

Вокруг Петера Штайна. Предыстория начала

В сезоне 1964/65 гг. Петер Штайн, недавний студент, трудился в мюнхенском *Kammerspiele* в качестве ассистента режиссера и в литчасти театра. Ни в какие специальные театральные заведения юноша прежде не стремился: с 1956 по 1964 г. Штайн изучал германистику и историю искусств – сначала во Франкфурте-на-Майне, а затем в Мюнхене, – и лишь в конце этого периода стал серьезно присматриваться к сцене, принимая участие в работе студенческого театра. Это время он, вероятно, мог бы назвать «Мои университеты». Но стоит сперва обратиться к тому, что было накануне нового витка его творческой судьбы, и вспомнить, какой была в ту пору жизнь Германии, что происходило в театре и какие настроения блуждали в обществе, частью которого был он сам.

Третьего года по окончании Второй мировой войны, вслед Бертольту Брехту и другим немецким эмигрантам, в Германию, лежавшую в руинах, оскверненную фашизмом, собственно в Мюнхен, возвратился совсем уже немолодой знаменитый актер Фриц Кортнер. Артист, прославившийся в 1920–1930-е гг. ролями Франца Моора, Отелло, Ричарда III, Гамлета, Шейлока, Эдипа, Дантона, Освальда, Маркиза фон Кайта, Дмитрия Карамазова и др., неожиданно для многих изменил своему первоначальному призванию и занялся режиссурой.

Впечатление от увиденного на немецкой сцене у Кортнера, как и у Брехта, было ужасающим. «От насильственной смерти от рук Гитлера я бежал из Германии и вернулся назад, на много лет ближе к своей естественной смерти... Высоту падения вряд ли можно было измерить. Театр и все гораздо более высокое и драгоценное рухнуло в пропасть; у них это называлось “возвышение”... Вывести из летаргического сна, освободить от дурных условностей и ширпотреба, в которых, к сожалению, столь глубоко погряз театр послегитлеровской эпохи, – изнурительный процесс. Борьба против неестественности, наигрыша, так долго практикуемых, пока они, кажется, не стали второй натурой этих мастеров, часто ставит меня на грань капитуляции. Эта борьба требует высшего напряжения сил человека, находящегося в расцвете сил»¹.

Еще один отрывок о первых берлинских впечатлениях Кортнера: «Когда я в первый раз пошел в театр – это был театр *Am Kurfurstendamm*, – публика приветствовала меня аплодисментами. Очевидно, в благодарность за утешение, которое для людей заключалось в том, что вернулся на родину некий актер, чтобы жить вместе с ними. На глаза у меня навернулись слезы. Спектакль, который я должен был вытерпеть до конца, был непостижимо отвратителен. Собственно, как только поднялся занавес, я хотел бежать назад в Америку. Наглый балаган, доходящий до дикости юмор, чуждое человеку изобилие бездумного сценического веселья – все это оскорбляло глаз, уши, сердце и разум. Еще много дней спустя я не мог удержаться от смеха, вспоминая этот оскудевший, небрежный, мотовской, внушающий серьезные опасения комизм»².

Кортнер из-за своей неизменной антитоталитаристской позиции не смог получить собственный театр, тогда как это удалось многим интendanтам, безболезненно перешедшим из старого в новый аденауэровский режим, искавший пути «расчета с прошлым» и в то же время оказавшийся неспособным встать на путь подлинно демократических реформ. Кортнер кочевал между Мюнхеном и Западным Берлином,

прикасясь к судьбам целой плеяды и маститых, и молодых актеров, среди которых были Хорст Каспар, Марианна Хоппе, Мария Виммер, Густав Грюндгенс, Бернхард Минетти, Мартин Хельд, Рольф Бойзен, Томас Хольцман, Ромуальд Пекни, Хайнц Рюман и др. Он многое передал им от своего понимания целей и языка современного искусства.

Ему предстояло стать учителем и Петеру Штайну. К моменту, когда тот пришел в *Kammerspiele*, Кортнер только что завершил свою шекспировскую тетралогию («Двенадцатая ночь», 1957; «Тимон Афинский», 1961; «Отелло», 1961; «Ричард III», 1963) и работал над постановками по собственной пьесе «Разговор с глазу на глаз» и по «Коварству и любви» Шиллера, а в Вене ставил «Йона Габриэля Боркмана» Ибсена.

Учиться у этого мастера, напоминавшего человека Ренессанса своей фальстафовской фигурой и бурным экспрессивным темпераментом, было непросто, и в то же время это были для Штайна едва ли не лучшие университеты.

Не следует забывать и того, кем восторгался, у кого учился сам учитель: не только у Рейнхардта и Йеснера, – он еще просмотрел все гастрольные спектакли К.С. Станиславского в 1922 г. в Берлине, которые его, по собственным словам, «повергли на колени», и бывал на репетициях Брехта. Театральный словарь Бернда Зухера метко и сжато характеризует новаторский вклад Кортнера в немецкую режиссуру, сохранявшую вплоть до конца 60-х черты консервативности (неизменность концепции бюргерского «образовательного» театра, рейнхардтовский традиционализм, ветхозаветную методику поставленных на конвейер репетиций): «Как режиссер он [Кортнер] развивал в процессе длительных, интенсивных репетиций наполненный жестами и деталями реализм, высшей целью которого было обнаружение истины. Он доходил до самой сути произведения, требовал абсолютной точности, фиксации малейших нюансов актерской игры (благодаря форсированной жестикуляции и дикции, яркому мимическому акцентированию); тем самым он создал в пятидесятые-шестидесятые годы указующую новый путь антитезу классицизму Грюндгенса и репрезентативному стилю таких интендантов-режиссеров, как Карл Хайнц Штрукс или Ханс Шалла»³.

Пережившие «час ноль» в истории немецкой государственности и культуры деятели театра – эмигранты, как режиссер Леопольд Линдтберг, в особенности – ясно осознавали, что «перед культурным возрождением стоит единственная, животрепещущая проблема: проблема воспитания»⁴. И отмечали, что «никогда моральная миссия театра



Питер Штайн.
Начало 1970-х гг.

не была столь значительной»⁵. Преодоление прошлого оставалось одной из центральных тем в западногерманском искусстве в 50–60-е гг. и – хотя уже с иными оттенками и акцентами – в 70–80-е. «Именно эта проблема постоянно определяет в Западной Германии направленность идеологической борьбы, общественную позицию различных партий, пафос деятельности художников и поэтов и режиссеров и писателей»⁶, – писала историк немецкого театра Галина Макарова.

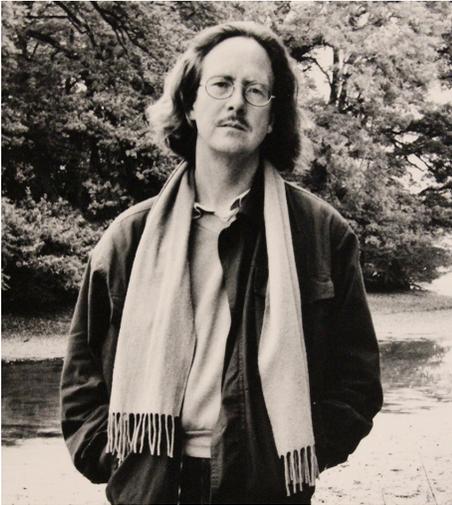
В послевоенной Германии интендант по старинке признавался носителем высшей власти, полноправным хозяином, не считавшимся в театре ни с кем. Структура государственных театров, по существу, копировала структуру придворных театров, какой она складывалась во времена Гете, а затем Шредера и Девриента. Она казалась непоколебимой даже тем прогрессивно мыслящим интендантам и режиссерам, большая часть деятельности которых пришлась на довоенную эпоху. Так, интендант *Deutsches Theater* в Берлине Хайнц Хильперт, ставивший в русле рейнхардтовской традиции «дух выше предприятия», державшийся в годы войны подальше от министерства пропаганды (как само собой разумеющееся на своей сцене поддержал он в это время постановки чеховских «Трех сестер» и «Грозы» Островского), называл себя и своих коллег «просвещенными деспотами». А Ханс Швайкарт, в течение одиннадцати лет бывший интендантом мюнхенского *Kammerspiele*, сотрудничавший

с Брехтом и Кортнером и утверждавший в своем искусстве режиссера идеалы художественной правды, одновременно прокламировал, что «идеальный интендант – это кентавр с лицом поэта и грубыми лошадиными копытами»⁷.

Театр, руководимый сюзереном, не мог отвечать требованиям времени – ни первоначально сдержанным, иносказательным инвективам драматургии преодоления фашистского прошлого, ни более четко сформулированной критической платформе документальной драмы, ни тем более лозунгам революционной фазы, связанной с возникновением в середине 60-х гг. левого студенческого движения и внепарламентской политической оппозиции. Молодежь остро ощущала огромный разрыв между требованием свободы художника, его правом на критику общественной системы и зависимостью от регламентов внутри- и вне-театральной власти. Открытый, не завуалированный условностями и мифами прежней эпохи, конфликт становился неизбежным.

Внутриполитическая ситуация в стране резко обострилась летом 1967 г. после убийства полицейским студента Бенно Онезорга во время демонстрации против приезда шаха Персии в Западный Берлин. Критической точки движение протеста достигло в том же году под влиянием путча греческих полковников против демократического правительства и после убийства Че Гевары отрядами боливийской армии. Покушение на лидера студенческой оппозиции Руди Дучке незадолго до Пасхи 1968 г., последовавшие за этим стычки студентов с полицией на улицах немецких городов, вторжение войск стран Варшавского договора в Чехословакию подлили масла в разгоревшееся пламя. На улицах западногерманских городов появился провокационный уличный театр, шокировавший обывателя, подрывавший устои во многом фальшивого и догматического аденауэровского порядка.

Критика режима реставрации, авторитаризма и тоталитаризма как наследственных болезней западногерманского общества, основные мотивы которой были постулированы в трудах Теодора Адорно и Людвиг Маркузе, в акциях немецких студентов, жаждущих вослед Парижской и Пражской веснам полного обновления, вызвала глубокий, всеохватывающий кризис системы и, естественно, не обошла театр как важнейший элемент духовной надстройки общества. В некоторых случаях театр даже опережал развитие оппозиционной мысли, являясь инициатором новых политических веяний и побудителем прямых уличных и сценических акций.



Петер Хандке, бунтарь 1960-х.
Фото Marc Trievier

В атмосфере студенческого бунта и требований немедленных политических перемен началась смена поколений в театре. Это не было простым совпадением, но, скорее, прямым следствием молодежного бунта. Впрочем, революция в театре на первом этапе началась тихо, без манифестаций и протестов против стариков. Старое поколение (в чьих-то глазах – славное, крепкое; в других – мерзкое, запятнанное соглашательской позицией или позицией стороннего наблюдателя в годы фашизма) сменялось молодым, не обремененным позорным прошлым, и происходило это, казалось бы, естественно. Франкфуртский процесс 1963 г. против пособников фашизма был позади. Старики уходили на покой без бунта, ни к кому не придирались; продолжали работать и после войны лавировавшие между геббельсовской «культурполитикой» и личными моральными принципами Густав Грюндгенс, переживший лагерь и денацификацию, а также Хильперт, Мартин, Штрукс. Катастрофически стремительно ушла из жизни плеяда немецких режиссеров, определявших облик национальной сцены со времени 20-х гг.: Эрвин Пискатор (1966), Хайнц Хильперт (1967), Хайнц Титъен (1967), Юрген Фелинг (1968), Эрнст Дойч (1969), Фриц Кортнер (1970).

В сезоне 1967/68 гг. в театр пришло семнадцать новых интендантов. Завертелась «карусель интендантов» – так кризисный процесс внутри подкашиваемого рутинной театром поименовал в начале 30-х гг. знаменитый берлинский критик, открыватель множества блистательных юных

талантов Герберт Йеринг⁸. В одном только 1972 г. ушли на пенсию интендант и режиссер Болеслав Барлог (проработавший в Берлине двадцать семь лет – в *Schlosspark Theater* и *Schillertheater*), Ханс Шалла (в течение двадцати трех лет неизменный интендант и режиссер бохумского *Schauspielhaus*), Карл Хайнц Штрукс (в течение семнадцати лет бывший генеральным интендантом и режиссером *Düsseldorfer Schauspielhaus*, сменивший на этом посту блистательного Густава Грюндгенса, которому оставалось тогда еще восемь лет жизни), Эрих Шумахер (шестнадцать лет пробывший на посту руководителя *Bühnen der Stadt Essen*), Вальтер Эрих Шефер (с двадцатитрехлетним стажем работы в *Württembergischen Staatstheater Stuttgart*). Итог переменам подвел журнал *Theater heute*: «В доброй сотне важнейших государственных и коммунальных театров ФРГ, Австрии и немецкоязычной Швейцарии 43 кресла (то есть 43%) интендантов в течение трех лет – 1966, 1967 и 1968-го – было и еще будет занято молодежью»⁹.

Тем не менее в структуре театра и в театральной практике ничего не менялось. Историк театра Ханс Дайбер так выражал скепсис молодой поросли по поводу бесконечной «карусели»: «Было ясно, что смена в таком масштабе не имеет большого смысла, ибо руководители других театров были еще менее подвижны. Уровень театров был относительно одинаков, репертуар схож»¹⁰. И вообще, высказывались сомнения, непременно ли «самоувольнения» повлекут за собой ожидаемые изменения. Например, писали: «Можно ли избежать старой, порочной взаимосвязи аппарата и методов работы? Смогут ли в новых условиях последние звездные режиссеры (такие как, например, Ханс Хольманн или Рудольф Нольте) проявить способность к требуемой последовательной театральной деятельности?»¹¹

Первые серьезные импульсы исходили не из театральных столиц, а из *Bremer Theater*, который в 1962 г. возглавил маститый актер и режиссер Курт Хюбнер, сделавший решительную ставку на молодежь. Он собрал вокруг себя молодых актеров, режиссеров, художников, создавших, по существу, новый театр с его так называемым «бременским стилем» и определивших «доминирующую парадигму» двух последующих десятилетий немецкой сцены. Это были актеры Эдит Клевер, Ютта Лампе, Маргит Карстенсен, Бруно Ганц, Михаэль Кениг, режиссеры Петер Цадек, Петер Штайн, Клаус Михаэль Грюбер, художники Вильфрид Минкс, Карл-Эрнст Херрманн, Юрген Розе, Эрих Вондер. В самом деле, какое созвездие новых имен под одной крышей! Как много из них пойдет



П. Штайн и В. Колязин

вскоре своей особой дорогой в искусстве! «Созданный и поддерживаемый в пятидесятые годы главным образом Грюндгенсом, Хильпертом и Зельнером психологически-реалистический театр с актером во главе двинулся навстречу своему концу», – резюмировала в «Краткой истории немецкого театра» (1993) Эрика Фишер-Лихте¹².

В то же время радикальное движение новых левых за демократические реформы в западногерманском обществе набирало обороты. В этом движении молодые театральные деятели – можно смело сказать – играли первую скрипку: это драматурги Петер Хандке, Райнер Вернер Фассбиндер, Ханс Ксавер Кретц, Мартин Шперр, Базон Брок, режиссеры Петер Цадек, Петер Штайн и Клаус Пайман. Они, скорее по отдельности, чем вместе, разработали театральную платформу новых левых – пусть и далеко не стройную, достаточно противоречивую, время от времени претерпевавшую спонтанные изменения. В 1966 г. появилась короткая драма-манифест новых левых на театре – «Поношение публики» тогда еще безусого юноши Петера Хандке, – бросившая агрессивный вызов зрителю-обывателю. Ангажированный театр для Хандке в пиковый год бунта означал театр на улице и в университетских аудиториях, выражавшийся в разбрасывании листовок с галерей и захвате микрофонов на трибунах. В 1969 г., наконец, прозвучал самый громкий лозунг театральных левых: «Долой буржуазный театр!»

В апреле 1968 г. ведущий западногерманский журнал *Theater heute* («Театр сегодня», или, если угодно, «Современный театр»), всего несколько лет до того основанный критиком Хеннингом Ришбитером как плюралистический форум, организовал на своих страницах примечательную дискуссию. В ходе разговора об авторитарном духе в немецком театре два молодых актера задали вопрос: «Как может театр быть партнером общества в дискуссии, если внутри этого общества, каким является и сам театр, ничего не происходит?»¹³ Молодежь требовала политизации и демократизации театра, под которыми подразумевалось наличие прогрессивной позиции у руководства, учреждение единых для всех театров договоров, предоставление всем членам театрального коллектива равного права голоса в определении репертуарной линии, установление порядка приема на работу и увольнения.

В сентябре 1968 г. – наиболее политизированного в истории ФРГ – актуальные требования театральных левых сформулировали молодые режиссеры Петер Штайн и Вольфганг Швидрицк: «Сведение бюрократии к минимуму, упразднение феодального господства интенданта, вместо этого коллективным руководством является руководство, не назначаемое людьми с толстым кошельком, а избираемое; участие всех членов труппы и огласка всех художественных и экономических решений»¹⁴. Это был манифест театральной революции, жесткий ультимативный язык которого, как видно невооруженным глазом, восходит к манифестам Ноябрьской революции 1918 г.

Итак, середина – конец 60-х годов – время зарождения и формулирования новой театральной мысли в ФРГ, давшей, вслед драме расчета с прошлым и документальной драме, мощный толчок последующему развитию театра как в области социально-критической драматургии («неонатурализм»), так и в области новых – зачастую радикально – сценических форм. Оценивая эту эпоху общественно-критического театра, известный критик, а одно время и интендант *Schauspiel Frankfurt* в его едва ли не самую радикальную пору (1985–1989) Гюнтер Рюле резюмировал: «Выпестованное Брехтом и все тем же Пискатором поколение драматургов обращает критические вопросы в адрес новой реставрации. Оно остро ощущает вытесняемые проблемы, поднимает вопрос вины за уничтожение евреев, вмешивается в процесс образования политического сознания, представляет на суд общества вытесненные из сознания пласты. Этот критический документальный театр в 1968 году, запечатлевшемся в европейском сознании от Праги до Парижа как

подобие революционного 1848-го, был назван Петером Вайсом “составной частью общественной жизни”¹⁵. Он дал также определение «принципа критики»: «1. Как критики сокрытия определенных фактов (Что от нас утаили? Каким кругам пойдет на пользу, если определенные социальные явления затушевываются, модифицируются, идеализируются?); 2. Как критики фальсификации действительности (Почему из всеобщего сознания исключаются историческая личность, политическое или духовное достижение?); 3. Как критики лжи (Каковы воздействия исторического обмана? Как изображается ситуация, построенная на лжи?)»¹⁶.

И здесь, в конце нашего описания среды и обстоятельств, питавших умы и сердца немецких «рассерженных», мы должны солидаризироваться с полным глубокого смысла замечанием одного из современников отображаемых событий, что «важнее всяческих перетасовок интендантов стало основание одного театра, когда Петер Штайн и группа его актеров решили обосноваться в здании *Schaubühne am Halleschen Ufer* в берлинском районе Кройцберг»¹⁷. В течение всего лишь нескольких сезонов Западный Берлин стал местом паломничества деятелей театра со всего мира. Спустя десять лет с момента основания нового коллектива ему будут даны высшие оценки как первому театру республики. «После Второй мировой войны лишь брехтовский *Theater am Schiffbauerdamm* – пока Брехт лично руководил им – обладал мощным влиянием на развитие театральной практики, сравнимым с влиянием *Schaubühne am Halleschen Ufer*», – писал автор единственной пока в Германии монографии о штайновском театре Петер Иден, отмечавший также следующее: «Это влияние можно проследить повсюду, и не только на немецкий театр. Оно затрагивает концепцию работы с драматургией, оно способствовало формированию многих важнейших режиссеров и актеров европейской сцены из поколения нынешних тридцати-сорокалетних, находящихся сегодня в самой гуще театральной жизни; без этого влияния невозможно себе представить историю новейшей сценографии как развитие от сценической картины к понятию пространства»¹⁸.

На этом месте нам, пожалуй, следовало бы и остановиться, дабы – в следующей части статьи – пристальней взглянуть в фигуру начинающего тогда режиссера Петера Штайна, прочно вплетенного в картину сотрясавших аденауэровскую республику общественных бурь и стоявшего на пороге важнейшего шага в своей художественной биографии.

(Продолжение читайте в следующем номере журнала)

- ¹ *Kortner F.* Aller Tage Abend. München: DTV, 1969. S. 5, 10.
- ² *Ibidem.* S. 357.
- ³ Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker. Hrsg. von Sucher C.B. München: DTV, 1955. S. 399.
- ⁴ Zit in: *Daiber H.* Deutsches Theater seit 1945. Stuttgart: Reclam, 1979. S. 9.
- ⁵ Zit in: *Ibidem.* S. 9.
- ⁶ *Макарова Г.В.* Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949–1984 гг. М.: Наука, 1986. С. 4. Примечание – заметим, что историю театрального искусства ФРГ того же периода, которого будем касаться и мы, Макарова, автор единственного пока в России (и весьма добротного) труда по истории театра указанного периода, рассматривает как историю борьбы «прогрессивных» и «реакционных» тенденций. Примерно так же подходил к анализу западногерманской драмы и автор этой работы в своей диссертации «Драматургия общественно-критического направления Федеративной Республики Германии 50-х – первой половины 60-х годов» (Москва, 1978). Эта концепция, обусловленная господством в СССР марксистской идеологии и социологии, сегодня, мягко говоря, устарела и не может быть применена к анализу процессов сосуществования, соперничества или борьбы различных направлений в западном искусстве. Ведь сплошь и рядом встречались и встречаются художники, в творчестве которых в некоторые периоды их жизни доминируют различные, порой взаимоисключающие векторы идейного развития. Возьмем, к примеру, резкий поворот в идейной позиции Мартина Вальзера, создавшего лучшие образцы драмы «преодоления прошлого», критики реставрационного мышления («Черный лебедь», 1964), а в начале 90-х заявившего о «нормализации» немецкой нации и потребовавшего отказаться от излишнего самокопания и самобичевания. Конечно, от теории прогресса и регресса в развитии человеческого общества никто еще не отказывался, и никто ее еще не опровергнул. Но при анализе явлений художественного круга разумнее оперировать категориями не идеологически-политического толка, а онтологическими и театрально-антропологическими.
- ⁷ *Daiber H.* Op. cit. S. 276.
- ⁸ Примечание – имя Йеринга прочно вписано в историю немецкой сцены хотя бы уже потому, что он рано распознал драматургическое дарование Бертольта Брехта, Эрнста Барлаха и Арнольда Броннена, протезировал того же молодого Фрица Кортнера, первого постанов-

щика «Трехгрошовой оперы» Эриха Энгеля, создателя «политического театра» Эрвина Пискагора.

⁹ Theater 1967. Velber: Friedrich Verlag. S. 46.

¹⁰ *Daiber H.* Op. cit. S. 278.

¹¹ Redaktionsbemerkung. Jahresheft Theater 1971; Velber: Friedrich Verlag, 1971. S. 41.

¹² *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993. S. 393.

¹³ *Theater heute*, April 1968. №4. S. 24.

¹⁴ Zit. nach: *Daiber H.* Op. cit. S. 281.

¹⁵ *Weiss P.* Notizen zum dokumentarischen Theater. // *Theater heute*, 1968. №3. S. 32.

¹⁶ *Rühle G.* Die fortschrittliche Revision – Die Bühne als Schauplatz der Kritik. Vortrag in Florenz, Mai 1981. // Günther Rühle. Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. S. 46–47. Примечание – Рюле имел здесь в виду «Заметки о документальном театре Вайса», опубликованные впервые в журнале «Театер Хойте»: *Weiss P.* Notizen zum dokumentarischen Theater. // *Theater heute*, 1968. №3.

¹⁷ *Michaelis R.* Von den Barikaden in den Elfenbeinturm. Aufbruch, Leerlauf, Stillstand: Die undeutliche Jahre Schauspiel in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1967 und 1982. // *Theater heute*, 1967–1982. Hrsg. Von M.Linke. Berlin: Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V., Band 2. 1983. S. 12.

¹⁸ *Iden P.* Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. S. 15.