

Владимир КОЛЯЗИН

## «ДИССОНАНСЫ ЖИЗНИ И ТАЛАНТА»

**«ТАССО» И.-В. ГЕТЕ В ПОСТАНОВКЕ ПЕТЕРА ШТАЙНА.  
НА ПОЛУСТАНКЕ МЕЖДУ БРЕМЕНЕМ И ШАУБЮНЕ\***

*Свободы я хочу для дум и песен;  
Довольно мир стесняет нас в делах.*

**Тассо. И.-В.Гете**

О следующей после «Коварства и любви» (1967) работе Штайна в Бремене – «Тассо» И.-В. Гете – было высказано столько противоречивых, диаметрально противоположных суждений, что одно это уже подтверждает исключительный характер постановки. «Переломный момент в истории послевоенного немецкого театра» (Петер Иден), «наиболее примечательная и захватывающая постановка в Германии последних лет» (Бото Штраус), «агрессия режиссера направлена против тех, кому дороги Гете и “Тассо”» (Зигфрид Мельхингер), спектакль, «отвергнутый как не великий, и не значительный, и не просветительский, и, безусловно, не правдивый», он превращает «гетевских героев в помесь чокнутых и круглых дураков» (Йоахим Кайзер). Работа эта приобрела черты маленького театрального романа, которых еще много будет в карьере Штайна.

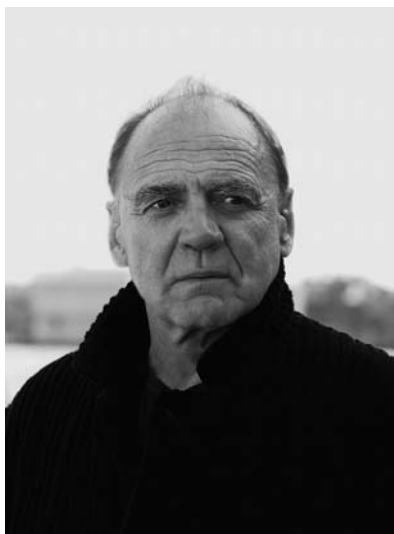
Премьера «Тассо» состоялась 30 марта 1969 года, почти год спустя после студенческих волнений в Париже. Несмотря на крах революционных ожиданий, безуспешность акций против войны во Вьетнаме, против шпрингеровской прессы, дискуссии о более справедливом общественном устройстве, о роли художника в обществе в среде немецких леворадикалов

продолжались. Петер Штайн не собирался сдаваться, отказываться от своего антибуржуазного кредо. Это было не в его натуре. Трезвый и беспощадный процесс самоанализа, размышлений об эффективности театра как средства борьбы и воспитания нового сознания, оценка причин поражения новых левых должны были найти свое художественное выражение. Не удивительно, что и без того провокационной – в художественном смысле – постановке сопутствовали различные политические акции. Они составили ее социально-общественную ауру.

Исходным моментом интерпретации гетевской драмы о придворном поэте из Феррары, терпящем крах из-за неразрешимых «диссонансов жизни и таланта» (Гете), была актуальная общественно-политическая ситуация в стране после «жаркого лета 1968-го». Драматическим образом отразился здесь опыт поражения европейских «новых левых» и размышлений о роли искусства в жизни общества, вера в силу которого у радикалов оказалась сильно преувеличенной. Спектаклю суждено было выразить время. Параллели с ситуацией художника во времена тогдашних кризисов возникали в спектакле Штайна буквально в каждой

\* Данная статья является частью одной из глав второго тома будущей книги В. Колязина «Петер Штайн. Судьба одного театра», которая создается при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда (проект 04–04 00120 «а»).

## Pro настоящее



сцене, где появлялся Тассо–Бруно Ганц. Это не последняя из причин огромного резонанса штайновской постановки. Конфликт между властью и художником, «диспропорция между искусством и жизнью» и, в частности, проблематика творчества стали главной темой новой постановки. Саркастически-полемический запал режиссуры и актеров получил выражение в тексте театральной программки, сочиненном Штайном и его коллегой по сценической адаптации, Яаком Карзунке: «Буржуазное общество ждет от своего театра почти того же, что и придворное ждало от своего поэта. Мы знаем, что своим спектаклем мы удовлетворяем эти ожидания: мы ведем себя при этом так же, как гетевский Тассо или сам Гете. Мы доставляем удовольствие заранее подготовленными ролями и радуем взор сильных мира сего искусными артистическими штучками, конвульсиями и трюкачеством... С бессильной же публикой мы разделяем ее неспособность выражать собственный гнев и собственную боль, – сознавая эту свою

неспособность, мы, быть может, даже превосходим ее»<sup>1</sup>. Итак, театр, штайновские актеры сознательно выставляли на посмешище типаж шума как предмет и вожделенный идеал современного искусства.

Переход через границы театра, попытка размыть традиционный кордон между искусством и жизнью являются важнейшими характеристиками западноевропейской сцены второй половины 1960-х годов. Этим акционизмом и всевозможными его разновидностями были тогда увлечены многие деятели театра, а не только Петер Штайн и его единомышленники. Если одни воспринимали их как возмутителей спокойствия и героев, то другие – как анархистов и разрушителей подлинного искусства. Интендант Бременского театра Курт Хюбнер, вспоминая два десятилетия спустя о зачинщике, с которым он давно уже примирился, тем не менее, не смог удержаться от резких характеристик: «Штайн всегда был из тех, кто протестовал против авторитарной дирекции. Демократической структуры “соопределения” (*mitbestimmung* – именно так неуклюже принято в нашем театроведении переводить этот термин. – В.К.) тогда еще не существовало. Штайн ополчился против структур, а не против меня. Конечно, он многих привлек на свою сторону, среди прочих – Бруно Ганца, Ютту Лампе, Эдит Клевер. У него огромный демагогический талант, он удивительный агитатор. Но, защищая свои революционные убеждения, он мог быть невероятно резким и эгоцентричным. Сегодня он стал гораздо мягче... Но тогда из-за этой ситуации, из-за этой красивой и опасной дилеммы, естественно, возникали

<sup>1</sup> Zit. in: Daiber Hans. Deutsches Theater seit 1945. Stuttgart, 1976. S. 281.

Бруно Ганц, один из любимейших актеров Петера Штайна. Сыграл в Шаубюне Пер Гюнта-3 и Пер Гюнта-8, Принца Гомбургского, Шалимова в «Дачниках», Оберона в «Парке» Б. Штрауса. Прославился в роли Ангела в фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» (1987). Наш зритель наверняка запомнил его по роли Гитлера в фильме Оливера Шварцбигеля «Бункер» (2004)

## Мастер-класс

конфликты... Некоторые идеи, которые он хотел осуществить в Бремене, я считал невозможными. Но он своим безжалостным, проповеднически строгим голосом требовал, чтобы для него невозможное сделали возможным. Для этого пришлось бы разрушать всю систему городского театра. И, должен заметить, Штайн кое-что из того, что он тогда так настойчиво пропагандировал, потом осуществил в своем театре в менее радикальной форме. А Цадек, напротив, мог отлично справиться в Бремене с этими ограничениями<sup>2</sup>. Здесь мы, пожалуй, впервые сталкиваемся с психологическим портретом Штайна, как человека и режиссера, в момент его резкого взлета в сопоставлении с его антиподами и коллегами. Будем следить за развитием Штайна, как личности и как художника, и в дальнейшем, стараясь избегать как приукрашивания, так и высокомерия и даже очернительства, модного сегодня по отношению к нашему герою.

Происшествие в Бременском театре накануне премьеры «Тассо» имело непосредственное отношение к проблематике спектакля и к его последующей судьбе. Театр гудел, как растревоженный улей. По театру сновало множество молодых людей «с многозначительной философски-мессианской миной на лице». Штайна, впрочем, по свидетельству интенданта, среди них не было, но вот воинствующий Михаэль Кениг «вечно носился с портретом Мао в петлице». Интендант был, как на жаровне: мало ему было одного Цадека, а тут еще... «Режиссеры устраивали свои чудесные скандалы», а ему «приходилось ломать голову над тем, как расхлебывать всю эту

кашу»<sup>3</sup>. Группа радикально настроенных актеров Бременского театра, не успевших довести до конца экспериментальную коллективную постановку комедии Аристофана «Женщины в народном собрании», устроила, тем не менее, в назначенный день спонтанный спектакль-дискуссию, пригласив публику на сцену для обсуждения не столько комедии великого древнегреческого драматурга, сколько вопросов театральной реформы. Петер Иден описывал этот инцидент так: «Высоко над головами участников дебатов, спорщиков, на узком мостике между прожекторами и подъяемами, то и дело меняя позицию, сновал интендант Курт Хюбнер; с насмешкой, недоверием, а порой и злостью он швырял с театральных небес свои вопросы и реплики вниз, к собравшимся. Из политической дискуссии о формах работы в театре получилась самостоятельная сцена спектакля. Это был, наверное, самый впечатляющий эпизод нового мятежа: внизу – гнев и энтузиазм актеров (и, скорее всего, изумленной публики), а наверху – угрожающий и одновременно неуверенный интендант, о котором вели разговор на сцене и против которого протестовали. На следующий день в “Тассо” напряженность этого конфликта стала основным движущим мотивом спектакля»<sup>4</sup>. Мало того, в антракте премьеры Петер Штайн вышел на сцену и призвал публику принять участие в дискуссии о демократической структуре театра.

Но приступим к самому «Тассо», второму спектаклю Петера Штайна, зафиксированному на видеопленке<sup>5</sup>, что дает театроведу, как созерцателю происходящего «не здесь, не сейчас, а потом» (зрителю

<sup>2</sup> «Weisheit ist kein Verrat». Kurt Hübner Preisträger 1991, erzählt – im Gespräch mit Moritz Rinke// Theater Heute. 1991. S. 8-9.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Iden Peter. Die Schaubühne am Halleschen Ufer. Frankfurt am Main, 1972. S. 25.

<sup>5</sup> Первым был записан на видеопленку спектакль «В чаще городов». Читателю будет небезынтересно узнать, что записи спектаклей в Германии являются собственностью телевидения и Министерства связи, а не театра, что чрезвычайно затрудняет исследовательскую работу театроведов. Ведущие театральные институты (по нашему – кафедры театра) при университетах имеют свои видеотеки, пополняющиеся за счет перезаписи спектаклей, показанных ведущими телеканалами и за счет рабочих кассет из театров, добытых всеми правдами и неправдами. В самих же театрах видеотек как таковых нет, закон об авторских правах там сурово соблюдается, т.е. репетиционные видеозаписи служат только внутритеатральным целям и распространению не подлежат. В разные времена различными каналами была осуществлена видеозапись следующих постановок Штайна в Шаубюне: «Мать», «Оптимистическая трагедия», «Пер Гюнт», «Принц Гомбургский», «Дачники», «Как вам это понравится», «Трилогия свидания», «Такая большая и такая маленькая», «Орестея», «Классовый враг», «Ни рыба ни мясо», «Негр», «Три сестры», «Парк», «Косматая обезьяна», «Федра», «Вишневы сад» и др.

*Pro настоящее*

in effige), может быть, не безошибочную, но все же драгоценную возможность включить свой чувственный аппарат и сформулировать свои субъективные суждения о спектакле.

«Тассо» считается одной из самых трудных пьес молодого Гете, только что вернувшегося из итальянского путешествия и вложившего в пьесу много личных коллизий и переживаний («С чувствами Тассо он когда-то начинал драму, с ощущениями Антонио возвратился из Италии на родину»<sup>6</sup>.) Классическое литературоведение рассматривает «Тассо» как выражение духа XVIII века и воплощение нравственного идеала подлинной человечности и воспитанности. Герцог Альфонс трактуется, безусловно, как образец меценатствующего правителя эпохи Ренессанса, берущего под свою опеку молодого поэта и делающего его средоточием духовной жизни двора. Отношения поэта и властителя, однако, далеко не безоблачны, перипетии их и составляют сущность драмы.

Не думаем, что русскому читателю сюжет «Тассо» так же хорошо известен, как, скажем, сюжет «Евгения Онегина»... Поэт Тассо пользуется благосклонностью герцога Альфонса Феррарского. Герцог, однако, обеспокоен тем, что поэт слишком удаляется от его друзей и все более погружается в собственные фантазии. Обеспокоенность герцога сменяется милостью после того, как Тассо одаривает властителя новым поэтическим сочинением, а дамы увенчивают его лавровым венком. Принцессе, к которой Тассо питает нежные чувства, едва их скрывая, удается даже примирить поэта с чопорным и завистливым

госсекретарем Антонио. Но мир их длится недолго, дело доходит чуть ли не до дуэли. Чтобы как-то примирить Тассо с его злейшим врагом, графиня Леонора решает уехать с Тассо во Флоренцию, строптивый же поэт намеревается отправиться в одиночестве в Рим, к друзьям. Герцог, который славится своей благосклонностью к людям искусства, отпускает Тассо с тяжелым сердцем. Конфликт достигает высшей точки, когда выясняется, что Тассо согласен оставить своему покровителю лишь копию, а не оригинал своей поэмы. Прощание с принцессой повергает Тассо в состояние крайнего потрясения, так что, вопреки всем правилам этикета, он прижимает ее к своей груди. Принцесса в замешательстве покидает общество. Тассо чувствует себя окончательно сломленным, и лишь рука дружбы, протянутая ему Антонио, восстанавливает его прежнее равновесие и положение придворного поэта. Как видно, сюжет драмы Гете предоставляет постановщику массу трактовок (славословие римским покровителям искусств, трагикомедия зависимости художника от власти даже в самые благоприятные для творчества времена).

С сегодняшней точки зрения, революционная фразеология репетиций Штайна кажется противоречащей его эстетизму. Но таков был язык времени, на таком языке Штайн и пояснял суть своего замысла: «Как героический манифест буржуазно-индивидуалистических воззрений на искусство и его творца, «Тассо» находит непосредственный отклик в мировосприятии любого художника в эпоху позднего капитализма и точно так же в представлениях нашего

<sup>6</sup> *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Köln, o.J. B. 3. S. 78.*

*При жизни великого олимпийца пьеса не имела особого успеха, сетовали на отсутствие динамичной интриги и драматических кульминаций, на беспомощность актеров перед силой и мягкостью плавно льющагося гетевского стиха, и лишь вторая половина XX века по-настоящему оказалась эпохой «Тассо».*

## Мастер-класс

современного общества о своих художниках. Итак, постановка "Тассо" предоставляет возможность, даже требует проявления нашей позиции и ее переплетения с прошлым» (см. «Режиссерский экземпляр "Тассо"»)<sup>7</sup>.

Штайн сделал свою сценическую редакцию пьесы. Не посягая на гетевский стих и слог, но значительно сократив оригинал, перемонтировав отдельные эпизоды, так что некоторые диалоги по своей динамике и остроте, скорее, напоминали киносценарий, нежели текст классической драмы. Заметим здесь, что сам режиссер много лет спустя ругал себя за недопустимые вольности и чуть ли не отрекался от собственного раннего шедевра.

Но главное – он окончательно расстался с гетевской идеализацией периода «бури и натиска», усилив критические акценты, а кое-где и совершенно их поменяв. Вместо Феррары, лучезарной гавани искусств, «милого круга», где любит пребывать душа поэта, перед бременским зрителем представало место судилища и заточения поэта, вместо просвещенного герцога и его бесценного секретаря – лукавые и превосходно владевшие искусством манипуляции бюрократы. С помощью драмы Гете режиссер анализировал ситуацию современного художника и его слова, отказа его от борьбы. Вырождение духа протеста казалось ему настолько очевидным, что он не мог не подчеркнуть пародийные стороны и трансформации характера опального поэта.

Язык классики был очищен Штайном от всяческого пафоса, гетевские ямбы звучали, как деловой повседневный язык. Опыт работы с Кортнером помог ему

поднять речевую культуру актеров на высоту.

По крайней мере, три линии гетевской драмы Штайн выделял крупным планом: исключительность фигуры художника (поэта), противоречивость поведения художника, мечущегося между сознанием своей избранности и рабским преклонением перед властью, его кормилицей и наставницей, безрезультатность и трагикомизм его попыток примирить свободу художника с притязаниями власти. С эстетической стороны режиссера интересовала здесь проблема симфонизма мотивов.

Структура гетевской драмы не разрушалась, замысел драматурга не опровергался. Штайн был далек от банальной и плоской актуализации. Молодой критик Бото Штраус писал на сей счет, оценивая спектакль: «Штайн использовал вместо язвительного разоблачения метод четкого объяснения, поясняющей гиперболизации (чему он научился у Фрица Кортнера) неслыханных, парадоксальных или идиотских обстоятельств»<sup>8</sup>. Творческий коллектив увлеченно работал с драмой как с экспериментальным материалом для вскрытия ее имманентного смысла, хотя нередко прибегал к обнажению, быть может, слишком зачастую прямолинейных параллелей ее с современностью. Это придало спектаклю завораживающий динамизм и эффектность, семантически-метафорическую плотность, благодаря чему зритель ни на минуту не отвлекался от процесса созидания новой сценической формы и интеллектуальной параболы, в которых ему, зрителю, отводилась далеко не последняя роль. До известной степени Штайна можно было упрекнуть в

<sup>7</sup> Goethe u.a. Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung. Frankfurt am Main. 1970. S. 137–144.

<sup>8</sup> Strauss Boto. Tasso in Bremen// Theater heute. 1969. № 5.

## Pro настоящее

неожиданном для него и совершенно непривычных для театра конца 1960-х годов формализме и эстетизме. (Примечательно, что в дискуссии после премьеры, нацеленной Штайном на обсуждение актуальной немецкой ситуации, в зале поднялся известный мюнхенский критик и высказался против «всеобщих разговоров», оставляющих в тени собственно художественное новаторство режиссера.)

По существу, основу режиссерского эксперимента составляли приемы радикальной театрализации и постоянной игры и смены акцентов. Интеллектуальным конфликтам, внутреннему процессу, чувствам, эмоциям героев Штайн находил соразмерное и совершенное пластическое выражение. Спектакль был исполнен динамизма, будто единый нескончаемый танец, хореодрама с точно поставленными позами, промеренными проходами, мизансценами. Найденный стиль обладал огромной гипнотической силой. Пластическая жизнь персонажей проходила не в безвоздушном пространстве, что было модно тогда в постановках драмы абсурда, а в замкнутой, вполне определенной сценографии, знаковой системе, благодаря которой создавалась постоянная связь физического, языкового/смыслового и образного уровней. В этой знаковой концентрации, насыщенности и многоплановости действия и заключался секрет нового сценического решения. С полной уверенностью можно утверждать, что в «Тассо» Штайн не только продолжал осваивать параметры своего стиля, но впервые в своей практике применил принцип создания оригинального театрального кода спектакля и трактовки

самого этого кода как элемента восприятия. В дальнейшем он будет искать его для каждого спектакля или варьировать уже созданные им коды. (В понимании театрального кода мы солидарны с определением, которое дают современные театральные семиологии, – код как «регулирующая система для производства и интерпретации знаков и знаковых взаимосвязей»<sup>9</sup>. Иными словами, наличие театрального кода является высшим выражением оригинальной театральной системы.)

Казалось бы, концептуально Штайн во всем шел за Гете, рисуя в спектакле историю противостояния поэта и власти, недостижимости идеала свободы творчества и идеальной любви. Но режиссер совершенно лишал гетевскую драму идеализации ренессансного миропорядка с «правлящим разумно государем» и поэтом – придворным мудрецом. Альфонс у Штайна не просвещенный правитель, Антонио – не благородный советник-госсекретарь, оба они – люди из цемента буржуазной эпохи. Если штайновский Альфонсеще хоть как-то тешил себя ролью воспитателя и мецената, то Антонио был лишен какой бы то ни было лояльности к поэту «с причудами». Прагматизм новой эпохи подвергал драму Гете эффектной и жестокой метаморфозе. Здесь даже не нужно было слишком много сокращать, достаточно было пластически остро воплощать и гротескно укрупнять написанное драматургом, щедрым в своем стихе на иллюстрирование и фиксирование сценического поведения персонажа.

Намек на разорванную гармонию Ренессанса, трагикомичность фигуры штайновского Тассо давала уже первая пантомимическая

<sup>9</sup> Оперирование определенным кодом, по мысли Эрики Фишер-Лихте, предполагает, что режиссер четко определяет, что является для него смысловой единицей (знаком) театра, как и при каких условиях могут комбинироваться эти знаки, какие значения могут придаваться этим знакам в определенных контекстах или изолированно от них, в каких ситуациях эти знаки могут восприниматься и использоваться зрителем. (См.: Fischer-Lichte Erika. *Semiotik des Theaters* - Tübingen. 1944. Bd.1. S. 12–13.) Фишер-Лихте подразделяет основные театральные знаки на несколько групп: речевые (т.е. связанные с интонированием и другими выражениями эмоциональной реакции актера), кинезические (мимические, жестовые, проксемические, т.е. связанные с категорией движения актера в пространстве), знаки внешнего облика актера, знаки пространства, невербальные акустические знаки.



## Мастер-класс

сцена спектакля: изнеженный, чуть мешковатый Тассо–Бруно Ганц медленно шел к столу в центре сцены, оглядываясь по сторонам, прогибался, принимал позу изваяния какого-нибудь древнегреческого поэта, величественно брал со стола лист бумаги, снова менял позу, собирался сесть на пуф... и шлепался мимо на пол. Слегка смущаясь, поднимался, снова принимал надуманную позу, облокотясь на стол, писал что-то гусиным пером, наконец, эффектным жестом перебрасывал полу плаща через плечо. Знаки гармонии и дисгармонии режиссер сталкивал на протяжении всего спектакля.

Лист поэтического текста размером в старинное фолио являлся еще одним действующим лицом спектакля. Однажды Тассо положит его на руку и уронит, будто пух, в другой раз его будет внимательно, будто священное писание, изучать Герцог, в третий – Тассо будет безумно носиться в вихре страниц, швыряемых им в воздух, наконец, они, потерявшие всякую ценность, в мертвом беспорядке застынут на полу у задника.

...Стремительно появлялся стройный, будто тростинка, Герцог–Вернер Рем, начинал монолог о прекрасном, Тассо подхватывал его. Затем сзади по направлению к «эпицентру» выплывали легкие, воздушные, царственные фигуры двух женщин, спутниц Тассо в радости и горе. Графиня–Эдит Клевер, исполненная чувства собственного достоинства, описывала круги вокруг поэта. Важной была каждая модуляция ее голоса. Принцесса – Ютта Лампе плыла, зафиксировав правую руку чуть ниже груди, речь ее переходила в пение. Обе кружащиеся, порхающие по сцене

молодые женщины, кутающиеся в свои расписанные розовыми, голубыми и зелеными цветами шелка, временами нежно и плавно развевающимися, напоминали ожившие статуи античных богинь. Роскошные, свободно ниспадавшие костюмы работавших в паре художников, Вильфрида Минкса и Сюзанны Рашиг, казались критикам сошедшими с полотен Климта<sup>10</sup>. Когда погруженный в себя, никого не замечая, Тассо снова и снова проходил по сцене, «парки», любуясь им, будто цветком, заинтересованно-шутливо комментировали его поведение.

Мир симфонических взаимосвязей этого спектакля раскрывался медленно, неторопливо, загадочно. Духовным центром являлся Тассо со своим рабочим столом в центре почти пустой сцены, вокруг него кружили остальные персонажи. Художником спектакля был уже ставший известным благодаря своим сценографически-коллажным работам для Цадека Вильфрид Минкс. Искусственная (нейлоновая) ковровая зелень символизировала лужайку, или, если угодно, тенистые аллеи Феррары, справа и слева на полу «скупали» два белоснежных античных бюста. Задник и стены вдоль кулис были изготовлены из прозрачного и отсвечивающего, слегка мерцающего плексигласа, так что фигуры, двигаясь по сцене, отражались в зеркалах, двоялись, таяли и исчезали. Две толстые искусственные колонны образовывали второй портал. Зрителя и зал, благодаря оптическим эффектам плексигласа, словно разделяла прозрачная пленка, за которой его взору предстал закрытый флуоресцирующий аквариум, или оранжерея, но, так или иначе, не

<sup>10</sup> Iden Peter. Die Schaubühne., ibidem, S. 27.

## Pro настоящее

«увеселительный замок», как у Гете, а клетка, место заточения опально-го поэта посреди парящей в воздухе Феррары, не иначе как второй после Рима столицы искусств, – и в то же время действо, происходящее в воспаленном мозгу Тассо. Сценическое пространство спектакля с учетом всей пластической партитуры так и хочется назвать живым или, точнее, ожившим музеем изобразительных искусств, настолько высок был уровень синтеза искусств, достигнутого Штайном, и настолько явно, но не назойливо сказывалась в спектакле художественная эрудиция и увлеченность режиссера архитектурой, скульптурой и живописью.

Ганц, очередная находка Штайна, актер, подвижный, как ртуть, играл большое дитя (вспомним, что в глазах Альфонса он – «больное сердце»<sup>11</sup>). Его Тассо абсолютно искренен и в признании собственной гениальности, и в вассальном преклонении перед герцогом. Передавая Альфонсу едва завершенную поэму, он почтительно, чуть ли не рабски склоняется перед ним: «Прими!». Мало того, падает на колени, протягивая руки к своему вдохновителю, как богомольцы протягивают руки к Спасителю. Ганц постоянно подчеркивал недостижимость идеалов Тассо, его то комичные, то огорчительные, то болезненные срывы. В начале второго действия принцесса царственно проходила вперед, Тассо спешил за ней; казалось, вот-вот их души сольются. Тассо–Ганц опускался наземь, через секунду принцесса делала то же, Тассо впервые пытался обнять ее, но так и не мог на это решиться и снова неловко падал на колени.

Но Тассо Ганца был не только большим ребенком, но и

вдохновенным поэтом-романтиком, способным пленять высотой духа и широтой дарования и демонстрировать границу своей недоступности, царство, где властвует лишь поэзия. Этот Тассо был способен моментально воспламеняться, воодушевляться от одной мелькнувшей поэтической мысли, одного сверлящего мозг подозрения, одного появления принцессы. «Божественная, первообраз красоты», – произносил он, как в трансе, и начинал бегать по сцене, размахивая руками. Жажда Ганца-актера объять все, все объяснить, выразить в жесте, его склонность к излишней театрализации пленяли и одновременно озадачивали. Порой казалось, это не актер жестикулирует, интонирует, а смычок музыканта повинуется потаенному внутреннему голосу. К такому стилю – стилю «интеллектуального романтизма» – в Германии не привыкли. Быть может, следовало бы сказать – от него отвыкли после слишком продолжительного перерыва со времени таких богатых актерскими традициями и новациями 1920-х годов.

Возьмем для примера одну лишь сцену первого продолжительного свидания с принцессой, в которой романтическое воодушевление актера перехлестывало через край. Все было как будто бы впервые в жизни. Статика отменялась: актер вращался то вокруг себя, то в большом сценическом круге, варьируя при этом различные углы наклона тела. «Я твой, и делай из меня, что хочешь», – произносил Ганц–Тассо и разыгрывал целую пластическую драму: находясь в трансе от избытка чувств, сжимал руки возле груди, поднимал их вверх, разводил в стороны, разворачивался, делал

<sup>11</sup> Тассо. Драма. // Гете Иоганн Вольфганг. Собрание сочинений. Т. 5. С. 217. Здесь и далее цитаты из драмы Гете даны в переводе С. Соловьева по этому изданию.



## Мастер-класс

большую пробежку по сцене, пока не сталкивался с Антонио и, забывая, что он его противник, бросался к нему в объятия. Можно было только удивляться: откуда у молодого актера такая естественность в таком сложно сконструированном образе? Ютта Лампе была в этой сцене (да и не только в ней) нежным, гибким, юным цветком, пленяя волшебной мягкостью, медлительностью и плавностью жестов, таинственной аурой.

И в то же время с самого начала зрителя не покидало подозрение, что этот Тассо временами не просто смешон, но как бы ломает комедию, что есть у него потайной второй план. Гетевские монологи давали на то известное основание, но в бременском спектакле они бурно, гротескно вырывались на поверхность.

В ключевых сценах спектакля актерам Штайна удавалось достичь высокой степени метафорической пластичности и симфонизма. Штайн в подлинном смысле раскрепощал актера, отбросив штампы псевдоклассической школы, возвращал на сцену естественность и простоту, демонстрировал силу метафоры и пленительность смены приемов игры – особенно, излюбленный контраст стремительности и медлительности движений.

Сцена увенчания Тассо лавровым венком за его новейший поэтический труд строилась как волшебный, мистический ритуал в мире неколебимой прагармонии. Тассо, поначалу стоявший к нам спиной, эстетски наклонял голову, подставляя ее увенчивающей его особе, становился на колени. Вставал, будто оцепенев от невыносимой тяжести и весомости награды. Склонившись вновь во

время монолога перед принцессой («Смиренно принимаю на коленях / Прекрасный дар из дорогой руки»), сопровождал его целой симфонией жестов кружащихся рук. Гибкие фигуры Принцессы и Графини напоминали граций, будто сошедших с полотен Боттичелли или Рафаэля. Когда Тассо останется один, на мгновение пробудившись от «прекрасных грез», и приступит к новому монологу, обе грации, двигаясь по периметру вдоль задника, будут постоянно наблюдать за ним, словно за прекрасным цветком, порхать, будто бабочки.

С появлением на сцене Антонио–Рема в жизнь Тассо врывается враждебный мир. Тассо живет в мире красоты, символов, а не реальности. Они с Антонио, таким черным вороном в своем длинном камзоле, скроены из разного материала. Уже первая их встреча была схваткой. Антонио, воспитанный в презрении к писакам, у которых «игра губ и струн решает дело», тотчас хотел поставить наглого мальчишку, не знающего рангов, на место. Рем, весь квадратный и холодный, как ледяная скала, всегда с одной и той же благообразной маской на лице, играл жесткого, лицемерного, убежденного противника, который точно знал, какой вред государству исходит от Тассо, и с ходу объявлял его преступником. Когда Герцог подвергал поэта домашнему аресту, Тассо–Ганц прикладывал руку к горлу, защищаясь от него, будто от палача. Снимая с себя лавровый венок, он освящал его поцелуем. Сцена шла в подчеркнуто замедленном темпе.

Чем дальше, тем сильнее мнимое герцогское покровительство Тассо оборачивалось историей преследования, унижения и умирения

*Pro настоящее*

поэта. Альфонс–Рем довольно часто мог позволить себе разговаривать со своим поэтом–«службой», надев маску благодушного добряка, но главными в его голосе были стальные интонации. Для Ганца все время главной оставалась тема наложенных на художника пут, от которых он так и не смог освободиться, хотя Антонио и разжигал в нем настоящую «лихорадку гнева». Ганц разрывался между любовью и жестокой иронией по отношению к своему герою. Актер выстраивал целую пластическую партитуру, делая зримыми и осязаемыми метания Тассо между бунтом («я не могу ни на какой земле переносить <...> униженья») и послушанием («мой жребий – слушаться без размышлений»), пропасть его падения, неспособность, выражаясь почеховски, выдавить из себя раба. Эта раздвоенность Ганца–Тассо, весь набор его экспрессивных и гротескных эскапад и были тем кривым зеркалом, которое Штайн и его актеры как бы ставили перед сидящими в зале современниками. Ведь они вместе, актеры и режиссер, провозгласили однажды, что искусство есть средство борьбы и что они с ним пойдут до конца. Но в какой-то момент они останавливались на полпути. Вот Тассо в горячности бросается на Антонио со шпагой, шпагой сражается с призраками. Вот он преклоняет колени перед Герцогом; вот он в негодовании мечется по сцене, швыряет мебель, бросает свои бумаги под стол. Вот он после сцены с Антонио в четвертом действии, похожей на допрос, колотит себя кулаками по голове, желая понять, за что его так ненавидят. Вот он, потрясенный неожиданным поведением своей избранницы, взбирается на стол,

кружит, машет руками, склоняется, стелая «И она!», колотит головой и руками по лежащим на столе бумагам. Вот он в пятом действии, потеряв возлюбленную и подвергнутый аресту, собрав свою волю в кулак, впервые называет Антонио «орудием тирана», вопит, не помня себя от гнева, чуть ли не бросается на этого черного грифа с голыми руками, выбрасывая вперед сжатую в кулак то правую, то левую руку, – готовый мужественно сражаться, словно Дон Кихот с мельницами. (Последний жест в контексте событий весны 1968 года воспринимался публикой, как своего рода поза проигравшего битву революционера, как «знак бессилия искусства и критической мысли»<sup>12</sup>.) И вот он в самом финале, притихший, обескураженный, будто малое дитя, покорно карабкается на плечи Антонио, уносящего его за кулисы. Бунт против несвободы, беззакония и произвола оборачивался дворцовой пародией.

Женская линия вносила в спектакль Штайна особый и неповторимый мелодизм и поэтичность, которых не было в такой мере в бохумской постановке Клауса Пайманна (1980), в целом вполне способной оригинальностью и изяществом соперничать с бременской. В лице Эдит Клевер и Ютты Лампе Штайн открыл немецкому театру двух неповторимых и равновеликих, элегантных и равноправных звезд, полностью соответствовавших царству «прекрасных грез», где обитал гетевский поэт. Клевер–Леонора Санвитале и Лампе–Леонора д’Эсте, она же Принцесса, полуподруги и полусоперницы, охраняют и блюдают своего Тассо, как неземную птичку в золотой клетке. С какой обворожительной

<sup>12</sup> Iden Peter. *Die Schaubühne...*, *ibidem*, S. 27.

## Мастер-класс



Ютта Лампе –  
Принцесса и  
Бруно Ганц – Тассо

улыбкой, с какой нежностью гладила графиня лицо попавшего в опалу поэта, превращая финал их встречи в момент высшего откровения и доверия к нему!

Возьмем несколько наиболее примечательных сцен. В начале третьего действия Принцесса и Леонора обсуждают возможные последствия ссоры Тассо с Антонио и беседуют о «предмете любви» Принцессы, овладевшей ее душой «навсегда». Спасительницы Тассо не входят на сцену, а выплывают, как лебеди. Клевер – эстетствующая дама с обворожительной и загадочной улыбкой, прячущей в себе тайну Джоконды, Лампе – то капризная девочка с большими магическими глазами, то царственная особа с непостижимой нежной аурой. Клевер излучает невероятную энергию, речь ее божественно чеканна, Лампе потрясает мягкостью,

чувственностью и неземной отстраненностью. Штайн в работе с женщинами (гораздо чаще, чем в работе с мужчинами) трудился, как скульптор, ваял, а не строил мизансцены, вновь и вновь пользуясь контрастами быстроты и замедленности. Когда Клевер–Леонора медленно и плавно поворачивалась вокруг Лампе–Принцессы, у зрителя возникало ощущение плывущей в воздухе античной статуи (излюбленный мотив этой «импрессионистской» штайновской постановки). Благодаря быстрому, возбужденному темпу игры, текст Гете обретал яркость и свежесть. Слова лились из души. Когда Принцесса кончала свою жалобу, Леонора чарующе нежно махала ей рукой, будто крылом, утешая: ей «грядущее новые отрады принесет». В конце монолога Принцессы, в финале того же действия, полная

*Pro настоящее*

печали Лампе медленно, будто цветок на закате, опускалась на пол в своем бальном платье с искусными накладными кружевами. Склонив голову набок, нежно гладила рукой распластанный, образующий широкий круг подол и затем надолго замирала. Такой она и запечатлевалась в сознании – печальная орхидея.

В сцене любовного объяснения с Тассо Принцесса появлялась закутанной в черный плащ, как печальная Феба (та, которой не довелось стать невестой). Здесь не было и не могло быть никаких поцелуев, прямых выражений любви – зато сколько чувств в каждом слове, в каждом движении! Едва она касалась его рукой, он падал на траву и в беспамятстве катался по полу. Но это вовсе не означало, что она хочет его оттолкнуть! И он, едва коснувшись губами ее руки, опускался на пол. У Тассо не хватало силы воли сознаться ей, он вскакивал, шел за ней со страхом, словно за Герцогом. В ответ на ее ласковые слова тянул к ней руки, готов был обнять, снова несколько раз прикасался к ее рукам, но так и не обнимал и не целовал. Любовные мучения этой терзающей друг друга гетевской пары были переданы совершенно. Измученная чередой великосветских условностей и мотиваций, Принцесса–Лампе еще сильнее закутывалась в свой плащ, почти падала в обморок, а Тассо неловко обнимал ее в плаще, так и не коснувшись тела, Это было не объятие, а жалкая пародия на него. (В это время на заднем плане появлялись, словно черные вороны, бдительные Альфонс и Антонио.) Хватаясь за плащ Принцессы, Ганц–Тассо неумело прыгал на нее, смешно, гротескно пытаюсь

овладеть ею, но овладевал только плащом, который комично-быстро с нее сползал. Более жалкого поражения Тассо придумать было невозможно. Тассо на коленях еще полз за уходящей Принцессой, вступлении заворачивая в ее плащ свое лицо. Предельно искренний, экспрессивный актер, чем-то напоминавший Жерара Филипа, Ганц блистательно воплощал замысел Штайна – преподнести Тассо не как обыкновенного дворцового шута, а как печального, терпящего поражение поэта, «эмоционального клоуна», по выражению Штайна. Своей гротескной, порой кафкианской клоунадой Ганц вышучивал истинные чувства своего героя, прощался с ними навсегда: «И если человек в страданиях нем,/ Мне Бог дает поведать, как я страдаю».

Идеалистическая мечта Тассо о союзе «героя и поэта» рушилась, будучи едва им артикулированной. Поэму, посвященную Герцогу, поэту так и не возвращали. Хотя спектакль кончился «скорби криком», главной оставалась та мера, та страсть, с которой Штайн высмеивал все рабское в поведении Тассо. Привкус щемящего нигилизма (главная интонация конца 1960-х годов) оставлял по себе этот спектакль, в котором таинственные флюиды тоски Тассо и Принцессы по «веку золотому», первобытной руссоистской гармонии вытеснялись жестокосердием крепко стоящих на ногах «людей в черном».

Мы уже говорили о том, что в пору премьеры немецкая критика резко разошлась во мнениях о Бременской постановке. Шоку и восторгам сопутствовали непонимание и раздражение. Двадцать лет спустя видный критик Иван Нагель в речи по поводу присуждения

## Мастер-класс

Штайну премии имени Гете, учрежденной городскими властями Франкфурта-на-Майне, назвал «Тассо» одним из высших творческих достижений режиссера. Он обратил внимание на то, что «понимание гетевской драмы режиссер, внимательно читая ее строки и между строк, существенно расширил до памфлета о манипулировании, направляемом сверху художественном творчестве, до поэмы о воле к свободному искусству и о страданиях, причиняемых выстраданным искусством... То, что здесь крупные актеры, которым нет еще и тридцати, доносят, делают зрительным весь смысл без остатка, производит впечатление пугающего блеска их сценических действий, беспощадно-радостной легкости их опыта.

Вне всякого сомнения, актеры, произнося фразу "...как я стражду", имеют в виду и свою собственную профессию». Штайновский «Тассо» в понимании Нагеля – был «драмой о поэте Тассо, о придворном поэте Гете и о человеке театра Бруно Ганце (или Петере Штайне), и поставлен он был так, что после этого занятие театром в Германии перестало быть тем, чем оно было до этого». И еще одну очень важную вещь высказал Нагель, говоря о значении этого спектакля: «Тому, кто видел запись этого "Тассо", становится ясно: 1968 год был юностью ФРГ. Можно бояться этой молодежи, можно ее ненавидеть, но, если бы тогда эта страна не догнала свою молодежь, пускай и с опозданием, это была бы пустыня, а не страна»<sup>13</sup>. Слов точнее, проникновеннее о спектакле Штайна не сказал ни один другой критик.

Историки немецкого театра вполне оправданно считают, что

Бременский «Тассо» стоит у истоков Шаубюне<sup>14</sup>. В нем отчетливо чувствовалась основная интонация спектаклей Штайна – критицизм интеллектуала, культ актера-личности, ансамблевость, стремление к полифонии. Позднее этот спектакль множество раз показывали в Берлине, в Кройцберге, уже на сцене собственного театра Штайна, подчеркивая тем самым непосредственную преемственность. Те, с кем Штайн достиг высокого уровня взаимопонимания в «Тассо», – Бруно Ганц, Эдит Клевер, Ютта Лампе, Вернер Рем – стали ядром его берлинского коллектива и остались в нем до последнего его дня.

...Впервые Штайн подверг кардинальной критике эту свою работу, отмеченную чертами стилизации и авангардизма, в 1981 году в интервью восточно-берлинскому критику Дитеру Кранцу. Штайн заявил, что максимы Гете значительно шире той его прежней, однозначной трактовки драмы. Чем дольше он смотрит видеозапись спектакля, тем более спорной, даже сомнительной кажется ему его трактовка. Гете с развитием действия становится все четче и энергичнее в своих высказываниях, в определенной манере диалога, в утверждении своих представлений о категории классики и о классической форме. А в финале он, как продолжал Штайн свою самокритику, вкладывает в уста Тассо четкую художественную программу (его Тассо знает, в чем его сила), то есть изложение гетевских мыслей о границах человеческих возможностей достигает апогея. В итоге режиссер пришел к заключению, что «все это не имеет ничего общего с нашей прежней концепцией "золотой клетки", в которую заперт художник и в которой бюрократы от культуры

<sup>13</sup> Nagel Ivan. Kortner Zadek Stein. München, Wien. 1989. S. 63–68.

<sup>14</sup> Iden Peter. Die Schaubühne..., ibidem, S. 24.

*Pro настоящее*

могут использовать его, как эмоционального клоуна». То есть, несмотря на все красоты постановки, мысль Гете была выражена в нем не в полной мере, будучи ограниченной лишь «эмоциональными предпосылками»<sup>15</sup>.

Спустя три года в беседе с журналистами «Театер хойте» режиссер вновь коснулся своего юношеского шедевра и почти полностью перечеркнул его, отдавшись самобичеванию так, как отдавались только советские режиссеры во времена ждановщины: «Я непомерно широко использовал в «Тассо» прием монтажа. В трактовке текста не только терпел «уленшпигельство» актеров, но и поощрял их. Я, прежде всего, настаивал на том, чтобы переложение текста на язык сцены давало простор пластическим приемам, по существу, балету, – все эти вещи кажутся мне сегодня смешными. Я заснял этот спектакль на пленку, и когда смотрю его снова и снова, то умираю от стыда»<sup>16</sup>. Такой совершенный с точки зрения театральной эстетики спектакль, абсолютно не музейный, хотя и с чертами изысканно-стильной музейности, о которой говорилось выше, который и сегодня смотришь, затаив дыхание, – и такое самоуничтожение!

Все это свидетельствует лишь о стремительности развития режиссера, о его неспособности (впрочем, до поры до времени) задерживаться на этапе фиксированного стиля более одного-двух сезонов. Что же за недопустимые вольности позволил себе постановщик «Тассо»? Вырезал несколько непомерно длинных кусков, перемонтировал ряд сцен, ряд идейно для него важных, «лейтмотивных» пассажей перенес из середины пьесы

в начало, в принципе не изменив общей гетевской композиции, снял деление на явления, добившись непрерывности действия, для чего велел всем актерам находиться на сцене на протяжении всего спектакля. В конце 1970-х годов станет, например, почти нормой, сокращать на сцене драмы Шиллера на 50-60%, как это было, в 1979 году в случае с дюссельдорфской постановкой «Коварства и любви» Петером Лешером в ангаре бывшей ярмарки, – и безо всякого ущерба для мысли и образной структуры шиллеровской драмы.

Понятие «верности тексту», оригиналу слишком растяжимо и слишком часто используется для защиты консервативных театральных позиций<sup>17</sup>. Не странно ли, что в начале 1980-х годов, когда в Германии давно уже были известны опыты Мейерхольда по кардинальной переработке первоисточника, когда и обработки Брехта стали уже классикой немецкой сцены, зрелый Штайн прибегает к критике монтажа и чуть ли не отвергает его. Здесь перед нами в полной мере встает проблема метода и типологии режиссуры, подвижности ее в рамках одной индивидуальности (чуждой монтажу, лояльной к некоторым монтажным приемам и приверженной к тотальному монтажу). Вполне очевидно, что молодой Штайн гораздо больше тяготел к двум последним типам, в то время как поздний, в смысле монтажа, становится по-настоящему консервативен.

...Со спектаклем «Тассо» штайновская группа исколесила всю Европу: вначале как актеры Бременского театра, а потом уже и как актеры Шаубюне.

<sup>15</sup> Kranz Dieter. Positionen. Strehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langabaka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters. Berlin. 1981. S. 185.

<sup>16</sup> Theater heute. 1984, № 4.

<sup>17</sup> Норберт Миллер, близкий университетский товарищ Штайна, настаивает на том, что режиссер бременской постановки «конструировал пьесу заново» и что подобный радикализм Штайн воспринял от своего учителя Кортнера, который мог, ставя в Мюнхене «Дантона» (1958), сыграть два первых акта феноменально, третий – предоставить воле актеров, четвертый – кардинально радикализировать, а пятый – вообще опустить. Но тогда получается, что вина в главной болезни современной немецкой сцены, в особенности, провинциальной, – безоглядном распространении «принципа режиссерского своеволия» – лежит на Кортнере и, отчасти, на его продолжателе Штайне!!! См. Schieb. Peter Stein. ibidem. S. 80–81.