*Н. Кольцова, И. Монисова, МГУ*

**Тоталитарная культура и театральность. «Мефисто»: немецкий роман, венгерский фильм, русский спектакль. (Тезисы доклада)**

Весенняя премьера МХТ им. Чехова - спектакль «Мефисто» по роману Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры» (1936 г.) - побуждает не только вспомнить оскароносную кинодраму Иштвана Сабо 1981 года, снятую на том же материале, но и задуматься о театральном компоненте жизни той эпохи, которая отразилась в романе и «токи» которой недвусмысленно улавливают авторы современного спектакля (режиссер-постановщик Адольф Шапиро) в действительности сегодняшней. Театральность в этом контексте является важной составляющей языка тоталитарной культуры, обслуживающей режим, который режиссирует и берет под контроль все общественные процессы. Он требует для внедрения своей идеомифологии эффектных, гипнотизирующих внешних форм, за которыми обращается, в частности, к театру. Литература, сцена и кино, воспроизводя это время, как бы «втягивают», перенимают, разнообразно воплощают свойственный ему дух зловещей театральности. Для художников, представляющих страны, прошедшие этап тоталитаризма в своей истории, проблема специфической эстетизации политики и идеологии, с одной стороны, и идеологической ангажированности искусства, с другой – приобретает особую остроту.

По словам Г. Гюнтера из его статьи «О красоте, которая не смогла спасти социализм», театрализация становится «способом гармонизации жизни в тоталитарном государстве»(1). О подчеркнутой театрализованности официальной культуры и политической практики в СССР, Германии, Италии 20-40-х гг. писали и многие другие исследователи, среди них В. Паперный, К. Кларк, Е. Добренко, И. Есаулов и др. Гюнтер приводит высказывание Муссолини о том, что «демократия лишила жизнь живописности, непредсказуемости и мистичности». Итальянский фашизм задал новые формы политике; близкие ему по духу движения в европейских странах благодаря эстетическому преимуществу ярко выделялись на фоне “пресной” рациональности демократических государств, которые не создали, по словам Марка Блока, своих праздников(2). Искусство «доказывает» ту же мысль без нажима и теоретических выкладок, на своем образном языке. И прежде всего об этом свидетельствует плотная театральная атмосфера произведений, в которых такие эпохи отрефлексированы. В романе и его интерпретациях присутствуют сцены из драматических спектаклей, оперетты и немецкого зингшпиля, показаны репетиции рабочего театра, звучат сатирические миниатюры, напоминающие брехтовские зонги. Ряд танцевальных сцен в фильме «Мефисто» и одноименном спектакле вводят мотив кабаре, в них есть отсылки к мистерии и карнавалу, разыгрываются своего рода моноспектакли вне сцены (герой перед зеркалом, герой «в образе» перед коллегами, представителями власти и т.д.).

В романе К. Манна история возвышения-падения Хендрика Хёфгена (прототипом героя послужил Густав Грюндгенс, выдающийся немецкий театральный актер, женатый на сестре Манна, который отказался последовать за их семьей в эмиграцию и остался работать в нацистской Германии) переосмыслена в рамках классического сюжета. Сначала герой пытается вырваться из атмосферы развлекательности и пошлости «буржуазного» театра, создает свой рабочий, политический театр в духе Пискатора и Брехта. Однако с приходом к власти нацистов перед амбициозным актером открываются широкие возможности, но для их использования он вынужден работать над созданием культуры, угодной властям. Будучи «лучшим Мефистофелем» на сцене, в реальной жизни он становится скорее обмельчавшим Фаустом, который получает вожделенную славу и блага ценой постепенной утраты внутренней свободы и насилия над собственной личностью. Линия испытаний героя усиливается благодаря обращению автора к другой архетипической театральной фигуре, Гамлету: Хофген ставит «подправленного» Шекспира в Прусском государственном театре. Так в роман и кинотекст, а затем и в театральный спектакль проникает устойчивый комплекс мотивов, связанных с искушением и образом сомневающегося героя, что удачно подсвечивает тему интеллигенции и власти. Театральные реминисценции и театрализация как прием в эпическом тексте и его интермедиальных версиях проявляются на разных уровнях. Они обусловлены конкретно-исторической основой сюжета и работают прежде всего на нарратив, хотя театральный язык, без сомнения, помогает эффектно подчеркнуть базовые метафоры произведений и задействован в их стилистике. Так, в киноленте сказался большой опыт режиссера в постановке драматических и оперных спектаклей - на счету у Сабо «Тангейзер» в Гранд-Опера, «Трубадур» в Венской опере, «Борис Годунов» и «Три сестры» в Германии, - а также сыграло свою роль воздействие «немецкой трилогии» Лукино Висконти, блестяще воплотившего синтетические тенденции в кино. В спектакле Шапиро меньше аффектации, он скорее выбирает четкий и внятный язык театра политического, «спрямляет» характеры, акцентируя в них ядро и отвлекаясь от психологических нюансов (в этом смысле режиссер МХТ идет иным путем, чем Сабо, и предлагает более «прозаичную» сценическую версию романа, чем Ариана Мнушкина во французском «Театре Солнца»). Однако атмосфера театральности в его спектакле очень плотная, и это важный стилевой и смыслообразующий фактор: метафора жизни как театра выстраивается благодаря многослойным декорациям в форме занавесов, открывающих разные «страницы» жизни героя; театральность режима точно и лаконично воплощает опереточно-шаржированный рейхсмаршал.

В эпическом первоисточнике и его сценической и киноверсиях схвачена красочность, помпезность и театральность презентаций тоталитарных режимов (торжественные речи, многолюдные приемы, шумные премьеры), причем все эти в прямом и переносном смысле представления создают особую атмосферу ритуального действа, требующего жертвоприношения. Так и происходит: сценические триумфы Хендрика, пышная свадьба, на которой присутствуют представители власти, роскошное торжество в честь дня рождения фашистского покровителя, где наш герой берет на себя конферанс, - имеют своей изнанкой арест и гибель близкого друга, высылку из страны любовницы, унижение его самого, превращенного в марионетку. Отражено и лицедейство режима, «маски» власти, скрывающей цинизм и угрозу под лозунгами народности и заботы о всеобщем благе или под дружески-интимной, даже дурашливой интонацией, - лицедейство как норма жизни, проникающее во все ее поры, к которому сложно приспособиться даже профессиональному лицедею-актеру. Мотив маски - важный смыслообразующий элемент в «Мефисто», который разнообразно закрепляется – помимо прочего - в костюмированных эпизодах за пределами театра, в интимных сценах, где лицо героини покрыто косметической маской. Можно отметить и родственный символике маски мотив переодевания, который органичен в рамках театрального сюжета, но быстро перерастает его, маркирует внутренние перемены, происходящие с героями по мере их приспособления к новой власти.

Как говорит фашистский лидер в «Мефисто», «политика - это тот же театр, только сцена у нас - весь земной шар». В его словах угадывается идея жизнестроения по законам искусства, которая принадлежит модернизму и имеет свое продолжение в эстетике авангарда (оба эти явления в искусстве, как мы знаем, были преданы остракизму в условиях тоталитарной власти). Рассуждения фашистского министра о необходимости устранения четвертой стены и создании нового монументального театра после древнегреческого отсылают к идеям реформаторов драмы и театра начала века. Это один из примеров присвоения, «переваривания» и извращения диктаторским режимом идей предшественников, целью которого является стремление быть вписанным в историю мировой цивилизации, «присвоить» себе лучшие достижения мировой культуры, снижая тем самым общечеловеческий смысл классики, и даже доказывать, что он и есть вершина этой культуры. Все идет в дело: великий Гете, мастера Возрождения, искусство романтизма, шедевры Вагнера… В эту же орбиту втягиваются и народные, фольклорные традиции: просвещенный фашист, излагая принципы официальной, «истинно национальной» культуры, говорит, что в каждом немце живет Мефистофель, а если бы в нем была только фаустовская душа, «враги были бы счастливы». Художнику внушается мысль о необходимости поставить свой талант и традиции, которые его сформировали, на службу режиму и творить общими усилиями новую мифологию и новую культуру (процесс формирования Культуры Два, в терминологии В. Паперного (3), тоже отслеживается в «Мефисто»).

Показательно, что сами диктаторы определяли себя как “художников” и “творцов”, стремились, по словам Муссолини, “владеть массами, как владеет ими художник”. Он добавлял, что иногда и скульптор разбивает кусок мрамора, который не отвечает его требованиям. Гитлер, сам будучи неудачливым живописцем, как известно, искал себе оправдание в творчестве Рихарда Вагнера и понимал себя самого как «великого демиурга всемирной Германии» (4). Сталин тоже создавал по своему личному замыслу особый мир, в котором политика и искусства органично дополняли и «подсвечивали» друг друга. «Главный архитектор» государства собирал вокруг себя и корпус «инженеров человеческих душ» - писателей и художников, лояльных идеологии, которые должны были играть важную роль при установлении в стране своего рода “тирании красоты”, а одной из ее сторон являлась театрализация жизни. В фильме Сабо отступает от созданного Манном образа диктатора - «мясной туши», «разбухшей свиной маски» (5) (прототипом героя романа был рейхсмаршал Г. Геринг) и, снимая в этой роли Рольфа Хоппе, актера с мягкими чертами лица и чарующим голосом, добивается едва ли не большего эффекта – образ приобретает инфернальную театральность. Просвещенный фашист олицетворяет в фильме «настоящего», а не сценического Мефистофеля. Сабо визуально акцентирует и символизирует важную и в контексте романного повествования сцену первой встречи Хендрика с маршалом в театре. Приглашенный в его ложу в антракте, актер в гриме Мефисто по сути встречается со своим героем, благодаря внешнему сходству они выглядят как зеркальное отражение. В свою очередь эта встреча в ложе сама по себе становится завораживающим представлением и имеет многочисленных зрителей. Отметим яркую реализацию в этой сцене приема «театра в театре».

В спектакле 2015 года эффекты приглушены. Хендрик (актер А. Кравченко) в концепции Шапиро не рафинированный интеллигент (каким его сыграл К.М. Брандауэр), а скорее человек из низов, простодушно рассчитывающий на необременительную дружбу с тиранической властью и комфортабельное укрытие за театральными кулисами. Проблема выбора для него не так мучительна. И фашистский лидер в исполнении Н. Чиндяйкина не так отвратителен и зловещ, как его романный или кинематографический аналог. Если в романе времен нацистской Германии дается беллетризованная отповедь бывшему другу-конформисту, в фильме 80-х содержится обобщающее философское высказывание о гибельности компромисса с властью, то новейшая версия «Мефисто» констатирует:творческое сопротивление давно сломлено, а подчинение искусства идеологии осуществляется с помощью годами проверенной схемы и уже мало кого пугает. Но во всех трех случаях обращение к теме театра и театральности как элементу стиля во многом вызвано реакцией на карнавальную и, как следствие, театральную природу тоталитарного государства, хотя, конечно, диалог литературы с театром и кинематографом предопределен самой природой этих видов искусства, не забывающих о своем родстве.

1, 2, 4. Гюнтер Г. О красоте, которая не смогла спасти социализм. <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2010/101/gu2.html>

3. Паперный В. Культура Два. М: Новое литературное обозрение, 1996. — 387 с.

5. Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. М: Азбука, 2000. – С. 12