЙ.

Сов. культура. - 1989. - 28 окт. - с 11