

Первое испытание классикой. Ибсен

Часть 2-я, симфонизм как принцип режиссуры

«–Эй, назовись, покажись... – Бейся!..

– Без борьбы

Всех побеждает Кривая»

(Г. Ибсен. «Пер Гюнт»)

В поисках театрального выражения духовного содержания пьесы Ибсена «Пер Гюнт» Штайн выделял несколько чередующихся и пересекающихся драматических линий – 1) эпически-поэтическую, 2) мифологическую, 3) тривиально-экзотическую, 4) «монологи познания» (по нашему определению) как стадии развития главного персонажа. Штайн достигал симфонического качества режиссуры, выдвигая на первый план то одну, то другую ветвь, добивался синтеза всех линий, основываясь на их варьировании, драматическом столкновении или сведении до финального трагического пианиссимо.

На первых порах, в «растительную» фазу жизни, разум Пера, по версии *Schaubühne*, вообще дремлет, он довольствуется юношеским лепетом, фантазированием, неумным физическим самовыражением. Первый небольшой монолог во втором акте в сцене в горах («Вся деревня в погоне за мной... / Мять, крушить, водопад запрудить! / Бить, с корнями выдергивать сосны! / Это – жизнь!») – своего рода биомеханический этюд Кёнига на тему «Пер – драчун и шалопай». Пулей взлетает на холм, пулей спускается вниз, совершая прыжок, не удерживается на ногах и падает, но ловко поднимается. Пробирается через невидимую чашу, наносит удар в воздух, что-то вырывает с корнем, останавливается в изумлении перед воображаемой преградой, готовый к новым подвигам. Виртуозная пластическая эскапада освещена легким сарказмом Кёнига. В промежутке между первым и вторым, более пространным монологом в Рондских горах следовала эротическая сцена с тремя стонущими в истоме пастушками – дикими весталками из салона Беаты Узе, являвшаяся первым сигналом тривиально-экзотической линии.

Второй монолог Пера 2-го «Что за замок?» (уже прообраз будущих «монологов познания») дает ключ к пониманию особенностей интеллектуальной конституции Пера, щедро одаренного природой, но даром этим во вред себе воспользовавшегося. Бессмысленные, не озаренные светом поиска, беспочвенные мечтания и образы начинают мучить сознание взрослеющего Пера. Прокручивая бесконечную ленту видений, Михаэль Кёниг одновременно выстраивал цепь столь органичных пластических метафор, что зритель верил ему однозначно, верил и ярости, и плачу, и отчаянному страданию (все «ложь и проклятые сказки!»). Мы видим, как Пер проснулся от тяжелого похмелья, увидел «замок над замком»... «великанов на журавлиных ногах»... воображение актера включилось на полную мощь... указательным пальцем Пер–Кёниг ткнул в воздух (жест наивного ребенка)... руками обхватил раскаляющуюся от видений голову... скривился, упал на пол... попытался встать, свернулся калачиком и, наконец, растянулся на полу. Монолог делился на две части, во второй Пер, сраженный внутренним видением, бросался в схватку с невидимыми «темными орлами», наносил им удары, от-важно, словно Дон Кихот в схватке с ветряной мельницей, хватался за угол хижины (у Ибсена тут должен быть выступ скалы), от толчка содрогался и ударялся оземь, распластываясь, будто подбитая птица. Смыслом этой экспрессивно-романтической игры была поэтизация органики молодого тела в последовательности и детализации движений,



Эдит Клевер – Осе. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

в перепадах темпоритмов, в их сжатии и растягивании, что восходило к штайновским «перформологемам» (к свойственному этому художнику комплексному набору пластических, знаковых, эмоционально-речевых приемов изображения).

С появлением Женщины в зеленом (Рита Леска) – шаловливой свинки-совратительницы с выдающимся задом, за которой увивается Пер-Кёниг – в спектакль вступает тривиально-экзотическая линия. Тролли выпрыгивают из «подземелья» горы под григовский хорал будто стадо черных как смоль чертей в Вальпургиеву ночь. Здесь не ступить ни шагу без пародии и хансвурстиады: тролли обнюхивают Пера, и Пер ползает на четвереньках за дочерью Доврского деда, обнюхивая ее, словно кобель суку. Свадебный конь оказывается взгроможденной на фуруку бутафорской хрюшкой, оседланной троллями-клоунами.

Мир безобразных, иезуитствующих троллей воссоздан Петером Штайном и Мойделе Биккель с юмором и сарказмом, со слегка остранным натурализмом как анклав служителей гибнущей языческой мифологии, околдованных жадой золота, как собрание низменных, не одухотворенных и одновременно наивно-простодушных инстинктов. Если это духи природы, то давно уже испорченные человеческой цивилизацией. Пер неожиданно попадает в перевернутый мир, который мучает соблазнами, подвергает пытке и впервые бросает ему вызов. В Пере

просыпается буржуа, когда он пытается вступить в сговор с Доврским дедом (Отто Зандер), чтобы заполучить в жены его дочь и полцарства в придачу. Но первой устроенной жизнью проверки на приспособляемость Пер не выдерживает – богатства ему не привалило, слишком рано ему «света и дня сторониться», тошнотворным кажется ему преклонение троллей перед безобразным.

Полулюди-полуживотные, гуттаперчевые болотные духи, inferнальные чудища с хвостами и свиными рылами, с повадками мелких грызунов ощупывают-обнюхивают Пера; то учат его вилять хвостом, то возносят на руках до небес, то перекручивают-переворачивают как бесы грешников в аду, а потом принимают его мучить по-настоящему, хватая за ноги и подвешивая вниз головой над хижинкой. Метафизическое и карнавальное тесно переплетены в балагане троллей. Троллиада *Schaubühne* – эманация человеческих страхов, роковое предвестие, которого молодой Пер не разглядел.

Низвержение нового короля троллей, оказавшегося бедняком, обставлено по всем канонам низовой карнавальная культуры; кто только не покусал Пера, не поглумился над ним и не дал ему пинка при изгнании. Узрев в троллях, словно в кривом зеркале, искажение лица человеческого, Пер пытается спастись бегством, однако, не успев поразмыслить о случившемся, тут же сталкивается с Кривой (Голос за сценой – Бруно Ганц). У Штайна эта сцена своего рода «спектакль в спектакле».

В образе бесплотной Кривой, расставляющей ловушки на всем пути следования героя, заставляющей его отбиваться дрючком, словно рапирой, в полной темноте, персонифицируется трансцендентная составляющая человеческой судьбы. Вихрастый Кёниг боролся в затейной Кривой «страшной игре» на пустой сцене, используя арсенал скупых «биомеханических» приемов. Штайну удавалось в этом эпизоде достичь необыкновенной прозрачности и графической точности режиссерского рисунка. На каждый грамм реализма тут приходилась львиная доля символизма. Насмехаясь над всем, чем Пер предпочитал в своей жизни гордиться, безликая вещунья утробным голосом заманивала Пера в глубину леса, доводя героя своей неуловимостью и безликостью до бешенства. Пер то яростно вертелся как волчок, нанося воображаемые удары «во все стороны света», где слышался глуховатый голос Кривой, то беспомощно слонялся по сцене, то пытался ощупью, в полутьме найти некий новый путь.

Состязание с привидением становилось символом схватки с трансцендентными силами, к которой разум Пера (шире – человека XIX в.) не был готов. Если тролли – исключительно пародийный мир, пришедший из далекого «национального детства», то Великую Кривую Штайн воспринял и трактовал как символ «черной дыры», всего непознанного в природе, дружелюбно не освоенного человеком, побеждающего без борьбы (мы бы сказали сегодня, чего-то похожего на антиноосферу) нравственного деяния, отчасти декларированного как непротивление злу насилием («Кривая не бьется.../ Без борьбы /Всех побеждает Кривая»).

В то время как фаустианский фон уже налицо – Пер со всех сторон окружен соблазнами, Мефистофель (будь он в облике Доврского деда, Анитры или Пассажира на тонущем корабле) все время рядом, Пер все еще не готов ответить на соблазны отказом. Интерпретируя философию социума троллей и Кривой как своего рода антиутопию, Штайн всякий раз стремился утвердить мысль о неготовности Пера к самостоятельному деянию, боязни ходов «напролом», о мещанском предпочтении прямым дорогам окольных путей, привычке постоять «в сторонке» или «обойти стороной».

Громогласный Голос за сценой помыкал Пером как марионеткой. Как бы стойко и театрально ни сопротивлялся Пер, проклиная себя, царапая себя ногтями, кусая локти, падая в обморок, в конечном счете он смирялся с Кривой, голос которой слышался отовсюду. Так уровень абсурдной, отчасти экзистенциальной драмы снижал патетику предыдущих «молодых» сцен Пера и готовил его к более серьезным испытаниям.

Готовый прежде мигом сорваться с места вслед за любым манком фантазии, повзрослевший, статный, медлительный, при бородке Пер 4-й (Вольф Редль), кажется, начинает потихоньку обретать рассудительность и собранность в своих действиях. На вершине горы Пер рубит старую сосну для постройки хижины, как заправский дровосек, так что щепки летят в разные стороны. Однако Штайн и здесь не скрывает иронии по отношению к слабохарактерному герою, подчеркивая, что мифологически обставленное сражение Пера с деревьями – «могучими витязями» еще более смешно и пародийно, чем сражение Дон Кихота с великанами. Элемент пародирования придает игре эффект нервической амбивалентности. Этого Пера – игрока без стержня и веры – словно сильным северным ветром бросает из стороны в сторону. Забавно, что Пер-Редль даже не замечает, как его увлечение Сольвейг превращается



«Пер Гюнт». *Schaubühne*. Сцена из спектакля

в обожествление. Пер отступает от Сольвейг–Лампе, пришедшей в горную хижину с узелком, на шаг, впитывает в себя волшебное, светящееся внутренним солнцем ее личико и так же на расстоянии благоговейно обнимает ее голову руками, словно касается Мадонны.

Ютта Лампе играла предельно экономно, с минимальной затратой физических сил. Сменила прическу, сняла лилово-розовый венок, украшавший ее голову в первой сцене, убрала элемент стеснительности, прочитывавшийся по потупленному взору, слегка сменила походку, приоткрыла глаза пошире – и становится ясно: пора девичества ушла, родилась женщина.

Штайн глубоко разрабатывал философский подтекст сцен, так что актеры чувствовали себя в этом необремененном бутафорией сценическом пространстве вольными птицами; мыслям было тесно, словам – просторно...

Следующий существенный «монолог познания» в третьем акте, не уступающий по драматизму шекспировским («Сторонкой обойти дала совет / Кривая мне»), следует после ухода Женщины в зеленом. В этом монологе Пер впервые соприкасается с экзистенциальными проблемами, проблемами выбора, стоящими в одном ряду с исканиями Фауста – оба героя терзались искушением молодостью, сознанием богохульства и несправедности поступков, обоих искушал сатана, одного в облике

Мефистофеля, другого – в облике Кривой. Начиная с этого момента, в монологах Пера отчетливо проступают параллели с Фаустом. Тривиальный разум подсказывает Перу, что на чашах весов высшего судии перевесят его грехи, его запачканность «собственной грязью». Эта потерянная, придавленность, жизнь во грехе без выбора, которую влачил Пер, покинув Сольвейг, были замечательно переданы Вольфом Редлем и в сцене с Сольвейг–Лампе, и в сцене встречи с Женщиной в зеленом, перед которой он, горбатый старик в грязных лохмотьях, безмолвно падал на колени, будучи не в состоянии произнести ни слова. Это было самое время для покаяния, но не было ни отваги, ни сил ни на одно слово...

Родившаяся было в Пере «спасительная идея» бегства от грехов находила в спектакле оригинальное пластическое решение. Словно нищего паломника, его наряжали в черные одеяния, но стоило ему только поднять глаза вверх, к куполу храма, Пер начинал шататься (грехи не пускали). Затем Пер несколько раз обегал воображаемый храм, мастерски распределяя части монолога по отдельным стадиям. Так что Перу, так и не раскусившему ребус Кривой, оставалось выбрать лишь одно – бежать, покинуть родину.

Сцену смерти Осе, исполненной воспоминаниями матери и сына о былом, Петер Штайн решал строго, безо всяких примелькавшихся вихрей и верчений. Эдит Клевер прощалась с жизнью с мягкой жизнеутверждающей улыбкой. В сцене предагонии актриса шла от противоположного – приподнимаясь на ложе, забывала, что это одр, вновь, как в юности летела на пролетке, истово подгоняя воображаемую лошадь прутком, только бы успеть с сыном на королевский пир в Сурия-Мурна.

В пятой сцене в Марокко прорезавшиеся было у Пера Гюнта «монологи познания» сменяются «монологом нежелания ждать чего-либо нового». Пер 5-й (Дитер Лампе) повзрослел на тридцать лет, успел пресытиться удачной карьерой и полностью отдался торжествующему «Я» буржуа, мир которого не выходит за пределы его убогой черепной коробки.

Начиная с прибытия Пера 4-го в Марокко (развязного, красующегося как старая кокетка, вечно при сигаре и шляпе Дитера Лазера), действие не переступало за рамки «псевдосмыслов». Псевдопустыня цвета спелой дыни... псевдоамериканские манеры (колониальные, плотно прилегающие к телу костюмы, шляпы, привычка класть ноги на стол, бесконечное потягивание виски, псевдояхта на парусиновом горизонте, псевдольвы и псевдообезьяны), наконец, бурлескные поиски

главным героем своего псевдофаустианского «Я». Впечатление пародийной эклектики венчало неотразимое сходство окладистой бороды повидавшего многие страны Пера с бородой главного интерпретатора и критика капитализма Карла Маркса (вот, пожалуй, единственное место в спектакле, где критико-социологическая мысль вырвалась на поверхность). С тривиализацией гармонировала сентиментальная музыка. Вместо юношеских «монологов познания» тут – короткие «монологи ликующего парвеню, не желающего знать ничего другого», кроме того, что он уже знает. Располневший буржуа Пер входит в раж, наглядно демонстрируя свите сопровождающих его шарлатанов-конкистадоров закон, правящий миром – идти напролом, расталкивая локтями всякую шваль. Портрет Пера-янки поистине буффонен – сигара в зубах, сияющие белизной зубы, жесты султана, раздающегося вширь на глазах. Желторотого юнца Пера, мозг которого сверлили горестные мысли, нынче нет и в помине. Сцена строится на постоянном ускорении темпоритма речи, переходя затем почти в оперный речитатив.

Добиваясь от актеров – шестерых Перов – вскрытия логики следующих друг за другом стадий: юношеской пустопорожности, жизни в плену иллюзий, некоторого пробуждения личностного сознания, ослепления «золотым тельцом», расточительства, пожирающего остатки сокровенного «Я» и, наконец, полного фиаско – Штайн требовал от актерского ансамбля не упускать из виду коллизию двух неравномерно текущих в ибсеновской драме времен – времени беспутного Пера и времени неколебимой, нерушимой, стойкой, пускай и неизбежно стареющей феи Сольвейг, свившей себе вечное гнездо на вершине скалы.

Четвертый акт у Ибсена изобилует длинными монологами. Надо было четко разработать их градацию. Травестируя, карнавально снижая серьезность ибсеновских монологов, Штайн никогда не забывает о драме человека в плену иллюзий, даже если он при этом смешон и убог. Пер-Редль в сцене с четырьмя компаньонами-заговорщиками, придавленный пьянством к земле, стремится подняться до уровня исповеди, жонглируя словесными эскападами псевдопознания, а заговорщики, пропуская все это мимо ушей, только и ждут своего часа, чтобы нагреть руки. И танец на столе, пьяный разгул пустышки-Пера, который затем примется тупо колотить себя по затылку пустой бутылкой, – это всего лишь апогей хама, «Гюнта с головы до пят».

Спектакль двигался колебанием различных волн-«линий». Тривиально-экзотическая линия продолжилась эпизодом «Пророк в гареме».

Пер-коммивояжер (Вольф Редль) походил скорее на Робинзона, который обустроил жизнь по своим правилам и с высоты своего положения «владыки мира» изрекал сентенции, касающиеся одной лишь власти «золотого тельца».

Как и Фауст, этот Пер, фразеологический, занимающий своей персонею всю сцену на фоне бледных, тощих как тростинка компаньонов, стремится понять загадку сидящей в нем, недостижимой вещи в себе, загадку мучительной жажды постижения смысла бытия, мучаясь сознанием зарытого, так и нереализованного таланта. И одновременно как Мефистофель, этот Пер не в состоянии противиться утробному зову буржуа, разрастанию собственных потребностей до безграничности, обращаясь с компаньонами как с холуями. *Schaubühne* иронически оценивал граничащий с китчем перовский шутовской проект свободного государства в пустыне, который выше дешевого колониального шоу с танцующим страусом и готовыми ублажать наложницами не поднимался. Знаменательно, что Перу 5-му не суждено было примириться с Пером 6-м – в начале эпизода, столкнувшись друг с другом, «двойники» не случайно бросались врукопашную.

Пер 7-й (Вернер Рем) в роли султана-любовника оказывался пошло-вато-смешным, сексуальные домогательства этого машущего ручками «блаженного петушка» к Анитре входили в жестокое противоречие с его ставшими уже механическими «фаустоконтентными» философствованиями. И если Анитра–Винклер по своей хитрости и неподрожавшей наивности просто пропускала их мимо ушей, то потуги валяжно-напыщенного Пера–Рема на «гюнтианский султанат» с фаустианской «надстройкой» в глазах внимательного зрителя только усугубляли падение героя. Подражательное мышление «по Фаусту» стало пустой забавой, привычкой Пера, в которой он даже не отдает себе отчета. Неудивительно, что колониальный молодящийся Пер сам по себе оказывался фигурой комедии дель арте. Ирония же ситуации оттенялась постоянным присутствием верной Сольвейг, прядущей свою нескончаемую горестную пряжу у дверей хижины на вершине холма.

Штайн вслед за Ибсеном улавливал в Пере, потерпевшем фиаско, рождение новых черт. Занятия путешествиями «с научной целью» пришло к Перу–Вернеру Рему как блажь, но в итоге вывело из блажи на Божий свет. В воспаленном мозгу Пера-вояжера, которому ничего не стоит в нужный момент нацепить на лицо нужную маску, рождается догадка, какое катастрофическое воздействие на его судьбу оказала эта



Бруно Ганц – Пер-8. Сцена с луковицей. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

привычка следовать принципу «философствующей дамы» Кривой – обходить все «сторонкой». Внезапно, между трепом и пьяным смехом он переключается в иное, доселе не знакомое ему, параллельное состояние, порожденное цепью противоречий: отчего это «на мне сидит одно», а «*внутри* меня» – другое?; отчего это он «гусыню превратил в кумир»?; неужто это возможно – открыть «загадку Трои»?; и зачем она ему, эта Троя, как Гамлету – Гекуба? Рем с его умением сочетать психологию с гротеском, вел этот монолог, выписывая по сцене концентрические круги; зритель легко считывал иронию актера.

Не успевал Пер–Ганц пролистать справочник для путешественников, как это занятие становилось ему противным, не успевал, переходя на скороговорку, подняться на пик самообольщения, как напевал победный марш из «Аиды», будто бы выполнил весь план до конца. С высоты благороднейшей цели – постичь корни всех прежних цивилизаций – Пер каждый раз шлепался на дно грязной действительности. Псевдоидеи героя неудержимо толкали Пера–Рема к утрированному театральному жесту (так, оказавшись перед статуей фараона в Египте, его героя неумолимо тянуло тотчас же встать в позу торжествующего Цезаря). Идея экзистенциальной вторичности всех прожектов Пера-вояжера порождала у актера потребность постоянно менять динамику – от энергичных выплесков до замирания. Плотность и насыщенность

поэтических видений актера была такова, что зритель начинал сомневаться – а не реальный ли это человек, перенесенный на машине времени из XIX века?

Показательны для эстетики *Schaubühne* в «старом» зале молниеносные, кинематографические по своей природе, переходы от одной линии к другой. Они должны были длиться не слишком долго, быстро переключать оптику сценографии и оставаться в русле традиции условного театра. Таков переход от эпоса Большого Пера, возмнившего себя царем, к мифологическим трансформациям в египетских сценах. Сценограф воспользовался здесь еле заметной сменой семиотических знаков. На сцену выходили рабочие, раздвигали прорезь в брезенте, открывая квадратный люк, из которого на тросах поднимался величественный, белого гипса горельеф сфинкса из Гизы. Вояжер-пересмешник Пер 7-й с записной книжкой в руке самодовольно надувал щеки и, бросив на сфинкса лишь один взгляд в лорнет, тут же передразнивал его. Комментарий Пера в этой сцене вписывался в рамки традиционных «монологов познания» с той лишь разницей, что пресыщенный герой, в конце концов, терял смысл затеи, считая, что окончательно обрел себя, сравнив свою персону с египетским фараоном. Затем герой лениво приземлялся у подножия изваяния.

Все же душка Пер и здесь, как обычно, переоценивал свои достижения. Столкновение с Бегриффенфельдом (Ханс Йоахим Диль) оборачивалось тяжким заблуждением и гротескной травестией поиска самого себя в окружении обитателей сумасшедшего дома, среди которых он оказывался самым безобидным экземпляром. Рядом с нагими бесплотными сумасшедшими, лишившимися всего, кроме мерцающего в одном регистре воспаленного сознания, Пер представлял истинным безумцем, добравшимся до главного вопроса-сомнения человеческого бытия: «Кто я? Что я?», на который ни разу в жизни он не был готов ответить. Добравшись в сумасшедшем доме до вершин бытия, Пер 7-й мог разразиться только безумным криком, упасть в обморок, быть истоптанным ногами Сатаны-Бегриффенфельда. Ни подобием императора, ни подобием Христа, ни наконец, просто «самим собой» Пер так и не стал, посвятив паломничеству по свету добрую половину жизни. Гротескность ситуации на полуфинальном витке исканий в том, что Пер так и не смог ясно понять, кто таков, этот Бегриффенфельд, терзавший и травестировавший его «Я», доведший его представление о самом себе до полнейшего абсурда – философ-нигилист или все-таки сам Сатана?..

Одну из труднейших сцен ибсеновской драмы *Schaubühne* сыграл без надрыва, в духе тишайшего балагана (без надсадности популярного в те годы «Полета над гнездом кукушки»).

Побежденный, положенный на лопатки, доведенный до высшего приятия абсурда бытия как конечной истины, штайновский Пер 8-й – Бруно Ганц устремляется на родину – и совершенно ясно, уже не ради каких-либо испытаний или поисков «конечных выводов всей мудрости земной». Это уже не циник с лучезарной обворожительной улыбкой на устах, со взлохмаченной шевелюрой и шляпой набекрень, как Пер 3-й или 7-й. В финальном восьмом эпизоде второй части зритель вновь встречался с Бруно Ганцем – *summa summarum*, сгорбившимся и шепелявящим стариком с кривой усмешкой. Это была квинтэссенция всех предыдущих Перов, от каждого было отъято по кусочку и перемешано в чудовищном тигле, где были сплавлены обманутые надежды, одинокая старость и отсутствие каких-либо желаний при полной ясности ума и памяти. Молодой Бруно Ганц умело сочетал внешние краски с внутренними приемами игры, бесстрашно углубляясь в тайные лабиринты сознания. Его последний Пер – отребье, исчадие ада, готов продать любого за флорин, убить, утопить кого угодно во имя сохранения собственной жизни, наконец, жестокая карикатура на Фауста, речам и идеям которого в молодости он так рьяно подражал.

В финале Штайн демонстрировал еще один образец ибсеновского «монолога» Пера, пожинающего жалкие плоды своего последнего фундаментального «обозрения» жизни. При этом Штайн-леворадикал, отказавшийся от постмодернистской трансформации ибсеновского «хеппи-энда», сосредоточивался на смысле философской притчи, которой Ибсен завершал свою драматическую поэму. «Вивисекция» Пера – «мелкобуржуазного Фауста» – не увлекла, против ожиданий, ни трупку, ни самого режиссера.

Оказавшись на родине, Пер 8-й, неузнанный, чернец под маской чужака, утративший интерес ко всему живому и сущему, подводит итог своей жизни. Пер жалеет об утрате христианской веры, но не склонен считать господ Бога или себя виноватым во всем, что содеял. Ганц определенно настаивает на том, что его герой вернулся на родину *умирать*, а не мстить, упиваться воспоминаниями или раскаиваться. В финале перед нами лицо старого шута, разуверившегося во всем, провожающего тупой ухмылкой и ребенка, и похоронную процессию, ничего не приобретшего ни в жизни, ни в искусстве шутовства.

Вершина спектакля *Schaubühne* – сцена Пера 8-го с луковицей, в которой постаревший Пер–Бруно Ганц, отвратительный обрюзгший тип, создает поистине трагическую притчу о человеческой жизни.

На сцене всего один актер, создающий впечатление огромного оркестра методом простейших «физических действий» при огромной внутренней концентрации. Возникал образ опустошенного серого человечка с «омертвелым сердцем» и едва тлеющим сознанием. Устроился на глыбе подле хижины Сольвейг, свернулся клубочком и принялся философствовать на голодный желудок – какой еще вкус у горького лука? Выплюнуть его и продолжить цедить слова сквозь зубы, словно ледяную мертвую воду. Трижды повторил издевательское «Не царь, а луковица ты!», трижды огрел себя по голове, достал из кармана новую луковицу и продолжил «интеллектуальную операцию» – добраться бы до ядра, до сути. Но ядра как не было, так и нет. Глаза опустил, губы сомкнув, как М. Марсо, в линеечку – вот он итог жизни, *ничто*. В тихой нюансированной игре Бруно Ганц, давая окончательный приговор Перу, добивался пластической визуализации подтекста. Последний монолог этого Пера вполне можно было бы назвать «монологом конца познания, монологом небытия».

Приближаясь к финалу, переосмысленному Штайном в духе немецкой классической трагедии, и прежде всего «Фауста», в «криптологической» развязке, которую я назвал бы *Реквиемом*, режиссер сознательно микширует темпоритмы, чтобы подчеркнуть бешеную скорость, с которой развиваются внутри обреченного Пера усилия борьбы за жизнь. Некий «станционный зритель» с ранцем на боку с лучезарной улыбкой объявляет герою, что он уполномочен «забрать» его для высшей общественной пользы. Рациональные мотивы, которым анархист Пер не придавал значения, нависают над ним, словно дамоклов меч. На жалкого хромого старика, которого мы совсем недавно видели в роли холеного конкистадора, страшно смотреть. Ни язык, ни жесты этих вершителей судеб непонятны Перу – с людьми *новой* цивилизации ему еще не доводилось встречаться. В отличие от прошлого, в нынешнем веке между людьми и троллями почти не осталось различий! В финале спектакля Пер–Ганц играет пленника абсурдного мира, переходя от бесстрастности к судорожному тикю. Пер вынужден констатировать в последней встрече с обнищавшим Доврским дедом (Отто Зандер), что с былым у него не может быть ни контакта, ни примирения. Умоляя Деда дать ему спасительную индульгенцию, чтобы избежать грозящей ему



Ютта Лампе – Сольвейг,
Бруно Ганц – Пер-8.
Финал. «Пер Гюнт».
Schaubühne

переплавки, и получая отказ, Пер сталкивается с неодолимым трагическим обстоятельством человеческой жизни: *оказывается, прошлое не поддается исправлению, грешнику взывать к Господу бессмысленно*. К тому же Перу доводится в тролле, от одного вида которого его когда-то тошнило, узнать самого себя.

Следующей частью *Реквиема*, идущей при приглушенном свете, становится сцена установки рабочими, своего рода оруэлловскими типажам, световой аппаратуры для фиксации на фото человеческого материала, который вскоре будет подвергнут утилизации. Гигантский сценический план оскудевает, остаются только дезинфекционные аппараты, которыми рабочие обезвреживают «местность». Пер Бруно Ганца тотально безоружен в этой сцене, его и приволокли в «лагерь фотосъемок» будто соломенную куклу; он лишь автоматически фиксирует моменты установки фотокамер и команды Пуговичника, бредет на указанное место, обхватив взлохмаченную голову, молча, будто привидение. Коснувшись руками земли, ни разу не подняв головы, словно прощаясь – не гневайся, прекрасная земля, что я топтал тебя без пользы, в состоянии транса произносит Пер свой последний *«монолог печального, конечного знания»*.

Вынося самому себе вердикт, Пер медленно поднимается по уступам (металлическим поручням) на крутую вершину, где ему доведется

пережить еще одно потрясение – встречу с постаревшей Сольвейг. В момент рассуждения об эпитафии на своей могиле скульптурная поза Пера-паломника освобождена от всего лишнего и случайного, как позднегоготические изваяния Тильмана Рименшнайдера. В описываемой сцене предощущаются перформологемы будущих спектаклей Штайна, то состояние равновесия внутреннего содержания и внешней формы, которое будет потрясать зрителей в «Дачниках» и «Трех сестрах».

В финале Штайн практически не задействует машинерию. Он помещает на вершину скалы кроткую, молчаливую, застывшую в позе Мадонны Сольвейг, темная старушечья одежда которой кажется траурной в полумраке сцены. Пластическая, граничащая с культовой, выразительность безмолвной, слегка склонившей голову Сольвейг (Ютта Лампе) подчеркнута подсветкой лица, которое словно бы излучает свет. Режиссер превращает ее во всевидящую и всеслышащую свидетельницу безуспешных прений с Пуговичником (Клаус Гертнер).

Сцена последнего свидания идет на пианиссимо, на интонациях исповеди, на экзистенциально бесстрастном молчании всего плотского. Сцена между Сольвейг, этой скорбящей матерью Марией, и склонившимся к ее ногам, с закрытым от Бога и от нас покаянным лицом, старцем Пером вызывает прямую ассоциацию с возвращением Блудного сына. Скупые, выразительные жесты финала носили откровенно мистериальный характер. Припав к посоху в руках Сольвейг, Пер затем тянулся губами к ее ступням.

Оба актера сосуществуют здесь на уровне обмена знаками, полусловами, полутонами, полужестами. На сей раз вместо ускорений в предшествующих сценах Штайн прибегает к замедлению речи и движений, игре паузами различной длительности. Вместо вчувствования, вполне оправданного для сцены обмена сверхинтимными репликами, режиссер требует пуантилистического вхождения в состояние эмоционального транса.

Для зрителя *Schaubühne* было очевидно, что этому черному монаху не дотянуться до высоты божественной возлюбленной. Пер-Ганц остается внизу, у ног Сольвейг, возвышающейся над ним как статуя Святой Девы, напрасно он пытается встать на ноги и поднять голову. Он не может подняться, сила Божья не пускает, утверждал актер.

Штайн предлагал новый уровень познания трагедии несовместимости двух по-разному прожитых жизней, соотносимый с церковными таинствами, совершаемыми в сакристии. Перу удавалось дотянуться до

груди Сольвейг, а до губ дотянуться он не мог. В этот момент безбожнику открывалась великая тайна иерархии в Божественном мироздании. Высота Духа, воспетая Ибсеном в образе Сольвейг, выступала антитезой глубины падения Пера. На мгновение отрываясь от Сольвейг, Пер-Ганц с ужасом постигал оскудевшим за годы странствий умом духовную высоту и красоту возлюбленной, свою с ней трагическую несовместимость. Первоначально в застольных «протоколах» финал трактовался как момент божественного откровения, теперь же Штайн решал его в духе философско-религиозной притчи.

Финальная мизансцена драматической поэмы, давно уже ставшая классической, далеко не однозначна. Многим казалось, что примирение Пера и Сольвейг было обещанием счастливой старости в духе Филемона и Бавкиды. *Schaubühne* уже на раннем этапе не прельщался сентиментальными финалами. Коленопреклоненный и прощенный герой, вероятно, вполне мог успокоиться и уснуть, свернувшись клубочком на коленях своей ослепшей возлюбленной. Штайн никогда не был мастером дарить уладу. Да, Пер находил успокоение, прилегишись целомудренно на лоно, но в том, чтобы подняться вверх и слиться в поцелуе с Сольвейг, ему было отказано. Герои спектакля прощались со зрителями мыслью о вечном сне. Счастливым концом двух несчастных, потерявших молодость, могла быть только смерть. Мы отлично понимали в финале, что Пер-старец был спасен Сольвейг, но к Богу, проводником которого служила сольвейговская чистота, несмотря ни на какие «протекции», допущен он не был.

Как грустно было в конце сознавать, что весельчака, гаера и не удавшегося избранника небес Пера, в конечном счете, убивала неистребимая жажда вернуться к прожитой зря юности – его фаустианский комплекс. Для Ибсена сказочки невозможны. Юность – это возмездие...