

Владимир КОЛЯЗИН

ПЕТЕР ШТАЙН СТАВИТ КЛЯЙСТА

«Петер Штайн добился в Шаубюне нового огромного успеха... Интеллектуальная (тем самым и эстетическая) победа заключается в решительном отказе от интерпретаций известного толка, отныне спекуляции на освещении тревожных, слишком пугающих аспектов драмы становятся невозможны. Долой криптоатеологию старых кляйстовских интерпретаторов образца 1950 года! Долой всерьез воспринимаемые разговоры о прусско-голубом апофеозе!»

Ханс Майер. «Головоломка или фантасмагория?». 1972



Сцена из спектакля
«Принц Гомбургский»

Все более великим, космически-загадочным и близким по мироощущению кажется современникам поэт Генрих фон Кляйст на фоне трагических коллизий XX века. По мысли Н. Берковского, заметившего, что Кляйст «отчасти подготовил немцев к Достоевскому», это едва ли не единственный европейский драматург, отразивший в своих драмах (в частности, в «Амфитрионе») становление и воцарение индивидуума и обнаживший его беспредельную хрупкость: «Универсум как целое, как единое есть незыблемая индивидуальность,

могущественная в представительстве Юпитера. А отдельные единицы внутри этого единого, – те непрочны, их субстанция слаба, и им не следует забывать об этом»¹.

Это было сказано в 1970-е годы. Вот голоса режиссуры XXI века, еще более укрепляющие восторг и смятение перед прусским гением: «Кляйст, загадочный как Моцарт»; «Драматург, пьесы которого парадоксальным образом могут разворачиваться в противоположные стороны и посему совершенно непригодны для тривиальных политизирующих трактовок»;

«Принц Гомбургский» – единственная в своем роде пьеса, описывающая все величие и одновременно весь ужас немецкого национального характера»...

В этой главе речь пойдет о том, как задолго до этого в постановке Шаубюне неожиданно и в то же время естественно обнаружилась универсальная роль поэтической концепции Кляйста в построении картины послевоенного европейского мира, навсегда, казалось бы, оторкшегося от войны.

«ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ»

Режиссер, который ни разу в жизни не поставил хотя бы одну пьесу Кляйста, не может в Германии считаться режиссером, ибо в немецкой драматургии нет более яркого и оригинального выразителя духа немецкой романтики на этапе ее заката, чем Генрих фон Кляйст. Впрочем, существует и иное толкование стилевой стихии «Принца Гомбургского», в котором усматривают скорее классицистские тенденции, и любопытно, что по времени постановка Штайна совпала с «классицистским» спектаклем Ханса Литцау в «Шиллер-театре» с Хельмутом Гримом–Принцем, которого критика окрестила одновременно и «кляйстовской

марионеткой», и «кантовско-шиллеровской жизненной абстракцией»².

Приступая к анализу режиссерского замысла, описанию репетиционного процесса и собственно спектакля, сразу же хотим предупредить читателя, что глубокое знакомство с методом работы режиссера в немецком театре (здесь даже не имеется в виду в первую очередь интеллектуализм и филологическое образование самого Штайна) – нелегкое занятие, требующее некоего усилия и напряжения, как хождение по лабиринтам, участие в теоретическом семинаре или учеба в театральной лаборатории. Можно ли, например, предположить, что какой-нибудь русский критик, посвященный в материалы литературной части, станет в рецензии сожалеть, что не все моменты театроведческой концепции нашли сценическое воплощение в спектакле? В Германии это обычное дело! Опыты мизансценирования и игра по наитию, которыми столь привлекателен репетиционный процесс в русском театре, располагаются в немецком театре совсем не на ближних этажах, и это отнюдь не отменяет того, что мы называем «любовью моей репетицией». Вдохновение и вчувствование актеры разных национальных школ часто черпают из



П. Штайн



разных источников, и внутренние механизмы их работы часто бывают очень различными, хотя и работают по принципу дополнения общечеловеческих типов.

...«Принц Гомбургский» (собственно, название спектакля было таким: «Сон Кляйста о Принце Гомбургском»; начало работы над спектаклем датировано маем, премьера состоялась 4 ноября 1972 года) в истории «Шаубюне» является постановкой, в которую едва ли не впервые было вложено столько предварительного исследовательского труда³. Несмотря на огромную постановочную традицию и груды написанных об авторе пьесы трудов (а может быть, именно из-за необходимости избавиться от бремени косной традиции, поломать традицию), Штайн испытывал сильную потребность, по его выражению, «проветрить текст драмы». На то были серьезные причины, в том числе и леворадикального толка; было совершенно ясно, что «сложный ларчик этой пьесы не откроется путем лишь многократных читок». Обращаясь к актерам, Штайн заявил, что «подобрать ключи интуитивным путем к такой сложной пьесе невозможно... Добраться до глубины этого колодца, ощутить юмор и остроту пьесы возможно лишь, если удастся вскрыть духовно-исторический феномен Кляйста, метавшегося между различными лагерями, не примыкая ни к одному из них, и потом застрелившегося у озера Ванзее, в чем, безусловно, присутствовал момент театральщины»⁴.

В самом начале работы над текстом Штайн и его литературный «штаб» постулировали, что перед ними «произведение немецкого романтического идеализма», что кляйстовский принц – не копия, не «фигурация» Я драматурга, но некий идеальный образ, сотканный из «страстных желаний, страхов и мечтаний» Кляйста.

Немецкое литературоведение последних 30 лет все больше утверждалось в мысли о близости художественной системы Кляйста кодам модернистской литературы XX века, кафкинскому видению мира, в представлении об авторе «Принца Гомбургского» как о «художнике, столь же восторженном, как и его герой, рассыпающем

свои цитаты то в полной печали, то сверкая своей прусской голубиной»⁵. То и дело приводятся в пример слова-исповедь Кляйста, обнаруживающие уникальные особенности его «асинхронного» восприятия и поведения, являющиеся своего рода кляйстовским творческим хронотопом: «Ах, все это врожденная дурная привычка никогда не стараться остановить мгновение; и вечно жить на том месте, на котором меня нет; и в то время, которое прошло, или еще не наступило»⁶. Становилось ясно, что «нельзя отрывать историческую драму романтика Кляйста от биографии автора, равно как и предъявлять к ней такие же требования, какие предъявляют к хроникам Шекспира»⁷.

С самого начала было решено, что в центре спектакля будет не Великий курфюрст Фридрих Вильгельм и не «некий фиктивный бранденбургский генерал-от-кавалерии» принц Гомбургский, а – процитируем один из программных документов литературной части, разработку Бото Штрауса – «жизнь и мысли Генриха фон Кляйста, который в определенный момент своей жизни решает расстаться со своим классом, традиционной карьерой прусско-юнкерского офицера и развивать свое Я в русле жизни буржуазного писателя». Мозговой центр «Шаубюне» интересовал прежде всего идеалистически-миросозидательный поворот в умонастроениях Кляйста: «Прусское милитаристическое государство, которое Кляйст на протяжении своей жизни ненавидел и по которому одновременно тосковал, было им переколдовано в сторону его идеалистических возможностей, в гармонический, гуманный порядок такого сообщения, которого буржуазный поэт Кляйст в действительности не знал»⁸. В этом смысле Штайн купировал несколько высказываний Принца, которые могли бы вызывать ассоциации скорее с намерениями вождей Третьего рейха, чем прусской военщины; самой важнейшей из них была купюра в пятом действии⁹ – подобного поколение 1968-го года не могло себе позволить. Насколько леворадикальной может показаться эта интерпретация, настолько она уже свободна от крайностей всякого леворадикализма.

Бунт принца Гомбургского против закона (решение действовать не по прусскому

уставу, а по велению сердца, интуиции) занимал Шаубюне в драме Кляйста как главное нравственное событие и как поэтическая формула. Штайн и Штраус не были в своих идейных исканиях одиночками. Они опирались на послевоенную философско-литературоведческую мысль, стремившуюся деидеологизировать Кляйста, вывести его из длительного плена сторонника прусско-милитаристической, а затем и фашистской государственной идеи¹⁰. Так, Артур Хенкель в статье «Мечта и закон в "Принце Гомбургском" Кляйста» обращал внимание на то, что «драматург здесь впервые в истории немецкой драмы ставил под сомнение неоспоримую прежде инстанцию... Если Кляйст в своем "Гомбурге" и хотел как-то способствовать регенерации прусского государства в час его унижения, то лишь в смысле романтической мечты о том, что это любовно лелеемое прошлое могло бы иметь будущее, веры в то, что вспомнутый источник обладает целебной силой»¹¹. Скажем только: убеждение, что Кляйст в своей последней драме «окончательно покончил с мифом о харизматическом вожде-правителе» (В. Киттлер)¹², пробивало себе дорогу с большим трудом; и сегодня еще находятся историки, оспаривающие эту точку зрения. Не разделял Штайн и вульгарную доктрину новых левых о том, что Кляйст является провозвестником идеи герильи.

Текстологические изыскания в Шаубюне велись одновременно с увлеченным штудированием искусствоведческой литературы, и многие находки, о чем мы скажем позже, в том или ином виде воплотились в спектакле. Острые режиссерской мысли не рвало ткань драмы, как это свойственно театру Штайна, – ткань спектакля выплеталась, как драгоценный узор, в совместном углублении в текст ценителей и интерпретаторов Кляйста прошлого и настоящего.

...Актерский труд прежде всего – пот и кровь. Когда в очередной раз познакомишься с описаниями «рабочих заседаний» и репетиций в молодом Шаубюне – в данном случае речь идет о работе над «Принцем Гомбургским» Генриха фон Кляйста, начавшейся в мае 1972 года, –

прежде всего хочется говорить об общих усилиях сделать этот труд как можно более серьезным, основательным и как можно более вдохновенным. Сколько ни говори о тайне творческого акта, путь которого во многом пролегает через банальности, невозможно отделаться от ощущения, что процесс «предварительных соображений», перемежающихся с «мини»-репетициями, – это процесс апробации и совершенствования техники, схожий с кропотливым созданием фресок мастерами древних времен. Попробуем проникнуться этими настроениями, погрузиться в детали. Некоторые из них могут показаться сегодня и немецкому, и русскому актеру, вкусившему сладостный яд постмодерна, избыточными, странными и по-детски наивными. Возьмем для примера протоколы нескольких заседаний рабочей группы (протокол № 1 первого «рабочего заседания» 26 мая 1972 г., протокол № 221 «рабочего заседания» 21 июня 1972 г. с дискуссией о «Заметках к "Принцу Гомбургскому"», представленных Бото Штраусом), позволяющих взглянуть изнутри на пред- и репетиционный процесс в раннем Шаубюне, когда существовало еще известное равновесие между принципами театральной демократии и режиссерской диктатуры. Перед нами яркий пример работы коллективной критической фантазии.

Это миф, что всякий немецкий режиссер, придя на репетицию, все знает наперед. Во всяком случае, в Шаубюне важен был постепенно, постадийно развивающийся коллективный процесс и ничто не должно было ему мешать. Начинает Штайн, высказывает «предварительные соображения», говорит о «теоретическом базисе», подготовленном Бото Штраусом, затрагивает тему распределения ролей. Поднимается один из актеров и предлагает... не торопиться с началом репетиций, а сосредоточиться пока на изучении исторической эпохи – он готов первым взяться за реферат на одну из тем. (Вот что значит формирование школы – уже начинают всходить недавно посеянные семена, быстрота всходов смущает и вызывает улыбку.)

Устав Шаубюне, казалось бы, закреплял первенство прав актеров Шаубюне. Однако на

Новый театр, старая сцена



«Шаубюне ам Халлешен Уфер», старое здание театра, до переезда на Ленинер платц. Берлин

первых порах, когда уже сформировался костяк труппы, но костяк не слишком значительный, привлечение актеров со стороны поощрялось. Львиную долю одной из первых застольных бесед (26 мая) занимает спор о том, кому поручить роль Курфюрста, причем с учетом того, захочет ли предполагаемый актер принять предложение или нет. Рассматриваются различные варианты. Штраус, который считает, что Курфюрст должен обладать железной волей, быть сверхорганизованным существом, предлагает пригласить Рольфа Бойзена. Штайн, напротив, высказывается за Петера Люра – Курфюрст не должен быть столь однозначен, проявлять себя одинаково в разных ситуациях. И вообще, «зерно персонажа остается туманным, поэтому Люр был бы наиболее подходящей кандидатурой». Штайн настолько доверяется своей интуиции, что замечает даже: если Люр откажется, то мы должны всерьез задуматься над тем, стоит ли тогда вообще браться за эту пьесу!

Выясняется, что при уже определенном составе «мужской команды» недостает двух актеров. Подробно обсуждается, кого бы можно взять из Шиллер-театра, из Франкфуртского ТАТ, из Австрии или Швейцарии (например, Ингольда Вильденау, известного почитателя Достоевского и владельца уникальной домашней библиотеки на Западе «Достоевский»). Штайн, опросивший

ряд актеров на ту или иную роль, с сожалением говорит об отказе одного из тех, кого режиссер надеялся, – «Ну не хочет, и все!» Уважительно обращается к Вильгельму Менне – согласен ли он подключиться к работе, тот сразу же отвечает: «Согласен работать там, где понадобится». Новый поворот. На роль Курфюрстины уже была назначена Катарина Тюшен. Прослушав дискуссию, она ставит условие: будет работать только с этим актером, а не с другим, с которым она «не будет смотреться и вряд ли сочтется».

Для нас предельно интересен этот дискуссионный момент, когда не существует заранее твердо определенного распределения ролей – оно подробно и живо обсуждается с учетом всех аргументов, причем пока что без обид и эксцессов. Кем-то из актеров предлагается театру раз и навсегда определиться – будут ли привлекаться актеры со стороны или нет.

И вот Штайн поднимает тему, заставляющую нас тотчас вспомнить, «откуда все пошло» (а получается-то, что пошло все от Станиславского!), – список мест «по следам Кляйста», которые члены труппы должны посетить для изучения «колорита эпохи», великой эпохи бранденбургского княжества. Это замок в Тегеле, Шарлоттенбургский дворец (внутри обратить внимание на выставленные картины и павильон Шинкеля),

замок Глинке – летняя резиденция принца Фридриха Карла Прусского, известная своими античными фресками из Италии и прочими драгоценностями. Штайн же и Штраус брали на себя то, что сделать всей труппой в 1970-е годы было невозможно, – ознакомиться с кляйстовскими местами на территории ГДР: музей Кляйста во Франкфурте на Одере, городок Фербеллин в 60 километрах на северо-запад от Берлина, где курфюрст Фридрих Вильгельм Бранденбургский победил в битве со шведами, Вёрлиц, известный тем, что во времена князя Леопольда II тут гостили Гёте, Фёрстер, Жан Поль и Гёльдерлин, Бад Мускау, знаменитый своим ландшафтным парком (все это чудо рядом с Франкфуртом-на-Одере, родиной Кляйста) и Потсдам.

Постепенно Штайн переходит к теме необходимости «проветривания» (он специально не употребляет термины *Aktualisierung*, *Adaptation*, предпочитая взять более манкое слово для аудитории с еще сохраняющимися левыми настроениями): «*Der Textmussgelüftetwerden*». И так, надо:

- уменьшить количество актеров, ограничившись десятком,
- «проветривание» пьесы провести с помощью «более современных приемов», более радикальных «выемок»¹³, следовательно, и монтажа, более четкого выстраивания ритмов,
- прочесть текст заново, рассмотрев язык Кляйста «под лупой», при этом решающей должна стать реакция актеров на те или иные изменения. Штайн находил, что у Кляйста есть фразы, которые звучат несколько банально, но в концепции занимают центральное место, как, например, возражение Наталии бранденбургскому государю:

*Пусть властвуют военные законы,
Но и живые чувства пусть живут (IV, 1).*

При трактовке подобных реплик, – постулировал режиссер, – решающей для нахождения окончательной формы будет реакция актера.

В конце мая Бото Штраус представил труппе семнадцатистраничное, так сказать, «режиссерское экспозе завлито». В нем пояснялись принцип сокращения и монтажа пьесы и, собственно, была изложена трактовка, как

ее понимали литчасть и режиссер. Бруно Ганц назвал штраусовский труд «великим разгребанием тумана».

Приступая к заметкам по каждой сцене, Штраус описывает свое видение «биографического пролога», который по замыслу Штайна должен был предварять спектакль. В этом описании мы увидим столь непривычную для нас степень свободы и ответственности сотрудника немецкой литературной части; потом же обратим внимание на то, что от фантазий и мечтаний завлито в спектакле осталось. «После того как зритель мог лицезреть странные и порой ужасные трансовые жесты, он слышит по динамике текст, произносимый вполне спокойно, почти как внутренний монолог, в котором звучат некоторые важные соображения и вопросы к Кляйсту и к пьесе. Какие вопросы? Кто этот принц, к чему он стремится, не есть ли это идеальный и вымышленный персонаж для автора, кто такой Кляйст, что он испытал в жизни, от какой реальной жизни он спасался в грезах и т.д. Было бы хорошо, если бы в полубессознательном состоянии прочел какое-нибудь важное место из писем Кляйста... Этот биографический уровень может существовать лишь до тех пор, пока не прозвучит первое слово пьесы... И лишь в конце принц снова может действовать как Кляйст, к примеру, если он застрелится, потому что сон кончился»¹⁴.

Пятиактная драма с 36 явлениями была разбита на две части и 11 эпизодов («комплексов»), в первой было шесть, во второй пять эпизодов. За прологом следовал эпизод 1: экспозиция фабулы, сон Гомбурга. Далее шли: 2. Беседа Гогенцоллерна с Принцем; 3. Отдача приказа, завтрак и отъезд княжеской семьи; 4. Битва; 5. Наталия, Принц и Курфюрстина после битвы; 6. Церемония похорон шталмейстера Фробена и арест Принца. (Антракт); 7. Гогенцоллерн навещает Принца в тюрьме; 8. Принц видит свой гроб, сцена с Наталией, Курфюрстиной и Принцем; 9. Наталия у Курфюрста. «Монолог дервиша» (Принца); 10. Наталия у Принца в тюрьме; 11. Секвенции финала (десять секвенций: три монолога и семь «пластических секвенций»).



От дробного, постадийного, не травмирующего актера своей фундаментальностью и «пред-закрепленностью» анализа драматургической структуры режиссер переходит к важным эстетическим выводам, в моментах трактовки начинают просматриваться зерна общей концепции. К подобного рода ярким режиссерски-экспликационным «энергетическим выбросам» мы уже подготовлены разбором «Пер Гюнта»: «За кляйстовскими ситуациями не стоят какие-либо конкретные ландшафты, четкое представление о силовых полях, фронтах. Кто такой, к примеру, Курфюрст – Фридрих II Великий, Фридрих III или все вместе взятые? Во всяком случае, в этой пьесе нам необходимо заняться изучением гораздо больших взаимосвязей, нежели только текстом. Сталкиваются пять различных позиций, за каждым словом стоит своя отдельная жизнь, каждое слово несет с собой другую, вымышленную жизнь. Когда в финале каждый поймет, что означают эти слова, произойдет взрыв; трансцендентный, сверхчувственный смысл слов не может совпадать, наступит трагедия одиночества».

Знаменательно, что в случае с «Принцем» Штайн начинает освоение пьесы с анализа Слова, поэтического языка, стилевых вопросов, «новаторства кляйстовской формы»; содержательно-философский аспект анализа следует за ним, а не наоборот, что является законом, например, для политического театра. «Новатор формы» Кляйст, согласно Штайну, как истинный романтик совершенно не был озабочен «сущестующим», т.е. отражением действительности (за что его, между прочим, порицал олимпиец Гёте: «Пишите о том, что сегодня современно!»). Особливите кляйстовского слова и стиля Штайн видит в том, что у этого драматурга вряд ли есть «непосредственность чувства, язык возвышается над чувством и становится все более холодным и все менее эмоциональным. Страх становится медиумом. Стоит ему (драматургу. – **В. К.**) только выразить это чувство страха, как оно тут же исчезает. У Кляйста потрясающий нюх». Уже в этом можно ощутить оригинальный подход, полемику со старыми трактовками, где на первом месте стояла интерпретация прусского духа, столкновения

прусского духа и свободного полета фантазии на примере коллизии Принца с Курфюрстом. К Кляйсту молодой Штайн относился не менее трепетно, чем к Чехову, и кажется, не будь этого углубленного штудирования манеры письма Кляйста, вряд ли бы так относительно легко и скоро нашлись ключи от другого «дорогого роля» – Чехова.

На заседании 21 июня изложение концепции прерывается вопросами и высказываниями актеров, настоящими дискуссиями, о чем нельзя не упомянуть, ибо тривиальности мышления в Шаубюне не было места. И чем дальше, тем больше возникает «тонких материй».

Ютта Лампе: «Языку Кляйста присуща рвущаяся изнутри сила, которая зачастую оборачивается потерей дара речи, ибо язык этот хочет донести столько, что мы больше не в состоянии это охватить». Отвечая актрисе, Штайн замечает, что у Кляйста «повсюду чувствуется эта колоссальная сила формотворчества и воля к созданию образа, она бурлит, но редко достигает пика и изливается в свободном течении. А порой наталкиваешься и на банальности типа “властелин небес”, которые не должны звучать с нашей сцены. Безыскусная простота худшего рода прямо напирает – совсем иная ситуация, чем в “Тассо” Гёте»¹⁵.

В дискуссию вступает Бруно Ганц, которому все у Кляйста кажется вымышленным, написанное им «производит впечатление, что он творил под давлением своего новаторства». Затронута тема, требующая, по мнению режиссера, отдельной дискуссии. Ганц не успокаивается: не ошибается ли он, находя, что «крепкий типаж» Курфюрст чрезвычайно близок поэту Кляйсту, на что Штайн замечает, что до этой мысли не додумался еще не один исследователь, самому же Штайну этот персонаж крайне несимпатичен: мелет чепуху, измученный, сломленный человек.

В конце режиссер (явно провокативно) заявил, что ни он, ни труппа на сегодняшний день не готовы ответить, какая же тема волнует их в пьесе, – насколько конфликт художника и общества ясно прорисовывался в «Тассо», настолько темен он в отношении конфликта Принца с обществом. Следовательно,

подготовительные исследования нужно продолжить, и в этом непременно должны помочь рефераты на заданную тему и чтение литературы по обширному «фолианту цитат» из необходимой литературы, составленному Бото Штраусом. Чтобы получить представление о широте привлекаемого материала, перечислим темы рефератов и имена актеров-референтов: «История Пруссии» (Рем, Келлинг); «Что такое пруссачество? Прусская государственная мысль, Гегель; смысл понятия "Бранденбург"» (Кауфован); «Кто такой исторический типаж принц Гомбургский и какова его роль в битве при Фербеллине» (Вермельскирх); «Немецкие поэты и Французская революция» (Гёте, Гёльдерлин и др.), «Житие Кляйста» (Штайн); «Мышление принца Гомбургского» (Штраус); «Язык Кляйста» (Зандер, Редль); «Театр марионеток (утопически-эстетистское сознание и историческая конструкция» (Рашиг); «Переписка Кляйста» (Рашиг); «Политические труды Кляйста» (Хаммер); «Посмертная слава Кляйста и история постановок "Принца Гомбургского"» (Ютта Лампе); «Биография мужей, страдавших от гнета немецкой нищеты» (Штурм, Кёниг). Кто-то из актеров предложил устроить совместную читку всей труппой статьи Кляйста «О театре марионеток».

Ставя во главу угла непредвзятый взгляд, «проветривание» пьесы взглядом критического разума, Штайн обращал внимание на то, что и «многократное чтение драмы не исчерпывает ее, и некоторая избыточность вредна». Ибо заодно с чтением проглатываешь «упрощенность интерпретаций», самой опасной из которых является вульгарно-социологическая, практиковавшаяся в театрах Восточной Германии, где в качестве главной темы «Принца Гомбургского» декларировалась тема освободительной борьбы, а сон Принца трактовался всего лишь как экспозиционный момент.

Язык и драматургическая конструкция драмы были разработаны в дискуссиях до мелочей, до пуантилистической точности. Но одной из самых главных в концепции постановки явилась трактовка обрамляющей и организующей кляйстовскую драму метафоры



сна в связи с романтической мечтой поэта об идеальном государстве. На обсуждении макета стилизованной декорации, предложенной Херманном (голая сцена в виде черного кабинета с «живым» задником¹⁶, движущимся вверх-вниз и с прямоугольным вырезом, «выстреливающим» из черноты как хлопушка), Штайн сформулировал это следующим образом: «Сон – центральный, конституирующий элемент драматургии и концепции. Это настолько важно, что стоит подумать о следующем названии спектакля: "Сон принца Гомбургского"» (что позднее трансформировалось в «Сон Кляйста о принце Гомбургском»).



На этом памятном обсуждении возникла также одна важная концептуальная формулировка в развитии метафоры сна: Штайн – «Делать театр Ничто» (*«Ein Theater des Nichts zu machen»*) (что в философском смысле можно было трактовать как «делать театр пустоты, пустого пространства, абсолютного небытия, Ничто), на что чувствительный Херрман тотчас отреагировал следующей репликой: *«Theater aus dem Nichts zu machen»* (делать театр из пустоты, из пустого пространства, из Ничего). Фантазируя о декорации, Бото Штраус напомнил о приеме, примененном Жаном Виларом в его знаменитой авиньонской постановке

Б. Ганц, В. Рем, П. Люр, Ю. Лампе,
К. Тюшен, П. Фитц.
«Принц Гомбургский»

«Принца Гомбургского» (1951): снова и снова возникающих и исчезающих знаках места действия и деталях (черных ящиках, пестрых костюмах). Из памяти неизбежно всплыли также внутренние пространства шинкелевских зданий, скупых и точных метафорических объектов. Позднее мы увидим, в какие реальные сценографические образы и формы актерского существования в сценографически-поэтическом пространстве облеклись эти фантазии приближения «к зерну».

В анализах причудливого мира немецкого романтика в германском литературоведении не было недостатка. Но Шаубюне, о чем уже говорилось выше, сосредоточил свое внимание не на старинных, а на современных ему толкованиях и концепциях Ханса Майера, Макса Коммереля, Артура Хенкеля. В своем небольшом труде «Генрих фон Кляйст. Исторический миг», вышедшем за десять лет до премьеры в Шаубюне, Ханс Майер, выделяя важнейшую для писателя «тему антагонизма бюргера и художника», душевного и общественного одиночества, обращался к анализу «языковой формы самоотчуждения», «изолированного художничества, которое с неизбежностью рядилось в одежды мифологии, историзма или притчи». В этом смысле Майер трактовал сон Принца как «сон художника». И дальше Майер как бы давал Штайну, мы бы сказали, непревзойденной мощи художественный манок: «Кто-нибудь обращал внимание на то, что Кляйст почти нигде не говорит о том, что могло бы прояснять солдатскую натуру принца, а тем самым и привязанность его офицеров к нему? Сон Гомбурга – это любовный сон и сон художника. Первая сцена драмы являет нам более чем кляйстовского Торквато Тассо в облике бранденбургского командира. Парабола о свободе и порядке. Но и парабола о буржуазном художнике и его окружении. Таким образом, Фридрих фон Гомбург предстает перед нами как потомок и противник Торквато Тассо, как предтеча немецкого композитора Адриана Левверкюна»¹⁷. Такую параболу дал тюрингенский метр. И здесь уж надо было соответствовать.

Что можно сказать сегодня по поводу этой программы подготовки к спектаклю семинарски-университетского масштаба, когда уже так много было сказано? Пожалуй, пока только одно: Шаубюне рассматривал себя и был по существу еще одним театром-школой, а если уж совсем по справедливости – еще одним маленьким университетом в Западном Берлине, только с театральным уклоном. Но, может быть, и другое: лишь получив редкостную возможность заглянуть в недра репетиционного процесса Шаубюне, наконец начинаешь понимать истинное соотношение громады (громады с ее

потайными лабиринтами) нижней, невидимой зрителю части айсберга и верхней, свободной от репетиционной шелухи, «отполированной» до блеска, гордо высящейся части.

МЕТОДИКА РЕЖИССЕРСКАЯ – МЕТОДИКА РЕПЕТИЦИОННАЯ

В процессе репетиций мы видим Штайна-режиссера, одержимого предстоящим перед ним, возникающим из клубящегося тумана образом будущего спектакля, теоретизирующего рационалиста, который на глазах перерождается в романтика и сам затем холодеет от вида возникающего помимо его воли образа, «движения сфер». В «Принце Гомбургском» мы видим во всем величии рождение режиссера-демиурга. Заметим при этом, что не обладай мы обширными «протоколами репетиций», не окажись они у нас под руками благодаря исключительной щедрости режиссера, мы не смогли бы во всем масштабе представить себе творческую новизну Шаубюне, понять глубину искусства Штайна и его секреты.

В предыдущих постановках Штайна мы видели уже сформировавшегося режиссера театра драматурга, театра пьесы, который в каждом случае стремится целиком перевоплотиться в автора, пытается слиться с ним, его эпохой, соединить ее критической параболой со временем нынешним. Погружение режиссера в поэтический мир Кляйста-романтика поражает своей самоотверженностью и глубиной, желанием испытать волшебный источник до дна. Генриху Гейне принадлежит замечательная характеристика «Принца Гомбургского» как произведения, написанного «гением поэзии». Удивительно, как Штайн всего лишь несколькими годами позже плакатной «Матери» и проникнутой политическим радикализмом «Оптимистической трагедии» буквально без остатка растворяется в мирах Кляйста-поэта.

В репетициях «Принца Гомбургского» доминирует принцип верховенства языка поэтической драмы и поэтической идеи Кляйста. Традиция интерпретации образа Гомбурга как литературного двойника поэта имеет внушительную историю, но в театре она

Новый театр, старая сцена




П. Штайн

впервые получила осмысление и убедительное доказательство.

Особый раздел репетиционной работы – постижение и раскрытие поэтики Кляйста и его понимания противоречивости немецкой души – души, с одной стороны, рационально-созерцательной, с другой – трепетной, склонной к экстазам. Поэтому такое огромное внимание режиссер уделял многократной репетиционной проработке именно тех картин, которые приводят героев Кляйста в состояние экстаза.

Четкий анализ языка дается в синтезе идейно-политического, лингвистического и театрально-театроведческого аспектов. Мы видим в ходе репетиций, какие мощные связи мизансценического рисунка нащупывает и устанавливает Штайн с концептуальным смыслом драмы, позволяющие затем актеру зафиксировать этот рисунок в своем сознании и подсознании. Можно сказать, что «Принц Гомбургский» вслед за «Пер Гюнтом» окончательно знаменовал в творчестве режиссера – заодно и Шаубюне – переход от режиссуры внешнего порядка, почти исключительно внешнего образного строя к режиссуре внутренней формы.

Штайн чрезвычайно многогранен в репетиционном процессе – читает лекцию, анализирует

произведение, истолковывает сложнейшие драматургические узлы, будит фантазию актера проведением параллелей с театральными формами прошедших эпох, со скульптурой, живописью, строит мизансцену в развитии от начала до конца, прорабатывая ее во всех срезах сценического образа. Режиссер, педагог, психолог, психоаналитик, литературовед, художник – Штайн един во всех лицах.

Для Штайна-режиссера характерен плавный, волнообразный процесс ваяния формы. Его видения образа и формы будущего спектакля подобны озарениям. Впоследствии мы увидим, как его впечатляющие повествования-предпоказы еще без остроты фиксации и последующие цельнофигурные показы с предельной, почти математической, внушающей священный трепет точностью воплощаются в образах спектакля, как будто перед нами не молодой режиссер, а седой колдун. Это впечатление не исчезает, и когда очерченный рисунок возникает в спектакле в преображенном виде.

Гармония интеллекта и чувства – к необходимости ее приходит Штайн в процессе репетиций над Кляйстом. В пояснениях актерам сквозит элемент театрально-эстетических штудий – как будто бы читаешь Вёльфлина!

Анализ центрального образа кляйстовской драмы ошеломителен, это как будто священнодействие в мастерской ренессансного художника. Во главу угла во время репетиций Штайн поставил анализ феномена человеческого чувства. Впрочем, в этом можно видеть и подступы к созданию некой философии не только чувства у Кляйста-поэта, но и чувствования сценического вообще. При этом, в отличие от схематичности образов периода политического театра, учитывается множественность уровней чувственности и чувственного восприятия: кинестетический, рациональный, метафизический, визуальный, пластический. В «Гомбурге» Штайн приступает к оттачиванию искусства паузы и делает это беспрестанно – ведь оно есть и главнейший способ передачи чувства! Поражает точность интуиции Штайна, которая почти всегда безошибочна. Поиски переливов, перепадов, метаморфоз чувства Принца в работе с Бруно Ганцом – в продолжение исканий в «Тассо» – знаменательны желанием исчерпать всю гамму чувств, страстей, в которых у Кляйста преувеличение доходит до нимфомании¹⁸.

Смешно было бы вообразить себе при этом, что он сразу схватывает суть и формирует образ. Между изложением замысла и наметкой формы, поправками стоит колоссальный процесс, внешний и внутренний. В ходе же репетиции «Принца Гомбургского» Штайн, вполне уже овладевший азами системы Станиславского, направляет, корректирует работу всего психофизического аппарата актера. В работе с Бруно Ганцом – Принцем – режиссер, направляя процесс внутренних видений, добивался, чрезвычайно широкого спектра чувствований и импровизации, явно следуя методу русского психологического театра. Можно сказать, что Штайн, математик в своих психологических конструкциях и расчетах сценического и сценографического образа, пытается вывести формулу поведения и состояния актера в образе.

Штайн – жестокий художник. Необыкновенно увлеченно работая с актерами в «верхних слоях» души кляйстовских романтических героев, выплетая искусные, нежные кружева (Принц, Наталия), он в то же время так глубоко смотрит на дно души персонажа, что становится

страшно от способности столь трезво оценивать и столь сильно, безо всякого снисхождения дезавуировать человеческую природу (это в равной степени касается образов и Принца, и Курфюрста, и военачальников).

Парадокс Кляйста в том, что герои-разрушители и романтики-созидатели – одни и те же люди. Согласно игре обстоятельств человеческая природа послушно поворачивается то в ту, то в иную сторону. Обратим внимание, как в ходе репетиций Штайн помещает в центр сцены (словно в центр поэтической вселенной) этот движущийся, перекачиваемый клубок, амальгамирующую группу офицеров, ротмистров и кавалеристов, в которую время от времени вторгаются одиночки Принц, Наталия, Курфюрст, Курфюрстина. И сколько времени посвящает он выработке точного пластического образа этой то собирающейся, то рассыпающейся массы.

Обличение прусской военной машинерии не являлось сколь-либо существенной целью Штайна, и в этом вся особенность его подхода, основанного на анализе пруссачества через призму кляйстовского романтического идеала государства и мудрого правителя. Львиная доля репетиций – анализ кляйстовского идеала прусского офицерства и выламывающегося из реального пруссачества типажа Гомбурга. Однако «Принц Гомбургский» – и не антимилитаристский, и не антипруссский спектакль. Это спектакль о крахе идеи единения чистой души и власти, о трагедии Кляйста-поэта, восставшего против попрания свободы и идеальных устремлений. Своенравный механизм кляйстовской романтической интриги лишь заводится с помощью прусских оловянных солдатиков – развитие и мелодия этой интриги и есть главное, а вовсе не оловянные солдатки.

Выше уже отмечалось, что в репетициях Штайн предстает как мастер точной, математически выверенной формы. Порой закрадывается опасение, что он слишком закрепощает актера, не оставляя свободного пространства. Но из высказываний актеров¹⁹ мы знаем, как протекает этот процесс – обмен инициативами, новый расчет и закрепление его, – дарящий истинную радость сотворчества. В репетициях «Принца Гомбургского» мы видим,



как старательно пишет Штайн со своими актерами не только биографию отдельных персонажей в духе школы Станиславского, но сочиняет из множества биографий целый эпос в духе немецкого романа становления героя.

**«ПРИНЦ ГОМБУРГСКИЙ»:
ТЕАТР РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭКСПРЕССИИ И
ПОЭТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ.**

Реконструкция поэтики сна

*Поэзия, тебе полезны грезы!
Я вспоминаю немца-офицера:
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера.*

О. Мандельштам

Сценография Херманна завораживает. Он снова классически прост и скуп, создавая на этот раз условно-романтическое пространство для эквilibрирования стихом (в «Гомбурге» вся поэтика, все образы возникают из стиха). По сцене мягко и неслышно будут то шагать, то летать актеры, не боясь выпорхнуть из этого пространства. Вот черный кабинет, вот чернота зияющей могилы, посередине сцены яма, рядом горсть земли. Пустая сцена не внушает радости. В полутьме фиолетовых сумерек обмеривает сцену шагами принц-сомнамбула, «сноброд» (Пастернак) в белой сорочке с рюшами, собирая разбросанные по углам ветки лавра. Томление, ты бесконечно.

Спектакль начинается с далекого поэтического гула – кротким голосом надсценического персонажа Ютта Лампе неспешно читает эпиграф к драме и коротко сообщает о передаче Кляйстом своей драмы Прусскому Национальному театру в 1811 году и о том, что пьеса была с презрением отвергнута двором²⁰. Не с поля боя у Фербеллина начинается. Театр сразу же дает понять, что подозрная труба направлена на поэта и на его поэтическое творение.

В мгновение ока, словно парашют, с нижней точки к середине сцены распаивается часть глубинного занавеса, образуя дверной проем, откуда вырывается спящий сноп света²¹. Жизнь черного бархата задника – жизнь

отдельного живого существа, уподобленная летучей мыши, то плавно, то резко машущей своими роковыми крыльями. Легкие отражения строгих контуров картин Каспара Давида Фридриха, словно марево, будут сопровождать зрителя на всем протяжении спектакля, голубой небесный цвет, который на короткое время ворвется на сцену в момент панорамы боя, явится как максимально мыслимый контраст цвету смерти. Томление сменяется эмоциональным потрясением от неожиданного открытия чуда Принца и его сомнамбулического мира, увиденного глазами расшалившейся прусской кавалерии во главе с Курфюрстом. Рассматривают собирающего венки, как животное в зверинце, исследуют, словно врачи-психиатры своего подопытного, устраивают испытание и экзекуцию. Стыдятся, насмеваются и одновременно восхищаются, роль главного игрока берет на себя царственно-украдливо ступающий Курфюрст – Петер Люр.

С самого начала Принц Бруно Ганца предстает как романтический феномен, понять который до конца мы никогда не сможем. Этот «сноброд» будет до конца водить нас, медиумов, за собою, будто гипнотизер с завязанными глазами. Флера героизма, которым приковывал к себе Принц Жерара Филиппа, у женоподобного Принца Бруно Ганца нет и в помине. У Ганца мягкий, струящийся язык поэта. Блуждает, вертится, носится по сцене, не замечая того, как с ним – опасным чудаком в строю – затевают опасную игру. Клонится долу как стебель, когда Курфюрст, снимая с себя подвеску, наряжает его и демонстрирует, словно куклу, Наталье. Ганц дает понять, главное не в том, что Принц – лунатик, а может быть, и не лунатик вовсе, а в том, что он – другой по природе своей человек. Придя в себя, Принц дает свое истолкование сна, романтически-пламенно диктуя, с вожделием рисуя действия Курфюрста в совершенно ином ключе, отстраняющем его и от сладостно-вычурного дворцового, и от грубовато-солдафонского мира. С просветленной улыбкой на лице он как бы раздвигает пространство и время.

Прежде чем мы успеваем погрузиться в недра интриги, Шаубюне дает нам образец

утонченного и глубокого понимания эстетики романтизма, одним из свойств которого являются быстрые перемещения из миров, переход из измерения в измерение. Первое явление проигрывается быстро и стремительно, и все это точно полет шмеля.

Столь же быстр и стремителен переход ко второму, третьему, четвертому... Стоит только офицерской верхушке устремиться в сторону «сражения», сцена одним лишь легким движением массы в его сторону и появлением из проема фельдмаршала превращается в шатер. Из перекрестного монтажа офицерских группок, каждая из которых занята своим, возникает эффект быстрого движения и моментальной оценки. Так на глазах рождается темпоритм кляйстовского стиха. Принц своим поведением выламывается из общего строя, бросает быстрый взор в сторону Наталии, делает протянутой рукой эффектный жест в тот момент, когда офицеры стружкой пробегают мимо. Зрителем должны мгновенно считываться несколько уровней: общее движение – поток событий – внутренние мотивы.

Что же занимает пылкого Принца, в то время как на сцене обсуждается план военной операции, как Курфюрст прощает его оплошность, благоволит ему, возлагает надежду на победу? Ни война, ни власть как таковые не волнуют Гомбурга, в его монологе выплескиваются существенные мотивы, идет состязание с судьбой (так Пер Гюнт Ганца трепетал перед Кривой...). Словно видя ее перед собой, трепещущую на ветру, будто парус, будто летящую на ядре: «Чудовищная, ты...», становится на колени, с воспаленным взглядом подается вперед, бросает вызов. Мы, зрители, в объятьях театра чисто поэтических ассоциаций и символов, театра тотально антинатуралистического.

Здесь, если уж в монологе героя возникает образ «Уж ты коснулось, счастье, на лету моих волос», то актеру нужно вцепиться внутренним взглядом в эту метафору и воплотить ее через волнение, внутреннюю интонацию, преображение, романтическую экспрессию. Монтаж в таком типе театра обращен вовнутрь сценического образа, а не вовне (или в гораздо меньшей степени вовне, чем вовнутрь). Декорации

должны не изображать, а будить воображение. В старых постановках «Принца Гомбургского» редко избегали соблазна дать батальную сцену в начале второго действия (поле битвы под Фербеллином). Да что там старых – вспомним, какие грозные полчища выводил на сцену Клаус Пайманн в своей бохумской «Битве Арминия», 1982 года! «Прелесть утра» перед боем Херрманн передает лишь подъемом черного задника по всему периметру, обнажающим слепящую глубину белой сцены пополам с голубым небом. Тут каким-то чудесным образом была передана не только прелесть, но даже свежесть утра. Батальность сцены внешне подчеркнута лишь намеком, четырьмя воинами в скромных доспехах, поблескивающих на солнце, как крылышки жучка, указанием пальца военачальника, смотрящего вдаль, а актерски – панорамированием внутренним взглядом. Благодаря знаковому посылу и динамичному внутреннему монтажу в спектакле достигалось впечатление бега времени и поэтической мысли.

В «Принце Гомбургском» Петер Штайн дал сценический образец кляйстовского стиха – образец для своего поколения (подобно тому, как, скажем, Эфрос в то же самое время в своем «Ромео и Джульетте» (1970) дал для нашего поколения образец шекспировского стиха). Для рельефного выявления энергетики стиха Штайн произвел ряд купюр и сжатий, подчеркнув быстрые, резкие, лишенные цезур переходы между сценами и пластику переходов от медленных темпов к быстрым и наоборот. Промежуточное четвертое явление (приезд Курфюрстины и Наталии) купируется, они уже на сцене, Мернер уже докладывает сидящей в центре сцене несчастной Курфюрстине о ходе баталий, в итоге которых «погибает» ее супруг. Во имя полнокровной, энергетичной экспрессии режиссер нередко удлиняет монолог, присоединяя несколько кусков. Полет стиха, его внутренняя канва подчеркивается каденциями, сильными ударениями, четкой сменой ритмов.

Бруно Ганц достигает невиданного совершенства в своем оправдании слабОВОЛЬНОГО принца-полубезумца, полусомнамбулы. Плавающий по сцене, словно оглушенная рыба



Б. Ганц –
принц Гомбургский

в аквариуме, в сценах сна, гибкий как кошка, статный, с олимпийской выдержкой в сцене на поле боя, подавленный до обморочного состояния тяжестью мысли, не поддающимися разгадке поворотами судьбы, незащитный, как ребенок, романтический влюбленный – ипостаси образа можно продолжать бесконечно, всему свой черед. В невероятных контрастах удивительно правдив и искренен. В ключевой сцене драмы, когда Принц собственно переступает через принцип прусского порядка и «по велению сердца» рвется в бой в нарушение приказа, Ганц поражает легкостью, воздушность движений, глубиной романтического пафоса братства. Этим пафосом и покоряет Коттвица и остальных, увлекая за собой, будто героиня картины Делакруа, и вот уже все вместе несутся в бой, воздев шпаги вверх.

Утешая в следующей сцене Наталию, убитую горем, кляйстовский Принц просит ее «обвиться повиликою вокруг» его груди и рук. И словно следуя романтически искусственному

рисунку этого образа, тело Ганца то податливо колеблется вправо-влево, то тревожно скашивается то в одну, то в другую сторону. Здесь два едва ласкающиеся существа словно в объятиях смерти. И как расцветают на мгновение губы Наталии – Ютты Лампе стеснительно-пылкой улыбкой. В поисках гармонического соответствия актрисой найдены легкие, медленные, пугливые жесты, поступь ангела. Секрет волшебства нюансированной игры дуэта – в отсутствии экзальтации, холодном спокойствии.

В «трогательнейшей из историй» чудесного спасения Курфюрста, которая в националистических трактовках являлась апофеозом соединения власти и романтического героя, Бруно Ганц играет отступника, еретика, героя чужой, далекой эпохи, забежавшего вперед, в идеальное немецкое будущее романтика Кляйста. Живописуя метаморфозы Принца, Ганц демонстрирует невероятную гибкость, текучесть

актерского темперамента. Влекомый жадной славы, болезненно-опьяненный, с ликом героя он бросал к ногам Курфюрста шведский флаг. Кажется, сейчас он воспарит к небесам. Когда же Курфюрст объявлял ему свой приговор и требовал повиновения, а послушники-офицеры уговаривали его смириться, прелестник и душка Принц набирался смелости и резко отчитывал бранденбургского правителя: «Мой родич Фриц разыгрывает Брута...». Этот Принц подчиняется не «закону повиновения», а категорическому императиву внутреннего Я. Принца словно пронзает током, из груди его вырывается гневное и дерзкое «So!» («Так!»), затем тихое троекратное «So, so, so!». В игре всего лишь минималистический крен интонации. По сути же – отречение от мира отцов и приговор ему. Поражая правителя непозволительным сарказмом, формулирует противоречие «немецкой души старинной закваски» и упрямой самости молодого свободного Я. С металлическим «So!» Принца в адрес Курфюрста между ними образовалась пропасть. Принца уводили в тюрьму, элегантный, подтянутый, будто выпрямившаяся пружина, Курфюрст – Люр оставался стоять в немом «раздумьи», оцепенев, – сама пропись закона.

В сцене в фербеллинской тюрьме в начале третьего действия Ганц достигал предела романтического сенсуализма. Услышав о подписании ему смертного приговора, разражался бурной филиппикой, впадал в транс, от разочарования переходил к ламентации, взывал к небесам. Парабола внутреннего поведения соревновалась с внешней и побеждала; перед нами возникал образ путника, тащившего камень на гору, падающего без сил, без возможности сопротивляться. Принц мысленно обращался к Курфюрсту: «Что он – да нет же – мог таить в груди // Такое бессердечное решение?», растягивая до бесконечности это «бес-сер-деч-ное».

Перед зрителями словно бы вставали призраки Кайнца, Моисси, но в отличие от актеров-романтиков прошлого, Ганц, передавая взлеты духа и глубину падения в бездну отчаяния, не впадал в экстаз и проявлял предельную экономность в жестах. Опускал голову вниз,

в мгновение воспламеняясь снова от искры противления, снова обрушивал водопад своих обвинений, посылая при этом четкие жесты вверх-вниз, и когда надежда истаивала, снова складывал в отчаянии ладони, повисал на плече друга Гогенцоллерна. Что это было, если не «жизнь человеческого Духа» на сцене?

В этой сцене поражали магия концентрации и искусного распределения актерской энергии. Искусство паузы и расстановки ударений рождают стих, натянутый как тетива.

Покоряющаяся сила поэтического воображения Ганца по цепочке передавалась Наталии – Лампе в сцене их свидания. Дуэт равных! Волшебная в своей покорности, ее Наталия – флюида, а не плоть. Небесное видение в момент облачения ее в белые воздушные покрывала. Купающегося в волнах переходов от воодушевления к стагнации, от эйфории к параличу слабеющего, до животного ужаса перед лицом угрозы смерти, духа Принца описывать не станем, ибо придется отметить и слишком физиологичное, в переизбытке страсти, биение актера в конвульсиях. «Но божий мир, родная, так хорош!» – стыдясь, отвернувшись от него, слушает своего кумира Принцесса. Мгновенно рождается в ней великая сила – откуда? – поворачиваясь к нему на цыпочках, как богиня, прощает его и благословляет и мгновенно освобождает от кошмара. Легкий плавающий жест Лампе, дымчатость ауры укрепили здесь силу ее вычурной пластической живописи, обозначившейся в роли в «Тассо».

Смена символики цветов в спектакле гибка и постоянна, сообщая дополнительный полет и стиху, и скупому действию. Как птица в черном белом оперении, летит Наталия к Курфюрсту спасать возлюбленного.

Изыскательная сила пластического жеста и внутреннего посыла игры Лампе потрясающая. Рисует мимоходом Курфюрсту, как другу, как родному отцу, состояние Принца, прибегая лишь к повышению и понижению голоса: «Ах, эту шалость с синими глазами...»²². Вступая затем с дядей в интеллектуальный спор, Наталия стремится сбить прусскую спесь государственного мужа и поколебать его авторитарную самонадеянность. В ее монологе появляются



нотки прокламации: да, «пусть властвуют военные законы, но и живые чувства пусть живут». При этом Лампе воинственно поднимает руку вверх, как Свобода на баррикадах (потом этот жест слегка преобразенным мы увидим в «Орестее», где Лампе будет играть Афины). Так эмоционально актриса и Шаубюне выражали голос поколения конца 1960-х – начала 1970-х.

Пленительность юной красоты, девическое в Лампе сделали ее идолом этого поколения. Органическое слияние этих качеств с кляйстовским идеализмом помогло актрисе создать неповторимый образ, передать симфонию чувств. Ее Наталия побеждает Курфюрста благодаря убедительности своего нежного не давления – касания. Не бросается на него с кулаками, а медленно приближается и доверчиво смотрит в глаза, пытаюсь уловить там надежду, гладит по лицу, затем по плечу и с испытующим взором опускается на пол и не отводит глаз. Затем, словно девочка, покорная ученица, пристыженная собственной шалостью, потупив глаза, присаживается на стул: «Что сердце так стучишься ты в груди?» Тем самым вынуждает Курфюрста встать, смилостивиться, неожиданно превратиться в своего сторонника, обнимает его и вмиг превращается в плаксивую девочку.

Настоящим взлетом актерской природы до небес можно назвать финал четвертого действия, в котором Наталия–Лампе переживает одновременно трагедию и восторг прорицательницы судьбы Принца. Нельзя с холодным любопытством наблюдать за бытием этой актрисы на сцене – ему можно только сопереживать, будучи полностью поглощенным музыкальным интонированием фразы, широчайшей амплитудой настроений и перепадов настроений. Мелодраматические краски, которыми она часто пользуются, никогда не становятся самодовлеющими. Наталия должна получить от Принца ответное письмо Курфюрсту, в котором он сформулирует свое окончательное кредо и сделает выбор между жизнью и смертью. Вначале мы слышим тихий, как всплеск птичьего крыла, вскрик Наталии, которая с одобрением, затем с недоверием и отчаянием смотрит на Гомбурга,

сочиняющего ответ. Сама Кассандра в смутном предчувствии судьбы, Наталия–Лампе обворожительна. На разгоряченном лице с широко открытыми глазами печать вселенского страха. В паузах и мыслях вынашивает поступок. Когда в испуганном Принце, наконец, возобладает голос личной чести и он формулирует свой отказ от помилования на неприемлемых для него условиях, в Наталии происходит вулканическое извержение реакций, каждая из которых предельно органична. Отчаянно-безутешно молвит: «Нет, ты всерьез рехнулся!» – и закрывает рот руками, приходя в ужас от осознания господства прусской догмы и грозящей развязки. Смотрит на Принца то как на абсолютно чужое, то как на совершенно новое существо, и вскоре ужас соединяется со страшным предчувствием трагической судьбы. Рост сознания Наталии в этой сцене стремителен, в конечном счете она предстает сотворцом гомбургского решения (и таковой себя с гордостью осознает). Оцепенев на миг, руша заданную драматургом сцену диалога, после длинной паузы разражается восторженным смехом: «Ты нравишься мне!»

Пятое действие начинается с крика фельдмаршала: «Бунт!» Облчившись в мундир, Курфюрст величаво застегивает его на все пуговицы и вешает на грудь знаки отличия. Четкость обхождения с реквизитом моментально меняет характер действия.

Для убыстрения темпа снова слегка сокращены и уплотнены сцены. «Наивный зритель», быть может, ждал от Штайна исследования механики прусского двора. Да, избежать изображения представлений о субординации, порядке, чувстве долга в прусской теме было невозможно. Однако весь дальнейший ход действия напоминал о том, что у Кляйста речь идет об идеализированной монархии, где, по словам Курфюрста, «закон цветет». В прусском коллективе, каким он предстает на сцене, царит не раболепие, офицерам позволено очень многое – свободно высказать и отстаивать свою точку зрения, не боясь без суда быть отправленным в темницу. Хриплый, тщедушный, но неотразимо браваый и эффектный полковник



полка принцессы Оранской Коттвиц (блестательный Отто Зандер) в неравном споре с Курфюрстом о «догмате свободы» чувствует и ведет себя как равный.

Штайн в «Гомбурге» уже не блистал чистым отрицанием, не обходился с немецким «порядком» и немецкой историей по-левацки легкомысленно, а пытался понять причину порока прусской идеи, проникнуть в тайну очарования порока. Представления коллектива и монарха о законе, прусской чести и правах монарха сильно расходятся. Петер Люр представлял Курфюрста как красавца, подавленного своим собственным величием и страстями тирана. Для него власть – сладостный сон²³. Отвергая доводы офицерской защиты в пользу Принца – нарушителя закона, он царски-презрительно сжимал губы, словно бы еще прочнее врастая в землю обеими ногами. Живя в мифе и мифом, правитель надменно полагает, что цель закона – «с короною во браке» ему родить «племя целое побед».

Но идея прусской чести также сдобрена большой дозой мифа, полагает Штайн. Являясь по зову Курфюрста, Принц возникал из разверзающейся синевы полночи в ослепительно белом камзоле, отталкивая офицеров обеими руками, выражая готовность тотчас умереть на поле боя, вместе с ним на сцене на миг возник призрак германской мифологии, какой-нибудь Хаген или Гернот.

Согласно Кляйсту-романтику, лишь разум способен вырвать человека власти из плена порока. Финал спектакля Шаубюне являлся художественной реализацией этой кляйстовской утопии. Оттого краски и хореография сна, сновидения снова возвращались на сцену, сгущаясь и переливаясь оттенками.

По «традиционно-кляйстовской» версии, Курфюрст помиловал Принца за прусскую доблесть, за то, что тот в своем письме-отказе призывал продолжить войну со шведами во славу отечества. Штайн настаивал на том, что Курфюрст уступал доводам разума, сформулированным офицерским братством. Для большей логичности и убедительности фрагмент объяснения Гогенцоллерна (романтический мотив перчатки Принцессы, которая подарила

Принцу веру в победу) режиссер переместил с начала сцены в конец, вслед за сообщением о решении Принца умереть, полученным из тюрьмы.

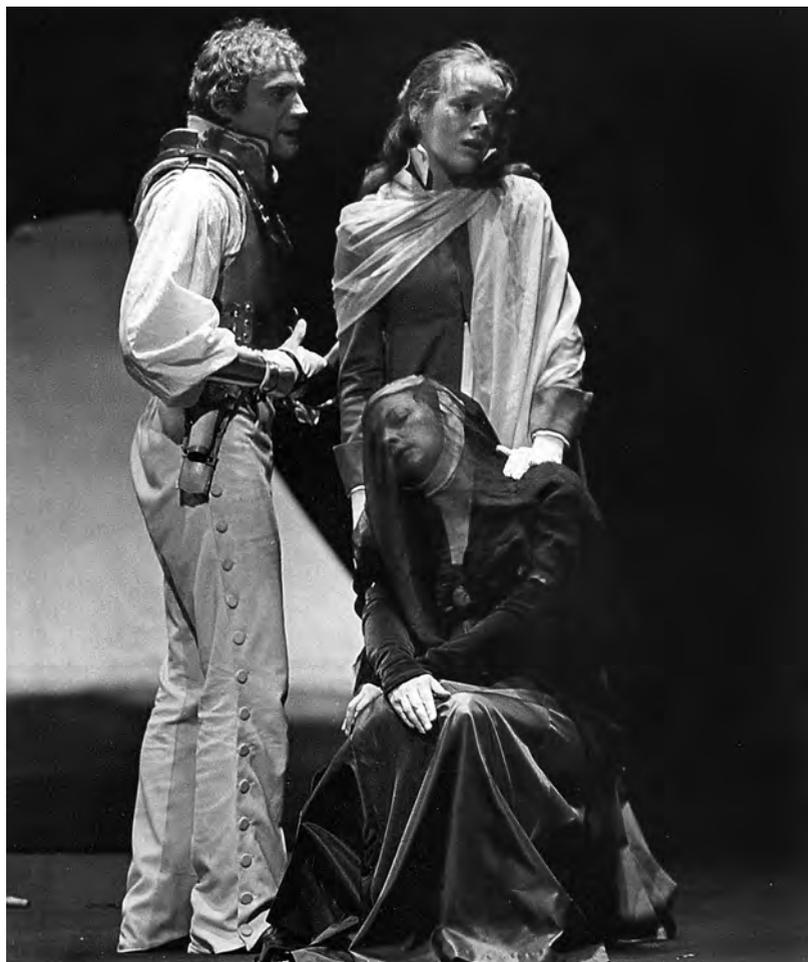
Хореографическая метафора финала романтически зашифрована (пластика затихающей волны, венок, ликование и призрак смерти, мотив Принца-куклы, мотив расходящихся судеб Принца и Наталии). Финал поражал пронзительным сочетанием торжества справедливости, эйфории и трагизма. Здесь все сосредоточено на вопросе, что победит – закон или справедливость? Свободу мнений решительно защищает не только Коттвиц, но и все общество. Вначале спектакля только кавалерия, в конце они – поэтическая конница друзей, на плечах которых Гомбург летит, словно на крыльях. Пластической группе, как всегда у Штайна, можно найти – и не одну – параллель в классической живописи.

Герои сказочно преобразались, тиран стал милостивым правителем, послушные офицеры – свободным коллективом, осужденный – победителем, все вместе – дружественным тройственным союзом. Лишь в конце мы понимаем роль «невинной шутки» – игры с перчаткой Принцессы в самой первой сцене спектакля – в романтическом сюжете: сделать невозможное возможным. Без «милости» искусства толкнуть тирана на уступку, на помилование было бы совершенно невозможно! (тем самым сюжет замыкается).

Принц с черной повязкой на глазах, словно в тумане, шел на казнь; Бруно Ганц руками как бы ощупывал видения уходящей жизни. Принца будили, Наталия величественно водружала ему на голову венок, он снова млея и повисая на руках Курфюрста и Наталии. После помилования кавалерия во главе с Принцем отправляется на поле брани с кличем: «Сотрем же в пыль врагов всех Бранденбурга!»²⁴

Сбивая патриотический пафос финала, Петер Штайн корректировал финал драмы, окончательно совмещая судьбу Принца с судьбой Кляйста (на то и «Сон Кляйста о Принце Гомбургском...»). Командиры несут на руках уже не воина, а поэта-мечтателя, увенчанного

Новый театр, старая сцена



Б. Ганц –
принц Гомбургский,
Ю. Лампе – Наталия,
К. Тюшен –
Курфюрстина.
«Принц Гомбургский»

лавровым венком. Принц Бруно Ганца не может поверить в это помилование как в реальность, оно оказывалось для него сказкой на миг, от счастья романтической сказки его сердце разрывалось. Поэт отвергает мир сей («fortmitder Welt!»), пытке жизни предпочитает смерть. Изумленные, сбитые с толку зрители, ожидавшие апофеоза, созерцали трансцендентную сцену отделения поэта от солдата, души от тела: когда сияющая оболочка Гомбурга с венком на голове (на самом деле кукла, путем фокуса извлекаемая из темноты) уносилась в дворцовый проем на плечах офицеров, на земле оставалось лежать скорченное брэнное тело. Спектакль кончался прощальным комментарием, сообщением сестры Кляйста

Ульрики о самоубийстве брата полгода спустя завершения работы над пьесой и строчкой из письма Кляйста, отправленного сестре в день своей смерти в ноябре 1811 года: «Правда в том, что помочь мне на земле было невозможно».

Шaubюне искал в прошлом Германии самые дальние, самые глубокие ростки демократического мышления, которые могли быть не только привлекательны молодой аудитории, но и целиком завладеть одновременно и их разумом, и чувством. «Принц Гомбургский» в Шaubюне высоко вознес идеал юноши-героя, одержимого чувством свободы. Возвращая Кляйста в лоно гуманистической традиции, он вносил неоценимый

вклад в воспитание чувств молодого поколения послевоенных немцев, шире – всей нации после кошмара Третьего рейха и Освенцима.

**ПРУССИЯ 1810 ГОДА
ИЛИ ГОМБУРГ 1970-Х ГОДОВ?
ЧТО УВИДЕЛА
НЕМЕЦКАЯ КРИТИКА**

«Третьим театральным триумфом Штайна после “Тассо” и “Пер Гюнта”» назвал «Принца Гомбургского» в Шаубюне гамбургский «Театер-Зоннтагсблатт»²⁵.

Язык художественных ассоциаций новой штайновской постановки показался немецкой критике даже более плотным и широким, чем нам. Здесь ассоциации с Никой, возлагающей венки на голову победителя, и с Пьетой, и с символами Пруссии времен Шарнхорста, и с «Монахом у моря» Каспара Давида Фридриха, дающим толчок самым разным изобразительным решениям, и даже с «Кабинетом доктора Калигари»... Тюбингенский литературовед Ханс Майер, автор знаменитого «Аутсайдера», обнаружил в постановке отголоски «Тассо», «Валленштейна» и «Гамлета», что не кажется удивительным или заслуживающим порицания, так как «литературу» самого Кляйста пронизывают «функциональные цитаты». С удовольствием обнаруживает критик в Люре–Курфюрсте черты Гёте, а когда Принц–Ганц замирает у могилы с могильщиком и лопатой, ждет... черепа Йорика, ненаписанной Кляйстом сцены с могильщиком и момента, когда Принц отправит Принцессу, словно Офелию, в монастырь. Майер нашел верной и восхитительной идею Штайна «показать на сцене процесс, динамичную связь между конкретным автором и современником Кляйстом и его драматургической работой как творением на основе литературного опыта»²⁶. Если одни восприняли «Гомбурга» Шаубюне как романтическую драму, то другие – как романтическую комедию «о поэте, счастье которого может сбыться только во сне»²⁷. А «Ди Цайт» раздвинула контекст постановки еще шире, увидев в ней описание собственного пути Штайна-художника, сценическое размышление о его собственной задаче в искусстве.

Метафоры «Принца Гомбургского» критик «Зюддойче Цайтунг» Райнхард Баумгарт назвал «сверхметафорами» («Überdruck-Metapher»), проанализировав как их «изобретают» актеры Шаубюне: «Язык Кляйста сам двигает говорящими актерами и обвивает их собой, заключая их в пьянящие, буйные, чувственные объятия, заставляя их вертеться, будто балетных танцовщиков, столь же вычурно-серьезно, сверхневероятно красиво и изломанно, как стих. Это ли не смешно? Режиссура Штайна, требующая пластического воплощения поэзии, чужда всякой чопорности; она боится к тексту, и без того уже экзальтированному, прибавляет что-либо физическое. Снова, как в “Тассо”, спектакль доверчиво впитывает в себя транс красоты драмы, столь чувственно ее обостряя, что возникает опасность дойти до смешного (комизм, впрочем, содержится уже в кляйстовском тексте)»²⁸.

Сценическое воплощение «глубины и неясности сна», «стилизацию сна» критик «Ди Цайт» Хельмут Каразек считает буквально гипнотическим: «Бруно Ганц непревзойденно воплощает штайновскую концепцию. Сомнамбулические шаги его героя на пути в мир реальности несут в себе такую ранящую красоту, за его восторженностью, которая у других вызывала смех, встает такая трогательная беззащитность, такая пугающая открытость, что бледнеешь от мысли, сколь близок этот герой к арлекину»²⁹.

Несмотря на общее признание обворожительности «эстетики сна» в спектакле Шаубюне, политические оценки критики в целом резко разошлись. От «социалистического западно-берлинского Шаубюне» привыкли ждать поучительности, и если на момент появления «Пер Гюнта» эти ожидания еще теплились, то «Принц Гомбургский» уничтожил их окончательно. В то время как защитники «буржуазно-образовательного» и либерально-демократического театра горячо приветствовали Штайна за то, что он, наконец, поставил в центр спектакля поэта Кляйста ineffige «грезящего и привидевшегося во сне» Принца, оттеснив в сторону Курфюрста с неизбежной темой спора о величии прусской идеи, левая критика, наоборот, жестоко осудила его за этот ход. Она обвинила создателя



Шаубюне в трусости и отступничестве от принципов политической сцены. Невиданный успех спектакля у публики, с точки зрения драматурга Хармута Ланге, в то время сотрудника левого (а по мнению «государственников», и вовсе левоэкстремистского) журнала «Конкрет», является доказательством того, «как далеко ушло в прошлое время политического театра, как снова сильно загребают к себе старое новое сентиментальное вчувствование»³⁰.

Петер Иден, сторонник и давний защитник Шаубюне, воздав должное воплощению «момента ирреального» и «нежной интимности» в спектакле, обвинил Штайна в уклонении от рассмотрения «важнейшей темы левых» – авторитаризм и свобода, дисциплина или анархия. «Конечно, трудно описать, как все это – политическое измерение пьесы, развивающееся здесь на индивидуально-психологической основе, равно как и утопическая мысль Кляйста о государственном строе, который должен был бы основываться на рациональности и чувстве, как, наконец, отношение Кляйста к немецкой действительности в начале XIX века – могло бы стать составной частью спектакля. Этот вызов данная постановка не принимает». Парадокс постановки, по Идену, – в мании «точности, благоприятствующей утрате напряженности». «Все взвешено, отточено, каждая складочка... спинка стула стоит точно напротив угла стола. Все так основательно, так аккуратно, что можно даже испугаться. Испугаться опасности формализма, постоянно грозящей спектаклю»³¹.

Разочарованным остался Йоахим Кайзер, известный как своим хорошим вкусом, так и хлестким фельетонизмом. Кайзер, отнесенный Ланге к либералам, выступил, пожалуй, с еще более резкими обвинениями, чем леворадикалы. «Интереснейший театр Германии обвел нас вокруг пальца в случае со страстно-идеализирующей прусской драмой, сочинив эстетизирующий спектакль, в финале которого нам показывают сущую безвкусицу – расстрел живого человека и триумф куклы. Постановка виртуозно развивает интуицию, отвергает эстетику городского театра, являясь только парафразой, где некоторые вещи то смахивают на оперетту (например, отдача приказов), то выглядят

как нечто совсем условное, как пустой звон»³². «Некоторые сцены отличаются художественной завершенностью, совершенно новой для Петера Штайна. Со времен “Ах, какая прелестная война!” Джоан Литлвуд я не видел столь совершенной транскрипции оптимистическимученического в празднично-театральное, а тем более на немецкой сцене»³³, – продолжал автор. Однако, с точки зрения критика, взятая Штайном с самого начала интонация привела к «тотальной интимизации» постановки, лишенной всякой остроты. Смазав все конфликты кляйстовской драмы, режиссер воспользовался ею исключительно для создания достойных удивления театральных эффектов.

Не понравились критику ни «слишком нарочитое» сближение Гомбурга и Кляйста, ни «полуироническая» манера чтения стиха. Констатируя поражение режиссера, Кайзер не пощадил ни Петера Люра («он не тиран, не отец отечества, скорее – чиновник в выдуманной униформе»), ни Ютту Лампе («мило-невинно манит Принца, словно секретарша, напоминающая редактору о давно известном предложении»). Ни Бруно Ганца, который, оказывается, «в главной роли восхищал до тех пор, пока он не принимал к сведению действительность; у него не было “высоты падения”, потому что не было героического сердца, которое можно было бы надломить... а иногда предлагал даже ложную, аффектированную наивность, чтобы горько вопрошать». Приговор был сформулирован следующим образом: «Мощь реалистической фантастики кляйстовской драмы не получила (в постановке. – **В. К.**) никаких шансов. Мечтатель страждет в выдуманной Пруссии. Все враги Бранденбурга могут быть спокойны»³⁴.

Известнейший и влиятельнейший хроникер театральной жизни Берлина Фридрих Луфт счел постановку Штайна всего лишь «частичной удачей», значительно уступавшей по ясности и качеству «Тассо»³⁵.

Совершенно другими глазами смотрел штайновского «Принца» Райнхард Баумгарт, в те времена член жюри Берлинского фестиваля «Театертреффен», известный своим исследованием об иронии у Томаса Манна и неприятием документального метода как чуждого

фантазии. Ничто, никакой «предрассудок любимой мысли» не препятствовали этому критику погрузиться в поэтический симфонизм постановки, отразившей кляйстовское «видение общества, в котором именно самое неустойчиво, самое чувствительное должно быть мерой порядка, при котором человек, однако, по доброй воле делает то, что необходимо»³⁶. Утонченный язык спектакля, по мысли критика, гармонически отражал романтический мир поэта: «Штайн целиком поставил на трепетную ирреальность текста... Прусский голубой бархат на полу сцены приглушает, поглощает больше, чем шаги. Завешенное черными кулисами пространство, лишь дважды распахивающееся до размеров слепяще-бесконечного горизонта à la Каспар Давид Фридрих, словно идеалистический камертон, настраивает игру во внутренний мир как мир внешний».

Среди многих других Баумгарт делал такое тонкое наблюдение: совершенно ошибочно относить Штайна к режиссерам – сторонникам унылой концепции «верности произведению». И «Пер Гюнт», и «Сон Кляйста о Принце Гомбургском» существуют одновременно

в двух временных измерениях; режиссер «через текст ищет путь в одно единое близкое, далекое прошлое, в историческое сознание, возникшее благодаря этому тексту (потому что оно нуждалось в этом тексте), путь в этом случае – в черепную коробку Кляйста». Продолжая очищение национального поэта Кляйста от сложившегося уже традиционного ложного истолкования и поверхностной политизации, критик замечал: лирика Кляйста позволяет свободно двигаться в разных направлениях, но что касается «кляйстовского ожидания-фантазмы “правильной жизни”» – она вовсе не такой поддающийся манипуляции художественный материал. Эта фантазма «неожиданно ставит перед нами вопрос: не является ли сон-мечта, мечта-сон поверх всяких реальных отношений чем-то вечно прекрасным, необходимым – и вместе с тем докучливым и смешным?»³⁷

Если мы сопоставим процессы, столь ярко описываемые и воспринимаемые Баумгартом, с процессами утверждения поэтического

К. Тюшен, В. Редль, Б. Ганц, Ю. Лампе,
О. Зандер, В. Мене, О. Бильзон,
В. Рем, П. Люр.
«Принц Гомбургский»





театра в Советском Союзе, в Театре на Таганке («Берегите ваши лица», 1970; «Гамлет», 1971; «Товарищ, верь!», 1973) и театре Эфроса (чеховские и шекспировские спектакли начала 1970-х), мы можем отметить любопытную и загадочную параллельность исканий – прямых контактов и возможности заимствований почти не было, а процесс углубления представлений о жизни и роли поэзии в ней шел в одном направлении. Если мы здесь процитируем еще одно место из рецензии Баумгарта, станет лучше понятно, о чем идет речь: «Бруно Ганц – осужденный к смерти, вопреки разуму надеющийся на помилование, в тюремной камере, лихо, своенравно кивает головой, сопротивляясь всем несчастьям. Внезапно резкий рывок телом, руки за спиной ощупывают невидимую стену. Мозг переполнен надеждой, тело – страхом. Душа и тело в этом сценическом идеалисте вечно в разрыве. С опухшим от слез лицом стоит Ютта Лампе перед насмерть испуганным и скулящим Принцем, и внезапно из ее тела, поверх ее тела вырастает идеальная поза. Собравшись с духом, голосом, несколько детским, но полным внутренней убежденности, еще не вполне ставшим ее голосом, призывает она его на героическую стезю. Но сколько бы идеалистически не разорваны между пафосом и горьким страданием были герои, штайновские актеры делают материю духа видимой не с помощью тела или сознания – они выводят жест из языка, и что самое интересное – в самые простейшие моменты».

Подводя итог, зоркий критик давал свой анализ философского подтекста штайновской «подозрительно прекрасной» и «прекрасно-подозрительной» постановки, в которой вместо Гегеля настоящего царил «Гегель чувственный». Штайну, как он ни старался, по Баумгарту, не удалось спасти кляйстовскую «заоблачную Пруссию» царства свободной дисциплины и осознанной необходимости. Сцену Наталии с Курфюрстом, в которой Принцесса излагает свое видение как бы уже обретенного свободного государства при мудром правителе, критик назвал «арией суфражистки», а сцену «вознесения» помилованного Принца, к ногам которого кладут цветы, – «беспомощным

образом беспомощной надежды, столь же трогательным, сколь и невероятным». «Этой вызывающей только изумление позой спектакль дистанцируется от того, что когда-то считалось зерном и политическим посланием пьесы. Он изображает лишь путь к смутным политическим надеждам, драму (немецкого. – **В. К.**) идеализма, не подвергая его содержание цензуре»³⁸.

У левых же задача одна – подвергнуть Штайна обструкции. Для этого они привлекают в защитники Гёте, которого сцена сна Гомбурга, как известно, приводила в ужас; ошибка Штайна заключалась в погружении в «припадки романтизма», которые то и дело мешали Кляйсту в его «глубинной устремленности к точному, ясному классицизму». Но краткий курс стилистической критики был лишь поводом для политического разгрома. Последовательные и крайне субъективные ниспровержения левой критики (Хартмут Ланге, гамбургская «Конкрет») таковы: зритель видит на сцене не подлинного Кляйста, а – «Принца Гомбургского», сведенного до теневых сторон поэта Кляйста, лучше сказать, теневых сторон биографии завлита театра Бото Штрауса, – три с лишним сотни доносов на Кляйста, три часа плоской, слезливо-блаженной меланхолии, плохой городской театр плохой сентиментальной фразы, стилизованный благодаря таланту Штайна. Словом, Шаубюне потерял свою просветительскую миссию: «Можно и ослепнуть, купаясь в волнах блаженства неоромантики, психозе психоза»³⁹. «Холодную, надменную государственную философию Гегеля», которая лежит в основе кляйстовского творения, театр превратил в «провинциальное чтиво». Левые хотели бы видеть на сцене Пруссию не *à la Caspar David Friedrich*, а как в марксистском учебнике – в экспансивной борьбе за выживание от самого начала до Бисмарка, критику милитаристского просвещения и воплощенной бюрократии.

Штайновский спектакль, безусловно, содержал в себе массу аргументов для продолжения дискуссий о традиции и приемах манипуляции чувством, характерных для общественной

мысли послевоенной Германии. Левые занимали тут по-прежнему ультрарадикальную позицию. Снова и снова романтическая чувственность («*Romantischelinnerlichkeit*») вульгарно пригвождалась к позорному столбу, будучи истолкованной как заведомо неприменная спутница «политической интроспекции» («*politische Verinnerlichung*»), которая расцвела в Германии буйным цветом от Бисмарка до Гитлера». Гомбург на самом деле – герой, находящийся в лучезарном плену «прусского холодного политического разума», неспособный оценить свое «иррациональное поведение». И, конечно же, Бруно Ганц – Принц никак не мог угодить вкусам леваков и был удостоен лишь насмешки: «Сверхгамлет, роющийся в собственной могиле», которому под стать и «Принцесса–Лампе, вечно шмыгающая носом». А все эти буржуазные фельетонисты, либеральная критика... стоит ли о них говорить – они «вообще не умеют мыслить исторически!» Настоящее презрение левого критика вызывает Каразек с его суждениями о ранимой душе поэта, способной лишь на то только, чтобы провалиться в единственное – в сон⁴⁰.

Парадоксально, что новых левых совершенно не заинтересовал психоаналитический аспект постановки («эдипов комплекс» поколения протеста – «поколения отцеубийц», конфликт отца и сына), к которому они обычно чрезвычайно восприимчивы. Не взволновал он и их «буржуазных» противников. Возможно, для современников это казалось само собой разумеющимся и не требующим подробной расшифровки. Иной причиной могло быть и то, что проблема ставилась не в лоб, а предельно опосредованно-метафорически. Этого аспекта коснулась лишь *post factum* Росвита Шиб в книге о Петере Штайне 2005 года: «Незаметно вписались в постановку размышления о восставших против отцов сыновей шестидесятых годов XX века. Штайн был крайне одержим своим огромным импульсом протеста против собственного отца (как Штайн это называет, “в рамках маленькой пощечины”) и против отцов в большом масштабе, однако от искушения поставить на сцене пьесу об отцеубийстве он отказался. Прусская

курфюрст не обличается и не низвергается с постаментов»⁴¹. Биограф Штайна считает, что утопическое послание спектакля заключается в «равновесии сил между отцом и сыном, в котором ни одна сторона не противопоставляется другой»⁴². На наш взгляд, психоаналитический слой спектакля не охватывает собой столько смыслов, сколько его поэтически-театральный слой, полностью воплощающийся в конечной скорби по разорвавшейся от несбыточной иллюзии свободы душе прусского поэта – вечного «сноброта».

Сегодня нас поражает титаническое многообразие смыслов и образов «Принца Гомбургского» в Шаубюне. Немецкая «новая левая» критика (но до известной степени и многие либералы и демократы) начала 1970-х словно бы все еще гонит от себя обольщение поэзией театра. Как видно, она не восприняла открытости формы, эстетики спектакля штайновского «Принца Гомбургского» и не оценила в полной мере его огромную открытость миру – открытость, в которой заключалось предчувствие скорых перемен и находила выражение потребность в новой чувственности, без которой были бы невозможны ни воспитание новой толерантности и новой демократии, ни восточная политика. В то же время сторонники и защитники Шаубюне, жестоко поносимые левыми, были настолько очарованы «прозрачностью, человечностью и красотой спектакля», что, по словам Георга Гензеля, у них «даже отпала охота к спору»⁴³.

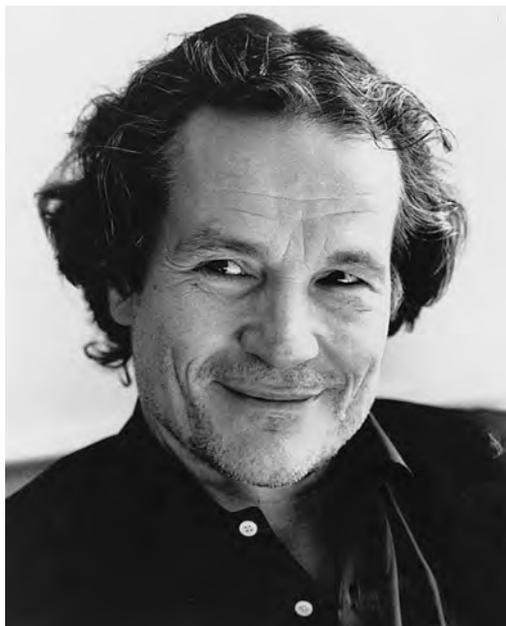
ПРИЛОЖЕНИЕ

Создание формы.

Из протоколов репетиций «Принца Гомбургского»

2 сентября 1972

К декорации. Штайн: ...Важнейшее сценикографическое средство – свет (при том, что Кляйст настаивает на определенных световых пропорциях, в то время как прочие указания не особенно убедительны). Архитектоническая конкретизация, к которой стремится Бото Штраус, чтобы



П. Штайн

упорядочить «эмоционализмы» Кляйста, таит в себе опасность искусствоведческого расчета, а с другой стороны – опасность и вовсе уплыть в сторону эмоционализмов. Главная концентрация – на персонажах, а не на внешнем аппарате. От первого появления Принца до сцены его ареста – один цельный блок. Поэтому открытые, плавные превращения, подобно тому как безостановочно, один за другим чередуются образы в голове у Принца. Нужно иметь в виду, что на сцене постоянно присутствует смерть, занятие ею воссоздается с помощью приема симультанной игры (катафалк, могила). Симультанная игра требует строгих световых зон (свет падает сверху по отвесной линии). Кроме того, возможен контровой свет (наподобие света на картине Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» или в шинкелевском павильоне). Интересен при этом раздражающий элемент в качестве почти натуралистической детальной живописи. Образ должен восприниматься как загадка, как эмблема.

Проблема второй части спектакля. Пространство должно быть не слишком большим и производить впечатление угнетающе замкнутого. <...> Штайн тут же отбрасывает



собственное соображение насчет низенького макета дворца⁴⁴. Поскольку речь шла о возможных возвышениях над ковром и углублениях под ним в виде некоего ландшафта, то стоило бы проверить идею о макете лежащего в руинах дворца, пододвинутого под ковер, дворца, который мог бы обыгрываться Принцем как реальный.

Демонстрация макета. Ирреальный задник (свет то яркий, то тоскливо-расплывчатый). Поднимающийся вверх и собирающийся складками черный занавес через все пространство сцены (включая первые ряды публики).

Скромное количество мебели, нежной, рококообразной, должно подчеркивать пустоту пространства... Общее впечатление: как обычный для Франции десять лет тому назад *cabinet noir*. Возражения: чересчур траурный «черный кабинет» (особенно при опущенном занавесе). Скучно. Должны помочь попытки другой цветовой гаммы. Штайн тоже не совсем доволен: «чего-то еще не хватает». Мойделе предлагает опустить заднюю часть сцены, чтобы достичь большей эластичности пространства. Приветствуется подкладка то тут, то там под ковер (иллюзия ландшафта). Штайн подчеркивает, что сценография должна в первую очередь создаваться актерами («внутренний ландшафт»). Редль (исполнитель роли Дёрфлинга) предлагает еще сильнее «отеатральной» декорацию, обнажить механизмы Каспара Давида Фридриха. Штайн того мнения, что этого вполне можно достигнуть с помощью аппаратуры сцены, сукон, которые должны будут служить целям Курфюрста. Пока еще слишком «художественное пространство», эзотерическая самоцель, так или иначе искусствоведчески, если не такая заморочка, как попытка реконструкции шинкелевского дворца. При слишком «интерпретирующей» сценографии возникает опасность потерять чувство опоры и пойти вразнос.

Костюмы. Нужна как можно большая «благородная простота». Принц должен быть одет, как остальные офицеры, чтобы не представлять его с самого начала как исключение, что-то особенное. Люд интересуется, может ли быть точная историческая привязка. Штайн отвечает отрицательно – только косвенная. Он в восторге от костюмов виларовской постановки в ТНП (ориентированной где-то на 1675 год, эпоху барокко). Однако его пугает слишком много маскарада. Фотография Жерара Филиппа в роли принца Гомбургского – хорошая зацепка. Для Наталии Штайн предлагает агрессивно-эротический костюм (пример: «Греция, умирающая на развалинах Миссолунги» Делакруа).

Читка 2 сентября. ...Обратите внимание на кляйстовские паузы – очень многое происходит в том, кто готовится вступить в беседу.

Курфюрсту, который приходит с подготовки к боевой операции, требуется некоторое время, чтобы целиком включиться со всем своим интересом <...>

3 сентября 1972

**Разводная репетиция,
действие 1, явление первое**

Ганц пробует различные возможности сомнамбулического движения. Штайн: важна точка того или иного мгновения. Направиться к горизонту или зафиксироваться на совсем близком плане. Ничего не воспринимая реально (упражнение на сильную концентрацию). Ищущие движения. Прислушиваться к неслышному нам. Не должен выглядеть дебилом. Сомнамбулическое состояние принца должно занять первые 5–10 минут спектакля. Надо демонстрировать пантомимический «жест к звездам», сомнамбулический поиск лаврового венка, образ которого должен полностью завладеть его видением. (Бояться чрезмерных длиннот, иначе возникнут параллели с Ливингтиэтром, где долгие упражнения по концентрации актера доходят до смешного, приходится только удивляться его выносливости.) <...>

Ганц находит суматошность исканий и обретения некрасивой. Сомнамбулизм – состояние блаженства, в котором телом руководят дремлющие инстинкты. Не должно быть никакой зажатости, никакого страха, никаких попыток оградить себя от опасности. Вместо глаза, который за редкими исключениями (Наталия, венок с цепью) вряд ли служит органом восприятия, видит «все лицо». Тактильно, инстинктивно. Подчеркивая «сомнамбулическую уверенность», быть может, путем кажущихся нам опасными проходов (в сторону возвышений на сцене, в сторону рампы). Главное направлений видений Гомбурга – зрительный зал (отсюда фронтальные мизансцены). Вся партитура движений Принца должна будет развиваться из этого пролога. <...> Все это сомнамбулическое представление для Гогенцоллерна – как ярмарочный балаган, за которым Курфюрст наблюдает с месмерическим научным интересом... Принц ни в коем случае не буен и не отвратителен. Не он ведет себя странно – реакция других



опрокидывает ситуацию в плоскость общественного скандала. Слабости, друженности Принца противопоставляются судороги двора. Судороги у Принца наступают только после ухода остальных. <...>

4 сентября 1972

Штайн опасается, что начало спектакля становится слишком кашеобразным, слишком перегруженным настроениями... Эпизод: Гогенцоллерн вынуждает Курфюрста высказаться. Штайн рекомендует очень осторожно подойти к монологу Гогенцоллерна, напоминает о своем отрицательном опыте как зрителя: начало всегда сбивает с толку. Монолог Гогенцоллерна полон энергии. Более чем 50% слов сигнализируют в нем движение. Он тоже крайне возбужден. Поэтому надо оттенить бесконечный героизм Артура. Немую фазу появления Курфюрста следует немного продлить, чтобы публика могла сориентироваться. <...>

Сцена с зеркалом – это своего рода номер трансвестита, стимулирующий Курфюрста вступить, наконец, полностью в роль режиссера. Он собирается спланировать это как воспитательный акт. Гогенцоллерн грозит при этом женщинам отнять у них зеркало. Штайн предлагает: после номера трансвестита Курфюрст прикасается к венку в руках Принца, пытается представить себе, что снится Принцу, потом инсценирует сон по мотивам этих представлений, потом наслаждается с оттенком гордости творца этими движущимися «образами сна». Он захвачен сенсационностью ситуации, хочет и сам побродить как лунатик (вжиться в сон Принца с помощью своих представлений о лунатизме). <...>

6 сентября 1972

Во всей сомнамбулической сцене должен больше проступить момент клинического наблюдения. «Алмаз, что у него на пальце» – эта сцена напоминает рассечение лапки лягушки. <...>

«Опять блуждал я, привлеченный лунным светом...» Принц извиняется перед Гогенцоллерном, как будто бы он был снобродом. Но потом начинает работать машина рационализации. Возникает история о душевной ночи.

«Какой я странный сон видал!» – огромное для Гомбурга напряжение. Для Гогенцоллерна, как специалиста в вопросах сомнамбулизма, это в высшей степени интересно. Он словно бы подкрадывается к дичи. У Артура при выговаривании имени Наталии начинаются проблемы с речью. <...> Имени Наталии он не может вспомнить, вероятно, потому, что, олицетворив ее с «шефом драгунского полка», табуизировал это имя в сексуальном смысле. <...> Речь Кляйста с помощью подбора и сопоставления расходящихся слов и слогов (типа «hoch» – «tief», «erwecktentfallen») достигает удивительной силы. Этот аспект особенно следует иметь в виду в репетициях и разрабатывать его. <...>

13 и 14 сентября 1972

Продолжаются размышления о сомнамбулизме. Ганц пробует выразить «сомнамбулическую уверенность» с помощью своего набора движений. Подспорьем для этого могло бы быть следующее (Штайн): перенести центр тяжести как можно дальше, глаза зафиксировать на как можно более дальней точке, глубокое дыхание животом, колени еле заметно согнуты, но без напряжения, плечи вместе с головой совершенно свободны, находятся как бы в отрыве от движения ног (тем самым голова даже при растянутом движении постоянно находится на одной и той же высоте), подошвы передвигаются медленно, шаг за шагом (передней ногой с носка на пятку, задней ногой с пятки на носок). Для Ганца было бы очень полезно заняться Тай Чи (древнекитайское искусство защиты с помощью перемещения центра тяжести). Эта техника движения облегчает также кажущиеся очень сложными перемены направления во время ходьбы (например, поворот на 45 градусов через шаг в сторону).

Резкие перемены направления движения должны демонстрировать такие же знания местности, как при «шестом чувстве» сомнамбул. Публике они должны казаться невероятно странными, а сомнамбулам совершенно естественными и легкими благодаря набору произвольных полных блаженства движений. Перемены направления движения нужны также для собирания пяти лавровых веток,

рассыпанных по сцене. Для Принца вся сцена должна означать лавровое поле, с удивительной для нас уверенностью он собирает нужные для венка ветки, не фиксируя взгляд на каждом в отдельности.

Штайн сообщает о дальнейшем развитии идеи костюма Принца. Нужна комбинация древнегерманского стиля и стиля Директории (очень просто, всюду прямые линии), дабы продемонстрировать кляйстовские идеалистические представления об идеальном государстве, о воинстве. Обсуждаются изменения и в декорации. Два больших камня, один посередине на переднем плане, другой справа, чуть задвинутый в глубину, должны служить точками ориентира на сцене с расплывающимися контурами (техника Каспара Давида Фридриха). <...>

Действие 1, выход слуг и офицеров, ищущий принца. ...В конце сомнамбулической пантомимы необходимо показать растущее беспокойство среди слуг, ищущих в потемках Принца. <...> Тихие голоса остаются неартикулированными, неслышными, в темноте различимы самое большее тени, толстый ковер проглатывает шум шагов. Легкий шум могли бы издавать звенящие шпорами сапоги. Зритель остается на мгновение в беспомощном непонимании от необъяснимости происходящего, пока внезапный подъем занавеса и луч света через «дворцовый портал» все проясняет с появлением Курфюрста. <...>

Действие, явление первое. Монолог Гогенцоллерна. Крайне высокая степень сложности текста требует разбора синтаксиса. Надо четко уяснить закон построения предложений (через сильные цезуры) и сделать его понятным зрителю. Надо достичь известной эластичности языка, которая четко проявляется при обнажении органических сдвигов (смещений) речи Кляйста, в то время как выпячивание тектонических ее сдвигов привело бы, скорее, к выговору по слогам или блокам. При разбивке текста на куски возникают трудности, пока цезуры ставятся только как искусственные паузы внутри замкнутого синтаксического оборота. Текст после каждой цезуры до следующей за ним цезуры должен осмысливаться как замкнутая

единица, которая не обязательно должна подготавливать следующий кусок текста. Каждый отдельный синтаксический клочок должен, таким образом, произноситься как единица в самой себе. <...>

15 сентября 1972.

Действие 2, явление пятое

Здесь нужно много играть спиной к публике, чтобы подчеркнуть каспар-давид-фридриховский элемент сцены (вглядываться внутрь сцены). Рем (исполнитель роли Гогенцоллерна) предлагает, чтобы офицеры выходили наперед единым фронтом, с неподвижной верхней частью туловища (военная мощь и т.п.). Штайн: наслаждаться декорацией вместе со зрителем. Лирика Коттвица прерывается солдатщиной. Основной настрой тем менее хорош. Эпизод описания битвы: нет ясного смысла. Плотно прижавшись друг к другу, в напряжении отпрянув назад, они (офицеры. – **В. К.**) должны держаться словно лошади перед атакой, чтобы не рвануться в бой без приказа. Возбужденные крики, которые лишь постепенно обретают форму речи. <...>

(Замечание к этой же сцене от 2 октября). <...> Короткие моменты концентрации перед началом сцен нужно спрятать или о них нужно вовсе забыть. Тем самым становится сложнее следить за действием.

16 сентября 1972.

Действие 1, явление шестое.

Репетирует один Ганц

С этим монологом впервые вводится мотив героически-доблестного в Принце, усиливающийся подложенной под монолог сценой экипировки (одевает доспехи, много оружия). Обращается к богине счастья, не называя ее по имени. С точки зрения языка снова прибегает к технике разделения, с тем чтобы передать импульсивные порывы к счастью и при этом абсолютно последовательное поведение Принца. <...> После экипировки он должен, проходя вдоль задника, позвякивая тяжелыми доспехами, внезапно споткнуться и упасть на пол (с одной стороны, намек на падение с лошади, с другой – трещина в героическом образе Принца). <...>



18 и 19 сентября 1972

Обе скалы в оформлении сцены признаны слишком сильным тормозом и окончательно удаляются. Один из предметов обсуждения сегодня – параллельность характеров Кляйста и принца Гомбургского. В образе принца проявляется ипохондрический характер самого Кляйста. Но он определенно также человек дела, трудности, постоянно его сопровождающие, лишь побуждают его деятельную интеллигентность находить решение. <...>

1-й акт, явление второе. Во время пробуждения Гомбург ни в коем случае не должен производить впечатление больного человека, наоборот, он должен скорее обрести очень высокую степень реальности. Сцена пробуждения – одна из важнейших в пьесе. В ней совершается переход от сна к правде, с попыткой переработать сон. Нам предстоит еще опробовать различные пластические возможности пробуждения. <...>

22 и 23 сентября 1972

Действие 2, явление пятое. Монолог Мернера (роль репетирует Петер Фитц), описание битвы со шведами и «смертельного» падения Курфюрста. ...Тут не получится так, чтобы взять и всучить публике какой-то текст. Здесь поможет медленное развитие каждого отдельного образного представления, которые не должны следовать друг за другом стаккато, а в процессе своего развития, постепенного затухания и перехода к новому образному представлению. Это ведет к медленной, дистанцированной речи, все более тихой речи. Вместо лихорадки – осознанная, степенная манера говорить, медленно подготавливающая отдельные образы. Даже такие слова-затычки, как «этот» или «и», относящиеся к определенному слову, должны звучать как равноправные, нужно помедлить, прежде чем поставить их на место, и лишь потом послать ударом. При этой технике возможны и крупные жесты. <...>

Явление восьмое, монолог Шпаррена (роль репетирует Олаф Бизон). Специфика этой прусской легенды (о чудесном избавлении Курфюрста от смерти ценой геройского поступка конюшего Фробена), в сравнении с

прочими, в синтаксисе сложно переплетенных монологов пьесы, в необычной гладкости языка, допускающей широкие повествовательные интонации. Здесь нас подстерегает опасность чрезмерной шлифовки в направлении привычек разговорной речи. Мы должны особенно оттенить гораздо более замкнутый, синтетический характер синтаксиса, отдельные словесные образы, чтобы суметь воспользоваться его странностью, его упругостью. Основная ситуация рассказчика Шпаррена – сильное эмоциональное участие в собственной истории.

Только что пережитое продолжает в нем жить, его самого глубоко волнует трогательность его истории, так что он сам запутывается в своих сложных образах (ядра и гранаты, которые «бушуют смертоносною рекой») и едва может разобрататься в возникающей картине. Трудность для актера заключается в том, чтобы собрать воедино в себе созвучную цепочку образов, это можно сделать, лишь придав обрисовке таких крупных образных представлений, как «смертельная река», «берег», «пловец бесстрашный», «холмы, откуда ядра извергались», эту внутреннюю ценность легкого заблуждения. Образной подсказкой для Шпаррена могло бы стать постоянное чувство стеснения от вопроса: «О, как передать словами это счастье, или, например, эту жуть!» Применение прямой речи может легко привести к заблуждению (Курфюрст, Фробен...), Шпаррен не должен подражать их эмоциям, а попытаться их обрисовать, их процитировать. <...>

Действие 5, явление второе. Начало акта определяют тревога, крики «Восстание!». Для этой сцены применимы многие известные средства театра заговорщиков: медленная, угрожающая поступь Гольца и Гогенцоллерна, идущих в сторону Курфюрста, восприятие Курфюрстом всех реакций, узкие круги, описываемые Дёрфлингом вокруг Курфюрста, нашептывание и т.д. Курфюрст, зажатый в ловушку, пытается найти дыру в пространстве сцены...

Как и в сцене осуждения Принца (II, 9), так и здесь фельдмаршал Дёрфлинг демонстрирует свою манеру гениально-поверхностно судить о положении дел. На какой-то момент он даже ставит себя над Курфюрстом... Возражение

Курфюрста («прощать не произволу...») очень похоже на трюк, по меньшей мере находится в противоречии с его аргументом против Коттвица. Пассаж «Так передала родня жены, мадам фон Ретцов» (о готовности драгун освободить Гомбурга силой) и так уже несколько теряет свою остроту благодаря болтливой манере Дёрфлинга. Однако и ответ Курфюрста надо было бы сыграть как-то более остраненно, чтобы не получилось, как в шиллеровском театре, когда благодаря ожидаемому взрыву смеха и негодования публики пассажию придается слишком много значения.

25 сентября 1972.

Действие 5, явление первое

...Дёрфлинг доверительным образом знакомит здесь Курфюрста с возможностями поведения, позволяющими стать на правильный путь. Принимающий эту доверительность Курфюрст также предстает в новом свете. Для всех офицеров он скорее отцовская фигура, а не вершина некой иерархической лестницы. Возникает позиция партнеров «грудь в грудь», личная, менее почтенная. Тем самым подчеркивается кляйстовский идеал государственной формы приватной связи человека с человеком.

29 сентября 1972

Действие 3, явление третье, тюрьма

У Принца проступают новые типы поведения, эта новизна должна проступить путем отношения к нему остальных. ... Гомбург здесь в сложном процессе начинает обожествлять, абстрагировать Курфюрста, превозносить его как силу, как закон, с тем чтобы смириться с выпавшей на его долю судьбой не через образ отцовской фигуры. Пластика Принца должна передавать это постоянно растущее беспокойство. <...> Гогенцоллерн входит глубоко потрясенный новыми вестями. С растущим пониманием своего настоящего положения Принц должен все более цепенеть. Судорожно отделяясь отговорками, садится за стол. Поскольку Принц, поначалу совершенно беспечный, относится к Гогенцоллерну с недоверием, случай теперь начинает разбираться как теорема. Гомбург

погружается в визию отцовской милости со стороны Курфюрста. <...> За внешним спокойствием Гомбурга скрываются неимоверно сильные вибрации, которые он старается игнорировать и обыгрывает крайне подчеркнутыми равнодушно-замедленными движениями. Иногда через этот вал самообладания мощно прорывается накопившаяся энергия. <...> После взрыва «Ты, неистовый...» Гогенцоллерну удастся силой вынудить его на деловитый тон. В монологе Принца о Сарданапале бросается в глаза почти дадаистская структура образных взаимосвязей. Делается попытка с помощью синтаксического взрыва высшей степени реально представить состояние Принца. <...>

Гомбург почти с брутальной интенсивностью бросается на колени Курфюрстины. Своим страхом и беспомощностью он выражает, принимая форму эмбриона. <...>

3 октября 1972

Действие 3, явление пятое.

Разводная репетиция

Сцена «смертельного страха» пользовалась в театре XIX века дурной славой из-за многочисленных скандалов. Необходимо сделать эту сцену наглядной во всей ее тягостности, попытавшись поставить себя на место героя. Ведь современная публика не воспринимает дегероизацию как позор. Проигрывая перед собой свое несчастье в сочных картинах, Принц почти болезненно запутывается в собственных, возникающих из чувства страха фантастических образах. Гротескная жалость Принца к самому себе выдает в нем эксцентричного эгоцентрика. Его героические фантазии никак не соразмерны действительности. <...> Из страха, что Курфюрстина и Наталия не поверят в его беспомощность и отчаяние, Принц инсценирует в своем воображении ряд запутанных картин, что он дополнительно подчеркивает обыгрыванием могилы, симультанно присутствующей на сцене.

При подборе картины доказательства беспомощности следует опасаться символонесущих эмблем, использовать скорее слабые приемы, чем сильные, так как язык Принца и без того уже перенасыщен эмоционализмами.



Удивление Принца тем, что Наталия готова говорить о его судьбе с Курфюрстом, не должно, как у Кляйста, служить характеристикой Наталии как поначалу наивной незрелой девочки. Принц скорее удивлен тем, что Наталия, несмотря на его недостойное поведение и его оскорбления, хочет для него что-то сделать. Но подобная интерпретация предполагает сознательное использование Принцем приемов передачи отчаяния. Таким образом, его геройский имидж можно было бы интерпретировать как искусное актерство во имя спасения собственной жизни.

И теперь, когда Наталия могла бы быть глубоко ранена и оскорблена, когда, собственно, должен был рухнуть ее спроецированный на Принца героический идеал, как должна выглядеть ее помощь Принцу? Она отчаянно держится за первоначальный образ Принца, разрушение которого означало бы крах ее собственного идеалистического мировоззрения.

Здесь, как и впоследствии у Принца, происходит самоосуществление Наталии, когда она утверждает, что действует лишь во благо Принца. Этот ангелоподобное воспарение ввысь (*engelsgleiche Überhebung*) Наталии, требующей от реального Принца совпадения с идеальным, неизбежно ведет к новому отождествлению Принца с идолом Наталии. В театральном плане это двойное самоосуществление можно себе представить как совершенно изолированную друг от друга игру.

4 октября 1972

Действие 4, явление первое.

Курфюрст – Наталия

В этой сцене Наталия, выступая как бы от имени Принца, провозглашает политическую программу молодого поколения. Героическое в Наталии усиливается, подчеркнута женское, легкомысленное поведение и способ аргументации микшируется.

Курфюрст крайне высокомерен и напряжен как струна. Этой манерой поведения подчеркивается абсолютная полярность воззрений. Смущение Курфюрста идет не от эмоционального ощущения или дружеского отношения к

Наталии, а от познания бунтарских тенденций опасной идеалистической идеологии молодежи, отрицающей его собственные принципы правления как устаревшие, холодные и бесчеловечные. <...>

Наталия надорвана своей самогероизацией, она буквально рушится без сил, когда Курфюрст подробно расспрашивает ее о позиции Принца. Глубокое разочарование поведением Принца в прошлой сцене приводит ее почти к взрыву ненависти к тому, чье поведение отнюдь не совпадает с ее героическим образом. Вся ее девическая младость, подавляемая до сих пор, возвращается назад, делает ее совершенно незащитной, вынуждая говорить о своем идоле вещи, которые ей в нормальной ситуации никогда бы не пришли в голову.

Трудность проведения этой концепции в столь сильном эмоциональном потрясении Наталии, в столь сильном волнении, что может возникнуть впечатление – эти слезы растрогали Курфюрста и побудили его помиловать Принца, а не рациональное политическое решение. Надо дать ясно понять, что курфюрстово утешение вторичной природы, что его замешательство продиктовано информацией об образе мысли Принца, представляющего его тираном. Что касается сценического воплощения этой концепции, то пассаж «под рукой потомков» надо связать непосредственно с Принцем, а не давать этот пассаж просто как некое общее видение Наталией будущего отечества. <...>

Трактовка решения Курфюрста как эмоционального, которое лишь потом будет осознано разумом, дает нам возможность уже на этой фазе пьесы продемонстрировать кляйстовской тип идеального правителя, который вряд ли станет конфликтовать с идеологией молодого поколения...

К концу сцены реакции Курфюрста становятся для Наталии все более непонятными. Следуя своему плану, она добилась лишь противоположного задуманному. Она не в состоянии следовать ходу мысли Курфюрста, но ее глубоко беспокоит и противоречивость собственного поведения.

5 октября 1972

Действие 4, явление третье.

Принц – Наталия

Монолог Принца прерывается длинными паузами немой игры, продолжающими процесс мысли или заново его начинающими. Принц уже стоит рядом со своим телом, наблюдает за функциями своих рук, пытается прочувствовать, каково это – лежать в могиле. В эти сумерки рефлексии врывается со своей нервной эйфорией Наталия. В ее поведении наблюдаются совершенно новые компоненты. Она берет Принца под свою опеку и пытается над ним доминировать. Из подруги-матери она хочет превратиться в своего рода фигуру отца. <...>

Действие 5, явление 7

...Известием о своем решении принять смерть по доброй воле Гомбург как будто погружает офицеров в свое сомнамбулическое состояние. Всеобщее настроение кульминирует в поклонении Принцу. Курфюрст также захвачен чарами ситуации. Он выпадает из клише «соблюдающего дистанцию великого курфюрста», даже целует Принца. Приободренный этим, Гомбург тоже выпадает из всех условных рамок и заключает Курфюрста в свои объятия. Пытается стать с ним единым целым. Это приводит к отрезвлению Курфюрста. Довольно резко он приказывает препроводить его в тюрьму.

9 октября 1972

Действие 5, явление девятое

Напряжение, воцаряющееся после вопроса Курфюрста к офицерам, готовы ли они вновь пойти в бой с Гомбургом, взрывается ликованием. Здесь возникает огромный шанс эмоционально подключить публику и подготовить ее к финальной реакции Принца. Из этого напряжения между огромным освобождением и самоубийством Принца, которое за ним должно последовать, в зрителе мог бы возникнуть процесс рефлексии, идущий в направлении основной драматургической мысли (нищета немецкой буржуазии в облики тогдашней идеологии юнкерства). <...>

13 октября 1972

Репетиция сцены битвы

Основная ситуация офицеров определяется ожиданием. Раннее утро – между прочим единственная сцена, действие которой происходит днем, если даже не в предрассветных сумерках. Все остальные сцены разыгрываются ночью. И сообщения о битве приходят у Кляйста только вечером после битвы.

Выдвижение офицеров в своих доспехах на первый план (в контровом свете видны только силуэты) должно наглядно представить сплоченность и концентрацию прусского войска. Медленная, однообразная, спокойная поступь маленькими шажками с небольшим сгибанием в колене (пруссский шаг. – **В. К.**) должен вызывать ассоциации с прусской военной машиной. В то же время индивидуальные движения головой, не унифицированные в одном направлении, должны подчеркивать кляйстовское идеальное представление об армии, построенной на принципе свободных индивидов, которые признают себя причастными к общности не по воинскому принуждению, а по свободному решению. <...>

Пластическая игра офицеров в круге могла бы быть еще интенсивнее и не определяться только процессом созерцания этой игры зрителем... Желание ринуться в бой, с трудом сдерживаемое дисциплиной, делает зрительский долг неким эрзацем действия. Таким образом пластическая игра определяется эмоцией, которую офицеры судорожно пытаются в себе подавить. А в созерцании эта игра находит – хоть и ничтожный, – но вентиль. <...>

14 октября 1972

Вечерняя репетиция.

Действие 3, явление второе

(Делается попытка привнести в манеру Принца методы работы Кляйста. Ганц ходит, жестикулирует, думает, строит гримасы, скрещивает руки на груди, склоняется над написанным.) <...>

Штайн констатирует: Рем (исполнитель роли Гогенцоллерна) слишком судорожно сжимается от страха. Он находится в идеальной позиции наблюдателя и может это полностью



живописно разыграть. Сообщая Принцу о смертном приговоре, он не должен смотреть ему в глаза, но может, когда хочет к нему обратиться, резко повернув голову, посмотреть ему прямо в лицо. В шатающемся столе, о который он спотыкается и который пытается хоть как-то удержать в равновесии, он находит метафору психического состояния Гомбурга в данный момент... У меня сильное сомнение насчет того, что наш современный зритель способен почувствовать, что такое смертельный страх. Его почти невозможно передать. Сразу же возникает опасность поверхностного эстетического наслаждения. Как этому сопротивляться, нужно еще подискутировать или поискать экспериментально.

16–17 октября 1972

Действие 3, явление пятое.

Сцена «смертельного страха».

Курфюрстина, Принц, Наталия

<...> Скандальность сцены должна вызвать у публики сочувствие. Стимул для этого – внезапная преувеличенная чувствительность Принца, которая потом снижается, но должна совпасть с ощущением «он совершенно прав» (это часто чувствуешь, читая тексты Кляйста). Тут нужно использовать всю невероятно точно скомпонованную Кляйстом гамму отчаяния, которое Принц дозирует самым искусным образом, со своей сознательной стратегией отчаяния. Он скорее доказывает свою боль, нежели непосредственно ее ощущает, при этом он, конечно, внутренне следует формам проявления отчаяния во всей их глубине. <...>

Пожатие Наталией руки Принца должно отчетливо донести передачу силы героя Наталии Принцу-человеку, что является одной из причин его преклонения перед Наталией. Ее сверхчеловечность должна не только для Принца и Курфюрстины, но и для публики стать возвышающим мгновением; оно кончается лишь с уходом Наталии, словно бы парящей в воздухе.

Тем самым строфа «Будь пара крыльев у тебя», направленная в сторону уходящей Наталии, логично становится монологом, потому что с ангелом трудно вести диалог на равных. <...>

Действие 2, явление пятое и шестое

...Уровень настроения, из которого возникает монолог Гольца, в нашей редакции несколько снижен (по сравнению с Кляйстом). Кляйст требует, чтобы известие о смерти Курфюрста устами Курфюрстины озарило местность, как молния, к нему не примешивается ни слова о печали. В нашей же редакции дуга напряжения расширяется, восходя с нуля до высшей точки, и тем самым не терпит замедления.

Пантомима страдания Курфюрстины могла бы обрести еще более четкие контуры. Неточно выраженная сентиментальность в настоящей редакции будет скорее тормозить сочувствие публики, которая должна видеть в Курфюрстине идеальный образ женщины Кляйста, воплощение пассивности и «милоты». Не бессилие Курфюрстины, доходящее до полного отчаяния, должно выражать кляйстовское понимание, а ее возвышенная самодисциплина. Как раз в момент, когда обстоятельства, казалось бы, обрекли ее на бессилие, позвольте ей в безмолвной тиши продемонстрировать спокойный полук тепла, из которого, в понимании Кляйста, возникает решение всяческих конфликтов.

В основе кляйстовского идеала матери («*Mutteridol*») лежит представление о женской пассивности, которое не ставится под сомнение даже путем действия. Этот женский идеал – полная противоположность активному мужскому миру – должен, в его понимании, привести к синтезу действия (мужчина) и чувства (женщина). Такому пониманию деяния Наталии не противоречат, как представительница юности, она пока не должна давать образец поведения зрелой женщины. <...>

И в других сценах можно было бы большее внимание уделить произвольному влиянию, ибо аура Курфюрстины, без каких либо особенных ее действий, оказывает влияние на других персонажей. Благодаря реакции этих других Курфюрстина может позволить себе прикрыться маской. Ибо важны не столько ее маленькие движения, сколько сознание присутствия великого женского идола, который даже без активного вмешательства меняет способ поведения других (она не сопровождает, а позволяет себя сопровождать и т.д.).

18 октября 1972.

**Действие 4, явление третье
и четвертое. Принц – Наталия**

«Монолог дервиша» («Жизнь дервиша считают переходом...») – словно эксперимент Принца со смертью. Уже зажигание свечи он использует как тест... В этой сцене трудность Кляйста отождествлять себя с собственным чувством (как и со всеми остальными персонажами «Принца Гомбургского») проступает наиболее ярко. Особенно в состоянии аффекта очевидна невозможность «ухватить, постичь» это (имя Наталии, смертельный страх и т.д.), она сказывается либо в запинке, поиске слов или в использовании сфабрикованных до того поворотах речи, изъятых из каталога идей персонажей и сознательно вмонтированных для описания невысказуемого. Вместо возникающего непосредственно из чувства слова Принц прибегает к рационально используемым формулам ранее схваченных эмоций...

Эти эксперименты с таинственным (смерть, сомнамбулизм, ангелоподобное величие или страх) снова и снова возникают во всей пьесе. Персонажи постоянно пытаются преодолеть свои эмоциональные трудности путем подходящих автоинсценировок, чтобы сделать доступными для себя, наконец, рациональным путем порожденное эмоциями.

Мне кажется, эту рациональность в обращении с чувством почти во всех сценах пьесы надо разработать еще сильнее. Синтез рациональности (что особенно важно во второй части). Это сделает контуры пьесы четче, а также докажет способность Кляйста жить своей эмоциональной утопией («Помочь мне в этом мире было нельзя»). <...>

В сцене Принц – Гогенцоллерн речь идет об акте помилования, который ничего общего с юридическим вопросом не имеет... У Кляйста речь идет не о вопросе права, который ему и без того, казалось бы, безразличен. Его главная проблема – проблематика пощады, столкновения с законом, который он вовсе не собирается изменить, и об ощущении, которое здесь воспринимается как милость... Глубокое уважение, которое Принц вызывает Курфюрсту

за его письмо, может возникнуть лишь от благодарности за его изысканные формулировки. *De facto* Курфюрст мысль о помиловании облек в форму требования проверки юридической стороны дела, впрочем, весьма необычными средствами. В конфликте «идеология молодежи – существующая власть», как он изображается в сцене Курфюрста с Наталией, Курфюрст вовсе не соглашается с требованиями Наталии и Принца, а хитроумно уклоняется от них. Он добивается того, чтобы Принц, так сказать, «системо-имманентно» оценил только его понимание права – не закрадывается ли в нем какая-нибудь несправедливость?

В этой сцене подтверждается подрывающая устои государственности тенденция идеалистических теорий Принца. Рука об руку с почтением к изысканным формулировкам Курфюрста – презрение к нему, кто не способен, согласно новым идеалистическим идеям, подняться над законом и дать свободу «живым чувствам», кто, закованный в латы собственной «унылой» системы мышления, ни разу не принимает решения сам, от лица его величества индивидуума, но требует для этого кого-то еще другого. <...>

Наталия – тоже часть индивидуалистического, утопического восстания молодежи, восстания как самоосуществления. Но в борьбе за Принца она прибегает к средствам реальной политики, пытается и его убедить, что в этой ситуации идеалистические мечтания бесполезны и что он должен склониться перед реальностью. И лишь его отказ от реалистической тактики снова бросает ее в жаркие объятия идеологии эксцесса, избытка («*Überschwang-Ideologie*»). Наталия покидает его, который снова стал идолом, безмерно счастливая, ибо ее общественная утопия, кажется, снова, как рыбка, в ее руках – покидает того, кто снова стал памятником.

22 октября 1972

Прогон первой части

...В спектакле не должна больше ощущаться методика освоения текста, которой мы пользовались в начале репетиционного процесса. Иначе получается столько длиннот, которых



текст Кляйста не выносит, как и дробления. Каждое чувство должно найти выражение в целостном речевом акте, должно быть подготовлено не мимикой или жестом в первую очередь, а словом. Между каждой речевой единицей еще ощущаются слишком длинные цезуры. Отдельные части строфы должны скрепляться ясными смысловыми скобками, чтобы они не производили чисто литературного впечатления, несмотря на все литературные намеки в тексте и спектакле. Сегодня реалистические обрывки речи почти везде затушеваны, и вообще вряд ли они кляйстовские. Сейчас пока везде еще чувствуются длины.

Сомнамбулическая пантомима немножко суховата. Вместо свободных, полных блаженства движений была скорее марионеточность, а это нивелирует контраст между мечтательностью Принца и реальностью двора.

Из-за слишком сильного пластического контакта Принца с Наталией и Курфюрстом судороги Принца начинаются слишком рано. Я хочу еще раз напомнить о первоначальных размышлениях, в которых мечтательная сторона переживаний Принца объяснялась путем постоянной перемены измерений. Не пластическая конфронтация, а постоянное изымание всего телесного превращает мечту Принца о счастье в кошмар отверженности.

Любая попытка хотя бы слабого прикосновения, исходящая от Принца, не достигает своей цели, объект прикосновения отстывает, тем самым побуждая Принца снова ухватиться, и эта попытка вновь должна остаться безуспешной (за одним исключением снятия перчатки). Все движения двора, стало быть, должны быть отступанием назад, уклонением, а не пластической конфронтацией или судорожной борьбой. Курфюрст в сцене на веранде должен подойти к Принцу ближе, сократить дистанцию. Способность Принца, сияющего военного героя, к воодушевлению в первой части диалога с Гогенцоллерном нужно выявить ярче, а во второй части привести к норме. Вообще эта сцена кажется мне все еще слишком затянутой, она снимает напряжение пауз при созерцании сновидца.

Реалистичность сцены пробуждения могла бы быть подчеркнута сильнее, тем ярче был бы контраст плоскости мечтаний. Настойчивость Гогенцоллерна не должна оставлять Принцу времени для того, чтобы слишком глубоко уйти в детали своего сна. И эта настойчивость не допускает никаких пауз реакции (реагирования). <...>

Реплики Принца в толпе офицеров звучат теперь гораздо более начальственно и подчеркивают его обращение с реальностью (или способность избегать реальности, обходить ее?). В основу поведения Принца в сцене лишения его шпаги кладется патологическая любовная страсть Кляйста к ярости, отчаянию, глубочайшей боли, являющимися для него источником силы, из которого мир снова выходит радужным, побуждая его тем самым к примирению <...>

23 октября 1972.

Финал

...Драпировать катафалк (с телом Фробена) надо чуть жестче, под девизом: «Эта красивая война больше не доставляет мне удовольствия».

Трукс должен поднимать шпагу обеими руками, чтобы придать реквизиту больше достоинства.

Костюмы Коттвитца, Хеннингса, Гогенцеллерна и Курфюрстины, впервые появившиеся на прошлой репетиции, пока не вполне отвечают требованиям постановки. Чрезмерная тенденция к историзации в них из-за формы складок и отчасти из-за того, что они непропорциональны и слишком широки, мешает складыванию образа идеальной армии, возникает, скорее, впечатление самодостаточности кулсткамеры. Их надо переделать.

Зритель, не захваченный молниеносным чередованием эпизодов и эмоциональных потоков, отвлекается на что-то другое или вовсе отключается, начинает замечать маленькие неточности. Такое решение сильно замедляет восприятие.

(Комментарий протоколиста с вкраплениями фраз из прямой речи режиссера.) Чрезвычайно опасная финальная реплика («В поле! В бой!») выкрикивается теперь не



«залихватски» (как в первом варианте, что оказалось совершенно несносным), а как в шиллеровском театре, с формалистическими паузами: «In Staub / mit allen Feinden / Brandenburgs»⁴⁵.

Конечная точка, а именно действия Принца, пока окончательно не поставлена. Но все должно свестись к исчезновению в финале реального Бруно Ганца–Принца (неважно как, путем окончательного в своем роде обморока ли, полного отчаяния ли или выстрела из пистолета) и появлению вместо него Принца-куклы. Несомая высоко на руках офицеров, она представляет Гомбурга, превращенного в оплот системы. <...>

¹ Берковский Н. Романтизм в Германии. М. 1973. С. 418–419.

Русскому литературоведу вторит немецкий, обращающий внимание на роль обеих литератур в развитии европейской идентичности: Meyer-Fraatz. Die slawische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemässen in Russland, Polen und Kroatien. Harassowitz, Wiesbaden, 2002. S. 144.

² Mayer Hans. Denkspiel oder Traumspiel? Kleist „Prinz von Homburg“ im Schillertheater und bei der Schaubühne // Theater heute. 1972. № 12. S. 12.

³ В рецензии на постановку одного весьма серьезного критика встречается и более комплиментарная оценка: «Со времен Кортнера ни один режиссер в Германии так глубоко не вникал в производство, как Петер Штайн».

⁴ Здесь и далее цитируются фрагменты Протоколов рабочих заседаний к «Принцу Гомбургскому» и Протоколов репетиций «Принца Гомбургского», предоставленных автору Петером Штайном.

⁵ Необходимо сказать несколько слов о чрезвычайно богатой семиотике знака «пруско-голубой» («preuisischblau»), поскольку он играет важную, хотя и не первостепенную роль как в драме, так и в сценографии спектакля. На многозначность этого символа обращает внимание, в частности, канадский художник Чарльз Станкевич в недавно вышедшей книге «Loveland» (Berliner Verlag, 2014). Органический прусско-голубой цвет — цвет василька синего, являющегося национальным символом Германии. Прусская голубой пигмент — первая искусственная, созданная химическим путем краска. Изготовил ее в 1706 году берлинский химик Дисбах, и вскоре пигмент стал применяться в живописи голландцами («Положение во гроб» П. ван дер Верфф, 1709, Сан-Суси, Потсдам). Пигмент отличался удивительной яркостью, стойкостью и чудесным свойством связывать яды, отчего высоко ценим медиками. В 1710 году его начали использовать художники при прусском дворе, можно сказать, что с этого

момента «прусская голубой» (параллельное обозначение «берлинская голубой») начал восприниматься как элемент национальной символики. Знаменательно, что регламент, вводящий единую прусскую униформу, в которой доминировал голубой цвет, был принят в 1709 году. В палитре цветов Каспара Давида Фридриха «blau-grün-blau» голубому принадлежит особая смыслодержательная роль (см. отдельную выставку «Mopographie des Blaues», состоявшуюся в 2012 году в Замке Дётцингер, посвященную этому предмету). Уже в 1830 году пигмент достиг Японии, на его основе Хокусай начал работать над своей «Волной», затем его «перехватил» Ванго. Иронии истории было угодно, чтобы «роковой», «опасный» цвет сыграл печальную роль в истории германского фашизма. На Нюрнбергском процессе была выдвинута спорная гипотеза об образовании прусского голубого в газовых камерах Освенцима из-за содержащейся в циклоне-Б синильной кислоты; этот якобы доказанный факт использовался для доказательства того, что нацисты не убивали своих жертв в газовых камерах. Подробно об этом можно прочесть у Ч.Станкевича.

⁶ Brief Heinrich von Kleistan Adolphine von Werdeck. Paris, 29. Juli 1801.

⁷ Karasek Hellmuth. Der Kleist von Homburg. Premierream Halleschen Uferin Berlin // Die Zeit. 10. November. 1972

⁸ Lektüre zu „Prinz von Homburg“ <Zusammengestellt von Botho Strauss>. S. 3. Обратим внимание на то, что на Кляйста оказали большое влияние идеи теоретика реорганизации прусского государства Кристиана Якоба Крауса, лекции которого молодой офицер, пренебрегая службой, слушал в Кёнигсберском университете. Краус проповедовал реформы, которые должны были превратить Пруссию в современное демократическое государство и более того — способствовать «облагораживанию человечества».

⁹ Принц Гомбургский — Курфюрсту: «Иди, полмира / Оружием повоюй, и покори, / И знай, что ты таких надежд достоин» (V, 7).

¹⁰ Согласно статистике, приводимой Хеннингом Ришбистером в его «Театре в третьем рейхе», если с 1929 по 1933 год на сценах Веймарской республики было осуществлено 34 постановки «Принца Гомбургского», то с 1933 по 1944 год — 157 (в то время как число постановок шекспировских трагедий колебалось от 10 до 30). См.: Siehe Theater im Dritten Reich - Theaterpolitik. Speiplanstruktur. NS-Dramatik. Kalmeyer, Seelze-Velber, 200. S. 336.

¹¹ Henkel Arthur. Traum und Gesetz in Kleists „Prinz von Homburg“ // Neue Rundschau, 1962. S. 438, 464.

¹² Kittler Wolf. Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg, 1987. S. 262.

¹³ В 2004 году в одной из бесед Штайн заметил, что впоследствии это насильственное вмешательство в пьесе было для него в высшей степени мучительным воспоминанием. См. Schieb Roswitha. Peter Stein: ein Porträt. Berlin, 2005.

¹⁴ Ibidem.

Новый театр, старая сцена



¹⁵ Протокол № 221 «рабочего заседания» от 21 июня 1972 г.

¹⁶ Интересно, что идея «живого» задника почти синхронно зародилась в 1970-е годы и в Германии, и в России. Это примета не только новой знаковой сценографии, но и, вероятно, жизни какой-то новой живописной идеи.

¹⁷ Mayer Hans. Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick. 1962 // Zit. nach: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfulingen (Neske). 1962. S. 240–241.

¹⁸ Подробнее об этом см.: Гарин И. Непризнанные гении. М., 1913.

¹⁹ Книга 1. С. 50–51, 53, 126, 197, 436–439, 455.

²⁰ Ханс Майер отметил, что романтическое представлялось здесь «преимущественно средствами эпического театра». Неожиданное и тонкое наблюдение, но генерализировать интерес Штайна к брехтовской эпике в этом спектакле мы бы не стали.

²¹ Конструкцию херрмановского задника с дверным проемом (да и колористику отдельных сцен) уместно соотносить с композицией «Большого утра» Филиппа Отто Рунге (1808; Кунстхалле, Гамбург).

²² В немецком тексте «Odieser Fehltrit, blond mit blauen Augen». Слово «белокурый» Пастернак предусмотрительно убрал из перевода; именно эту краску актриса любовно выделяет, подавая ее с трепетом и жалостью.

²³ У Кляйста мотив сна удивительно полиморфичен и постоянно двоиится. Стараясь это подчеркнуть с помощью смысловых оттенков, Штайн в сцене, когда Курфюрст чувствуя угрозу дворцового переворота, смиряет своих командиров – «Что город даром подымать со сна?» (нем. Wo zu die Stadtausihrem Schlafenwecken?), позволяя актеру заменить слово «Stadt» на близкое по звучанию «Staat», благодаря чему метафора сна приобретает более широкий смысл.

²⁴ Перевод фразы наш. Нем: Im Staub mit allen Feinden Brandenburgs!, тогда как у Пастернака: «В поле! В бой!».

²⁵ Tank Kurt Lothar. Ein Traum, was sonst? // „Theater Sonntagsblatt“. 12 November. 1972.

²⁶ Mayer Hans. Denkspiel oder Traumspiel? Kleist „Prinz von Homburg“ im Schillertheater und bei der Schaubühne // Theater heute. 1972. № 12. S. 12.

²⁷ Hensel Georg. Der Träumende und geträumte Prinz. „Prinz Friedrich von Homburg“, inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne. // Die Weltwoche. 15. November 1972.

²⁸ Baumhardt Reinhardt. In Kleists Kopf und Traum. Noch einmal: „Prinz von Homburg“ an der Schaubühne Berlin // Süddeutsche Zeitung. 8. November. 1972.

²⁹ Karasek Hellmuth. Der Kleist von Homburg. Premierream Halleschen Uferin Berlin // Die Zeit. 10. November. 1972.

³⁰ Lange Hartmut. Herr v. Homburg und die Liberalen. In Westberlin wird zur Zeit Kleists „Prinz von Homburg“ gegeben in der Regie von Peter

Stein // Konkret, Hamburg. 30 November. 1972.

³¹ Iden Peter. „Prinz von Homburg“ ... // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 10. November. 1972. Zit. nach seinem Buch „Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979“ (S. 159–160). В смысле глубины постановки общественно-политических проблем драмы Иден противопоставляет Штайну гамбургский спектакль 1978 года М. Карзе и М. Лангхоффа.

³² Kaiser Joachim. Traumtänzer im Traum-Preussen. Peter Stein inszeniert Kleists „Prinz von Homburg“ in der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer. // Süddeutsche Zeitung. 6. November. 1972

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Luft Friedrich. Der Prinz von Homburg – ein neurotischer Prolet? Peter Steins Kleist-Interpretation in der Schaubühne // Die Welt. 6. November. 1972.

³⁶ Baumhardt Reinhardt. In Kleists Kopf und Traum. Noch einmal: „Prinz von Homburg“ an der Schaubühne Berlin // Süddeutsche Zeitung, 8. November. 1972.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Lange Hartmut. Herr v. Homburg und die Liberalen. In Westberlin wird zur Zeit Kleists „Prinz von Homburg“ gegeben in der Regie von Peter Stein // Konkret, Hamburg. 30 November. 1972.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Schieb Roswitha. Peter Stein. ein Porträt. S. 144.

⁴² Ibidem. S. 145.

⁴³ Hensel Georg. Der Träumende und geträumte Prinz. „Prinz Friedrich von Homburg“, inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne. // Die Weltwoche. 15. November 1972

⁴⁴ В протоколах Шайбюне мы встречаемся с двумя манерами записи протоколистом: один подробно конспектирует прямую речь режиссера, лишь изредка комментируя диалоги и происходящее в репетиционном зале, в то время как другой постоянно перемежает прямую речь режиссера собственными комментариями протоколита. Второй тип записи не особенно привлекателен. Нас интересовал почти исключительно «режиссерский ряд», вкрапления протоколистом даются там, где это крайне необходимо по сути. Протоколисты нигде не применяют кавычки, этим лишний раз подчеркивается минимальность их авторства.

⁴⁵ Финальную реплику «Принца Гомбургского» «В пыль / сотрем врагов всех / Бранденбурга!» Б. Пастернак перевел произвольно «В поле! В бой!», считая, по-видимому, буквальный перевод помехой публикации перевода из-за подозрений Кляйста в милитаристском пафосе. Быть может, даже цензоры предложили Пастернаку заменить эту реплику.