

Владимир Колязин

# «ДАЧНИКИ» ПО МАКСИМУ ГОРЬКОМУ. «ПРА-ЧЕХОВ» ШАУБЮНЕ

(ГЛАВЫ ИЗ БУДУЩЕЙ КНИГИ)

*«Мы были людьми осторожными, мы хотели начать не с Чехова, а с его эпигонов, так как тут у нас была определенная свобода движения. Этого никогда нельзя делать с Чеховым, не разрушая его»*

Бото Штраус, 2003

И снова взлет. Не вспомнить, кто назвал «Дачников» Петера Штайна «настоящей театральной революцией» – да разве это так важно? Неужели череда триумфов будет продолжаться бесконечно? Бенъямин Хайнрихс ликовал и ужасался: «В постановке “Дачников” берлинский Шаубюне вышел на новый уровень совершенства: спектакль, перед которым вся критика от правого до левого крыла благоговейно упала на колени. Успех, который почти уже пугает: как театру избежать причисления к лику святых?»<sup>1</sup>.

Начиная с середины 1970-х годов, Петер Штайн постепенно покидает левое крыло политического театра, сцена «прямого действия» становится ему неинтересной, не привлекает больше его внимания и документальная драма. Т.н. «Театр целевых групп», основанный при Шаубюне для рабочих и подмастерьев в 1971-м, просуществовал всего лишь два сезона, выпустив четыре постановки. Настало время прощаться с иллюзиями коммуны и сказочного преобразования. Существует мнение, что у европейских (и не только) шестидесятников была короткая перспектива, и если в целом оно верно, то последствия этой сжатой

в тугую пружину эпохи были самыми разными и требуют дифференциации.

Идеология и практика леворадикального движения протеста, игра в революцию, охватившая во второй половине 60-х годов западную молодежь – ту, которая возомнила себя «последним первенцем» (Альберт Скотт), – требовала своего осмысления и расчета. Понять психологию «тех, которые зажигают бикфордов шнур, заканчивающийся миной, чтобы потом посмотреть, что из этого вышло»<sup>2</sup>, выйти из ее плена и прийти к новой философии жизни, становится чрезвычайно важным. Критическое мышление молодого поколения, отвечающего Отцам, по выражению Герберта Маркузе, «Великим Отказом», резко ушло из анализа верхних сфер социальных процессов в нижние, глубинные, подводные сферы человеческого бытия. На этом пути «Дачники» Горького с ее темой этического конфликта обывателей и интеллигентов, сторонников революционных преобразований, оказались самой подходящей пьесой. Эпохи революций 1905 и 1968 годов совпадали и вечными экзистенциальными мотивами – столкновением юности и зрелости (юность как возмездие).

На примере меняющегося Шаубюне мы видим, как погружение в толщу этих конфликтов меняет сам язык его искусства.

Характеризуя параболу развития Шаубюне с начала и до 1978 года как «путь от агитации к разочарованию», Хеннинг Ришбитер называет «Мать», «Оптимистическую трагедию» и «Дачников» «русской трилогией»<sup>3</sup>. Однако именно благодаря «Дачникам по Максиму Горькому» (дата премьеры – 22 декабря 1974 г., премьера фильма, снятого по спектаклю – конец января 1976 г.) Шаубюне обрела славу театра – законодателя современных принципов постановки драматургии «великих русских реалистов»<sup>4</sup>.

Но как рождаются подобные взлеты? В 37-летнем Штайне – создателе Шаубюне поражает умение своевременно, в предчувствии кризиса ставить перед актерами смелые и увлекательные творческие задачи, способствующие совершенствованию внутренней техники и приемов овладения драматургическим материалом, способные захватить и преобразить актера, избавить его от накопившейся рутины. Театральная критика не ощущала в творчестве режиссера никаких признаков кризиса, в то время как Штайн уже увидел препятствия в развитии и необходимость смены сценического

стиля, найдя жесты актеров в спектаклях минувшего (в «Тассо» Гёте ли, в «Тайной подмене» Миддтона ли) внешними, манерными, «миккимаусоподобными», «липкими как клейстер». Не увлекали больше ни революционная дидактика, ни стилизация<sup>5</sup>. Срочно требовалась корректура ориентиров, «лекарство», и режиссер нашел его в русской драматургии. Чехов, Горький – оба они требовали изображения внутреннего процесса, психологической динамики. Шаг за шагом, от спектакля к спектаклю Штайн шел к пониманию режиссуры как процесса *исследования* художественного произведения во взаимосвязи с познанием природы театра во всей широте его возможностей.

Штайн – один из тех, кто повернул Западную Германию шестидесятых годов лицом к России, кто вместе с Брандтом – иными средствами, конечно – творил «восточную политику». «Краеугольным камнем» русской культуры В. Непомнящий, вслед за Ю. Лотманом, называет духовные ценности, сформированные русской классической литературой: «духовное выше материального, идеалы выше интересов, нравственность выше прагматизма, совесть выше корысти»<sup>6</sup>. Эти ценности гармонизировали с философским пафосом драм Гете



*Петер Штайн в образе дачника на своей вилле в Сан-Панкрацио (Италия). Конец 90-х г. Фото из личного архива П. Штайна*

и Шиллера, определявшим мир молодого Штайна, и позволяли ему чувствовать себя защищенным и свободным в холодном мире послевоенного оцепенения. Петер Штайн, как мы помним, изначально не тяготел к русской литературе и драме – интерес к ним образовался постепенно и начал оформляться как некое духовное предпочтение-противостояние опыту послевоенного буржуазного театра прежде, чем он в 1975 году совершил месячное путешествие по Советскому Союзу.

Этот интерес, как справедливо отмечала биограф Штайна Росвита Шиб, выходил далеко за пределы традиционных немецких мечтаний о загадочной «русской душе» и левацких грез об СССР – родине всех пролетариев мира, он «гораздо более широк и радикален»<sup>7</sup>. Большинство молодых немецких режиссеров времени «преодоления прошлого» под влиянием голливудского кино обратили свое внимание на Америку. Штайн же, по наблюдению Бруно Ганца, «всегда отдавал предпочтение России и никогда не устремлял свой взгляд в сторону Америки». Его актерам бросилось в глаза то, что он даже говорить начинал «с особой нежностью, когда речь заходила о России». В то время как Бруно Ганц считает необъяснимой любовь Штайна к России, Эльке Петри уверена, что корни ее – в рассказах отца-инженера о годах работы в СССР и отцовском восхищении русским характером. По ее же мнению, увлеченность Чеховым привела режиссера к тому, что он «и самих русских стал понимать через Чехова»<sup>8</sup>.

Штайновская Россия всегда была и остается идеализированно-литературной, и в этом ее прелесть. Постепенно Штайн приходит к собственному пониманию русской культуры, бросающему вызов западному материалистическому сознанию и укрепляющему близкий лично ему духовный идеал. «Мечтательство» режиссера о России продолжалось до самого последнего времени...

## «Процесс возникновения текста» и творческие задачи

История рождения идеи постановки горьковской пьесы и возникновения «сценической версии» Шаубюне, а впоследствии и сам спектакль – все это давно обросло легендами. Тридцать лет спустя Петер Штайн, Бото Штраус и актеры наперебой будут спорить о том, что было первоначальным толчком и какие принципы структурирования были положены в основу обработки, сделанной Штраусом. Повторять во всех деталях эти пространно излагаемые истории мы не станем, остановившись на главном, как его сформулировал режиссер в беседе с автором этой книги: «В “Дачниках” мы пытались отработать чеховские театральные приемы, и в этом смысле нам помогала откровенно слабая, рыхлая драматургия горьковского произведения. Присутствие пьес Горького в нашем репертуаре объяснялось, с одной стороны, его по-юношески наивным, достаточно романтическим представлением о гражданской активности, что на тот момент очень роднило его с нашими зрителями, а с другой – почтительным отношением к Чехову»<sup>9</sup>. Еще в цюрихский период, когда возникли первые разговоры о создании собственного театра, Штайн высказал желание поставить чеховскую пьесу. А на Халлешен Уфер, как поведал режиссер<sup>10</sup>, одна из актрис заявила, что труппа еще не готова к Чехову и до него еще надо дорасти. Когда же Штайн, будучи вынужденным согласиться с этой точкой зрения, предложил вначале попробовать свои силы на горьковском материале и взяться за «Дачников», труппа на коллективном голосовании однозначно высказалась за... французскую комедию. Итак, вначале появилась «Копилка» Эжена Лабаша (1.9.1973), а затем уже, год спустя, после «Античного проекта – 1», «Дачники» (22.12.1974).



Сцена из 1-го действия.

Ю. Лампе – Мария Львовна (в гамаке),  
И. Риттер – Калерия,  
Э. Клевер – Варвара,  
Э. Петри – Юлия,  
Р. Хакер – Рюмин

Штайн не был в восторге от «Дачников», считая ее «слабой, эпигонски-чеховствующей пьесой»<sup>11</sup> [нем. „tschechowsierendes Stück“]. Но между Горьким и Чеховым было слишком много общего, чтобы его не чувствовать. Было в «Дачниках» нечто, что притягивало – коллектив как социум и как возможность иного актерского существования на сцене, шире – иной философии бытия, чем давала традиционная немецкая драматургия, где доминировал герой-одиночка. Была мечта «научиться когда-нибудь этому способу сосуществования, движению вместе, то есть соединению абсолютной преднамеренности и совершеннейшей произвольности при подчеркнутом физическом соучастии актеров»<sup>12</sup>.

Само по себе выделение в «русском настроении» горьковского и чеховского начала может показаться парадоксальным, но оно имело глубокие исторические корни. Штайн и Штраус внимательно проштудировали полемику между Чеховым и Горьким середины 1900-х годов и сделали из нее свои выводы. Именно тогда Горький столкнулся с проблемой «неадекватного восприятия» своих пьес (известна карикатура того времени «Чья возьмет?», изображающая перетягивающих канат Чехова и



Горького). Когда в преддверии возможной постановки «Дачников» в Художественном театре Немирович-Данченко попросил Горького переделать слишком ядовитую, ерническую пьесу, тот отказался и отдал ее в печать в первоначальном виде. Можно сказать, что Штайн решил «откликнуться» на просьбу Немировича.

Исходя из горьковского определения жанра «Дачников» – «сцены», Бото Штраус стремился к поиску «комплексной

структуры взаимосвязей героев, не к последовательному развитию фабулы, а скорее к монтажу внутренних и внешних состояний»<sup>13</sup>. В европейском театре тип драмы-монтажа фрагментов, разрушающей последовательное развитие фабулы, впервые был воплощен Георгом Бюхнером в его «Войцек», оказавшем огромное влияние на последующее развитие драмы от Бертольта Брехта до Хайнера Мюллера<sup>14</sup>. Эту драматургическую модель, которая станет характерной для последующего развития творчества Штрауса, Люк Бонди, один из наиболее тонких штраусовских интерпретаторов, называет «асинхронной», «нехронологической»: «При нехронологической структуре нет больше желания идти в пьесе от А до Я, современная композиция это: начать с Б и кончить Е, потом снова начать с Ж, короче говоря, нечто серийное»<sup>15</sup>. Перерабатывая подобным образом драму Горького, Штраус (это было отмечено почти всеми рецензентами постановки «Дачников») решительно приближал ее к Чехову и тем самым к современности. Пьеса Горького в семидесяти восьми сценах-фрагментах радикального штраусовского «рерайта» узнаваема и одновременно неузнаваема. Так же как брехтовский «рерайт» – это, по существу, совершенно новое произведение. Обработка (назовем ее текстологическим преобразованием) была признана настолько удачной, что «Дачники» до сих пор играют на немецкой сцене в редакции Шаубюне.

Драма основательно перемонтирована, сделан ряд перестановок, комбинаций и добавлений из горьковских же произведений, в том числе и романов, «обострена» линия сторожей, превращенных в беккетовских созерцателей абсурда, действие спрессовано максимально, как в киносценарии. «Дневные» сцены второго акта перемещены в начало, а «ночные» сцены, которыми у Горького начинается пьеса, следуют затем. «Временная сетка» действия (Штайн) дана в ином ритме: обед, вечер, день и опять

вечер, то есть день плавно перетекал в вечер, вечер перетекал в утро, потом снова наступал день. Затем шла сцена большой прогулки, ужин и «катастрофа». Третий и четвертый акты сильно сокращены. Все перемены, все сюжетное движение происходит на глазах, на открытом пространстве – вне его ничего не происходит. Выбран другой тип экспозиции: персонажи появляются и уходят не один за другим (или парами, что особенно раздражало режиссера – это же не драматургия, а «какое-то нагромождение сценического материала», «хаос», который необходимо «организовать!»), а к началу все разом находятся на сцене в определенных местах. Штайн называет этот принцип композиции «групповым», иными словами, собиранием персонажей в группы. Проходные фигуры вычеркнуты. По Штайну, в штраусовской обработке «шестьдесят процентов Горького, сорок процентов Штрауса». Штраус считал свою «стратегически-драматургическую» работу, направленную на создание ансамбля и борьбу с премьерским инстинктом, чрезвычайно успешной. Что касается Штайна, то он все-таки испытывал некоторые «угрызения совести» – позднее, когда ему приходилось говорить о грехах своей молодости, непомерном вмешательстве в текст и перестановке авторских акцентов, он ссылался на пример... своего учителя Фрица Кортнера (который, между тем, считал нужным прежде всего блюсти верность тексту).

Обратимся к обстоятельным воспоминаниям самого режиссера, датированным началом 80-х годов, о том, как возникла эта обработка.

«Я настаивал: эти люди постоянно должны быть вместе. Они тут в заточении, они отсюда никуда не выходят. Мы посмотрели фильм Бунюэля “Ангел-истребитель”, в котором группа завсегдаев вечеринок также оказывается запертой на вилле и не может оттуда выбраться. Этот фильм я считаю великолепным потому, что там



опрометчивые классовые борцы на протяжении двух часов предаются размышлениям: таков феномен исключительно этого класса – верхушки общества. А в конце Бунюэль показывает, как целые массы народа внезапно оказываются заточенными. То, что фильм показывает эту опасность, делает его для меня особенно интересным.

Нечто подобное произошло и с нашими “Дачниками”. Мы думали, что будет гораздо лучше, если персонажи больше не будут оторваны друг от друга. Пусть болтают, несут себе вздор, пока, наконец, двоим [так у Штайна. – В.К.] все же удастся отсюда выбраться<sup>16</sup>. Такова была идея, если говорить о содержании. И была еще одна, чисто эмоциональная причина, связанная уже с нашим методом. Если мы уж вместе работаем над спектаклем, так позвольте нам всем вместе оставаться на сцене. Потребность присутствовать на репетициях, работать вместе, была всегда, однако это ограничивалось тем, что какие-то сцены все же должны идти между двумя персонажами. Другие не появлялись просто потому, что не участвовали в действии. А сидеть без толку страшно неинтересно, если тебе самому нечего делать. Отчасти потому пьеса и была выбрана, что она предоставляла возможность равномерной ролевой нагрузки [...]

1-е действие.

Р. Хакер – Рюмин, И. Риттер – Калерия,  
Э. Клевер – Варвара, О. Зандер – Сулов

Процесс обработки протекал следующим образом. Сначала мы со Штраусом раскурочили всю пьесу. Мы хотели начать с общего плана, а не с приема “с одной двери в другую”, как начинается у Горького. Кроме того, я хотел как можно раньше вынести все на *in the open air*<sup>17</sup>. Это имело некоторое отношение к театральному пространству, которым мы располагали. Я с удовольствием ставлю пьесы, действие которых происходит на лоне природы, так как тут возникает возможность более тесного контакта между зрителями и актерами [...]. И чтобы создать этот общий план, мы просто экстраполировали<sup>18</sup> целые сцены из пьесы, которые подходили друг к другу, то есть объединяли сцены, не носившие, в сущности говоря, драматических функций, являясь просто промежуточными сценами. Вся первая часть состоит у нас из подобных сцен. Кульминация происходит в сцене большого спора между всеми<sup>19</sup>, который мы сочинили сами. У Горького о нем только рассказывается. Мы вынесли его на сцену, потому что были убеждены в силе его воздействия – рассказ об этих дебатах мы просто превратили в прямую речь.

Затем, где-то на половине пьесы, мы стали потихоньку вводить изначальную драматургию... Перед началом репетиций мы еще раз проработали начальные сцены пьесы, причем Бото Штраус записывал импровизации актеров и встраивал их в новый текст сцен. При этом надо было, конечно, соблюдать меру, иначе спектакль стал бы невероятно длинным. Именно таким образом возник целый ряд новых сценических деталей. Так мы и двигались туда-сюда. Этот спектакль, прежде всего первая его часть, в значительной степени определялся актерами. Позднее, когда мы все ближе подходили к оригинальному тексту, этот способ работы, конечно, в такой степени был уже невозможен»<sup>20</sup>.

Помимо Бунюэля, смотрели еще одну картину – «Дачники» советского театрального режиссера и актера Бориса Бабочкина (1967 г.) с Нифонтовой и Быстрицкой, в котором Варвара Михайловна, героиня Быстрицкой, словно фурия, летела навстречу ветру революции. Этот фильм скорее всего давал понимание не того, как надо, а как не надо играть Горького – он, по словам Штрауса, обострял восприятие «топоса мещанского консерватизма», выражавшегося в манере «изъясняться языком непривычного и устаревшего политического лексикона», а революционным речам придавать «избыточный пафос»<sup>21</sup>.

Подведем итог. Штайна и Штрауса, как мы видим, не устраивал в драме Горького старый, классический («параболический», как называет его Б. Зингерман) принцип построения действия (завязка – развитие – кульминация – развязка) и обусловленное им «скорее пространственное, чем временное» построение действия. Иными словами, пьесу «чеховствовавшего» Горького Штайн стремился превратить в более чеховскую, приблизить ее к Чехову, для которого, по словам того же Зингермана, «драма жизни может быть понята – и изжита лишь во времени»<sup>22</sup>. Манипуляции с «неудачно» расположенными сценами

объясняются желанием сильнее *драматизировать время*, чем это позволяла горьковская композиция, вскрыть, по словам Штайна, «загнанную внутрь болезнь» и «глубинные, нерешенные проблемы»<sup>23</sup> человека и общества, возлагающих надежду на спасительную революцию. Интересно, что Штайн выразил свое несогласие с Бонди, говорившим о принципе «асинхронности» у Штрауса<sup>24</sup>, полагая, что в обработке Шаубюне действие разворачивается в «логическом, хронологическом порядке»; это противоречие делает очевидным переходной тип возникшей пьесы, сочетавший соблюдение в отдельных фрагментах традиционного единства времени, места и действия с новым принципом внутреннего монтажа (дробление действия, фрагментарность) и с намеренным разрушением «единства времени». Мы отказываемся «возбуждать чувство единства времени»<sup>25</sup>, прокламировали авторы обработки. Один из приводимых Штраусом примеров описывает, что этого добивались не только путем «асинхронизации», но и с помощью перемены драматических акцентов. В промежутке между третьим и четвертым актом Рюмин уезжает на три недели к морю. В сценах третьего акта у Горького никто, кроме самого Рюмина, не замечает наступивших в нем перемен; тем более что несчастный воздыхатель снова раздражается декадентскими сантиментами. В Шаубюне пассаж «С того времени, как я увидел море, в моей душе звучит, не умолкая, задумчивый шум зеленых волн, и в этой музыке тонут все слова людей... точно капли дождя в море...»<sup>26</sup> заменен резким и неожиданным призывом: «Уходите, Варвара Михайловна, бросьте нас и не рыдайте при прощании – не стоит»<sup>27</sup>.

Нам уже приходилось несколько раз «слышать из уст» режиссера слово «импровизация», заставляющее предполагать, что Штайн на этом этапе работы сделал решающий шаг навстречу методике Станиславского. Теперь это слово (и некоторые приемы) звучит, возникает сплошь и рядом.

Но ошибочно было бы полагать, что Штайн в работе над «Дачниками», погружаясь с головой в «систему», копировал этюдный метод. Разобраться в различиях подходов, понять своеобразие постепенного освоения опыта русской психологической школы и русской психологической драмы помогают воспоминания Бото Штрауса 2003 г. о том, как протекали репетиции, несколько противоречащие тому, что мы сейчас прочли.

По словам Штрауса, Штайн не рисковал тогда опереться на актерскую импровизацию: «Он всегда стремился, правда, к тому, чтобы актеры импровизировали, но этюдов как таковых не было, потому что актеры, конечно, не имели в том никакого опыта. Этими навыками надо ведь сначала овладеть (когда-то это называлось *“extemporieren”*, делать без подготовки), этого не умел почти ни один актер. К тому же, такого чувствительного к языку режиссера, как Штайн, тотчас начинает раздражать, если актер начинает пользоваться своим личным жаргоном»<sup>28</sup>.

Конструирование (именно конструирование, а не «деконструкция», настаивал Штраус) нового текста было продиктовано еще и принципом коллективной работы Шаубюне, ставшим к моменту постановки «Дачников» доминирующим. «Когда я прочел оригинальный текст, – вспоминал драматург, – я подумал: это же невыносимо, постоянно эти выходы и уходы, они же, в конечном счете, ничего не дают, это просто смешно. Надо занять всех вместе на сцене в одном большом континууме, и ради этого пьесу надо полностью переработать, не разрушая ее...»<sup>29</sup>. В то же время Штайн понимал, что принцип коллектива – это далеко еще не принцип ансамбля, к воплощению которого он столь же сознательно, сколь и интуитивно стремился. В этом смысле «Дачники» являлись переломным моментом – прежний демократический принцип работы и распределения ролей все еще сохранялся, но одновременно ставились все новые и новые задачи методологического характера, движения навстречу домини-

рованию творческой индивидуальности в коллективе, «навстречу Станиславскому». В протоколах репетиций аккуратно зафиксированы споры и результаты голосований; большинство актеров были либо удовлетворены такими «назначениями в ходе выборов», либо не сопротивлялись им; Бруно Ганц и Эдит Клевер же резко выступили против<sup>30</sup>. Штайн при этом пытался уравновесить интересы различных групп; в протоколах об этом замечено: «Бывали случаи, когда он соглашался на назначения, не совпадающие с его представлениями, а в конце репетиций он уже и сам не помнил, что у него когда-то были другие представления»<sup>31</sup>. Случился, правда, небольшой инцидент: труппа проголосовала за назначение на роль Власа только что пришедшего в театр актера Герта Давида, которого режиссер считал еще слишком молодым для серьезных работ, роль Власа он уже пообещал Михаэлю Кёнигу и назначил его на роль против воли труппы.

Но точно так же, как собирательный образ русской интеллигенции накануне революции, для Штайна был важен каждый в отдельности в своих противоречиях, в любовных и семейных драмах. Количество действующих лиц горьковской пьесы – двадцать шесть – было сокращено до тринадцати. До начала репетиций литературными помощниками режиссера были составлены подробные психологические портреты<sup>32</sup> этой чертовой дюжины, что опять же напоминает сочинение биографии персонажа по методу Станиславского. Особую проблему составлял для Штайна выбор способа актерской оценки, отношения к горьковским персонажам, который, в конечном счете, должен был определить стиль игры. И в этом колебании, плавании между стилем классической буржуазной драмы и драмы нового века, наконец, между Горьким и Чеховым, маячившим в перспективе, Штайн – пусть не покажется это странным – вынужден был опереться на часто им поругиваемого Брехта.

«От нас зависело то, чтобы вывести на сцену не каких-то карикатурных персонажей или уставших от жизни обжор – тогда спектакль мог бы продолжаться не более четверти часа или получаса [...] Актер – любой актер – имеет тенденцию к тому, чтобы склониться перед своим персонажем. Актер, который этого не делает, для меня дезавуирован. Но здесь нужно, конечно, искать противовес... Нужна постоянная самокритика и способность к сверхконтакту в процессе работы актера над ролью. Актер должен сильнее разрабатывать теневые стороны своего персонажа. Для меня огромное наслаждение – видеть, что актер продвинулся настолько, что в состоянии обогатить игру средствами вчувствования, “чувства до конца”, бокового чувства, влезания вовнутрь, залезания в подкорку или куда угодно, исчерпать все до дна и при этом одновременно наблюдать себя со стороны. Тем самым достигается баланс»<sup>33</sup>.

## Метаморфозы интерпретации

Один из персонажей называет все происходящее в финале «печальным водевилем», что можно считать жанровым признаком горьковской пьесы в целом. В речах персонажей много недомолвок, сентиментальных, оборванных фраз и бесконечных горьковских пауз, в тексте отмечаемых многоточиями, отчего диалог нередко становится шатким и нарочито пустячным. Горьковская неэкономность в слове («сочное суесловие», как говорил А. Кугель) раздражала, особенно в сравнении с Чеховым. Штраус прессует горьковский текст, сжимая его, как брикет<sup>34</sup>, практически лишая его авторских ремарок, многоточий (они сохранены только для Рюмина да Варвары Михайловны). Костяк оставлен – ветки и ответвления обрублены. У Штрауса доминирует жесткий язык медицинского диагноза, оттеняемый к тому же коммента-

риями-маргиналиями на полях текста. Это своеобразная литературоведчески-режиссерская экспликация, жанр, неизвестный русскому театру. Комментарии собирают действие в еще более тугий узел, они призваны задать основной тон интерпретации, сменить импрессионистичность и расплывчатость интонации, присущих ранним горьковским пьесам, более строгой манерой полутонов, твердым и суровым взглядом, более близкими Чехову. Правда, как сетовал некий рецензент, искоренить «типично русскую жалостливость, сочувствие к себе почти всех поголовно» все равно не удалось<sup>35</sup>. Одновременно выправлены композиция и ритмы, летящие, начиная с четвертого действия, «до конца без остановки» (здесь для достижения эффекта музыкальной коды («*Koda-Wirkung*») предприняты наиболее значительные сокращения, не пощадили и сцену чтения Калерией своего опуса; в обработке это сцены 62–78<sup>36</sup>).

Приведем одно характерное критическое замечание Штрауса к 39-ой сцене в конце первого действия, в которой Калерия читает пессимистическое «стихотворение» Горького «Эдельвейс»: «Мелодекламация – вымирающий жанр исполнительского искусства. Горький положил его в основу одного из своих ранних стихотворений... Однако здесь чувствуется и скепсис, с которым Горький взирал на себя как на лирика-неудачника»<sup>37</sup>. Этот и приведенные ниже комментарии (даны в сокращении) к тем или иным сценам дадут нам представление о степени и природе неудовлетворенности оригиналом, путях и внутренних мотивах авторов, исправлявших и ужимавших пьесу.

*К сцене 1: [«Тишина, инертность, унылый поиск слов в послеобеденное время поздним летом».] К сцене 3: «Рассказываемый Двоемочием<sup>38</sup> анекдот прокуристу, который, прочтя “Воскресение” Толстого, сошел с ума, выдуман из той потребности, что кто-то должен однажды рассказать историю, которая ничего не объясняет и ничего не меняет». К сцене 17: «Сцены спора»,*

в которой Мария Львовна отстаивает свои взгляды на литературу и социальный ангажемент, в такой форме в пьесе нет. Там эти споры с ней существуют в основном в не прямой речи. Но интересно открыто показать, что в них действует таким скандальным образом... Пьеса предвещает некие события; по уши влюбиться и дозреть умом политически должно быть единым процессом [по всеобщему признанию, это ключ к постановке. – В.К.]. К сцене 31 (к реплике Дудакова «Она [Мария Львовна. – В.К.] засунула дочь в интернет»: «У Горького Соня не в интернете, а действующее лицо пьесы... У Горького постоянно большие проблемы с заслуживающим доверия изображением жизнеутверждающих персонажей и персонажей-образцов. Так и Соня всего лишь невыносимая и умная не по годам девочка-подросток, вряд ли самостоятельная среди всех прочих. Так же и ее друг Зимин, обе роли вычеркнуты»<sup>39</sup>). К сцене 35: «Искусственные шуточки Власа не особенно смешны и довольно глупы и инфантильны для 25-летнего, его подавленность – клише. Мы в обработке пытаемся его дерзкий нарциссизм, из-за которого он у всех вызывает антипатию, трактовать всерьез как опасную экзальтацию, угрозу самому себе. Он должен быть непредсказуемым, постоянно ждущим скандала». К сцене 48: «Басов и Шалимов ведут диалог в начале второго акта. Разговор о “новом читателе” отсюда переносится в начало третьего – где в оригинале фигуре Шалимова уделяется слишком мало внимания». К сцене 54: «Любовная связь между Марией Львовной и Власом у Горького – “сцена-нарезка”. Оба возвращаются с прогулки, на которой Влас, очевидно, пытался отважиться на признание. Связь никак не подготовлена, она лишь в намеках, все, что потом происходит на сцене, – фактически отпор, который женщина постарше дает юноше. Драматургия же обработки требует, чтобы все развитие и все изменения в отношениях были представлены открыто...

Поэтому данная сцена дополнена несколькими штрихами, показывающими, что Мария Львовна разрывается между нежностью и аккуратным сопротивлением». К сцене 59: «Позиция и самооценка писателя в обработке оценивается несколько иначе, чем в оригинале. По отношению к Варваре Шалимов раскрывается безогляднее, чем когда-либо до этого в пьесе. Он рискует пойти на спонтанное искреннее движение, и позднее, чувствуя себя непонятым, он должен ополчиться против варваринных клише насчет жизни писателей. В обработке Варваре в конце дают урок: Шалимов возвращает ей цветок, который она ему “невольнo” преподнесла. В оригинале она требует вернуть ей цветок и прощается, а Шалимов только шипит ей вослед свои проклятья». К сцене 61: «При прямолинейном психологическом развитии Варвара должна была бы гораздо сильнее упрямиться перед пьяным Басовым. Мы пытаемся убедительно показать противоположное: вероятно, из-за поражения в сцене с Басовым, она тут мягче, снисходительнее к мужу, чем во всех предыдущих сценах. Ее разрыв с мужем, борьба с собственной меланхолией должны протекать как можно более противоречиво». К сцене 69: «Отъезд Двоеточия, начинающаяся осень, страх перед пустеющим городом – здесь это еще звучит как чеховский мотив. Но постепенно он усиливается до громкого, разрывающего душу диссонанса». К 77-й сцене. (К реплике Варвары, подслушавшей пошлый разговор мужчин о женщинах): «Варвара крайне возбуждена. Наконец, следует сильный эмоциональный взрыв». К 78-й сцене. (К реплике Варвары «Пусть эти люди слушают»): «Варвара говорит из последних сил, из последних сил вытирает стол, поднимает упавший стул. Это во-все не сильный, гордый уход, после такого долгого, изматывающего преодоления...» (К финальной реплике Шалимова): «Что такое безразличие? Цинизм? Подлость? Или паралич? Или попытка утешенья? Трудно сказать»<sup>40</sup>).

Как видим, обработка балансирует между интерпретацией и радикальной критикой, едва ли не обрывая пуповину, соединяющую ее с оригиналом. Степень разработанности замысла, его открытой экспериментальности, степень спроектированности спектакля тут поразительна. Чеховский камертон очевиден. Через сосредоточение на проблемах внутреннего развития образа труппа Шаубюне шаг за шагом уходила от наивных представлений об «активной жизненной позиции» периода «Матери», идя к пониманию фатализма бытия и «фатальной неизбежности» (Штайн) экзистенциальных конфликтов. То, что режиссерской задачей являлось прежде всего вскрытие философского плана драмы, было четко сформулировано в программке к спектаклю: «Вскрыть подлинную суть людей в обществе, где самые беглые контакты пробуждают самые стойкие догадки и фантазии об окружающих»<sup>41</sup>, иными словами, вскрыть драму людей, проходящих мимо жизни.

В «Дачниках по мотивам Горького» совершенно очевидно, что перед нами ансамбль, прошедший в своем развитии огромный путь от плакатной «Матери» до утонченной драмы Ибсена и Кляйста. Шаг за шагом, от спектакля к спектаклю Штайн шел к пониманию режиссуры как процесса *исследования* художественного произведения во взаимосвязи с познанием природы театра и расширения его возможностей. Метод театра-исследования был во многом непривычен для 70-х годов и прививался с трудом. Впервые обратившись к опере сразу же после «Дачников», режиссер намеревался и там применить свой метод работы, но испытал поражение – постановка «Золота Рейна» Вагнера в Парижской опере однозначно была признана фиаско. Трудности с труппой начались уже на раннем этапе, Штайна принялись обвинять в отсутствии концепции и слишком медленной работе. Штайн высокомерно парировал в немецкой прессе: «Театр – это

процесс исследования, протекающий во время репетиций. Концепция формулируется на премьерке, а не за год до репетиций»<sup>42</sup>. От оперы пришлось отказаться на десять лет.

## Поиски внешнего образа

Штайн не стремился воссоздавать на сцене русский быт в подробностях, как это было принято в горьковских постановках времен Рейнхардта; он утверждал: «то, что мы вывели на сцене, вообще не имеет никакого отношения к России, русской ментальности», несмотря на восхищение русских, впервые увидевших «Дачников» и восхищавшихся «столь интенсивной игрой немцев и тем, что на сцене не распускают бесконечно слюни»<sup>43</sup>. И все же, что бы ни говорил Штайн, как бы ни кокетничал, в «Дачниках» совершился переход от быта к «русскому настроению», шире – тайнам «русского умонастроения» начала века, и поиски его обозначились уже на стадии обработки. Так, комментарий Бото Штрауса к сцене пикника на природе (58-й) вполне определенным образом направлял актерское самочувствие: «Басов, размягченный чрезмерной дозой портвейна, умиляется собственным добродушием, тем, что он все сможет снести и понять, и насмешку друга-писателя, и истерику сестры – царит “настроение русской сцены”»<sup>44</sup>. Для придания особой русской интонации горничная Басовых Саша превращена в няню Басова – что за русская пьеса без няни!

Возникает ощущение, что многое в спектакле было достигнуто благодаря сопротивлению актеров рационалистическому толкованию, путем какого-то спонтанного взрыва, ошеломившего самого режиссера (в одной из бесед 2003 г. Штайн отмечал: никогда не было такой силы содружества, сплоченности в работе и особой интонации, особого музыкального настроения, поддерживаемого и оттенявшегося игрой актеров на фортепиано и пением под гитару).

## ■ *Pro memoria*

По словам Бото Штрауса, сначала было решено по инициативе молодого кинопродюсера Регины Циглер снимать фильм по «Дачникам», а потом уже делать спектакль, сценическая обработка возникла из готового киносценария. Так или иначе, поскольку из-за отсутствия денег для павильонных декораций съемки не могли состояться (фильм, благодаря которому Штайн стал известен в России, был снят лишь полтора года спустя), намечалось «синхронное предприятие» (Штраус) и неизбежно нужно было искать дешевый вариант. Штраус предложил снимать фильм в оранжерее, режиссер поначалу эту идею отверг (впрочем, как и свою собственную первоначальную идею постановки в выставочном зале с перемещениями публики от одной группы актеров к другой), но все же впоследствии к идее открытого пространства вернулись в несколько иной форме: фильм снимался на лугу под Берлином в Гатове и на Павлиньем острове – в двух ландшафтах, которыми располагал Западный Берлин. Для спекта-

кля же Карл-Эрнст Херрманн предложил т.н. «нулевой вариант».

«Если мы хотим рассказывать историю группы, необходимо особым образом структурировать сцену, дабы все персонажи все время оставались вместе и все вещи тоже. Идея состоит в том, чтобы построить площадку по авансцене, там будет терраса дачи. За этой площадкой будет склон, представляющий собой луг, как будто вы смотрите из дома в сторону леса. Стены и задник должны образовывать клетку, как бы огороженную территорию, откуда люди в принципе не могут убежать. Интерьеры для сцен, происходящих внутри дома в темное время суток, могут быть акцентированы с помощью освещения»<sup>45</sup>.

Сценограф рассказывал о том, что знаменитые настоящие березы для новой постановки были найдены случайно, также из-за отсутствия в театре денег, потраченных на громоздкую предыдущую: «просто в те времена была возможность купить березу в лесничестве за три марки»...



*Сцена из спектакля*



В целом же он исходил из неких абстрактных представлений об иных пропорциях пространств и символах русской дачи – «низкие деревянные потолки, комнаты частично окрашенные, по большей части с побелкой, а еще эти виды в просвете между комнатами...»<sup>46</sup>. От этих фантазий о непременных русских березах (не столь уж отличающихся от немецких) и пошло пространство «Дачников» с 250-ю настоящими деревьями. Побывав спустя несколько лет в поездке по России, сценограф лишний раз убедился в том, что интуиция его не подвела.

Магия сценического пространства «Дачников» и жизни этого пространства была обворожительной и непередаваемой. Сценическая площадка как будто вросла в лес, срослась с ним (не то лес, не то театр...). Сверху виднелись штанкетты, с переднего свисал свернутый на три четверти белый супер, слева и справа взмывали ввысь дощатые дачные стены, сцену замыкала густая березовая роща из тонких хрупких молодых стволов; на пространство дачи намекали лишь стол, самовар, дачная мебель и форте-

*Сцена из спектакля*

пиано. Деревянные половицы на авансцене смыкались с лесной поляной, посыпанной торфяной крошкой<sup>47</sup>. Благодаря этому перед зрителем открывался как бы вид изнутри дачи или дачной террасы на природу. На сцене было важно все: и чередование общих планов, и детальный расклад реквизита в сцене пикника, и пиджак, только что снятый с плеча и подвешенный высоко на случайной ветке березы.

Березки из настоящих превращались на сцене в совершенное и в полном смысле слова чудо трепещущего серебра. Молодая березовая роща на заднем плане была составлена из десятка крупных и пары сотен мелких деревьев, тесно прижатых друг к другу, со сплетенными в кружево ветками. Листья на ветках были не настоящими, а искусственными, изготовленными из шелка различной расцветки, вдобавок цветные листики были рассыпаны на свисавшем, подобно свернутому парусу, супере. Художник сознательно стремился к импрессионистической иллюзии.

Главное же чудо он препоручал световой режиссуре; луч прожектора осторожно и нежно двигался по сцене, выделяя то одну группу, то другую; персонажи представляли то четкими силуэтами на фоне темной роши, игриво рассекаемой белыми стволами, то блуждали в лучах мерцающего солнечного света, пробивавшегося сквозь березы из густоты леса. Различные световые аппараты исполняли различные функции: верхний, боковой, контровой свет, направленный луч, неоновые лампы для финальной предрассветной сцены. Старые аппараты для контрового света фирмы *Niederwolf* не удовлетворяли запросам сценографа, и, по его рассказам, техники театра усовершенствовали этот прожектор, и его вскоре стала производить молодая оборотистая фирма под названием «*Swoboda*»<sup>48</sup>.

Условная, знаковая сценография Херрманна обнажала пропасть, разверзавшуюся между прекрасной природой и изъязвленными душами дачников, живших на лоне этой природы<sup>49</sup>.

В этом искусном, обманчивом пространстве Штайн творил феерию движений, не похожих ни на один предыдущий спектакль (может, лишь отчасти на давний «Тассо»), достигая иллюзии воздушной среды, сжатия и расширения пространства, одновременного движения на всех планах. Избегая линейных мизансценических построений, Штайн выстраивал многофигурные композиции, чередуя мягкий волнообразный рисунок с острым зигзагообразным, одну доминанту сцены с другой. Приемы киномонтажа, использованные Штраусом при создании обработки, наложили неизгладимый отпечаток на композиционные приемы режиссуры и стиль актерской игры. Актер, писал один из немецких критиков, как будто сам становился камерой, которая «привлекала к себе глаза и уши зрителя, переводила взор в другую сторону сцены, концентрируя внимание либо на одной точке, либо на общих планах, одним словом, «определял пространственные

масштабы сцены»<sup>50</sup>. Не случайно после выхода фильма критика пришла к знаменательному выводу: в то время как театральная постановка получилась «слишком кинематографичной», фильм получился «слишком театральным» и в кинотеатрах успеха не имел<sup>51</sup>. Новые горьковские герои полны внутренней экспрессии, чего не было в героях «Матери». Впечатление плывущих по сцене фигур оставалось даже тогда, когда кто-то из них застывал на месте. Каждый фрагмент сцены в «Дачниках» становился сам по себе произведением яркого живописного искусства, что замечательно отражено в нескольких сотнях фотографий Хельги Кнайдль, хранящихся в архиве Шаубюне.

### До и после гибели надежд. Вступление в период художественной зрелости

*«Всё – спутанно... неясно... и пугает»  
(Калерия в «Дачниках»)*

*«Мы все должны стать иными, господа!»  
(Варвара Михайловна в «Дачниках»)*

Первый вопрос при знакомстве с шаубюновскими дачниками, в своей простой красе на фоне светящихся берез напоминающими скульптуры античного фриза<sup>52</sup>: кто они? Что за генерация? Русские интеллигенты начала 20-го века или современники – немецкие интеллектуалы? Не стоило торопиться с четкими определениями, глазам являлись внешние приметы и тех, и других. Вроде бы исторические костюмы, русская бытовая среда, большевистская газета «Правда»<sup>53</sup> в руках жены владельца дачи, строгий и достоверный этикет... и явное сходство с западногерманскими шестидесятниками с их вздорным критическим темпераментом... легкий, прозрачный намек на спонти<sup>54</sup> в прическе а ля ирокез Власа-Кёнига... и даже (если присмотреться к широкополой шляпе Шалимова-Ганца) на Фассбиндера... Русский, увидевший, с каким пылом в первой же сцене устраивала

Марья Львовна–Лампе сущий допрос писателю Шалимову («Кто вы? Мой друг? Мой враг?»), вполне мог вспомнить о ком-то вроде Засулич, немец, конечно же, в своем воображении вызывал левых духов. Во всяком случае, взору зрителей предстали не муляжные русские, которых в это время еще можно было увидеть на сценах восточного Берлина, а несчастные мужчины и женщины, обманывающиеся и сжигающие себя в пылу страсти, скептики, ницшеанские циники, клоуны, завязтые спорщики с твердыми убеждениями, но не лишены сомнений, искатели не приключений, а смысла жизни; все вместе постепенно складывалось в портрет поколения.

Духовная же драма переходного, межумочного поколения разрешалась на сцене через богатую динамику форм внутреннего и внешнего движения. Тревожный хаос блужданий по сцене, в котором персонажи не могут найти себе места, беглость, обрывочность человеческих контактов, нервозность реакций свидетельствовали о душевном крахе людей, давно ставших чужими друг другу. Подобно тому, как у Чехова драма непонимания находила выражение в речи «друг мимо друга», горьковские персонажи суть переживаемого способны выразить лишь в мимолетных состояниях.

Мысль об этом узнаваемом «русско-немецком» человеке Шаубюне придется пояснить, прежде чем приступить к реконструкции спектакля, потрясавшему своим строгим реализмом и прозрачным, тонким психологическим шитьем. Штайну русский человек интересен не как этническая особь, а как европеец, всего лишь живущий на русской территории. Режиссер смотрит на немецкое общество рубежа 60–70-х, когда в Германии миновал пик брожения «преступно нетерпимых», выражаясь словами Рюмина, молодых людей, и когда перед обществом разверзлась пропасть психики левого экстремизма, через призму истории России 1900-х годов<sup>55</sup>. Но в этом человеке межумочной эпохи ярко выражены

типично русские черты: скука и вечное нытье, страсть к надрывам и недовольство неустроенной жизнью, желание бегства и быстрота потери иллюзий («с нехорошей быстротой принимаем и отвергаем решения», обращает внимание Варвара). Русскому человеку «совестно жить... неловко» еще и оттого, что он «чувствует что-то нестройное в душе другого». Так «Дачники» погружали зрителей в глубокие размышления о человеке, феномене межумочной эпохи со всеми сложностями его психики (а именно «сложности психики», по словам одного из персонажей пьесы, и делают интеллигента).

Дачники. Воспаленные люди на пороге разлома, которые никогда в жизни больше не вернутся на эту дачу. Они торопятся и высказаться спешат. Нежная, когда-то романтическая Варвара–Клевер, тягостно всматривающаяся в какую-то даль, потерявшая почву под ногами (скучающее лицо – ясное зеркало души); кривляющийся, взбалмошный паяц Влас–Кёниг с подведенными глазами и красными щеками, за желчеизлиянием которого скрывается нечто совсем другое; особа с высокими требованиями к жизни, внешне аффектированная, по сути, большой ребенок Марья Львовна–Ютта Лампе, которую еще ни разу в жизни не поглощала стихия интимных чувств и которая стынет от оторопи, когда впервые сталкивается с ними... Одни, плывущие к неведомым другим берегам, и другие, такие же потерянные в пространстве жизни: усталый аристократ духа Шалимов–Ганц, припертый к стенке чужими ему «новыми читателями» и неловко пытающийся сохранить абсолютную независимость, непроницаемый увалень Басов, на надменном лице которого невозможно заметить хотя бы тень беспокойной мысли – оба чуть остранены, старательно причесаны, с короткими уголками воротничков по моде, этакая элегантная маска; угрюмый бука Сулов–Зандер в дурацкой, по-гаерски надвинутой на лоб фуражке с дрожащими от запоев руками, неясно, что можно от него ожидать а, может быть, ожидать вовсе нечего.

Сбои и сломы ритма насыщают действие спектакля, открывая все новые и новые ракурсы, моменты состояний. Внимание переносится от одной пары на другую. Вот Влас рванулся к Марье Львовне и театрально припал к ее груди, бесцеремонно заглядывает ей в глаза, паясничает, боясь признаний. Вот Басов спешит выложить жене очередную сплетню, чему та решительно противится, убегает от мужа, идет ровно, смотрит вперед, уже неся в себе волну разрыва. Вот Юлия с легкомысленной улыбкой на губах снимает пистолет с предохранителя, но, наведя его на мужа, в последнее мгновение опускает вниз, с отворачиванием к себе и к нему. Возлютовавший Суслов уводит Юлию в глубь сцены и бьет ее по лицу, наливаясь кровью, Юлия, не слишком-то оскорбясь, убегает еще дальше; и примирить их уже невозможно. Вот фурия черной зависти и экзальтированная нимфоманка Ольга–Сабина Андрес без каких-либо на то причин закатывает Варваре истерику, доводя ее до белого каления. Все довершала идеалистическая картинка легкости, с какой тщедушный весельчак Двоеточие соглашался на уговоры Марьи Львовны пустить свое состояние на дело строительства школы.

Калейдоскоп фронтальных мизансцен и изысканное темперирование одновременных движений на разных планах создавали волшебство неповторимой сценической атмосферы этих «Дачников». Рецензентами было замечено, что «чрезвычайно трудно описать то, что происходит в этом спектакле на сцене» (то есть его визуальный ряд), ибо «процесс» отличался необыкновенной слиянностью всех аспектов: «режиссерского, структурного, смыслового, рецептивно-го»<sup>56</sup>. Критик должен обладать способностью улавливать сгустки психологической энергии и анализировать динамику сложного театрального образа. Достаточно будет для начала изучить мизансцены репетиции любительского театра, разыгрывавшего какой-то душещипательный водевиль.

На небольшом помосте появлялась роковая Ольга–Андрес, свысока подавая руку для поцелуя Басову–Вольфу Редлю. Басов в белоснежном пиджаке, театрально склоняясь, целовал ей руку, их «частная» мизансцена описывала спокойный полукруг; откинувшись в плетеном кресле, величественно застывала в позе ожидания Юлия. Затем следовала череда страстных объятий, застигнутых неожиданным появлением соперников. Рюмин–Рюдигер Хакер в своем нелепом канотье, приблизившись к Юлии, жестом, не терпящим возражений, пытался ее поцеловать, движение его руки замысловато переплеталось с жестами рук другой пары, навстречу спешил Дудаков–Вольфганг Рем, толковавший о чем-то своем. Третью «частную» мизансцену образовывали застывший на месте Дудаков, задумчиво бредущий рядом с текстом роли в руках Суслов–Зандер и шествующая с гневно-волевым выражением лица Варвара–Эдит Клевер. Вся эта фарсовая картина, которую вполне можно назвать пластической симфонией, в трансформированно-сжатом виде отражала безысходность реальных любовных перипетий главных героев. Эта сцена глубоко запечатлелась в памяти современников. Интендант и критик Иван Нагель вспоминал в 1989 г.: «Невозможно забыть сцену из “Дачников”, в которой посредственные, нервные, измученные, бравые бюргеры затевают любительскую постановку – и неожиданно в этом словесном хаосе, казавшемся одновременно полной импровизацией и написанным каким-то композитором речитативом, вырывалось наружу скрытое, угнетаемое безумие их безнадежной жизни»<sup>57</sup>. Подобным образом можно было бы проанализировать и следовавший затем эпизод чтения стихов Калерией–Риттер.

С легкой иронией описан быт дачников, их «мимолетные контакты», исследованные до мельчайших подробностей. Черновые заметки режиссера-педанта зафиксировали всю широту диапазона этих постоянно меняющихся механических занятий,

из которых и состояла «богатая внутренняя жизнь» героев (почти все отмеченное воспроизводилось на сцене, в фильме же – все, включая прогулку на лодке):

Активный отдых	Работа
Совместный обед, ужин	Письмо
чайная церемония	чтение документов
декламация	исполнение домашних обязанностей
репетиции	рисование
чтение книги и газет	перестановка мебели
пение	уборка
игра на инструментах	медицинские процедуры
созерцание природы	деятельность инженера
забрасывание удочки	работа Кропилкина
пикник	подсчеты и планы
прогулки	управление
питье	
курение	
ремонт одежды	
секс	
игра в шахматы	
раздача лакомств	
плавание	
участие в представлении	
лодочная прогулка <sup>58</sup>	

Из этого «сора» и слагалась на сцене особая жизнь, пронизанная противоборствующими настроениями общности и тоски изнуренного одиночества. Выше модус сценического движения мы сравнили с разматыванием клубка, неожиданно совпав в этом с немецким критиком Сибиллой

Вирзинг, которая в своем тончайшем анализе спектакля прибегает к образу разматывающегося мотка пряжи, уподобляя при этом штайновский хоровод «выразительному танцу»: «Хоровод мимолетных разговоров и столкновений дачников, выстроенный Штраусом в его обработке, находил выражение в богатейшей палитре симультанных пантомимических актов. Разделенные на отдельные группы, медленно расходящиеся в разные стороны и снова сходящиеся в другом составе, персонажи неслышно переходили из одной позиции в другую. Повсюду в группках шла своя жизнь, любезничали, любили и спорили, и смертельная скука, дефицит страстей, от которой страдали все поголовно, катилась по сцене, распутываясь будто моток пряжи»<sup>59</sup>.

В сцене прогулки и пикника в лесу мимолетности сменял парад исповедей и жесточких игр.

Рассказывая о том, что он видит на улице в глазах «нового читателя», Шалимов-Ганц обращает к залу печальные глаза с обращенным внутрь взглядом – этот тоскливый стеклянный взгляд едва ли можно вынести. Перед Варварой, ждавшей явления ангела, – обмякшее тело, словно бы вращающееся в безвоздушном пространстве, лицо, истомленное бессонными ночами и горькими думами. «Чеховствующий» Штайн не позволяет себе насмешки и осуждения, они были бы слишком легкомысленны. Этот Шалимов ушел далеко от себя прежнего и застрял в пустоте, как застревают в пустоте герои Фассбиндера.

Настоящий чеховский поединок – сцена объяснения Варвары и Рюмина. Невероятно экспансивная и своенравная актриса, предельно строго расставляющая акценты роли, Эдит Клевер вводила зал в полное заблуждение лиричным началом, не предвещавшим никакого конфликта. Она легко и раскованно брала Рюмина под руку, умоляя не начинать серьезный разговор и давая ему понять, что они – ровня в своем одиночестве и могли бы остаться друзьями (зритель

надеялся, что так и будет). И только испытываю огромное разочарование из-за полного отсутствия в партнере благоразумия, шла на признание. Но признавалась не столько в том, что не любит Рюмина, сколько в отвращении к себе и ко всему на свете. Мизансцена из драматической перерастала в символическую: герои находились теперь по разные стороны сцены, на расстоянии вселенной друг от друга, все еще размахивающий руками Рюмин–Хакер и застывшая на месте, как статуя, величественная Варвара–Клевер.

Ютта Лампе играла не Марью Львовну – «синий чулок», революционерку-идеалистку, а молодую женщину, нацепившую на себя маску «синего чулка», которая еще не приросла к ее лицу. С ироническим шармом изображала актриса болезненные метания своей героини между ролью матери и возлюбленной. Поясняя Власу свою философию, она высоко поднимает чело, делает решительный взмах рукой, повисающей затем в воздухе (жест, летящий в воздухе – вообще особенность исполнительского стиля Лампе). Она не прокламирует, а взывает к совести «лишних людей», чувствуя, что волшебный сон их вскоре кончится. Гневная мимика делает лицо актрисы еще более возвышенно-страстным. Она была и резкой, и нежной, способной и сечь правдой, и прощать. Очаровательны эти блики душевной ясности. Нужно было видеть, как она смущенно отводила глаза в сторону, обнажая порыв страсти. Нужно было видеть, как на фоне бурных разговоров на первом плане под стволами берез в глубине сцены она бережно и старательно вытирала платочком испачканное лицо. Актриса поражала амплитудой своей игры – от нежнейшего лиризма до бездонной драматической пустоты. Это был голос поколения, познавшего горькое послевкусие бунта и полного, однако же, решимости идти своим, совсем еще неясным путем.

Женское лицо в спектаклях Штайна – самое глубокое зеркало души. Когда в сцене на веранде Влас–Михаэль Кёниг оставлял

свое кривлянье и приближался к губам Марьи Львовны–Лампе, на лице ее появлялись оторопь и страх. Ему стоит огромных усилий убедить ее в том, что между ними нет барьера пустоты – ей стоит огромных усилий, чтобы сбросить с лица маску, отказать от своего иронического, холодноватого спокойствия и броситься в объятия головокруженья<sup>60</sup>. Когда Влас, не выдержав «пытки» первого объяснения, плюхался с размаху в грязь, будто гусь, Марья Львовна следила за ним из подвешенного между берегами гамака, с опасной тревожностью – то ли чудо ждет ее, то ли падение. Когда же он говорил, что должен уйти, Марья Львовна–Лампе страстно его целовала, обнимала чуть ли не на коленях, и лишь потом в панике убежала, пересекаясь на пути с прогуливающимися дачниками. Сценическая жизнь героев проходила в ожидании чего-то важного, запретного и тревожного (в комментариях Штраус не напрасно подчеркивал значение момента ожидания-выжидания).

Комически сниженным по контрасту к этой сцене выглядел примыкавший к ней короткий эпизод пошловато-оргиастического выплеска мужа и жены Дудаковых, которые цеплялись друг за друга прямо-таки как слизняки (Дудаков: «Разве о такой жизни мечтали мы?»). Коротка конвульсия, пробегающая по лицу Дудакова–Рема, но тем отчетливее видно, какие огромные рушатся надежды. Внутри реалистической ткани спектакля Штайна неожиданно проблескивал цадековский гротеск.

В конце сцены пикника сомлевшие дачники, казалось, погружались в мир сна. Сценограф являл очередное чудо перехода от одной грани сценического «кристалла» к другой, от прозы жизни к импресси и символик. Сверхъестественной силы белым светом озарялись верхушки серебристых берез, постепенно свет рассеивался по всей сцене. Взрослые люди, двинувшись вперед, внезапно замирали, будто дети, которые либо потерялись в лесу, либо оказались на чужой планете.

После очередной стычки Басова и Варвары группа дачников на мгновение замирала в случайных позах, в это время на фоне застывших фигур появлялись Пустобайка–Отто Мехтлингер и Кропилкин–Эберхард Файк с трещотками и свистками и иронически комментировали пикник. Для этого специально был написан диалог сторожей (75-я сцена), которого не было у Горького:

*Кропилкин. Что это они делают?*

*Пустобайка. Спорят. Они всегда спорят перед обедом.*

*Кропилкин. Так ведь еды на каждого от пуза. Чего тут спорить.*

*Пустобайка. Они спорят не о еде, они спорят до еды.*

*Кропилкин. А за едой?*

*Пустобайка. За едой никогда.*

*Кропилкин. Ну ясно. Как и мы. Но спорить перед обедом из-за ерунды и потом снова из-за ерунды...<sup>61</sup>*

Сцена эта вызывала противоречивую гамму чувств. Видно, как Штайн разрывался между поэтической метафорой и обличительным жестом. С некоторой натяжкой сцену можно было бы считать парафразом немой сцены из «Ревизора». Патерсон в своей книге приписывает сцене социальный подтекст, который явно ближе радикализму «Оптимистической»: «Эта гротеск-

ная картина оцепеневших мелких буржуа в стадии саморазрушения, созерцаемая сознательными пролетариями, обладала всеми признаками сна, и все же она сказала нам о реальном существовании этих людей гораздо больше, чем могла бы дать бездна психологических нюансов»<sup>62</sup>.

Кульминацией большой прогулки в березовом лесу была сцена объяснения Варвары–Клевер и Шалимова–Ганца. Настроение потерянности во времени и жадной попытки соединить жизненную цепь доводится здесь до крещендо. Один пытался зацепиться за другого, воспользоваться его силой, но с совершенно разными целями, и разочарованно отступал. Эта поэтика, безусловно, роднит штайновского Горького с Чеховым, если точнее – школу Шаубюне с русской манерой способов выражения чувства переломной эпохи, зафиксированных, в частности, в «Неоконченной пьесе для механического пианино» Никиты Михалкова, вышедшего тремя годами позже штайновского спектакля. А шальной спуск Платонова по косогору к реке поразительно напоминает бегство в полутьме горстки шаубюновских персонажей в фильме – и также в сторону маячившей вдали речки (в данном случае не имеет значения, видел или не видел Михалков киноверсию немецкого спектакля).



*Сцена из 3-го действия.  
Б. Ганц – Шалимов,  
Э. Клевер – Варвара,  
О. Зандер – Суслов*

Сквозной темой роли для Эдит Клевер стала борьба между мраком и светом в душе ее Варвары, между жадной любовью и обновления и осознанием временных пределов всего. Шалимов театрален в своей наигранной искренности, простота Варвары щемяща. Клевер начинала сцену тихо, робко, словно прикасаясь всем сердцем к идеалу. Протягивая руку любимому писателю своей юности, почитательница светилась изнутри обжигающим, лучезарным светом. Стоило только Шалимову обвить ее ладонь своей ладонью и начать целовать ее пальцы, как она в ответ нежно целовала его – для нее это был символ платонического единения. Внезапно слова ее полились романтическим потоком, лицо озарялось внутренним светом, словно бы на глазах раскрывался цветок (что дополнительно подчеркивалось сценическим светом). В момент поцелуя его руки лицо ее демонстрировало высшую степень наслаждения. Но стоило только Шалимову произнести одну-единственную фразу («У меня рождается дерзкая, безумная мысль... Мне кажется, если бы вы...»), как символ единения тотчас таял на глазах, будто облачко. Актриса не позволяла тут себе никаких сильных движений, довольствуясь лишь легким полуоборотом, все достигалось путем передачи драмы мимолетных внутренних состояний, живописью полутонов и контрастов. Разочарование ее прорывалось затем в бурном потоке слов, в которых она, собственно, уже не видела особого смысла: где нерастраченное, там и утраченное, утрата заслоняла собой все.

Превосходным партнером был и Бруно Ганц–Шалимов, которому в наступившей поре жизни тошно и от лжи, и от искренности, и выдавить из себя он может либо яд цинизма, либо похоть. Столкновение не перерастало в грозную ссору, а короткая вспышка страсти оборачивалась трюизмом. Издевательским жестом вынимал Шалимов–Ганц из блокнотика только что полученный цветок и возвращал его обратно. Как и у всех, у Шалимова–Ганца была

своя глубокая правда, но, по тонкому наблюдению критики, режиссер добивался от актеров того, чтобы через легкое изменение ситуации и ее оценки становилось ясно, сколь относительно эта правда. В итоге Ганц играл и не Шалимова-пораженца, и не писателишку, у которого почва уходит из-под ног – пародию на Фассбиндера – и не дешевого стареющего бонвивана, а грустного и язвительного философа на грани существования. «Этот Шалимов, – писал Фолькер Канарис, – со своей чувствительностью, даром восприятия и коммуникации далеко превосходил всех остальных; правда его персонажа поразительным образом состояла в том, что за позой паразита то и дело всплывала загубленная способность проникать сквозь поверхность вещей (с какой безжалостностью он давал отпор сентиментальности Варвары...)»<sup>63</sup>.

Каждый в мире дачников находится на своем этапе изживания пустоты, на своем отрезке неудавшегося поиска смысла жизни. Если брать замыкающую «прогулку» сцену инженера и его жены-актрисы, то Сулов в трактовке Отто Зандера находится далеко по ту сторону этого поиска. Шут, валяющийся под деревом, еще пытался бросаться циничными фразами, но они так и застревали в горле, словно комок. Жизнь дачника сопровождается только выбросами пустоты, половодьем малодушия. Когда один из подобных выплесков случается с Басовым, увальнем с размагниченными мозгами («я становлюсь все мягче, я люблю все и ничего не ненавижу»), Варвара смотрит на мужа полными сочувствия и страха глазами.

В последней трети спектакля наступал драматический перелом, ладья идиллии качнулась и стремительно стала погружаться в пучину. Стычки дачников переходят во взрывы и болезненные разрывы, обнажаются противоположные позиции, война суждений неизбежно сменяется войной убеждений. Штайновский Горький обращает внимание на опасную грань развития

человеческого социума, задыхающегося от собственной слепоты, отсутствия воздуха истины, жестокого взора правды в глаза. Кончается время ровного течения, мира и тоски. Казалось бы, рушатся все мифы сразу. Радикальную прямоту обретали речи Варвары, радикальный запал – речи Марьи Львовны. Казалось, в сцене истерики Варвары за ее спиной вставал призрак Ульрики Майнхофф. Влас в сцене обличения басовщины-сусловщины уже не паясничал, как поначалу, а менял маску шута на роль героя. Он выступал дерзко, будто в студенческой аудитории или в уличном театре. В поведении этого Власа отразились черты немца 60-х годов – молодого человека, ополчившегося против поколения отцов – будь то Руди Готтхайн из пьесы Мартина Вальзера «Черный лебедь», протестующий против отца с его нацистским прошлым, будь то молодые люди из «Мюнхенской свободы» Мартина Шперра, бойкотирующие современных буржуа-спекулянтов, которым плевать на уроки немецкой истории. Спектакль наполнялся ясными аллюзиями. Пятерка, покидающая «болото» дачи в финале – Марья Львовна, Влас, Варвара, Двоеточие и Калерия (в спектакле Штайна она присоединялась к порывающим со своим прежним укладом), – воспринималась публикой представителями леворадикального поколения.

Но Штайн был далек от наивного торжества по поводу разлома и свершившегося расчета с прошлым. Человеческая психология консервативна, преодоление медленно и часто оказывается иллюзорно. Меняющийся человек далеко не познан, и далеко не свободен от противоречий и двойственности буржуазной морали, что время с такой силой обнажило в психологии новых левых, никуда не ушедших от двойной жизни. Выходя из одной драмы, любое поколение вступает в другую. Порвать со своим классом кажется поначалу так просто, поступком, который одним махом решит все, порвать с собой прежним оказывается во сто крат сложнее и даже невозможно.

Штайн пытался уловить именно мерцающие интонации этого как будто бы переломного, но не слишком надежного времени. Уходя в новую жизнь, бывшие дачники уносили с собой свою прежнюю.

Интонации протеста крепко-накрепко срослись с жадной нежностью, любви, открытости, предвещающей наступление эпохи «новой чувственности», «новой чувствительности» в немецком искусстве 70-х – 80-х годов. Эпохи дождя чувств, который смывает следы старого (кстати, таково было название одного из известных фильмов этого времени «И дождь смывает все следы» Альфреда Форера (1972), в котором гимназистка собиралась сбежать из семьи с французским студентом). В «Дачниках» внимание было сосредоточено на пограничных состояниях, на сильных чувствах, которые способны очищать и преобразовывать, после чего жить по-старому было невозможно; иные же эмоции могут увести в пропасть и вызвать отвращение – грань патологии, «опасной экзальтации»<sup>64</sup> Штайну особенно интересна.

Финал спектакля лишен какой-либо однозначности. Хеннинг Ришбитер настаивал в своей рецензии на том, что Штайн, «уточняя Горького до Чехова», сводил все в финале «к приятию разлагающегося буржуа»<sup>65</sup>. В пьесе Горького, мол, четверо героев устремляются навстречу пролетарски-социалистической общности будущего, а в Шаубюне усталые скептики, тяжело пробираясь через березовые заросли, упираются в мрачную стену задника. Безусловно, Штайна, старательно штудировавшего русскую историю, так же, как Блока, занимала мысль о «подлой измученности» определенных общественных групп. Но, увы, критик грешил против сценической правды, в финале печальным диссонансом звучали две противоборствующие интонации: вид обнажившейся червоточины в душе буржуа рождал желание бегства и перемен, и одновременно лились слезы по поводу тающей грезы о коммуне.

## ■ Pro memoria

Рюминский выстрел развязывал путы, сковывавшие до сих пор тела и души дачников. После окончательного поражения в любви Рюмин ударялся в трезвый цинизм, призывая Варвару уйти отсюда прочь ради собственного спасения (к чему горьковский герой совершенно не был готов). Он не по-дурацки стрелялся, а сознательно уходил из жизни. Тем стремительнее и отчаяннее был взрыв Варвары («Мы – дачники»). Отвечая на обвинения и издевки Власа, внутренне собранный, лощеный, словно проснувшийся от спячки Суслов–Зандер с уничтожающим цинизмом высоколобого буржуа выплескивал на публику свое высшее и окончательное знание. Актер уходил от дешевого обвинения своего героя в безграничной пошлости. Убежденно говорил он о золотой середине жизни, к которой скоро, быть может, лет через пять придут все бунтари. И спорить с ним было невозможно.

Драка, которую затевал оскорбленный Басов–Редль, стремительно вела к разрыву. Взрывы следовали один за другим, ритм становится синкопированным, судорожным, взмахи и пересечения рук наполняли воздух сцены тревогой. Внезапно все, приготовленное к пикнику на природе под

праздничной гирляндой из разноцветных фонариков, летело со стола. Есть внезапно становилось неумоготу, еще недавно беспечные, лица дачников казались искаженными мукой, что оттенялось спокойствием остранных сторожей – пролетарских простаков Пустобайки и Кропилкина с их ритмично гремящими колотушками.

Световые гармонии и дисгармонии создавали в последней картине неожиданное и мощное напряжение. Внезапно из кучки дачников, сидящих во мраке ночи за сдвинутыми столами, накрытыми белой скатертью, один за другим вырывалась группа людей. Ощущение приближающейся грозы подчеркивалось гневными перекрестными взмахами рук. Фигуры порывающих с прошлой жизнью и уходящих в неизвестность освещались голубоватым неоновым светом. Фигуры остающихся Басова и Шалимова поглощала мрачная темнота. Гагли фонарики, ночь сменялась рассветом.

Поражало колоссальное по амплитуде развитие интонации Варвары–Клевер в финале – от душевного непокоя, нравственного протеста к истерическому взрыву. Феминистски-ригористский вскрик Варвары «Свиньи!» в адрес мужчин-пошляков при виде окровавленного Рюмина внезапно



Конец 4-го действия.  
Г. Лампе –  
Двоеточие,  
Ю. Лампе – Мария  
Львовна,  
В. Редль – Басов,  
М. Кёниг – Влас

сменялся жестоким трансом (его вполне можно считать предзнаменованием трагического взрыва ярости Клитемнестры в последовавшей в 1980 году «Орестее»<sup>66</sup>). Клевер хваталась за голову и, отталкивая всех прочь, срывалась с места, она неслась вперед, шагая едва ли не по телу раненого Рюмина. Казалось, она бросалась в пропасть. Так гордо и так безутешно замыкал спектакль исследование драматической параболы бунта. Это был окутанный дымкой горькой печали взгляд поколения немецких шестидесятников в недавнее прошлое своей мечты.

Подводя итог, стоит лишний раз подивиться удивительному эффекту работы режиссера-факира – громадный айсберг подготовительного этапа как бы ушел под воду, целиком растворяясь в живом сценическом действе, во вдохновении ансамбля.

### Кстати о фильме (Штайн: «Я вижу это совсем иначе»)

«Дачники» Штайна в кино<sup>67</sup> не являются предметом нашего специального рассмотрения. В том объеме, в каком игра на экране отражала и укрупняла язык и образы спектакля, мы воспользовались фильмом в описании спектакля, к сожалению, не зафиксированного на видеопленке (Штайном в предвкушении съемок это было сделано намеренно, о чем он впоследствии сожалел). Здесь же фильм интересует нас лишь в том смысле, что споры о нем дают дополнительную пищу к размышлениям о стиле и методе актерской игры в Шаубюне. По выходу фильма критика пришла к знаменательному выводу: в то время как театральная постановка получилась «слишком кинематографичной», фильм оказался «слишком театральным» и в кинотеатрах успеха не имел. Разногласия между Штайном и кинокритикой были достаточно сильны: ее фраппировала театральность фильма, эксцессивная манера актерской игры, чуждая

якобы киноэстетике попытка «реконструкции процесса ансамблевой игры на экране»<sup>68</sup>, иронические цитаты из «Мужчины и женщины» Лелюша (камера любовно объезжает вокруг целующуюся пару) и т.д. Пожалуй, лишь Фридрих Луфт да еще пара театральных критиков находили фильм «волшебным». Штайн защищался, в одних случаях серьезно, в других – вызывающе-цинично (фильма Лелюша не видел, с удовольствием снимет еще более театральный фильм, некий микс «Эмпедокла» Гельдерлина и «Белой акулы» Спилберга...).

Корреспонденту «Шпигеля» Вольфу Доннеру Штайн, не стесняясь прослыть новичком, рассказал о том, что первый опыт в кино был приобретен им при записи спектаклей на пленку, а «Дачники» стали просто периодом всеобщего воодушевления кино. «Это великая вещь – возможность играть вместе с мертвыми предметами, зачастую действующими сильнее, чем актеры. Но тут возникает опасность ужасного символизма. Мы говорили себе: одно лишь панорамирование камерой того, как кто-то исчезает за дверью – было бы чудесно, намного лучше, чем бесконечные диалоги. Но треп как раз и является предметом этого фильма! До начала съемок у нас не было какой-то изысканной концепции. Откуда? Тут бы я только утонул в клише. Вот такая мелочь, как сахарница, если ее взять крупным планом – откуда я знаю, как это будет восприниматься на самом деле? Мы много всего наснимали, а потом при монтаже все вырезали. Я всегда был против деталей, значимость которых я не мог соизмерить... Мы вообще не так часто прибегали к кинематографическим приемам. Я жестко отстаивал приоритет актерской работы. Воспользоваться новаторскими возможностями монтажа в немецком кино или цветной фотографии мы не могли. Мы могли предложить только одно – подчеркнуть приоритет актерской игры, ведь именно он и является длительной традицией немецкого кино, куда все великие актеры приходили из театра.



Кадры из фильма  
П. Штайна  
«Дачники»

Больше всего я боялся, что актеры сорвутся и пропадут на экране из-за непривычного метода работы в условиях техники фильма»<sup>69</sup>. Как это чудесно, восклицал режиссер – кино без зауми, без сложного монтажа и аппаратуры, просто панорамирование, свободное чередование персонажей, лиц, тел на постоянном фоне! И в самом деле – одним из самых впечатляющих моментов изобразительности фильма оказалось противоречие между прекрасной природой и истерзанным человеком.

«Слишком мощная», «слишком интенсивная», «эксцессивная» игра театральных актеров в «Дачниках» (особенно Эдит Клевер) показалась многим критикам утрированной и разрушающей киноиллюзию. Штайн решительно воспротивился такому дилетантскому пониманию. Именно благодаря обострению конфликта вырастает «нечто серьезное» – «важный разделительный момент всего сценического действия», «специфический стиль игры», доводящий все до предела и ведущий ввысь. Защищая Клевер, Штайн, безусловно, имел в виду высокую планку психологического гротеска, которой достиг Шаубюне, серьезно погрузившись в методику системы Станиславского. «Надо играть скорее агрессивнее, чем осторожнее!» Актер Шаубюне, по мысли режиссера, это такой актер, который стремится «испробовать все возможности экспрессивной, ох-



ватывающей все сценическое пространство игры», ставит перед собой задачу «усилить глубину проработки характеров» и «сделать переход от созревания решения к взрыву более медленным, более плавным»<sup>70</sup>. В этом понимании сказалась неудовлетворенность как доставшимся от «золотых 20-х» экспрессионизмом, резкие контрасты которого и доминирование крика не давали возможности, по словам режиссера, исчерпывать всю глубину человеческих характеров, так и доминировавшим в послевоенном т.н. «образовательном театре» псевдореалистическим стилем игры, далеким от подлинной социальной критики.

А что же с прежней революционностью? Неужели театр вместе со Штайном полностью отказывался от идеи преобразования? Неужели крах надежд 68-го года так резко отбрасывал к нигилистическому настрою? Колебание истории от революционного витка к стагнационному порождало

своеобразный постреволюционный скепсис. Человек «новой левой» обращал свой трезвый и суровый взгляд внутрь себя, апеллируя к личным возможностям, к «революции чувства», к эмансипации. Несколько лет спустя, выступая в прессе по поводу только что снятой киноверсии «Дачников», Штайн сформулировал свою позицию гораздо точнее, чем во время репетиций. Возможно потому, что лишь в итоге работы стало ясно, на что способен театр и какие именно чувства он может поддерживать и развивать в современнике: «призывать его учиться преодолевать в себе страх. Ведь так уж устроен человек – преодолей хоть десяток барьеров, а страх возвращается вновь»<sup>71</sup>. Кроме того, ансамбль окончательно убедился в том, что в мужчине этот инстинкт страха сильнее, чем в женщине, которая по самой своей природе – бунтарь. В беседе с журналистом мюнхенской газеты Штайн заострил эти мысли: «Предмет и тема фильма – не триумфы и победы эмансипационного движения, а оковы прошлого, мучительные, терзающие душу моменты импульса “Прочь!”»<sup>72</sup>. Знаменательно, что английский биограф Штайна Майкл Патерсон трактовал эти поздние высказывания режиссера более расширительно, как «одобрение спонтанных, мужественных поступков, эмоциональных порывов, готовности пуститься в самые рискованные предприятия», иначе говоря, как манифест новой чувственности, внутреннего преобразования<sup>73</sup>.

## В ложе критики

Если «Мать» Горького в Шаубюне вызвала только раздражение и протест правой критики («Франкфуртер Альгемайне Цайтунг»: «Что должна означать эта гимническая песнь партийной дисциплине в демократическом государстве?»)<sup>74</sup>, то «Дачники» удостоились уже чести быть названными «рафинированным Горьким»<sup>75</sup>, «апогеем формы Шаубюне» и даже «спектаклем века»<sup>76</sup>. «Дачники» оказались первым

спектаклем Шаубюне, показанным за пределами немецкоязычного региона (в Швейцарию Шаубюне выезжал регулярно, благодаря старым связям Штайна) – в Югославию, Франции, Англии, Бельгии, Финляндии<sup>77</sup>. «Таким всегда должен быть театр. Так всегда должны играть актеры», писала «*Le Monde*», а «*Daily Telegraph*» озаглавила свою рецензию так: «Режиссер гениев». Когда весной 1977 г. состоялись гастроли театра в Лондоне (с 3 по 12 марта), для установки роши на сцене были привезены реликтовые березы из *Epping Forest*, бывшего королевского леса – это была едва ли не самая драгоценная театральная награда<sup>78</sup>.

Ложу критики – возвращаемся к немецким рецензентам – буквально ошеломляет и гипнотизирует полнота и богатство жизни актеров в предлагаемых обстоятельствах роли и целого спектакля, немислимые реалистические подробности, чувственность и многомерность образа, дымка интуитивизма. Описывая спектакль, забывают о жестком адорнианском «стиле эпохи», невольно меняя манеру изложения, приспособляясь к ритму штайновского повествования, сбиваясь на меланхолическую поэзию (так писали немецкие критики на заре XX столетия). Вот, например: «Эта Марья Львовна, в своем светлом приталенном платье, волосы чересчур строго зачесаны наверх, поначалу сидит в сторонке в плетеном кресле, курит, читает; время от времени бросает взгляд на того, чьи слова ее заинтересовали, подпирает подбородок сложенными крест-накрест руками, слегка приподнимая брови: наблюдает, не отсутствующая, но и не слишком напряженная – и внезапно энергично хватается за возможность спровоцировать дискуссию с Шалимовым...»<sup>79</sup>.

«Штуттгартер Цайтунг», разругавшая первую постановку Штайна в пух и прах, вознесла «Дачников» до небес: «Такое впечатление, что мы встретились на сцене со всей русской драматической литературой XIX века... «Горький предстал как продолжатель и завершитель Чехова»...

«успех ансамбля, как и белые березы, грозит взорвать крышу Шаубюне»... И далее критик подробно останавливался на анализе новой «пуантилистической живописной манеры» Шаубюне: «Штайнов спектакль и на сей раз просто одержим собственной диалектикой. Самовлюбленно воздвигает он свою светлую критическую реальность. Звездам и сольным выступлениям здесь нет места. Даже Бруно Ганцу можно быть лишь бледно-незначительным, как только позволяет роль»<sup>80</sup>.

Критика прежде всего обращала внимание на разительную перемену лейтмотива в творчестве коллектива. Этот театр трижды обращался к русской драматургии, изображая три фазы русского революционного движения и три фазы женской эмансипации, но если в первых двух случаях доминировали «брехтовский оптимизм» и «героика плебеев», то в «Дачниках» звучали иные мотивы. Глядя на то, с каким трудом пробиралась пятерка «беглецов» из мира конформизма сквозь березы, кустарник и торфяное болото, критики задавались вопросом: должно ли это означать, что «горьковский оптимизм» взорван трезвым взглядом на реальность и что беглецов ждут еще более тяжкие невзгоды?». Вопрос был по сути риторическим. Вторым моментом было восхищение критики возросшим театральным мастерством – такого, по словам главного редактора «Театр хойте», «от Шаубюне никто не ожидал». Ришбитер обращал внимание на то, какой шаг сделан театром в углублении критического реализма, психологизма изображения фигур. «Защита позиции персонажа и скрытых мотивов его протеста находила свободное выражение в актерской энергии, мощной, решительно и точно направленной». Критик приводил множество примеров того, как «в непредсказуемых взрывах открывался углубленный взгляд на жизненную историю персонажа»<sup>81</sup>. При этом Ришбитер особо выделяет то, с какой серьезностью и страстью женщины-актрисы

(опытные Клевер, Лампе, дебютантка Риттер) анализируют процесс «эмансипации» и «психологической деформации» своих героинь – «как не индивидуальной виной, а общественными обстоятельствами обусловленный». Напомним, что студенческое движение 60-х считало себя движением эмансипационным. То, что в драме Горького в России прежде всего связывалось с антимещанской темой, на немецкой почве приобретало феминистский оттенок.

Дотошный критик «Франкфуртер Рундшау» Петер Иден, будущий биограф Штайна, попытался разобраться в том, чего же добивался режиссер путем сопоставления-противопоставления горьковского и чеховского человека. Нельзя сказать, что критику удалось развязать узел этого отчасти искусственного противоречия. «Яростно-обличительный тон» Горького претил Штайну, стремившегося преодолеть «ограниченность описания кризисного состояния и драмы эмансипации» у Горького и одновременно еще ярче показать «тоску по лучшей жизни» женщин, протестующих против мужчин-мещан. В итоге Горький становился «мягче, чувствительней, меланхоличней», «пессимистичней и печальней»... При этом режиссер требовал усилить критический импульс Горького! Невероятно усложняя задачу актеров, Штайн придумывал сценическую форму, внутри которой актер не вынужден был «биться об стенку» один, а строил образ «вместе со всеми, исходя из целостности, которой являла собой группа людей, отношения которых друг к другу развивались постепенно»<sup>82</sup>.

Решение этой задачи на сцене вызвало у Идена восхищение: «Сколь искусно это воссоздание сценического целого из подробностей, подробностей из целого, эта кружевная вязь людей на сцене, когда характеры вырисовывались все резче и резче, так как возникали все новые и новые связи друг с другом, связи, которые в свою очередь переплетались заново.

Этот процесс бесконечно медленного, точного, богатого на нюансы изображения надломов, осечек, стенаний, надежд, тоски и, наконец, взрыва – режиссерское достижение, свидетельствующее о несомненной вере в людей и их способность управлять собой, когда есть понимание своего положения и своих взаимосвязей»<sup>83</sup>.

Исключительно анализу художественного языка спектакля была посвящена статья известного критика газеты «Франкфуртер Альгемайне» Сибиллы Вирзинг, которую нам уже приходилось цитировать. Критик в первую очередь фиксировала особенную насыщенность психологического процесса и переплетение внешнего и внутреннего действия. Вирзинг буквально очаровывали «совершенная хореография хаоса повседневности, точность каждого шага, каждого движения руки и каждой интонации» и артистизм, в котором купались актеры. По ее мнению, Штайн «заострял до предела чувственную привлекательность драмы мелкобуржуазных декадентов», отдавая свою нежность «аутсайдерам из презренного общества». Эдит Клевер (Варвара) удостоивалась титула «царицы печали», Ютта Лампе (Марья Львовна) – «сказительницы легенды о грядущем завтра», Ильза Риттер (Калерия) казалась «светлячком, который хотел бы, и угасая, светить ярко и сильно». «Идеологические претензии» Шаубюне представлялись критику на сей раз «незначительными», существенными – драматическая наполненность игры и окутывающий ее флер щемяще-сентиментального декаданса. «Они [дачники. – В.К.] совсем неплохо устроились в этом аду. Лишь на отдельные мгновения замирали куклы, стихала болтовня и жестикуляция. И тогда из множества бесполезных занятий вырывалась сцена надежды, звучали объяснения в любви и разбивались сердца, лились и угасали воспоминания, вспыхивала и угасала страсть, блаженство; счастье, казалось, обретало ясные очертания и таяло на глазах, как только возникала его

иллюзия. Общество переживало острые моменты среди сонной летаргии, затем снова бодро возвращалось к своим пустынным занятиям»<sup>84</sup>. Статья отражала понимание «русского настроения», чеховской интонации в театре начала 70-х годов, гораздо более живой, чем та, которой была проникнута холодная атмосфера аристократичных и маньеристских чеховских спектаклей Рудольфа Нёльте 60-х.

Понятую Ришбитером тему «эмансипационного движения», женщины как сильного начала, подхватывал в своей рецензии обозреватель гамбургской «Ди Цайт» Рольф Михаэлис. Решение этой темы в Шаубюне вызывало у критика ассоциации с символами различных культурных эпох: и с «вечно женственным» Гёте, и с музой свободы Делакруа (отдельно упомянутой в программке к спектаклю), и, наконец, с «Групповым портретом с дамой» Бёлля. «Посланницу Свободы» Михаэлис видел в Марье Львовне–Лампе, бросающей «в мир омещанившихся мелких буржуа факел протеста». Но лишь немногие из них, и преимущественно женщины, способны порвать с бездельем и пошлостью и отправиться служить народу. Впрочем, левый настрой (как и левый жаргон) в начале статьи обманчив, далее выяснялось, что не протест – как некогда в «Матери» или «Оптимистической трагедии» – был главным содержанием «пессимистической комедии», а трезвые мысли о необходимости воспитания социальной ответственности. Поэтому ироническое «групповой портрет с дамами» (сразу становящееся понятным немецкому зрителю)<sup>85</sup> гораздо ближе к сути спектакля, который, по заключению критика, «с легкой дидактической ноткой рассказывает историю эмансипации».

Снова самым сильным в режиссуре Штайна признается «чувственность пластического жеста», «интенсивность мимической игры в немых сценах», особая, густая атмосфера, возникавшая благодаря гармонии актерского, оптического и музыкального

решения. Не откажем в удовольствии привести обширное описание одного сценического шедевра – финала второго акта с участием Ютты Лампе, Эдит Клевер и Михаэля Кёнига, которое читатель помнит в нашем изложении (каждый смотрит по-разному и видит свои нюансы). «Врач Марья (Ютта Лампе), одетая по-летнему небрежно, приходит на дачу Басовых не затем, чтобы попить чая с хозяйкой. Водрузив на голову широкополую шляпу и обмотав себя узкой шалью, делающей ее более стройной, чувствующая себя «старухой» Марья приходит затем, чтобы перед сном еще раз увидеть младшего брата Варвары, который моложе ее на двенадцать лет. Она почти не слушает, о чем говорит хозяйка, глазами и ушами она уже в соседней комнате, где за своими бумагами сидит Влас. Затем следует немая сцена такой щемящей красоты, на которую способен только Штайн. Подойдя к Власу, корпящему за столом, Марья легко склоняется над его плечом, тот внезапно вскакивает, долго смотрит на нее, затем влечет ее голову к себе для поцелуя, который длится так долго, что становится слышна тишина. Внезапно сзади возникает фигура Варвары: из соседней комнаты она взирает на своих счастливых друзей. (Издали, из темноты сада, эту сцену то ли с иронией, то ли с завистью созерцал Шалимов.) Когда же Марья садилась за рабочий стол Власа, Варвара подходила с другого конца сцены и, замерев за спиной счастливой подруги, робко, молельно гладила ее по голове. Вслед за этим утопическим моментом молчаливой пластической духовной гармонии, после шумной сцены спора режиссер опускал суперзанавес». «Такой неослабевающей интенсивности игры, – заключал Михаэлис, – сегодня не увидеть ни в одном театре стран немецкого языка»<sup>86</sup>. Право, тут действительно можно было вообще забыть о том, кого играют – Горького или Чехова!

Серьезные различия в восприятии подтекстов «Дачников» не должны удивлять нас. По свидетельству ведущего театраль-

ного обозревателя «Ди Вельт» Фридриха Луфта, смотревшего спектакль трижды и назвавшего его «вершиной психологического реализма», каждый раз он видел совершенно иной спектакль. Но особый интерес представляет статья молодого базельского критика Клауса Фёлькера<sup>87</sup>, в глазах которого спектакль трансформировался в учебник политграмоты. Автор проводил (в чем-то, возможно, и справедливую) аналогию между манерой речи актеров и речью героев, рожденных поэтическим мышлением Петера Хандке, автора «Каспара». Гротескная и наивная левая экзальтация, пафос брехтоведа сводили и в трактовке, и стиле изложения: оптимизм Горького переосмыслен в духе нашей современности... между некоторыми из дачников возникает «союз людей в любви и сопротивлении, не уступающий холоду и отчуждению», а это и является «предпосылкой солидарных действий»... трудна, но прекрасна вера в коллективную энергию человечества... Убедительное подтверждение своей мысли Фёлькер находил в финале спектакля, который он трактовал чуть ли не как создание левой ячейки. «Водружая на место опрокинутые стулья и стол, старательно расправляя скатерть, Варвара учится говорить, формулировать свои потребности..., высказывает свое мнение равнодушным мужчинам... Все они (уходящие вместе с Варварой) каждый по-своему являются воплощением надежды, порывают с бессердечными и не поддающимися обучению, охраняемые и ведомые Двоеточием-Гюнтером Лампе – добрым человеком, меценатом и защитником тех, кто отважился стать аутсайдером»<sup>88</sup>.

Одно из возможных (по отношению к пессимизму Ришбитера – полемичных) объяснений феномена магии штайновских «Дачников» с «марксистской прямотой» молодого Брехта давал Фолькер Канарис в своей большой статье в журнале «Театер хойте». По его мнению, «красоту постановки составляли лучи утопии, ее блеск и ее энергия». «Театр настаивал на утопическом требовании

(и он реализовывал его в своем времени и в своем пространстве), что противоречия человеческого общества и человеческих взаимоотношений можно примирить, устранить – а именно в каждом отдельном человека»<sup>89</sup>.

Примечательно, что советские постановщики «Дачников» конца 70-х гг. уже не позволяли себе такого идеализма (трагическим пессимизмом был окрашен спектакль Г. Товстоногова 1979 г., любопытно, что в то время как Штайн и Штраус прибавляли к «беглецам» еще и Калерию, у Товстоногова главный «беглец» – Варвара – даже не ведала, куда ей уходить и была близка к безумию: реплика «Куда я уйду?» была вообще вымарана режиссером. У Товстоногова «нравственно безупречный герой становился иллюзией»<sup>90</sup>. Идеализм шестидесятников в начале 70-х еще тлел, не будучи окончательно положен на лопатки более трезвым и суровым взглядом. Критик «Театер хойте», говоря о соединении сумрачного и утопического в штайновской постановке, торжествовал по поводу обретенной диалектики: актеры Штайна «выделяли в своих персонажах в качестве основной черту неразрушенной, несокрушимой человечности, которую делает мыслимой и реализуемой лишь изменение человека и среды». В этом смысле вершиной спектакля Канарис считал «построение характера» Отто Зандером (Суслов). Хитрый, коварный, жестокий, пропащий обыватель – «и все же с чертами витальности, даже величия: в его гневе сидит зерно энергии, в его презрении – нотки печали. Его реакционные речи никто не слушает; было невероятно притягательно и странно наблюдать, как страшно низко падает человек, разоблачая себя каждым словом – и в то же время не надевает на себя личину морально опустившегося негодая, представая со своим человеческим лицом»<sup>91</sup>.

Но в отличие от Клауса Фёлькера, никакой однозначности в финале спектакля Канарис не видел. Главную мысль спектакля

для Канариса олицетворяла не Клевер–Варвара, а Лампе–Марья Львовна, которую он называл «мотором эмансипационного процесса». Эта Марья Львовна всех «провоцирует» (любимое словцо критика) на дискуссию, на «выявление своей общественной функции»: Шалимова, Власа, Двоеточие... В конце статьи был дан портрет актрисы в этом образе как скрытого дирижера всего сценического действия (мысль эту разделить полностью мы не можем). «Прогрессивное, – несколько прямолинейно писал критик, – целиком вошло в плоть этого образа, в структуру роли, воплотившись в целеустремленной и мощной энергетике (*«Konzentration von zielgerichteten Energie»*) актрисы на протяжении всего спектакля».

Критик давал свою, отличную от других, трактовку финала: «Финал не давал ответа на вопрос, что означал этот мятеж для Марьи Львовны и Власа, точно так же было неясно, куда уходят остальные – не вернуться ли они вскоре обратно. Именно эта открытость финала позволяла соединить политическую и личную историю Марьи Львовны. Личная готовность Лампе задавать вопросы, вынести любую печаль, преодолеть слабость и тоску свидетельствовали о политической четкости и энергии ее персонажа. Именно тем, что актриса не давала готовые ответы на вопросы, она провоцировала интерес зрителей к конфликтам, раздиравшим душу ее героини. Марья Львовна-Лампе возбуждала одновременно и страх перед тем, что может случиться с подобными людьми в будущем, и надежду»<sup>92</sup>.

Особняком стоит рецензия Фридриха Луфта, рецензия-шедевр немецкой театроведческой мысли, заслуживающая того, чтобы быть представленной целиком. Луфт ближе всех подошел к пониманию и раскрытию образов штайновских «Дачников», тайны нового штайновского стиля, непостижимым образом соединившего пастель и трагический гротеск, внутреннюю динамику и внешнюю статику.

В этой рецензии каждая фраза на вес золота. Взглянув на спектакль через призму незамутненного художественного восприятия, критик смог поставить его в контекст мировой культуры, считав современные актуальные смыслы и скрытую романтически-мифологическую составляющую («поэтический тартар»), и дать тончайший анализ синтетического стиля постановки. Можно сказать, ему удалось вывести пластическую формулу языка этого необыкновенного в своем роде спектакля. Хорошо бы предварить это чтение знакомством со стихотворением Шиллера «Группа из тартара» (1781), чтобы проникнуться аллюзией, давшей критику возможность оценить стусок поэтической энергии, заключенной в «Дачниках», с другой, классической перспективы<sup>93</sup>.

**Группы из поэтического тартара.**  
Максим Горький «Дачники». Шaubюне ам Халлешен уффер.

*«Когда поднимается занавес «Дачников» (как пишут в программке Шaubюне: “по Горькому”), у зрителя буквально захватывает дух от того, что предстает перед его глазами. Так это красиво. Так замечательно и загадочно оно, это сценическое пространство. Пьеса, стоит ей только начаться, уже в первом приближении становится столь правдоподобной и близкой, уже в первом волшебном явлении так хорошо знакомой, что начинаешь думать – эта красота, эти муки праздной жизни и бедствия ее героев, все, что еще должно произойти, на самом деле – твое давнее прошлое.*

*Снова мастера Шaubюне (сценография: Карл Эрнст Херрманн) воссоздали на сцене почти реальный пейзаж. В глубине покато́й сцены стоят лысые березки, меланхоличный белый лес, по обеим сторонам сцены тоже теснятся березы. Спереди у рампы – терраса, чуть ли не во всю ширь сцены, на ней летняя мебель.*

*Сквозь огромный кусок марли, висящей над сценой, словно сквозь облако струится свет, по-летнему жаркий и томящий.*

*На сцене живописными группками или многозначительных одиночных позах расположились гурманы-буржуа, дачники-пансионеры, пресыщенные жизнью, типажы, исполненные или сотрясаемые социальной фрустрацией (тут, как никогда, подходит это слово!). Девушка у мольберта – словно на великолепном эскизе Генриха Фогелера в духе пьянящего югендстиля. Мужчины в помятых белых льняных костюмах. Русские расположились на лужайке, словно посаженные туда Мане, на маленькие коврики, брошенные на землю, она – здесь же, под ногами. Композиция полна почти болезненной красоты. Петер Штайн – режиссер живописных, изысканно эстетических убедительных решений. Здесь он снова несравненен. Сначала на фоне повисших в невесомости берез слышны излияния двух сторожей насчет господ дачников. Эти сезонные гости производят на простолюдинов впечатление экзотических птиц, больших, странных зверюшек. Сторожа убирают мусор и бумажки, разбросанные беспечными гостями на красивой лужайке.*

*Стоит только прислуге покинуть сцену, как группа приходит в движение. Начинается в высшей степени искусная игра мнимых непреднамеренностей. Говорят, болтают, смеются, носятся по сцене. Казалось бы, это сумбурно, вне всякого заранее намеченного драматургического плана, говорят сами представители русского общества 1904 года. Казалось бы. Вначале можно подумать, как часто это бывает у Чехова или даже у Горького, когда одна за другой беспорядочно сыплются фразы, будто бы случайно соединенные один с другим обрывки речи, намеки на страсть или скуку.*

*Но здесь явно пытаются трактовать “драматургию случайностей” как метод. Персонажи, с самого начала привлекающие наше внимание и тотчас завоевывающие нашу симпатию или антипатию, обретают все более резкие очертания и выступают на передний план. Существующие между ними связи постепенно становятся*

все более ясными. Коллизии обостряются.

Напряжение нарастает. Медленно, как бы поневоле, персонажи, финальные явления буйной гедонистической буржуазной эпохи с их характерными чертами становятся узнаваемыми и четкими, подобно тому как медленно на дне проявочной ванны фотоотпечаток впервые становится видимым и ослепительно ярким.

Медленно, с какой-то магически-болезненной красотой формируются группы взаимопонимания, или, быть может, это становятся понятны их глубокие разногласия. Как неожиданно (и вместе с тем как замечательно обдуманно и размеренно) начинает проявляться огромная вражда между теми, кто хочет продлить красивое, но жалкое и бесполезное существование, и теми, кто, сначала невянятно, затем смелее, а в конце снова будто теряясь под вуалью нерешительности в чудесном пространстве сцены, настраивающемся на философский лад, в полутьме, неуверенно, движутся в сторону зрительного зала.

Это, безусловно, политический театр, который живет предчувствием политических перемен, вступает в спор о наметившихся переменах, не выпуская их из глаз даже там, где образы начинают переливаться всеми цветами радуги. Тут пытаются с помощью почти забытой пьесы Горького применить новый метод поиска правды, не собираясь всякий раз давать ответы на все вопросы, как это порой опрометчиво и глупо делает «политический театр».

Попытка удалась. Петер Штайн вместе с завлитом Бото Штраусом нашли пластичный, почти неуловимый, но в конце обретающий вполне ясные контуры, стиль обращения в свою веру [*“Spielweise der Überredung”*], что можно было бы перевести и как «способ морального изменения образа мыслей». – В.К.]. Актеры [...] не докладывают свои роли. Стоят, вначале будто усталый, потом невероятно раздраженный, затем отчасти решительный или достойный презрения хор человеческих

образов. Группы из русского тартара. Все не без греха и каждый мечен великой, кажущейся совершенно непреднамеренной неестественностью искусства»<sup>94</sup>.

Луфт услышал в настроении эпохи, зафиксированном Штайном в пластике спектакля, голос рока истории и нотки мировой поэтической традиции. Критик уловил рождение новой социальной интуиции в немецкой послевоенной режиссуре, осознавшей необходимость более глубокого анализа «дурного» социального коллектива (определение Брехта). Дурной, отрицательный коллектив, анализ которого находился в центре всей немецкой драмы от экспрессионистов до Брехта, должен был, наконец, смениться динамичной социальной группой, способной к развитию, преодолению неподвижных состояний. В то время как остальная критика то и дело жаловалась, сколь «трудно описать» происходящее на сцене, Луфт попал в самую точку. История социальной группы, поставленной режиссером в центр спектакля, поднята Штайном до уровня яркой, незабываемой сценической метафоры, метафоры формирующейся на наших глазах общественной корпускулы, познавшей гибельное дно и рвущейся к спасительному воздуху.

Обзор критики «Дачников» еще раз убеждает нас в том, что Шаубюне этого времени воспринимался западногерманским обществом противоречиво-продуктивно, как генератор перемен, дающий ключ к пониманию психологии общественного разлома, в целом же как школа истинных чувств и школа театра психологического реализма. В «русском» спектакле Шаубюне возникал новый мир щемяще-тесных сценических и человеческих взаимосвязей, который прежде немецкому театру, погруженному в судьбы уединенных, отчужденных, враждебных друг другу людей, был незнаком. Невозможно было не отметить возникновение в Шаубюне нового типа актера, о котором мечтали Кортнер и Брехт, и неудивительно, что после «Дачников» актеры Штайна стали важнейшим

потенциалом немецкого кино. «Шанс исследования человеческого поведения» (Канарис), даваемый Шаубюне зрителям, действительно был велик.

Вскоре после премьеры в прессе появились слухи, что Штайн намерен взять «годовой неоплачиваемый отпуск» и что ансамблем займутся молодые режиссеры Люк Бонди и Клаус-Михаэль Грюбер, что воспринималось признаком перемен в будущем немецком театре.

## Штайн, мещане, буржуа и «Дачники» постмодерна

Приступая к работе над «Пер Гюнтом»<sup>95</sup>, Петер Штайн подчеркивал, что Шаубюне отныне сознательно принимается за изучение истории становления буржуазного общества и буржуазии – современного человека и современное общество невозможно понять в отрыве от их истории. За этим скрывалось более четкое, реалистическое представление о публике театра, чем то, которым он руководствовался еще три-четыре года назад. «С одной стороны – и это вещь программная, – мы берем небуржуазную драматургию, чтобы изучить историю рабочего класса и революции, с другой стороны, мы... изучаем то, что можно назвать историей буржуазии, чтобы понять, что у класса, из которого мы исходим, есть история, что она не всегда была такой и не всегда такой останется... Мы играем для того общества, которое существует в Западном Берлине. Мы играем для буржуазной публики. Мы признаем это, иначе быть не может», – пояснял Штайн в интервью литературно-политическому журналу крайних левых «Кюрбискерн»<sup>96</sup>.

Давно уже замечено, что традиционная для русского сознания негативная оценка мещанства, мелкого буржуа с трудом могла быть понята на Западе. Различия между бюргером (гражданином) и буржуа для западного человека не столь заметны и велики, как для русского.

Немецкий аналог русского мещанства бюргер (*Bürger*) имеет совсем другую этическую историю. Так, по определению А.Федорова, для Томаса Манна бюргерство – «особая, высокоразвитая духовная стихия жизни»<sup>97</sup>. С просвещенной русской точки зрения, немецкое мещанство – «разумное мещанство» (Пришвин)<sup>98</sup>. В русском литературно-общественном сознании начала XX века мещанство – нечто совершенно противоположное, не связанное ни с прогрессом, ни с духовностью; ни Чехов, ни Горький не симпатизировали ни мещанину, ни буржуа. Анализируя «Дачников», немецкие обозреватели в своих определениях адресата критики мечутся между мещанами, буржуазными конформистами, мелкобуржуазными декадентами, русской интеллигенций, мелкобуржуазными интеллигентами (а в упомянутой выше статье Михаэлиса встречается еще один типично немецкий термин «aus dem Proletariat aufgestiegenes intellektuelles Kleinbürgertum», что вообще трудно поддается и классификации, и переводу – некие «мелкие буржуа-интеллектуалы, выходцы из пролетариата»<sup>99</sup>, и это закономерно). Эту кашу в понятиях можно объяснить лишь длительным отставанием трактовки мещанства в социально-философских трудах марксизма от произведений свободной от социологии литературы.

Для Штайна горьковские «Дачники» были своего рода лакмусовой бумагой для проверки степени готовности буржуазного общества двигаться вперед, познавая свою историю. Тем же путем шел и Юрген Гош<sup>100</sup> в своей дюссельдорфской постановке 2004 г., сгущавшей краски; демонстрируя на совершенно пустой сцене «весь арсенал социального убожества», режиссер сохранял внимание к психологической гибкости своих героев. Гош заимствовал у Штайна прием одновременного нахождения всех действующих лиц на сцене, сделал его впоследствии генеральным в своих постановках.

Сколь разительным для своего времени был преобразующий импульс штайновского спектакля, показывает сравнение спектакля Шаубюне с постановкой той же пьесы в том же театре спустя тридцать восемь лет Алвисом Херманисом. Это сравнение напрашивалось непроизвольно – не так часто театр возвращается к одним и тем же русским пьесам, но почти вся немецкая пресса увидела в этом квазиремейке печальный знак эпохи, констатируя не только очередной и ставший уже привычным всплеск постмодернистского скепсиса и растерянности, но и очередной творческий кризис организма Шаубюне, в котором сегодня вспоминать о Штайне как-то не принято.

Оказалось, что в наступившую постмодернистскую эпоху переживания и мысли Штайна о социальной ответственности человека, об этическом идеале адресовать было некому. С железной последовательностью была проведена Херманисом идея второго Великого Отказа (как известно, в терминологии левых Великий Отказ означал отказ от ценностей буржуазного мира, нынешний же отказ – отказ от всякой борьбы...). Мягкость, теплота, очарование, идилличность сценической атмосферы семидесятых исчезла. Режиссер, писала «Франкфуртер Альгемайне», «выпустил на сцену зловонных демонов безумия, превративших персонажей в истеричных дураков»<sup>101</sup>. С ностальгической печалью и унынием критика отмечала: «О прежней гомогенности актерского ансамбля, какова была присуща Шаубюне в эпоху Штайна, сегодня не может быть и речи»<sup>102</sup>. Досталось и современным драматургам, смене Дитера Штурма и Бото Штрауса: «Литчасть больше не ломает себе голову»<sup>103</sup>.

У Херманиса действие «Дачников» происходило на обшарпанной, утопающей в хламе вилле<sup>104</sup>, в которой с трудом угадывалось былое великолепие югендстиля, за выбитыми стеклами двери на веранду не было и намека на березы. У Штайна, отмечали критики, на сцене присутствовало

общество, социальные группы, у Херманиса – хоровод привидений, нищие пигмеи, с самого начала растащенные по сторонам. У Штайна – люди в их полноте, у Херманиса – «буржуа-зомби», «потерявшие право быть людьми, поэтому нам и неинтересные»<sup>105</sup>. У Штайна Варвара знала, куда уйти и уходила вместе с четырьмя друзьями; у Херманиса Варвара уходила в одиночестве и, определенно, навстречу собственному безумию.

С разной степенью жесткости характеризовали обозреватели жестокий сценический фарс латвийского режиссера, безусловно, не прошедшего мимо опыта Товстоногова (БДТ, 1976), также склонявшегося в сторону трагифарса. Но критик Томас Асхойер из «Ди Цайт» буквально справлял тризну по Шаубюне Остермайера, стущая краски до предела в описании новой постановки – «смеси берлинских традиций последнего десятилетия». В «Дачниках» Штайна герои еще жили в поздней осени 68-го, дышали воздухом революции, актеры устраивали обследование этим раненым сердцам – в «Дачниках» Херманиса никто уже не роется в пепле мятежа, перед нами последний акт долгой драмы мелкой буржуазии. Темой спектакля критик считал «смерть буржуа, доводящего себя до изнурения». В финале трагедия представлена как фарс – персонажи-привидения что-то в последний раз бормотали о свободе, чтобы потом погрузиться в сплин. Эти зомби-буржуа не могут умереть, потому что они уже мертвы, ибо, «уверовав в божественное воскрешение денег, забыли при этом о смерти». Тем самым, заключал Асхойер, Шаубюне спустя почти сорок лет после «Дачников» Штайна могла бы и завершить свое исследование буржуазной души, «исчерпав ее до дна». Заслужил ли Шаубюне 2012 г. приговора «наше монументальное ничто»<sup>106</sup>, спорный вопрос и не наш вопрос – мы говорим о том следе, который оставил штайновский спектакль в истории театра.

- 1 Heinrichs Benjamin. Ein glückliches Jahr. // Die Zeit, 25. Juni 1975.
- 2 Цитата из романа французского писателя Клемана Вателя «Я – буржуа» (1921). На эту цитату Горький ссылался в своем письме Роллану от 1928 г., на что у нас впервые обратил внимание Ю. Юзовский в статье «Литературная полемика в пьесах Горького» («Вопросы литературы», 1957, № 3).
- 3 Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990. Hrsg. von Henning Rischbieter. Berlin. Propyläen Verlag, 1999. S. 184.
- 4 Так, и далеко не между прочим, – “Grosse russische Realisten” – называлась крупная послевоенная выставка в Дуйсбурге (1982), посвященная русскому искусству, в рамках которой состоялись первые послевоенные гастроли МХАТ.
- 5 По ироническому выражению Бото Штрауса, «деликатес стилизованной формы».
- 6 Непомнящий В. «Служенье муз не терпит суеты». Российская газета. 9 июня 2015.
- 7 Schieb Roswitha. Peter Stein. Ein Portrait. Berlin Verlag. 2005. S. 321.
- 8 Цит. по Schieb. S. 324.
- 9 Колязин В. Петер Штайн. Судьба одного театра... Т. 1. С. 231.
- 10 Там же. С. 230.
- 11 Нем. “tschepochowisierend” – «чеховизация» по аналогии с «шекспиризацией» (понятие, введенное Марксом в письме к Лассалю).
- 12 Stein Peter. Ich bin kein Einzelkämpfer. Gespräch mit Dieter Kranz. // Kranz Dieter. Positionen. Srtehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langabacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren europäischen Theaters. Berlin, 1991. S. 187.
- 13 Textfassung. // Strauss Botho. Theaterstücke. B. 1. Hanser Verlag. München. 1991. S. 222.
- 14 Значение фрагмента и драмы-монтажа фрагментов (“das Fragment und das Fragmentarische”) как новой эстетически-драматургической категории впервые в европейской драме обосновал Хайнер Мюллер в своих текстах 1970-х годов, выступая против т.н. «законченной пьесы», пытаясь вослед Бюхнеру и Брехту «осмыслить фрагмент синтетически». Задача драмы, по Мюллеру, – «провоцировать разрушение непрерывности», ведь «фрагментаризация подчеркивает, что действие – это процесс., делает отражение полем эксперимента, в котором может соучаствовать публика. Я не верю, что сюжет, логически продуманный «от начала до конца» (фабула в классическом смысле), еще отражает действительность». (См.: Мюллер Хайнер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги. Сост., автор предисл. и коммент. В.Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. С. 415–416.)
- 15 Bondy Luc. Der Alchimist. Laudatio auf Botho Strauss. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt. Jahrbuch 1989. S. 170–175.
- 16 Как бунюэлевская идея замкнутого пространства воплощалась в тексте обработки, хорошо видно на примере радикализации реплики Варвары. У Горького (начало 1-го действия: «Знаешь... иногда, вдруг как-то... ни о чем не думая, всем существом почувствуешь себя точно в плену... Все кажется чужим... скрытно враждебным тебе... все такое не нужное никому... И все как-то несерьезно живут...»). У Штрауса (начало 2-го действия, сцена 43: «Иногда я вдруг чувствую, что я в ловушке, в тюрьме. Никто тебя не слышит, никто не понимает. Я задыхаюсь... И все мы живем здесь как-то несерьезно»). Метафора плена приобретает зримое очертание тюрьмы; именно из этого образа исходил сценограф в своей сценической конструкции.
- 17 На открытый воздух – пер. с англ.
- 18 Здесь важно напомнить, в чем смысл этого слова: «экстраполировать – распространять выводы, полученные из наблюдения над одной частью явления, на другую его часть или на все явление в целом».
- 19 В комментарии к обработке эта сцена названа сценой «словесной войны за обедом».
- 20 Kranz Dieter. Ibidem, S.
- 21 “Sommergäste”. S. 239, 243. Бото Штраус уверял всех, что Бабочкин–Влас появлялся в этом фильме загримированным под Горького.
- 22 Зингерман Борис. Время в пьесах Чехова. В его: Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 16.
- 23 Колязин Владимир. Петер Штайн..., 1-я книга. С. 233.
- 24 Bondy Luc... Ibidem.
- 25 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 73-e Szene. // Strauss Botho. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 299.
- 26 Тут и далее ссылки на текст пьесы «Дачники» даются по изданию: Горький М. ПСС в 12 тт. Т. 7. Пьесы. Драматические наброски. 1897–1906. /М., 1970. С. 183–294.
- 27 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne ... Ibidem.
- 28 Цит. по Schieb. Peter Stein... S. 314.
- 29 Там же.
- 30 По замечанию Бото Штрауса, оба они «с большим бы удовольствием играли старую редакцию (горьковский вариант. – В.К.), где бы они с большим успехом могли проявить себя как солисты» (цит. по Schieb. С. 317).
- 31 Протокол репетиций «Дачников» N 420. С. 3092.

- 32 Р. Шиб сравнивает их с «психоаналитическими штудиями».
- 33 *Kranz Dieter*. Positionen..., S. 189–190.
- 34 У Горького: «Варвара Михайловна. Да, я уйду! Дальше отсюда, где вокруг тебя все гниет и разлагается... Дальше от бездельников. Я хочу жить! Я буду жить... и что-то делать... против вас! (Смотрит на всех и кричит с отчаянием) О, будьте вы прокляты!» (финал четвертого действия). У Штрауса: «Я ухожу. Я буду жить. Что-то делать! Против вас!».
- 35 *Michaelis Rolf*. Pessimistische Komödie. Theater: Peter Stein inszeniert Gorkis “Sommergäste”. // Die Zeit. 3. Januar 1975.
- 36 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 39-e Szene. // *Strauss Botho*. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 293.
- 37 Упомянутое стихотворение исполнялось в 1911 в русских концертных залах. “Sommergäste” ... S. 258–259.
- 38 У Горького Двоеточие впервые появляется во втором, а не первом акте, как у Штрауса: точно так же разговор Калерии с Шалимовым о его произведении перенесен из четвертого в начало пьесы и «пришит» к рассказываемому Двоеточием анекдоту. На этом примере видно, сколь театр не устраивала у Горького экспозиция.
- 39 О степени «ужатости» диалогов обработки Шаубюне можно судить по 55-й сцене: у Горького сцена между Рюминым и Варварой растянута на четыре страницы, тут – сокращена до одной. Многословие, бесконечные страсти-мордасти, риторика и пафосность оригинала сменяется жесткой сосредоточенностью на главном; мелодрама последовательно превращается в драму идей. Известным образцом при этом послужила сцена между Сусловым и Юлией, в которой она предлагает мужу застрелиться вместе и которую по кинематографической строгости языка Штраус считает «лучшей драматической сценой» у Горького.
- 40 “Sommergäste” nach Maxim Gorkij. Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauss. 39-e Szene. // *Strauss Botho*. Theaterwerke 1. Carl Hanser Verlag, München, 1991. S. 227–310.
- 41 “Sommergäste”. Programmheft. Schaubühne am Halleschen Ufer. Berlin. 1974. S. 1. Программа к спектаклю снова представляла собой театроведческий шедевр: наряду с публикацией текста обработки и режиссерских заметок давался обширный материал для погружения читателя в эпоху, выдержки из переписки Чехова и Горького и т.д.
- 42 Stuttgartar Zeitung. 14. Februar 1975.
- 43 Высказывание Штайна, цитируемое его биографом Шиб..., с. 323. Штайн имеет в виду отклики актеров театра «Современник» (Г. Волчек и И. Кваши), чудом попавших в Западный Берлин в те времена, когда между ним и Москвой не существовало договора о культурных связях. Посмотрев «Дачников», современники заявили, что поражены близостью их исканий с исканиями Шаубюне.
- 44 “Sommergäste”... S. 282.
- 45 *Herrmann Karl-Ernst*. Protokoll von 30. September 1974.
- 46 *Колязин Владимир*. Петер Штайн..., Кн. 1-я. С. 537.
- 47 Перед началом каждого акта поляну поливали, чтобы придать ей правильный цветовой тон.
- 48 В беседе с Карлом-Эрнстом Херрманном. 10.06.2012, Берлин.
- 49 Томас Кляйн из «IKONEN – Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart» полагает, что взаимосвязь природы и актеров в спектакле строилась по-разному, мы же не видим в решениях особого смыслового различия. <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Sommerg%4aste.htm>
- 50 *Kanaris Volker*. “Sommergäste”, Regie Peter Stein. Aufführungen des Saisons. Regietheater als vollendetes Schauspieltheater. // Theater heute. Sonderheft 1975. S. 54.
- 51 Первым метод постановщика «Дачников» кинематографическим назвал критик Фолькер Канарис. Затем Майкл Патерсон в своей книге отмечал: «В театральной версии отчетливо прослеживаются приемы киномонтажа, в особенности в поперечной нарезке от одной группы актеров к другой... Эффект кинематографического монтажа, впервые примененный Штайном в “Тассо”, затем будет успешно использован в “Как вам это понравится”... См.: *Patterson Michael*. Peter Stein. Germany's leading theatre director. Cambridge University Press. London, New York... 1981. P. 126.
- 52 Петер Иден также обратил внимание на то, что спектакль «разворачивается как вытянутый во всю сцену фриз с расположившимися друг за другом актерами».
- 53 Как известно, ленинская «Правда» начала издаваться с 1912 года, до этого с 1908 по 1912-й год «Правда» издавалась во Львове и Вене под редакцией Троцкого. Неизвестно, был ли этот анахронизм в спектакле сознательным намеком, во всяком случае, в Западном Берлине он возникал.
- 54 Спonti, автономы – группа леворадикальных политических активистов 70-х – 80-х годов, в особенности, в Западном Берлине и Франкфурте-на-Майне, рассматривавших себя последователями студенческого движения 1968 года. Одним из предводителей считался Даниэль

Кон-Бендит, известный своими громкими анти-правительственными акциями, занятием университетских аудиторий, поддержкой «Фракции Красной армии».

55 Вниманию интересующегося читателя следует предложить глубокое эссе Алисы Шварцер, проливающее свет на фундаментальные противоречия психики левых экстремистов на примере биографии Ульрики Майнхофф (в связи с выходом мемуаров дочери террористки Беттины Рёль: Bettina Röhl "So macht Kommunismus Spaß!"). См: Schwarzer Alice über Ulrike Meinhoff. Ende eines Mythos. "Emma", Juli/August 2006.

56 *Kanaris Volker*. "Sommergäste", Regie Peter Stein. Aufführungen der Saison. // Theater heute. Sonderheft 1975. S. 52. Критик выбирал в спектакле восемь характерных «моментов» для пристального анализа.

57 *Nagel Ivan*. Kortner – Zadek – Stein. Hanser Verlag. München, 1989. S. 77.

58 *Patterson Michael*. Peter Stein. Germanys leading theatre director... Ibidem. P. 114.

59 *Wirsing Sibylle*. Ein Totentanz in Gorkis russischen Birkenwald. Peter Stein inszenierte "Sommergäste". // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Dezember 1974.

60 Один из критиков комментировал эту сцену следующим образом: «С этого момента Марья Львовна-Лампе включалась в борьбу между навязыванием себя и отказом, возникало такое эротическое влечение к Власу, что она едва удерживалась от того, чтобы не утонуть в нем». Поцелуй Власа становился точкой, в которой «надломилось жизненное здание умной, сильной Марьи».

61 "Sommergäste"... Ibidem. S. 301.

62 *Patterson*... Ibidem. P. 115.

63 *Kanaris Volker*. "Sommergäste", Regie Peter Stein. Aufführungen der Saisons. Regietheater als vollendetes Schauspieltheater... Ibidem. S. 55.

64 Из комментария Бото Штрауса к одной из реплик Власа («Я всегда хотел стать кем-то лучше своего отца...», сцена 35. // "Sommergäste"... S. 254.

65 Steins Geschichts-Ansichten, Grübers Visionen. Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1980. // In: Durch den eisernen Vorgang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1999. Hrsg. von Henning Rischbieter. Berlin. Propyläen Verlag. 1999. S. 187.

66 Было бы нелепо сравнивать Клевер с Комиссаржевской, игравшей в 1904 году роль Варвары Михайловны в трагическом ключе – слишком уж отдаленные это эпохи, да и вряд ли Клевер был знаком петербургский спектакль начала XX века. Но знаменательно то, что в немецком театре 1960-х годов становятся актуальны яркие трагические интонации.

67 "Sommergäste". Ein Film nach Maxim Gorki. Regie Peter Stein. Kamera Michael Ballhaus. Coproduktion von Ziegler Film, Schaubühne am Halleschen Ufer und Sender Freies Berlin. 1976. «Дачники» были третьей работой кинематографистки Регины Циглер, имя которой связано со становлением «нового немецкого кино» (продюсировала фильмы Вольфа Гремма, Маргреты фон Тротт, Хельмы Зандер-Брамс; особым разделом ее работы были фильмы театральных режиссеров – Петера Штайна, Ханса Нойенфельса, Клауса Пайманна, Анджея Вайдя). Фильм и спектакль, несмотря на некоторые отличия выразительного языка, биограф Штайна на Петер Иден считает «единым проектом».

68 Kleinbürger mit Zahnweh im Herzen. Spiegel-Redakteur Siegfried Schober über Peter Steins ersten Film "Sommergäste". Der Spiegel. N 6. 02.02.1976.

69 Einfach so ein Schwenk, das wäre herrlich! Ein Gespräch mit dem Regisseur Peter Stein. // Die Zeit. Nr. 7.– 6. Februar 1976.

70 Ibidem.

71 Peter Steins erster Film "Sommergäste". Der Spiegel, 2. Februar 1976. S. 138.

72 *Luft Friedrich*. Interview mit Peter Stein. Münchener Abendzeitung. 1975.

73 *Patterson Michael*. Peter Stein...Ibidem. P. 112.

74 Zit. in: Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990..., a.a.O., S. 187.

75 "Verfeinerte Gorki" – название статьи Хеннинга Ришбонера в журнале «Театер хойте», 1974, № 2. С. 20.

76 *Luft Friedrich*. Gruppen aus poetischen Tartarus. Maxim Gorki "Sommergäste". Schaubühne am Halleschen Ufer. 24.12.1974. Zit. nach: Stimme der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1979, S.250ff., dazu <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article109361645/Peter-Stein-duldete-andere-Genies-neben-sich.html>.

77 Резонанс спектакля был так велик, что многие, подобно английскому историку Майклу Патерсону, уверяли, что спектакль привозили на гастроли и в Россию. Очевидно, он перепутал постановку с фильмом, нелегально проникшим в СССР. Спектакль был показан в ГДР (в Карл-Маркс-Штадте). До русских гастролей оставалось еще 10 лет.

78 Немецкие критики в целом остались недовольны английской гастрольной прессой, отдавшей первые полосы не Шаубюне, а эротической комедии, полагая, что англичане оказались «просто не в состоянии понять стиль немецкого театра, точно так же, как это произошло с Берлинер-ансамблем во время его первого визита в Лондон в 1956 году». (*Gertrud Mander*. "Das beste ist immer langweilig", Stuttgarter Zeitung, 21. März 1977).

- 79 *Kanaris Volker.*, а.а.О., S. 57.
- 80 *Igne Wolfgang.* Von alten Meistern, anderen Menschen. Peter Stein inszeniert "Sommergäste" nach Gorki. "Stuttgarter Zeitung". 24. Dezember 1974.
- 81 *Rischbieter.*... S. 21.
- 82 *Iden Peter.* Fremde im eigenen Land. // Frankfurter Rundschau. 24. Dezember 1974.
- 83 *Iden Peter.* Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979, а.а.О., S. 192–193.
- 84 *Wirsing Sibylle.* Ein Totentanz in Gorkis russischen Birkenwald. Peter Sten inszenierte "Sommergäste". // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. Dezember 1974.
- 85 Игра с названием романа Бёлля возникает оттого, что в центре его стояла женщина, «чрезвычайно чувственная особа», не желающая приспособляться к нормам послевоенного немецкого общества, освобождающаяся от пут идеологии.
- 86 *Michaelis Rolf.* Pessimistische Komödie. Theater: Peter Stein inszeniert Gorkis "Sommergäste". // Die Zeit. 3. Januar 1975.
- 87 Впоследствии замечательного брехтоведа («Брехт»). Зурпкамп-ферлаг, 1978) и ректора берлинской Высшей школы актерского искусства им. Эрнста Буша.
- 88 *Völker Klaus.* Kollektive Energie. Gorkis "Sommergäste" in der berliner Schaubühne. // Die Weltwoche. Zürich. 8. Januar 1975.
- 89 *Kanaris Volker.*, а.а.О., S. 56.
- 90 См. об этом: *Николаева Л.В.* Ранняя драматургия Максима Горького в историко-функциональном изучении. Самара (дисс.). 2000.
- 91 *Kanaris Volker.*, а.а.О., S. 56..
- 92 *Ibidem.*... S. 59.
- 93 «Группа из Тартара»  
*Словно ропот моря в час тревожный,  
 Словно плач потока, что скалой стеснен,  
 Там звучит протяжный, безнадежный,  
 Болью вымученный стон.  
 Мукой лица  
 Исказились, в их глазницах  
 Нет очей, разверстый рот  
 Изрыгает брань, мольбы, угрозы,  
 С ужасом глядят они сквозь слезы  
 В черный Стикс, в пучину страшных вод.  
 И смятенный взор ответа ищет:  
 Долго ли нам пить из чаши мук?  
 Но коса Сатурна там не свищет,  
 И над ними чертит Вечность круг.*
- (1781; перевод с немецкого Вильгельма Левика)
- 94 *Luft Friedrich.* Gruppen aus poetischen Tartarus. Maxim Gorki "Sommergäste". Schaubühne am Halleschen Ufer. 24.12.1974. Zit. nach: Stimme der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1979, S.250ff.
- 95 Напомним, что репетиции «Пер Гюнта»

- продолжались четыре месяца, первая же дискуссия состоялась за год до премьеры (май 1971).
- 96 Kürbiskern. Zeitschrift für Literatur, Kritik, Klassenkampf. 1973. N 2. Zit. nach: Rischbieter Henning..., S. 187.
- 97 *Федоров А.А.* Томас Манн. Время шедевров. М.: Изд-во Моск. ун-та 1981. С. 12–24.
- 98 «... мещанство немцев соблазняет разумным устройством повседневной личной жизни». См: *Пришвин М.М.* Дневники. 1930–1931. С.-Пб.; Росток, 2006. С. 181.
- 99 Любопытно, что во Франции эту группу традиционно называли «богемной буржуазией». Это, по словам немецкого социолога Даниэлы Каллиних, – «дети 68-го года из богатой среды», они «антибуржуазно настроенные буржуа, но не революционеры, имеют отчасти мещанские рефлекссы».
- 100 Юрген Гош (1943–2009) непродолжительное время работал в Шаубюне, сменив Штайна и Бонди на посту художественных руководителей театра в 1988 г., ушел спустя год в результате конфликта с труппой. Один из значительнейших современных немецких постановщиков пьес Чехова.
- 101 *Stadelmeyer Gerhard.* Gorkis "Sommergäste" in der Berliner Schaubühne. Die Schandtat der Saison.// Frankfurter Allgemeine Zeitung. 18. Dezember 2012.
- 102 *Karsch Georg.* Im Tag-Asyl. // Nachtkritik. de. 12. Dezember 2012.
- 103 *Stadelmeyer Gerhard.* Gorkis "Sommergäste" in der Berliner Schaubühne... Ibidem.
- 104 Воссоздана художницей Кристиной Юрьяне по лекалам разрушенной в советской годы виллы Фаберже под Петербургом, на которую она случайно набрела.
- 105 *Weinzierl Ulrich.* Ein öder Gespensterreigen». // Die Welt. 17. Dezember 2012.
- 106 *Assheuer Thomas.* Unser monumentales Nichts. Der lettische Regisseur Alvis Hermanis entzaubert Gorkis "Sommergäste" an der Berliner Schaubühne. Die Zeit. 19. Dezember 2012.

Все фотографии сцен из спектакля использованы с любезного разрешения Хельги Кнайдль