

Владимир Колязин

Первое испытание классикой. Ибсен

Часть 1-я, замысел и разработка концепции

Премьера восьмичасового «Пера Гюнта» состоялась в два вечера 13–14 мая 1971 г. Петер Штайн и Бото Штраус создали собственную сценическую версию текста драмы Ибсена. Короткие диалоги чередовались в ней со стихотворными фрагментами (в переводе Кристиана Моргенштерна) и ритмически структурированными монологами; от прозаического перевода Георга Шульте-Фролинде осталось лишь несколько отрывков. Несмотря на это текст первой «классической» постановки *Schaubühne am Halleschen Ufer* скрупулезен до предела, словно режиссер поклялся не упустить ни одной существенной детали.

Репетиции спектакля продолжались три с лишним месяца. Первая же «дискуссия» состоялась более чем за год до премьеры. Проследить за развитием концепции, за методом работы труппы помогают выдержки из «рабочих протоколов», которые впервые в виде исключения были опубликованы в программке к спектаклю.

Наши режиссеры скорее всего называли бы эти протоколы материалами «застольных репетиций». В *Schaubühne* их именовали этапом «информационных заседаний». Шаубюновские «протоколы» – пестрый и сложный «ленточный коллаж», в котором соединяются режиссерский замысел, театроведческие наработки завлитов, в первую очередь Дитера Штурма, и обобщенные высказывания режиссера, реплики актеров и диалоги между ними. Они в то же время – документ о методике работы в театре, осваивающем концепцию «соопределения» (*Mitbestimmung*). Перед нами встают живые люди западноберлинского театра, художники начала 1970-х гг. с их юношеским запалом и критическим мировоззрением, перегруженным социологической, леворадикалистской лексикой.

Безбрежная эрудиция и безудержная фантазия 35-летнего Штайна поражают. Его мощный аналитический ум сказывается во всем. Порой режиссер не отказывается и от лекционных моментов. Но врожденное понимание диалектики театра всегда спасает Штайна от того, чтобы предать забвению законы психологии творчества. Он предстает перед труппой как исследователь эпохи, отраженной в пьесе, как теоретик драмы, как психолог и социолог, наконец – и не в последнюю очередь! – как маг репетиции. Оттого подготовка к спектаклю превращается в увлекательное путешествие по истории культуры и тайным лабиринтам драматического произведения. Демонстрируя свой ход мышления, свой путь интерпретации пьесы, отдельных ее образов, режиссер тем самым направляет и тренирует мыслительный и психофизический аппарат актера.

Штайн не утруждает себя созданием «режиссерских экземпляров». Он мастер творения на глазах, в коллективе. Может показаться, что он импровизирует. Впечатление это, однако, обманчиво. В каждый момент творческого акта найдена и соблюдена необходимая пропорция разума и чувства, мысли и эмоции, ею обуздана и ей подчинена могучая стихия фантазии. В рабочий процесс входит особой частью подробный структурный анализ пьесы. Идущее порой параллельно, порой вслед за ним создание партитуры будущего спектакля является и примером, и следствием трудоемкого и вдохновенного структурного анализа. Перед нами – редкостный образец «симфонической режиссуры».

В протоколы стенографисты записывают дискуссию, затем расшифровывают ее, структурируют по отдельным темам, распечатывают и на следующий день раздают членам труппы, с тем чтобы можно было еще и еще раз вернуться к сказанному вчера и позавчера. Текст протоколов – это сводный методический материал для самостоятельной работы.

«Кто такой Пер?»

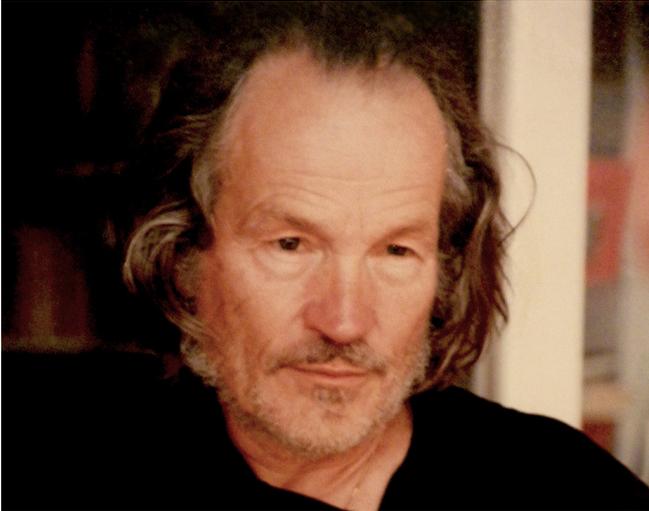
Фигура главного персонажа заслуживает исследования как своего рода «мелкобуржуазный Фауст», личность в процессе поисков, проявляющихся то как ностальгия, то как буржуазная тоска, тоска по давно прошедшим золотым эпохам истории (Пер хочет стать императором). Динамику персонажа характеризует постоянная смена энтузиастических порывов и падений. Часто нельзя точно понять, грезит ли Пер или рассказывает о действительно пережитых событиях. Вся проекция этого персонажа – в глубоко анахронистичных поступках и мыслях: мещанин (*Kleinbürger*), который подражает преуспевающему буржуа и при этом неизбежно становится банкротом.

Тривиальная культура

Пьеса порождает множеством пародийных клише и тривиальных ассоциаций (к чему сознательно стремился Ибсен; это побудило к интенсивным занятиям творчеством Карла Мая). Была сделана попытка проанализировать «Пера Гюнта» как раннюю историческую форму тривиальной культуры, которая могла бы послужить исходной точкой идеологического осмысления материала.

Язык и образы

Во время дебатов много говорилось об особой эстетической прелесть и одновременно трудности больших монологов с их образным языком, предъявляющим к актеру повышенные требования. Потом коснулись больших сцениграфических проблем, предъявляемых пьесой. К концу дебатов можно было констатировать единодушное мнение о том, что этот проект *Schaubühne* реализовывать не надо... Михаэль Кёниг сказал, что он не понимает, зачем вообще надо ставить эту пьесу. Штайн видит в «Пере Гюнте» документ критического самопонимания мелкой буржуазии в XIX в. Сверх того, пьеса красочна, богата, имеет балладную форму.



Петер Штайн.
Конец
1960-х гг.

Самопонимание

Пристальное изучение пьесы помогает раскрыть массу политических взаимосвязей (например, интеллектуально-идеологического плана), осмыслить, что такое экспансивный империализм. С помощью «Пера Гюнта» мы могли бы попытаться понять исторические истоки нашего буржуазного происхождения. Так, например, эпизод с луковницей обнажает основные буржуазные установки: поиски идентичности, постоянная самокастрация, возвращение в материнское лоно как подсознательное желание (*Wunschvorstellung*). Готовя наш спектакль, изучая историю буржуазии, нужно четко распределить усилия, чтобы не ходить кругами. Это настолько огромный труд, что не все могут начать с одной и той же точки. Поэтому надо использовать глубокие познания отдельных актеров в той или иной области.

Император и статист

Эдит Клевер задает вопрос о том, какая разница между буржуа и мелким буржуа. Ответ дает Дитер Штурм: «Решающим моментом является то, что Пер Гюнт, обобщенно говоря, относится к сословию, которое участвует во всех реальных и идеологических экспедициях буржуазии. Он то увлечен философскими порывами, то экономическими предприятиями, такими как колониальный проект. Он влезает во все эти истории с невероятной страстью, стопроцентно верит в то, что

становится богачом либо императором Абиссинии и т.д., пока, наконец, не тонет во всех этих предприятиях как случайный статист. Это тот социальный слой, который бессмысленно губится во время предприятий крупной буржуазии, используется как материал, как реактивная сила, чтобы ускорить развитие, но в конце концов сгорает дотла. Душевный подъем, огромные усилия, чтобы потом кончить в лучшем случае без копейки в кармане. Это не так далеко от того недавнего прошлого, когда каждый мясник был Фаустом, а каждый торговец овощами, влекомый Заратустрой, становился воином – все это не только фантазии Пера Гюнта. В то же время в этом нет ничего оригинального (это хорошо показано на примере мира троллей), и чем оригинальней он становится, тем все это абстрактнее, включая возвращение в материнское лоно после того, как он кругом становится банкротом».

Критика мелкого буржуа у Ибсена

Штайн поясняет, что Пер Гюнт – выходец не из метрополий, его жизненная энергия – энергия мелкого буржуа, который стремится наверх (если хотите, это можно назвать реактивной силой капитализма). Ко времени написания пьесы героическая эпоха буржуазии уже закончилась. Штурм полагает, что чем больше мы будем заниматься пьесой, тем лучше будет видна ее субстанция. Надо совершенно конкретно дискутировать о ней в сценическом плане: «Мы отнюдь не предлагаем интерпретацию с каким-то пророчеством постфактум. Ибсен до известной степени сам был творцом буржуазной идеологии. Так что уровень, на котором мы дискутируем – это уровень самого Ибсена. В сцене с троллями Ибсен в квазиаллегорической форме изобразил мир этой деревенской, в географическом и социальном смысле периферийной мелкой буржуазии Норвегии. Он вложил в уста троллей цитаты из мелкобуржуазной шовинистической прессы, что-то наподобие *Bayerncourier*. Это не какой-то скрытый намек, а истинный, мощный язык пьесы. Поскольку сценическая форма этой пьесы совершенно открыта, мы обязаны в конкретных сценических образах воплотить эти вещи».

Гномы

Вернер Рем спрашивает: что означает «грандиозные, фантастические, яркие краски в изображении троллей?». Мойделе Биккель отвечает, что и изнанка мира мелкой буржуазии должна быть показана



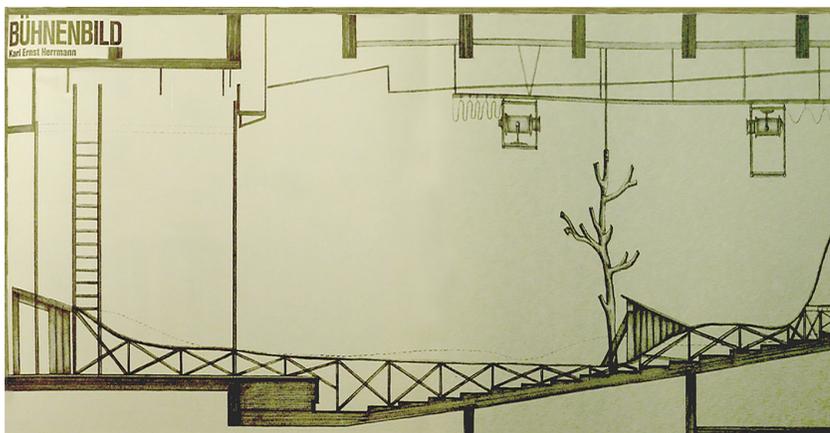
Тролли. Эскиз К.Э. Херрманна.
«Пер Гюнт». *Schaubühne*.
В статье использованы
материалы богато
иллюстрированной программки
спектакля из личного архива
П. Штайна

с размахом, чувственно увлекательно. Штурм добавляет: «Идеология буржуазии должна быть мелкобуржуазно оформленной. Это значит: тролли яркие, красочны и китчевы, они не портрет норвежской мелкой буржуазии, а их китчевая трансформация. Гномы эти – целый короб буржуазного китча, точно так же как Пер Гюнт таскает за собой короб китчевых нравов. Вначале надо в сценических образах показать власть мира троллей над Пером, чтобы потом иметь возможность его кри-тиковать. Если его с самого начала высмеять в стиле кабаре, из пьесы уйдет элемент агрессии.

Надо, чтобы кривая, которую описывает пьеса, нашла свое сцени-ческое воплощение. Если обличать пункт за пунктом с самого момента возникновения, ничего не выйдет. Сработает хорошо известный эф-фект буржуазного кабаре, когда публика сидит внизу, помирая от хо-хота, не замечая, что это они сами и есть те, кого изображают на сцене».

XIX век

Штайн – такая уж это пьеса, что чем больше кому-то придет на ум, тем лучше будем знать XIX в. Знать как своего дедушку, в кото-ром до известной степени узнаешь себя, но которому вообще-то



«Пер Гюнт». Декорации. Чертеж К.Э. Херрманна. *Schaubühne*

противостоишь как чужой. Недостаточно знать XIX в. по фактам, которые нужны для марксистского анализа, – мы узнаём гораздо больше, если будем исследовать все богатство противоречий этого века, вещи, которые мы сегодня определяем как китч, скрещение традиций, идущее практически еще от времен барокко, с бурно растущими науками и технологиями, скрещение городской и сельской культур, конгломерат колониальных представлений и фантазий. Для этого надо использовать литературу о путешествиях, рассказывающую нам о проблемах мира гор и людей, там живущих, утопическую литературу. Чем большей будет «реакция обмена» с литературой, тем лучше можно будет понять целый ряд вещей, например, четвертый акт, действие которого происходит в Африке. Нужно более осознанно, чем прежде, освоить мир образов XIX в., наиболее важный из них – фантастика. Она началась уже с Фюссли в XVIII в. и развивалась вплоть до Вильгельма Буша, до комиксов 1880-х гг. Эти явления, по-моему, имеют много общего с Ибсеном, который никогда не забывает отметить реалистические черты в этой фантастике. Все вещи, идущие от буржуазного салона, мы должны опустить.

Надо обратить внимание на попытку трансформации и одомашнивания предметов техники, технологического развития вообще. Задуматься над тем, как строится мост или другие железные конструкции (Эйфелева башня, например), насколько учитывается техническая необходимость, и в какой степени она присутствует, когда речь идет об

орнаменте. Точно так же и у Пера, обладающего невероятно рациональным дарованием. Он ловко обтяпает любое дельце, но идет дальше и хочет стать императором, а это уж совершенно иррационально...

Декорации

Нам понадобится очень сложная декорация... Надо найти возможность, чтобы великое странствие Пера Гюнта совершалось через весь театр, и чтобы при этом определенные места действия сохранялись постоянно, например, хижина. Мне кажется, при переложении пьесы на язык сценических образов очень важна известная наивность. При крушении яхты надо чтобы грохотало и плескалось, иначе будет и не ясно, и не смешно. В такой спектакль нужно привнести фантастику сценической машинерии и обусловленные этим противоречия этой машинерии, которая не может удовлетворять исключительно всем требованиям.

Галлюцинация

В какой степени в пьесе отражается мелкобуржуазная идеология и чувственный способ ее проявления, можно понять на основе дефиниции мелкого буржуа, данной Марксом–Энгельсом... Энтузиастические взлеты, проявляющиеся в форме снов, мечтаний или галлюцинаций, всегда начинаются с воспоминаний о детстве. Исключение составляет 4 акт, где мечтания о Гюнтиане связаны не с прошлым, а превращаются в своего рода фата-моргану, зеркальный феномен, который вполне можно исследовать с помощью естественных наук. Это различие важно. Пер в четвертом акте – абсолютный янки, что можно показать только с определенной рациональностью. Эти взлеты всегда имеют следствием то, что Пер попадает в неприятные ситуации – ударяется головой, дает маху, шлепается в грязь, падает в обморок и т.д.

Гюнт и Убю

Вся пьеса – в сущности один большой монолог; это, собственно, не драма, что не должно служить для нас большой проблемой, потому что мы имеем в распоряжении различные средства сценического изображения, предвосхищенные этой пьесой. В этой связи нужно еще раз вспомнить высказывания Альфреда Жарри о Пере Гюнте. Для Жарри это вообще самая интересная пьеса XIX в., он играл тролля в одной из постановок. Истории с троллями повлияли на «Короля Убю».

Пьеса имеет сходную монологическую структуру. Интересно было бы проследить эту связь, точно так же, как связь с «Фаустом».

Идеология троллей

Идеология мира троллей такова – все безобразное, что окружает человека, должно рассматриваться как великое. Все зависит от способа видения, от восприятия. В сопротивлении соблазнам мира троллей (если то, что плохо, будешь считать хорошим, можно остаться, жениться, стать богатым и т.д.) Пер развивает огромную энергию. Он не справляется со всем прежде всего из-за своей молодости... Проследить все это можно, когда начинаешь интерпретировать его девизы – «быть самим собой» и «быть довольным самим собой». Пер стремится воплотить девиз «быть самим собой», он не очень-то на сей счет задумывается... В финале Пуговичник дает ему понять, что «быть самим собой» на самом деле означает убить свое собственное Я, то есть вести себя альтруистическим образом. Но так Пер не поступал нигде на протяжении всей пьесы. Он всегда жил только ради себя, что в конце концов означает только одно: «быть довольным самим собой». Не следует стремиться с самого первого момента к точным интерпретациям и дефинициям, чтобы сохранить удовольствие от познания шаг за шагом...

Озе и противоречия

Штайн и Штраус придерживаются мнения, что Озе присущи все черты Пера. Нет ничего из того, чем занимается Пер, что не было инициировано его матерью. У Озе, по-видимому, нет никаких проблем с противоречивостью сущего, столь болезненно воспринимаемой Пером. Отдельные части противоречия в голове Озе сополагаются, что не превращается для нее в проблему. Это выражается в находящихся в полном противоречии друг с другом поступках и высказываниях. С другой стороны, она целостнее и сильнее Пера, она – своего рода привод для Пера.

Сольвейг и пиетизм

Изображение пиетизма в «Пере Гюнте» слегка изобличительно. Но сводить пиетистски воспитанную девушку Сольвейг к китчевому типу-жу почтовых открыток было бы, конечно, неверно. Послереформационный пиетизм отличался определенными реакционными тенденциями. С другой стороны, в эпоху восходящего капитализма он был своего рода движением сопротивления мелких буржуа. Категории душевности со-



Тролли. «Пер Гюнт». Schaubühne

четались тут с раннесоциалистическими устремлениями. Определение пиетизма как реакционного наталкивается на ту трудность, что всякие альтернативные предложения в истории человечества веками облачались в одеяния старины. Например, если представления общин древних христиан охарактеризовать как регресс, то можно попрощаться со всем ранним социализмом... Для нас решающим является то, что Сольвейг предлагает Перу возможность уйти от всех существующих конфликтов. Она должна иметь определенную ауру внутренней закрытости и внутреннего совершенства. Сольвейг означает «солнечный путь». В сцене в Хётстаде она не должна быть глупышкой, наоборот, должно быть видно, что она очень хорошо понимает, чего от нее хочет Пер, но ставит его на место и отказывает ему из твердого внутреннего убеждения.

Ингрид и богатство

В 3-ем акте Озе говорит: «Вернулась домой цела и невредима Ингрид». Штайн и Штраус считают невозможным, чтобы Пер когда-нибудь быстро решил действовать. Такова трактовка образа у Ибсена – нет ни одного места (кроме сцены с Ингрид), где он действует по-настоящему активно. Во всяком случае, по тексту совершенно ясно,



М. Кёниг – Пер 2-й,
С. Адрес – Ингрид.
«Пер Гюнт».
Schaubühne

что его проступок в отношении Ингрид – *похищение*, а не *соблазнение*. В оригинале Ингрид говорит: «Ты меня сюда заманил». Хёгстадский крестьянин должен питать неистовую злобу на Пера, потому что после похищения у Ингрид никогда не будет хорошей партии. Штайн и Штраус предлагают нарядить Ингрид в роскошные одежды, так чтобы похищение богатства выглядело отчетливее. Ингрид должна потерять очень много из того богатства, что на ней, чтобы вернуться действительно ограбленной.

Не то чтобы Пер всю ночь развлекался с Ингрид, а потом она ему опостылела; скорее всего, все время таскаясь по горам, он и понятия не имеет, что с ней делать. Ясно, что у Пера проблемы с потенцией, все его взлеты длятся недолго, и потом все снова замирает. К первой и единственной сцене Пера с Ингрид нужно подступать очень осторожно, она должна остаться в памяти на весь спектакль...

Кто будет играть Пера?

Основания для того, чтобы занять в роли Пера на разных этапах нескольких актеров: неприятное ощущение от необходимости прибе-

гать к кунштюкам для перевоплощения юноши в старика; несправедливость, что только одному актеру будет поручена эта роль, и другие коллеги будут обойдены. Образ жизни Пера Гюнта лучше всего могли бы воссоздать несколько актеров, пользуясь широким спектром выразительных средств... Пер получает какой-нибудь знак (не обязательно костюм, это может быть лейтмотив, атрибут, что-то, что он мог бы носить с собой, а потом передать другому). Оптимальное решение для разделения по возрастам таково: один Пер для 1–3 актов, один Пер на 4-й акт и один на 5-й.

Фазы

Бото Штраус разделил роль на восемь фаз. Первая фаза: 1-й акт (молодой Пер до своего первого «деяния»), вторая фаза: 2-й акт, 1–4 явления (после похищения невесты), третья фаза: 5–7 явления (встреча с троллями и Кривой), четвертая фаза – 2-й акт, явление 8 до 3-го акта, явление 4 (Пер трудится), пятая фаза – 4-й акт, 1–4 явления (преуспевающий янки-капиталист), шестая фаза – 4-й акт, 5–8 явления (Пер как пророк в пустыне), седьмая фаза – 4-й акт, 9–13 явления (Пер возвращается в прошлое), восьмая фаза – 5-й акт (возвращение домой).

Первая фаза показывает Пера, который не совершил еще ни одного настоящего поступка. В третьей фазе он переживает отражение истории с Ингрид (кошмарный сон с троллем). Монолог-фантазия – сильный момент; здесь Пер все, что у него позади, определяет как ложь и чувствует себя способным на что-то новое, не зная при этом, куда ведет следующий шаг. Мир троллей и встреча с Кривой – замкнутое целое. Четвертая фаза начинается с пробуждения. До конца фазы Пер остается деятельным, и не только ради себя самого (сцена смерти Озе). В пятой фазе Пер – гражданин мира и капиталист, она продолжается до сцены с обезьянами, пока его снова не прогоняют. В шестой фазе Пер трансформирует пустыню в идиллию, погружаясь в свой пространственный колониальный сон. Здесь Пер все больше впадает в идеалистическую и псевдопоэтическую позу; это продолжается вплоть до сцены с Анитрой.

Продолжительность спектакля

Высказывалось мнение, что пьеса слишком длинна для того, чтобы вместить ее в один вечер. Возражая, следует заметить, что связь начала и финала драмы настолько сильна, что следует опасаться: связи эти не

удержать на протяжении двух вечеров, они требуют непрерывности, игры *одним духом*. Конструкция пьесы такова, что начало пьесы – это своего рода народное представление (с 1-го по 3-й акт), замкнутая часть, в которой сохраняется единство места действия. Затем идут африканские эпизоды, своего рода интермедия. В этом 4-м акте все сделано так, чтобы подчеркнуть стремительность, с которой все совершается. С крушением корабля (начало 5-го акта) все снова возвращается к покою и нервозности – наподобие беготни Пера в декорации первых трех актов. С возвращением в хижину все движется к горькому концу. Этот финальный пассаж невозможно показывать в отрыве от первых трех актов, поскольку пьеса к финалу как бы распадается, дробясь на эпизоды. Но это зависит еще и от того, как мы будем решать 5-й акт.

Пятый акт, финал

В ходе концептуальных размышлений над финалом пьесы не раз всплывал мотив: зачем мы вообще ставим этот огромный спектакль?

Написанный Ибсеном финал – моралите, и прежде всего заключительную сентиментальную сцену с Сольвейг и Пером – мы вообще не можем играть по тексту. С другой стороны, мы не должны иронизировать над этим финалом или разрушать его, мы обязаны использовать его, переработать близко по смыслу. Вот что можно здесь предложить. Пер встречает Пуговичника, который появляется в облике инженера крупной строительной компании либо агента могущественной индустрии утилизации, собирающего тут, в долине, всякую рухлядь и дряхлых стариков, дабы превратить их в большом плавильном котле в новый сырьевой материал. В этот момент рабочие сцены и актеры начинают разбирать сценическую конструкцию и уносить за кулисы. Пуговичник требует, чтобы Пер приготовился отправиться в котел. В противном случае он должен доказать, что в своей жизни всегда был самым собой – самостоятельные личности освобождаются от процедуры. Пер пытается добыть такое доказательство, но сознает, к сожалению, что никто и никогда не был ему нужен, всегда и всюду он жил как тролль. Снова является Пуговичник и требует доказательств. Пер хочет продолжить поиск, но Пуговичник указывает ему на хижину Сольвейг: прежде чем отправиться в котел, Пер должен привести все в порядок.

Представ перед Сольвейг, Пер первым делом просит ее подтвердить, что был самым собой. Сольвейг подтверждает: в ее любви, вере



В. Рем – Пер 7-й. «Пер Гюнт».
Schaubühne

и надежде он всегда был самим собой. Пер думает, что он спасен, облегченно падает к Сольвейг на колени и сворачивается калачиком. Наступает минута тишины, а затем раздается страшный грохот машин. Рабочие принимаются сносить гору с хижинкой и пьют «Сольвейг-Пер» перед нею. В это время появляются настоящие станки, способные производить, например, сувениры *а ля* Пер Гюнт, какую-нибудь печатную продукцию и т.д., другая группа рабочих сосредоточенно и усердно обслуживает эти машины. С длинного конвейера сыплются готовые товары – серийные образцы «пергюнтского» китча, пакуются в целлофан и раздаются зрителям. Драма «Пер Гюнт», редуцированная до масштаба сувенира. Все в целом должно служить аллегорией анахронической связи между мифом об индивидуализме Пера и фактическим уровнем развития производственной сферы в наше время; одновременно метафорой как тогда, так и ныне процветающей индустрии китча, распространяющей подобные мифы о гениальных одиночках в форме романов, картин и т.д. миллионными тиражами.

«Примечание к экспликации финала. Это описание замысла финала спектакля прозвучало на одном из последних “информационных заседаний” перед началом репетиций. К сожалению, по техническим причинам и из-за недостатка времени не все, что было запланировано, оказалось реализованным, и финал на самом деле не обладал такой убедительностью и красочностью, как обрисовано в концепции»¹.

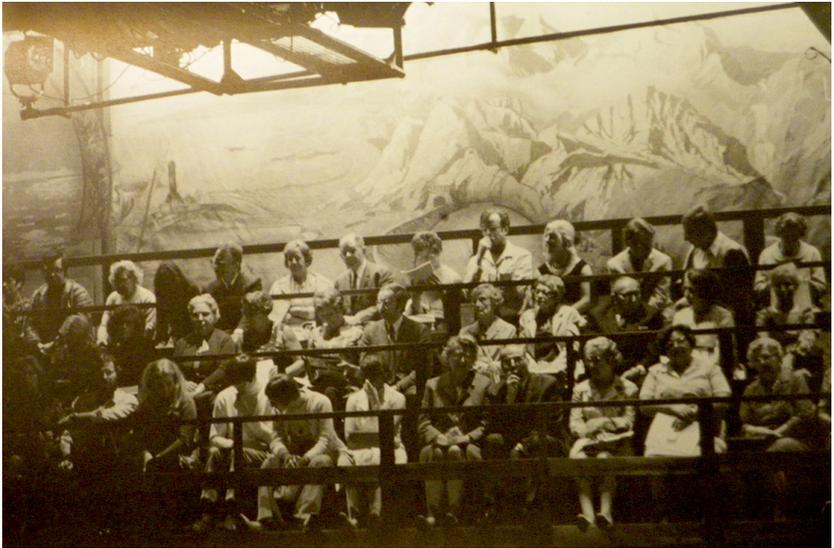
Спектакль. Круг идеи и образов

В отличие от скупого, сдержанного по сценическому языку спектакля, которым открывался *Schaubühne* («Мать» Брехта), «Пер Гюнт» был подчеркнута театрален. Полнота зрелища (как мы сегодня бы сказали, следуя теоретическим построениям Эрики Фишер-Лихте, «*перформативности*») придавала ему оттенок изысканности. Сценический эпос штайновского «Пера Гюнта» зиждется на реалистической символической. В нем нет и доли навязчивого левого радикализма или поверхностной социологии. Всю энергию интеллектуально-социологической мысли режиссуры актерская природа преобразовывала в чистую эмоцию, следы «социологизма» обнаруживались лишь «на доньшке» игры, в легком ироничном дистанцировании от персонажа.

Бедная сцена *Schaubühne* взывала к экономному авангардизму, и она получила его. Свою задачу сценографа в «Пере Гюнте» Карл Эрнст Херрманн понимал так: «Вставал вопрос, что должен делать путник, который все время странствует, идет-бредет из Норвегии в Египет? Найти в сцене-коробке пространственное решение дороги – задача не из легких. Мы вышли из положения, соорудив посередине многогранник, благодаря чему зрители партера и первого яруса могли рассматривать спектакль с разных сторон, не теряя из вида нашего путешественника»².

Убрали подмости, развесили тематические рисованные холсты, во всю ширь сцены-арены растянулся «гюнтовский ландшафт» – холмистая местность, покрытая мягким войлоком теплого цвета. На одном конце возвышалась скала, обиталище троллей, на которую можно было взобраться лишь с помощью металлических скоб, на другом – простиралась низина, где благодаря длинному голубому холсту и макету корабля возникал образ моря. Таковы были координаты гибкой и подвижной сценографической оптики Херрманна, дававшей актерам неограниченную свободу и богатство пластического выражения в объемах панорамы.

Спектакль шел в разноуровневой, почти не трансформировавшейся по ходу действия сценической установке-конструкции; ее кто-то удачно назвал «прямоугольным стадионом». Весь планшет был покрыт шероховатой холстиной, отсвечивающей желтизной – цветовым символом земли Гудбранской долины, родины Пера. Трибуны со зрителями, невысокий деревянный помост с барьером по бокам воссоздавали атмосферу корриды или какой-то менее брутальной спортивной игры (любимый прием молодого Брехта). По одну сторону поверхность по-



Публика на фоне сценического задника. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

моста была совершенно ровной, на ней находился «люк», из которого в седьмом эпизоде появлялась сахарно-белоснежная голова сфинкса, на другой стороне располагался огромный холм с «беговыми дорожками» – вершинами и впадинами, эллипсообразными подъемами и спусками. На вершине холма высилась скала с одиноким деревом и хижинкой Сольвейг, в течение всего спектакля остававшаяся на месте. Она напоминала язык гигантского ящера, над которым распростерлась вселенная с мириадами звезд. Открытая зрительскому взору коробка сцены с четырех сторон была украшена живописными холстами, тематическое разнообразие которых определяли местности, по которым странствовал ибсеновский герой (пейзажи Норвегии и всевозможных дальних стран).

Это необычное многомерное пространство, исток которого кроется в аппиевской разновысотной «ритмической сцене», определяло и стремительную пластику спектакля, и особый стиль актерской игры. Пер и другие персонажи носились по холмам вверх и вниз, будто парили в воздухе на качелях, забыв о земном притяжении, создавали на сцене симфонию движений. Холмы задавали темп бегу, ровные плоскости в окружении живописных ландшафтов – смиряли его; благодаря их сочетанию чередовались темпоритмы отдельных сцен, устанавливались

выразительные пропорции ускорений и замедлений. Сконструировав этот архитектурный механизм, сценограф словно запускал универсальный и безотказный метроном, подчиняющий себе ход спектакля. В свою очередь режиссер добивался того, чтобы актеры осязали это пространство. Так на наших глазах постепенно возникало чудо шаубюновского «Пера Гюнта»: путем этого осязания, энергичной игры, точной реакции, при которых внимательнейшим образом слушают партнера, возникал эффект *живого пространства*.

Едва начав вовлекать зрителя в круг (а точнее, быть может, в *кривую*) своей интерпретации, *Schaubühne* поражал его своим молодым задором, свежестью и легкостью ансамблевой игры, полетом стиха. Такова первая сцена свидания потерявшегося было сына с матерью. Пер 1-й (на премьере его играл Генрих Гискес, в телефильме же Штайн поручил роли 1-го, 2-го и 3-го Пера одному актеру – Михаэлю Кёнигу) лихо скатывался с вершины одного холма и взлетал на вершину другого – высокий, стройный как молодой олень! Не чуждый и не отдаленный веками от сидящих в зале молодых людей. Эта прыть, искрящиеся глаза и всклокоченные волосы сразу выдавали характер вдохновенного фантазера и беспутного лунишки. Он буквально оглушал матушку своими рассказами, обхватывал голову руками, приходя в восторг и ужас от собственных бредней. Юркая и подвижная Эдит Клевер, комично горбясь и видом своим напоминая иссушенную каракатицу, не подчеркивала возраста Озе. Она озорно выглядывала из-за плеча сына, плетущего сказки о скачках на олене, еле успевая следить за полетом его фантазии. Разыгрывая перед матерью воображаемую схватку с соперником Аслаком, Пер – Кёниг наносил удар кулаком в воздух, целясь в незримое пузо противника, трижды перевернувшись, прочно вставал на ноги и смотрел вверх, вытаращив глаза – настоящее дитя-герой, безмерный позер...

Во втором эпизоде Озе – огненная фурия с хвостистой на вершине холма и ритуальным воем «Пер!», готовая броситься в огонь и в воду на защиту своего дитяти от навета, от дикого зверя, представляла величественной богиней.

Стремительно, как олень, врвался Пер в толпу крестьян в сцене свадьбы Ингрид – насупленных, с тяжелым взглядом, оживших персонажей с полотен фламандских художников. На сцене не было ни минуты спокойствия: из-за беготни по покатоному помосту возникало впечатление, что крестьяне вертятся на своем горном юру, гонимые

северным ветром. Вдруг Пер замирал и как замороженный смотрел на тихую, стыдливо опустившую глаза Сольвейг Ютты Лампе. Это была встреча с судьбой; время на миг останавливалось, когда он нежно брал ее за руку, но только на миг, и снова все шло своим, «перовым» беспутным чередом. Пер «заливал» свою очередную историю с чертом, которого загнал в орех. Рисуя живую картину схватки, он в стельку пьяный вертелся на месте, размахивая руками – словно воевал с ветряными мельницами; эта шаржевая ассоциация (анти-Дон Кихот) лишней раз подчеркивала ироническую дистанцию.

Schaubühne одним шоковым ударом хотел завоевать – и завоевывал – зрителя не тенденцией, а *стилем*. При этом использовались все возможности речи для передачи энергии стиха и заключенной в нем эмоции. Слово то расцветчивалось, растягивалось-ускорялось, то становилось упругим, словно натянутый лук. И нельзя было не заметить, что с самого начала доминирующей в интонировании становилась легкая ибсеновская ирония по отношению к своим героям. Игра актеров плелась отнюдь не поиском соответствия социологической концепции, очерченной на застольном этапе, а поиском неизреченного в слове. Возникало ощущение, что все персонажи как бы стремятся отразиться и отражаются друг в друге, а Пер становится своеобразным ироническим зеркалом нафантазированных смыслов.

Продолжение следует

¹ *Iden Peter. Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1978–1979. A. A. O. S. 126–142.*

² Цит. по: *Колязин Владимир. Судьба одного театра. Кн. 1. Диалоги о Schaubühne. М.: Издательство Дорошев, 2012. С. 531.*