

Андрей ЮРЬЕВ

ДРАМАТУРГИЯ ХЕНРИКА ИБСЕНА

**В ОТРАЖЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЖИССУРЫ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ
(АНТУАН, ЛЮНЬЕ-ПО, РЕЙНХАРДТ)**

«Интермедийность, <...> скепсис по отношению к великим теориям или рассказываемым метаисториям приводят к распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств. Все отношения, которые прежде были конституирующими для драматического театра, оказываются теперь перевернутыми <...>: на первом плане больше не стоит вопрос о том, действительно ли – и каким именно образом – театр адекватно “соответствует” тексту, затмевающему собой все прочие элементы. Скорее уж теперь мы начинаем вопрошать сами тексты о том, действительно ли, и каким именно образом, они могут послужить подходящим материалом для реализации театрального замысла. Главной целью более не является целокупность и единство эстетической театральной композиции <...>. Напротив, теперь театр обретает свой подлинный характер фрагментарного и частичного. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит – риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и все это – чтобы стать совершенно новым видом практики»¹.

Эти наблюдения Ханса-Тиса Лемана в целом очень точно отражают сегодняшнюю театральную ситуацию. Автор книги «Постдраматический театр» характеризует описываемые им тенденции как *распад самой структуры драматического действия*, влекущий за собой «уход смысла»². В результате, отмечает немецкий театровед, «возможность интерпретации общей ткани представления стремится к нулю»³. Начало же процессов, которые привели к возникновению наблюдаемых ныне тенденций, Леман не без оснований относит к рубежу XIX–XX вв.

Указывая в первую очередь на «статический театр» Метерлинка, автор книги закономерно проходит мимо наследия зачинателя «новой драмы» Хенрика Ибсена – явления, не только абсолютно

чуждого выявляемым Леманом кризисным процессам, но и им противостоящего. Именно Ибсен, по праву считающийся создателем интеллектуально-аналитического типа пьесы, категорично требует от театра не «рассеяния смысла», а его предельной концентрации, не фрагментации художественного целого, а единства и синтеза, не размывания, а максимально четкого структурирования сценического действия. Именно ибсеновская драматургия активно сопротивляется «распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств». Как раз это и делает сегодня Ибсена автором, казалось бы, радикально антисовременным, но именно

¹ Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М., 2013. С. 91–92.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 128.

поэтому – предельно актуальным, способным дать основу для борьбы с энтропией смысла и формы. Не исключено, что именно здесь кроется объяснение тому факту, что по степени востребованности современным мировым театром Ибсен занимает второе после Шекспира место⁴.

Надо, впрочем, признать, что категоричность, с какой драматургия Ибсена предъявляет театру свои императивы, часто создает практикам сцены серьезнейшие, иногда почти непреодолимые, трудности, которые не может не учитывать каждый, кто глубоко проник в созданный великим норвежцем художественный мир. «Понимаете, – сказал Ингмар Бергман в одном из своих интервью 1980 г., словно опровергая уже вошедшую в моду теорию “смерти автора”, – когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы – Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга – как и у Шекспира – чувствуешь, что таких пределов нет»⁵.

Весьма непростыми были взаимоотношения ибсеновской драматургии и с современной ей режиссурой, формировавшейся в поле напряжения между двумя генеральными направлениями литературы и искусства той эпохи – натурализмом и символизмом. Как известно, представители обоих этих направлений с одинаковой настойчивостью пытались представить Ибсена своим сторонником (заодно отметим, что попытки

максимально сблизить норвежского драматурга с натуралистической или символистской эстетикой предпринимаются историками литературы и театра до сих пор). Однако Ибсен всегда решительно отвергал подобные попытки, категорически не желая присоединяться к какому-либо художественному, идеологическому или политическому лагерю: «Я никоим образом не могу скомпрометировать какую-либо партию, так как не принадлежу ни к какой, – писал Ибсен в январе 1882 г. норвежскому историку литературы и литературному критику Улафу Скавлану. – Я хочу оставаться одиноким застрельщиком на форпостах и действовать вполне на свой страх»⁶.

Создатель интеллектуальной драмы столь же решительно отвергал попытки интерпретировать его драмы как тенденциозно-идеологические. «В своих произведениях я никогда не допускал сознательной тенденции, – говорил он. – Я был больше поэтом и меньше социальным философом, чем это вообще склонны думать. <...> Моей задачей было изображение людей»⁷.

Несводимость содержания драм Ибсена к той или иной идеологеме (философской ли, моральной или социально-политической) очень точно подметил столетие назад Андрей Белый. «Можно доказывать реалистическое мирозерцание Ибсена; <...> можно обратно доказывать мистицизм Ибсена <...>. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен – детерминист; Ибсен – мистик; Ибсен – пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен»⁸.

⁴ Данные 2006 года, приводимые в статье: Бюсет Б. Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. Осло, 2006. С. 7.

⁵ Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 33. В связи с этой темой не менее интересны наблюдения младшего современника Ибсена, видного датского актера и режиссера Эмиля Поульсена (см.: Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012. № 2 (10). С. 65).

⁶ Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 713–714.

⁷ Там же. С. 663.

⁸ Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 222.

«Его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили в атмосфере гипноза; <...> мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое – одновременно»⁹.

«Драма идей», в которой сталкиваются, как в книгах его старшего современника Серена Киркегора¹⁰, различные экзистенциальные позиции, всегда оставалась у Ибсена неотделимой от истории людей. «Я всегда исхожу из индивида, – признавался драматург. – Явления, сценические картины, драматический ансамбль – все это приходит после, само собою, и я несколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его *человечности* (курсив мой. – **А. Ю.**). Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не свершится его судьба»¹¹.

Смысловая выразительность подробных ремарок, описывающих место действия, мизансцены, поведение персонажей и при этом исключающих случайные, не нагруженные многозначным смыслом детали, позволяет с уверенностью утверждать, что, создавая пьесу, Ибсен выстраивал в своем воображении конкретный спектакль. Текст каждой из его «современных пьес» содержит в себе довольно-таки жесткую режиссерско-драматургическую конструкцию, нередко помогавшую исполнителям, остававшимся в рамках актерского театра, но создававшую серьезные трудности режиссерам-практикам,

исходившим из своих, не совпадавших с ибсеновскими, идейных и художественных устремлений. Отмеченная Андреем Белым многослойность содержания, которую невозможно было воплотить на сцене, пользуясь натуралистическими или символистскими «методологическими очками», предьявляла режиссуре той эпохи почти непосильные для нее требования. Поэтому история сценических воплощений пьес Ибсена на рубеже XIX – XX вв. может быть представлена как история драматических и довольно-таки поучительных для сегодняшнего театра столкновений практической режиссуры с весьма неподатливым материалом – столкновений, из которых победителем выходил, как правило, автор пьесы, а не постановщик спектакля.

Отношения драматургии Ибсена с режиссурой натуралистического театра складывались, на первый взгляд, наименее конфликтно. Но даже постановки «Привидений» – той ибсеновской драмы, которая, казалось бы, наиболее близка эстетике натурализма и которую часто пытались сделать знаменем натуралистического театра, – свидетельствовали о трудностях, возникавших у постановщиков. Дело в том, что при всех внешних сходствах «Привидений» с натуралистической драмой, выявляющей осмысленную в детерминистском ключе зависимость человека от непреодолимых биологических законов, эта ибсеновская пьеса разламывает рамки натурализма, выходя к куда более масштабным художественным обобщениям.

Постановкой, послужившей образцом для всех последующих

⁹ Там же. С. 224–225.

¹⁰ Несмотря на то что Ибсен отрицал влияние на свое творчество идей датского мыслителя и однажды заявил, что он «вообще очень мало читал Киркегора, а понял из его сочинений еще того меньше» (Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 691), позднейшим исследователям удалось уличить драматурга в извинительном для него лукавстве, объяснимом жадой во что бы то ни стало доказать свою полную творческую самостоятельность. Влияние на Ибсена философии Киркегора было впервые подробно рассмотрено в специальном разделе исследования Харальда Бейера «Значение Серена Киркегора для норвежской духовной жизни» (см.: Beyer H. Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv // Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Kristiania, 1923. Bd. 19. S. 47–97). Из последующих работ на тему «Ибсен и Киркегор» (ставшую одним из содержательнейших разделов современного ибсеноведения) следует особо выделить статьи норвежской исследовательницы Вигдис Истад (см., например: Ystad V. «—livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. Oslo, 1996. S. 42–57, 79–100), а также книгу американца Брюса Шапиро: Shapiro B.G. Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's «Peer Gynt» and the Philosophy of Kierkegaard. New York; London, 1990. Безусловно заслуживает внимания и появившийся сравнительно недавно сборник: Kierkegaard, Ibsen og det moderne. Oslo, 2010.

¹¹ Признание драматурга, записанное немецким писателем и журналистом Михаэлем Георгом Конрадом (цит. по: Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полное собрание сочинений в 4 т. СПб., 1909. Т. 4. С. 713).

натуралистических театральных прочтений драмы Ибсена, стал спектакль Андре Антуана, впервые показанный в парижском Свободном театре 30 мая 1890 г. Вдохновленный идеями Эмиля Золя (автора, кстати сказать, не вызывавшего у Ибсена симпатий¹²), Антуан воспринял «Привидения» как «этюд относительно наследственности, третье действие которого обладает мрачным величием греческой трагедии»¹³. Такой интерпретации, придававшей биологическим закономерностям статус трагического рока, были подчинены не только все сценические средства, использованные режиссером, но и весьма существенные сокращения текста пьесы. Самые внушительные по объему купюры были сделаны в диалогах фру Алвинг и пастора Мандерса. Не было в спектакле ни «вольнодумных» книг, которые читает героиня Ибсена, вызывая удивленное негодование у пастора; не заходил разговор и об ее давнем бегстве из дома мужа к Мандерсу, возвратившему ее в семью во имя соблюдения освященных церковью законов. Исключен был и тот диалог фру Алвинг с Освальдом, в котором заходит речь о «жизнерадостности», которая была ключом в молодом лейтенанте Алвинге и которая в силу социальных условий вылилась позднее в развратные оргии, из-за чего мать вынуждена была удалить из дома своего маленького сына. Не удивительно, что критика, и так не подготовленная к восприятию сложной драмы Ибсена, жаловалась на многие «неясности» спектакля¹⁴. Отсекая все то, что с трудом укладывалось



в его сценическую концепцию, переноса акцент с трагедии фру Алвинг, пытающейся освободиться от власти прошлого, на безысходность ситуации Освальда, режиссер полагал, что следует не собственной интерпретации, а объективному содержанию исходного литературного материала, которое он якобы делает более выпуклым. Однако смыслообразующим центром всей драматической конструкции «Привидений» является отчаянный и трагически безысходный бунт фру Алвинг¹⁵ – бунт не только против общественной морали, освященной авторитетом церкви, но и против законов мироздания, дарующих прошлому власть над настоящим и четко артикулируемых ветхозаветной апофегмой: «Грехи отцов падают на детей». Но эта тема, выходящая далеко за пределы натуралистического биологизма, Антуана не заинтересовала.

Х. Ибсен

¹² См.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 493–494.

¹³ Антуан А. Дневники директора театра. М. – Л., 1939. С. 132.

¹⁴ См.: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Frankfurt am Main, 1998. S. 73–74.

¹⁵ Такое утверждение выглядит спорным, если помнить, что не только в спектакле Антуана, но и в ряде других известных постановок «Привидений» на первый план выходила драма Освальда, которую, разумеется, нельзя считать второстепенной. Но трагедия фру Алвинг является у Ибсена все же более объемной по своему содержанию, нежели контрапунктически с ней сплетающаяся линия Освальда. Не имея возможности развернуть здесь подробную аргументацию, отсылаю читателя к размышлениям норвежских ибсеноведов Даниеля Хоконсена и Вигдус Истад: Haakonsen D. «The play-within-in-the-play» in Ibsen's Realistic Drama // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo – Bergen – Tromsø, 1971. Vol. 2. P. 112–117; Ystad V. « – livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 45–46; Ystad V. Ibsen and Anagnorisis // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 399–404.

«Перед зрителями Свободного театра, – писал один из крупнейших знатоков творчества Антуана Л.И. Гительман, – возникал неотвратимый процесс постепенного и все убыстряющегося заболевания. Этот процесс вовлекал в свою орбиту всех участников представления, все в спектакле было подчинено основному событию – болезни Освальда. Критик Франсиск Сарсе писал: персонажи разговаривают, словно они находятся в комнате больного. Занавешенные окна (шторы, вопреки ремарке Ибсена, так никогда и не отодвигались). Тяжелые кресла в чехлах. На полу – ковры. Шаги – приглушенные. Голоса – тихие. Две-три свечи. Полумрак. В душной, больной атмосфере дома капитана Альвинга живут, действуют, спорят, надеются, страдают все герои спектакля. Болезнь определяет смысл, характер, основное содержание событий, разворачивающихся на сцене»¹⁶. Как свидетельствовал шведский критик Ола Хансон, Антуан в роли Освальда «выказал себя представителем доброго галльского натурализма... Это был человек, в котором тление уже выело всю сердцевину и в котором только тонкий покров скрывает нечистое содержание. Его члены больше не подчинялись его воле, лицо у него было синеватое и одутловатое, глаза потухшие или неподвижно уставившиеся в одну точку, лепет вместо речи...»¹⁷. «Игра Антуана, – отмечал Л.И. Гительман, – отличалась не просто естественностью, но стремлением подчеркнуть физиологические, биологические элементы в болезненной природе Освальда. Натуралистическое проникновение в суть необратимых жизненных процессов, вобравших в себя



человеческие судьбы, было раскрыто Антуаном в полной мере»¹⁸.

Если мифопоэтический пласт драматургии Ибсена, скрыто присутствующий и в «Привидениях», не был востребован режиссерами-натуралистами, то адепты театрального символизма обладали достаточной чуткостью, чтобы заметить его в поздних творениях норвежца. Однако и почти все поздние пьесы Ибсена устроены так, что этот пласт трудно отделим от бытовой, социальной, психологической конкретики – всего того, что так важно для классического реализма XIX в., но было чуждо символистскому театру, с ним несовместимо. В связи с отношением Ибсена к драматургическим и сценическим экспериментам символистов датский писатель Герман Банг, хорошо знавший драматурга, писал: «Неутолимая страсть к действительности пронизывала все существо этого человека, которого столь часто называли погрязшим в символах.

Однажды, когда мы говорили о пьесе Мориса Метерлинка, действие которой разворачивается за кисейным занавесом, он весьма возбужденным и раздраженным тоном сказал:

А. Антуан.
1903

¹⁶ Гительман Л. И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. С. 9.

¹⁷ Цит по: там же. С. 10.

¹⁸ Там же.

– Что это такое? Что это означает? Я этого не понимаю...

К сожалению, его собственные пьесы слишком долго разыгрывались по всему миру за духовным кисейным занавесом. Видел бы Мастер символистскую постановку «Женщины с моря» в Париже, он заплакал бы кровавыми слезами»¹⁹.

Парижской «Женщиной с моря», показанной 16 декабря 1892 г. в студии Эсколье, была постановка молодого, только начинавшего свой путь в театре Орельена-Мари Люнье-По. Пустая сцена, свободная от изображающих место действия декораций, зыбкий слабый сумеречный свет, плоскостное построение мизансцен, статичность поз, монотонно распевная читка текста, создававшая такое впечатление, что персонажи пребывают в каком-то сомнамбулическом состоянии, – все эти приемы символистского «статического театра» были на сей раз применены к драме Ибсена и вызвали массу язвительно ироничных отзывов в парижской печати (остроумный Жюль Леметр назвал способ ведения диалога в этом спектакле «беседой сталактита со сталагмитом»²⁰).

Получив после премьеры ответственную телеграмму от участников постановки, Ибсен любезно откликнулся на нее и даже сказал в своем интервью для парижской газеты «Фигаро», что предпочитает символистов молодым реалистическим драматургам Франции. Но все же предусмотрительно добавил: «Я их мало знаю, к сожалению».²¹

Когда же Мориц Прозор, переводивший пьесы Ибсена на французский язык, сообщил драматургу о напевной читке актеров



О. М. Люнье-По.
1903

в спектакле Люнье-По, Ибсен стал выказывать сильное беспокойство. Было принято решение просить Германа Банга, подолгу жившего в Париже, проконсультировать постановщика и исполнителей. Банг живо откликнулся на эту просьбу, но все его попытки воздействовать на Люнье-По терпели неудачу. Не привели к желаемому Бангом результату и репетиции «Росмерсхольма», который был показан осенью 1893 г. созданным Люнье-По театром «Эвр». Позднее Люнье-По так вспоминал об участии Банга в репетициях «Росмерсхольма»: «Он вертелся, вздымал руки, сжимая кисти в кулаки, и то и дело пронзительно вскрикивал: “Не так! Не так!.. Это фальшиво! Фальшиво!.. Вы поете!”»²².

Первым толчком, увлекшим режиссера в сторону от символистских экспериментов и подвигнувшим его к пересмотру своей творческой позиции, оказалась встреча с Ибсеном, состоявшаяся в октябре 1894 г., когда театр «Эвр», приехав на гастроли в Кристианию, показал

¹⁹ Банг Г. Воспоминания о Генрике Ибсене // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М., 2004. С. 234.

²⁰ См.: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.

²¹ См.: Robichez J. Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre. Paris, 1957. P. 156–157.

²² См. no: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.

Pro memoria

«Росмерсхольм» и «Строителя Сольнеса» в присутствии самого драматурга²³. Как утверждает исследователь творчества Люнье-По В.И. Максимов, после представления «Росмерсхольма» режиссер услышал от Ибсена «признание, что французские актеры ближе кого бы то ни было подошли к его замыслу»²⁴. Однако хорошо известные факты²⁵ опровергают это утверждение, основанное на грубом тенденциозном искажении смысла слов, которые произнес драматург при встрече с постановщиком²⁶.

На представлении «Росмерсхольма» Ибсен сидел в своей ложе с непроницаемо холодным выражением лица и в конце каждого действия вяло аплодировал, не выказывая большого удовольствия. На следующий день режиссер нанес драматургу визит, в ходе которого Ибсен, как вспоминал Люнье-По, дал понять, что для него неприемлема «монотонная псалмодирующая читка, которой мы добивались и которой мучили себя и публику»²⁷, а попытка придать одному из персонажей – Ульрику Бренделю – облик сверхъестественного фантома, появляющегося в таинственном освещении, является в его глазах «нелепой мистикой»²⁸.

О замечании Ибсена, что «страстного драматурга играть нужно страстно – и никак иначе», Люнье-По писал позднее так: «Ибсен в одно мгновение, одной лишь фразой изменил томный, однообразно-певучий характер нашей игры»²⁹ («до этого момента, – вспоминал режиссер, – мы играли несколько вяло и монотонно»³⁰); при этом Люнье-По недвусмысленно засвидетельствовал: «замечание <Ибсена>, которое я позднее непрестанно повторял в Париже,

сильно помогло мне в следующий вечер»³¹ – то есть во время представления «Строителя Сольнеса», на котором также присутствовал Ибсен и о котором он отозвался совершенно иначе, сумев оценить перемену в манере игры: «Моя пьеса возрождена» (*«Det var mitt stykkes gjenopstandelse»*)³².

Герман Банг, тоже находившийся в тот вечер в театре, следующим образом описывал игру Люнье-По в роли Сольнеса и Берты Бади в роли Хильды: «В их трактовке “Сольнес” превратился в гениальный любовный дуэт <...>. Только тогда, когда эта драма исполняется как песнь любви, как сама “Песнь песней”, положенная на два голоса, она становится до конца понятной и способной трогать сердца людей. <...> В заданном пьесой бешеном темпе, охваченные бушующим пламенем вдохновения, французские актеры сквозь суть темных любовных признаний стремились навстречу своей судьбе и падению Сольнеса»³³.

Символистские увлечения Люнье-По длились недолго, и в 1897 г. режиссер уверенно заявлял: «Родившийся после семилетнего господства натуралистического театра, в эпоху, когда вся литературная молодежь причисляла себя к символистам, театр “Эвр” оказался вовлеченным в это движение, несмотря на явное противоречие между театром Ибсена и теориями символизма. Возникло недопонимание, которое мы хотели бы рассеять. “Эвр” не принадлежит ни к какой школе, и если приятие мистических тенденций могло кое-кого ввести в заблуждение, то пора бы уже одуматься, поскольку, за исключением замечательных драм Метерлинка, они ничего не дали

²³ Подробно о норвежских гастроллях Люнье-По и его труппы см.: Брандес Э. Французское актерское товарищество в Кристиании // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб., 2012. С. 229–241.

²⁴ Максимов В. И. Театральный символизм во Франции: годы расцвета (пьесы Генрика Ибсена в постановке О.-М. Люнье-По) // Максимов В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 67.

²⁵ Подробно о реакции Ибсена на «Росмерсхольм» в постановке Люнье-По см.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 707, 727–728.

²⁶ Вот реплика Ибсена, зафиксированная Люнье-По: «Французские актеры в большей мере, чем многие другие, подходят для игры в моих пьесах. Люди недостаточно хорошо понимают, что страстного драматурга играть нужно страстно – и никак иначе» (цит. по: Ibidem. S. 728). Это замечание Люнье-По услышал после того, как попробовал оправдать перед Ибсеном «вялость» игры в «Росмерсхольме» ориентацией на немецкие сценические образцы, в которых, по словам режиссера, «сталкиваясь с трудностями при игре в пьесах Ибсена, немцы прибегали к монотонной псалмодирующей читке <...>. Когда Ибсен услышал о моих дружеских отношениях с немецкими толкователями и постановщиками, он стал действительно мне советовать в первую очередь держаться от них подальше» (цит. по: Ibidem. S. 707). На сходство игры Люнье-По и его актеров с немецкими образцами обращал внимание и виднейший парижский театраль-ный критик того времени Франсиск

Европа и Россия

с точки зрения драматического искусства»³⁴.

«Что за мешанина изливалась из наших мозгов!»³⁵, – саркастично восклицал Люнье-По уже в 1898 г., вспоминая о своих прежних экспериментах над драматургией Ибсена. «Итак, что же мы делали? – вспомнил раскаявшийся постановщик. – Все очень просто: тому, что мы не могли уразуметь, мы придавали побольше лиризма, побольше туманного романтизма – и мы декламировали, мы пели!»³⁶.

С 1898 г. Люнье-По резко меняет свой подход к драматургии Ибсена, интерес к которой не иссякал у него до самого конца его весьма продолжительной режиссерской карьеры. Вплоть до 1929 г. Люнье-По многократно ставил и те ибсеновские пьесы, которые шли в театре «Эвр» в 1890-е гг, и те, к которым он прежде не обращался. Самыми излюбленными стали для него со временем «Кукольный дом», «Дикая утка» и «Гедда Габлер». И весьма примечателен тот факт, что он ни разу не проявил режиссерского интереса к той ибсеновской драме, в которой весьма заметна близость символистскому «статическому театру», – к созданному в 1899 г. (т. е. уже после разрыва Люнье-По с символизмом) драматическому эпизоду «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Сам постановщик так определял свою новую стратегию в отношении драм Ибсена, позднее названную Жаком Робише «одухотворенным реализмом»: «Я требую от актеров жизненности, но жизненности, усовершенствованной стилем»³⁷. Однако ибсеновские спектакли французского режиссера, относящиеся к послесимволистскому периоду его творчества, остаются,

совсем не изученными нашим театроведением, в России Люнье-По до сих пор известен почти исключительно как режиссер-символист, несмотря на то что такое определение правомерно лишь в отношении весьма непродолжительного раннего этапа его творческого пути.

Подлинный прорыв в освоении драматургии Ибсена европейской режиссурой осуществил все же не Люнье-По, а Макс Рейнхардт, которому изначально были одинаково чужды и принципы натуралистического театра, и абстрактность сценического мышления символистов. Его постановка «Привидений», которой 8 ноября 1906 г. открылась Камерная сцена берлинского «Дойчес театра», стала знаменательным событием в истории мировой театральной ибсенианы, ибо немецкий режиссер сумел найти точный образный аналог поэтике великого норвежца.

«Интерес Рейнхардта к Ибсену, – отмечает исследователь творчества немецкого режиссера, – в большей части и был определен сложностью задач его сценического воплощения. Рейнхардт-режиссера привлекает к себе именно то, что ускальзывало из-под рук предшествующих постановщиков. <...> Обостренное чувство авторского стиля помогло Рейнхардту найти ключи к сложной, зашифрованной в образном подтексте философии Ибсена»³⁸.

То, что Рейнхардт решил поставить этот спектакль в сотрудничестве с Эдвардом Мунком, лишь подтверждает чуткость режиссера к художественному языку автора «Привидений». Ведь Мунк, как известно, испытал сильное воздействие ибсеновской драматургии, к которой многократно обращался

Сарсе: «На немецкой сцене стало уже традицией играть Ибсена так, чтобы публика забывала о том, что перед нею на сцене настоящие живые люди из плоти и крови. Они почти совсем не двигаются, почти совсем не жестикуют, а если это делают, то с высокопарностью, почти по-священнически. Их манера произносить текст носит характер замедленной рецитации – как будто слова исходят из каких-то сверхъестественных символических уст» (цит. по: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 707).

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. S. 728.

²⁹ Цит. по: Tompleton J. Antoine versus Lugué-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 80.

³⁰ Цит. по: Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 198.

³¹ Цит. по: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 728.

³² Ibid. Курсив мой. В версии В.И. Максимова перевод этой фразы представлен так: «Это было рождением моей пьесы» (Максимов В.И. Театральный символизм во Франции: годы расцвета (пьесы Генрика Ибсена в постановке О.М. Люнье-По) // Максимов В.И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. С. 65). Однако такой перевод невозможно назвать корректным.

в своем творчестве (да и Ибсен, высоко ценивший талант своего соотечественника, не избежал его влияния, работая над своей последней драмой)³⁹.

Рейнхардт просил Мунка создать не разработанную во всех подробностях сценографию будущего спектакля, но серию, по выражению режиссера, «атмосферических эскизов», которые дали бы толчок фантазии постановщика, подсказали обобщенный визуальный образ представления. «До сих пор интерьеры Ибсена сильно пренебрегали и дурно с ними обращались, – писал постановщик. – Однако я придерживаюсь того мнения, что они неотъемлемы от всей той многозначности, которая скрыта у Ибсена за словами, что они не только определяют события, но и в равной мере символизируют их. Я убежден, что мы с Вашей помощью сумеем достичь нужного баланса между персонажами и декорацией, сможем так соотносить их, чтобы раскрылись до сих пор незамеченные глубины этого грандиозного произведения»⁴⁰.

Очевидно, что Рейнхардт пошел по тому пути, который изберет много позднее Ингмар Бергман в работе над постановками ибсеновских «современных драм»:

«Ф. Дж. М<аркер>. А как бы вы “пробились” сквозь ибсеновскую обстановку? Разве можно устранить все реалистическое обрамление?

И<нгмар> Б<ергман>. Не считаю, что это необходимо; скорее наоборот – **совсем не нужно ничего “устранять”**. Вопрос в том, **что я могу внести в пьесу** (выделено мной. – А. Ю.)⁴¹.

Не связывая художника подробными указаниями, Рейнхардт



все же попросил его непременно сохранить в глубине огромное окно, через которое в финале открывается вид на горный ландшафт, озаренный восходящим солнцем⁴². Получив от Мунка серию эскизов, режиссер показал их своему ассистенту Эрнсту Штерну, которому было поручено создание сценографии и который позднее вспоминал: «Однажды Рейнхардт вызвал меня к себе и показал эскиз к “Привидениям”. Это была комната с большим черным креслом посередине, и я сказал Макс Рейнхардту, что этот эскиз не дает мне достаточного представления о деталях. – “А кресло, оно говорит все! Его чернота дает настрой всей драме. А стены комнаты – они имеют цвет воспаленных десен. Мы должны постараться найти обои такого тона. Обои дадут актерам правильное настроение! Мимика оживает через форму, свет и модуляции красок помещения”»⁴³.

Именно эскизы Мунка определили ход режиссерской мысли Рейнхардта. Выстраивая «баланс между персонажами и

М. Рейнхардт. 1905

³³ Банз Г. Воспоминания о Генрике Ибсене. // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. С. 237–238.

³⁴ Цит. по: Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. С. 200.

³⁵ Цит. по: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 77.

³⁶ Ibidem. S. 79.

³⁷ Ibidem. S. 80–81.

³⁸ Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. М., 1975. С. 415–416.

³⁹ Подробно об этом см.: Langslet L.R. Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genre mates. Oslo, 1994.

⁴⁰ Цит. по: Ibidem. S. 66.

⁴¹ Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. С. 34.

⁴² Попутно отметим, что в раннем спектакле Антуана символически значимая у Ибсена панорама горного ландшафта была купирована.

⁴³ Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 418–419.

декорацией», постановщик придал символическую объемность каким-то странным, загадочным, поначалу едва уловимым и лишь в финальной сцене полностью определявшимся связям между огромным черным креслом, развернутым по диагонали в глубину сцены, и Освальдом, роль которого была поручена Александру Моисси. «Кресло – массивное, грузное, давящее, разбивало иллюзию удобного быта, обнажало его мрачность, тяжеловесность»⁴⁴.

И вместе с тем оно обретало многозначный символично-метафорический смысл. В нем была как будто сконцентрирована враждебная Освальду и его матери сила. Здесь когда-то сидел камергер Алвинг, здесь он раскуривал свою трубку, однажды заставив курить ее ребенка Освальда. Здесь он как будто незримо присутствовал и сейчас, словно наблюдая за тем, что происходит после его смерти с его женой и сыном. В этом массивном черном кресле была словно сконцентрирована вся гнетущая власть прошлого над настоящим, власть, грозящая гибелью юному Освальду. А в финальной сцене оно уже становилось зримым воплощением смерти, гробом, в котором находит свой конец ибсеновский герой.

Образ Освальда решался Рейнхардтом и Моисси в полемике с уже сложившейся в европейском театре традицией. Свой замысел Рейнхардт резко противопоставлял натуралистическим прочтениям драмы Ибсена: «До сих пор, – писал он, – в немецком театре всячески поощрялось более или менее достоверное клиническое исследование безумия, подаваемое в слишком ярком, грубом освещении и оставляющее все прочее в



Э. Мунк.
Эскиз к спектаклю
«Привидения». 1906

А. Моисси. 1900-е

тени. Считаю, что этому нужно пойти наперекор»⁴⁵. Поэтому в игре Моисси не было ни демонстрации прогрессирующего физиологического распада, ни обусловленной болезненным состоянием подавленности. «Сначала кажется, – вспоминала русская зрительница спектакля, – что в сумрачный дом фру Алвинг вступила молодость, весна – так беззаботно, беспечно смеясь и радуясь жизни, появляется в нем Освальд. На его оживленном, нервном лице еще чувствуется отблеск огней Монмартра, сияние прекрасного итальянского неба. И тем страшнее, тем трагичнее

⁴⁴ Бояджиева Л.В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 419.

⁴⁵ Цум. no: Langslet L. R. Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genier mates. S. 66.

Pro memoria

беспощадная правда, когда уже ничто не в силах скрыть ее»⁴⁶.

Как и Антуан, Рейнхардт смещал акценты в пьесе Ибсена, но делал это, преследуя совсем иные цели и строго придерживаясь принципов, заданных ибсеновской поэтикой. В этом спектакле тоже не было *бунтующей* фру Алвинг. В исполнении Агнес Зорма героиня Ибсена вызывала ассоциации с католической «*mater dolorosa*»⁴⁷. «Она была просто матерью Освальда, – вспоминал берлинский критик Альфред Керр. – В ней не было отважного духа, преисполненного активной энергии индивидуализма. Конечно, это была незаурядная женщина, но незаурядная только в своих чувствах, только по своей поразительной восприимчивости, а не волевой властности»⁴⁸. Заданная Ибсеном тема бунта против губительных для личности законов мироздания сохранялась в спектакле Рейнхардта, но была передоверена режиссером Освальду, образ которого Моисси строил на контрастах. «В нем все сильнее нарастает чувство протеста, прорывающееся в клокочущей ярости, – писал один из критиков. – И в то время, как голос Моисси пел страстное *adagio*, повышался в несравненно-прекрасном огненном fortissimo, обещал жизнь, солнце, радость, говорил “да”, его лицо, его глаза, весь внутренний облик его говорили “нет”»⁴⁹.

В заключительной сцене, задуманной Рейнхардтом как «грандиозный симфонический финал»⁵⁰, «это полное, всеуничтожающее “нет” достигает страшной силы <...> Оно вырывает у артиста такие стоны, такие замирающие крики, от которых волосы становятся дыбом. Перед фру Алвинг стоит

живой труп, человек, изнемогающий физически и нравственно от жестокой ноши, взваленной на его плечи, и, обреченный, плачет, жалуется, молит, угрожает...»⁵¹.

Но, достигнув предела нервной экспрессии, Моисси мгновенно преобразался: «Вместо стройного молодого человека на сцене вдруг появляется странное существо: согнутые колени и полная расслабленность корпуса»⁵². Когда же тело его полностью исчезало в массивном черном кресле, становясь невидимым для публики, а фру Алвинг с криком бросалась к сыну, в сумрачную комнату начинали проникать холодные лучи рассвета, в глубине возникали смутные очертания горного ландшафта, а на стенах появлялись огромных размеров движущиеся тени – словно ставшие реальностью демоны, праздноующие свою жуткую победу»⁵³.

«Реализм, отточенный до символа»⁵⁴ – так можно определить тот метод, который избрал Рейнхардт, работая над этим спектаклем. Именно этот метод и позднее оставался единственно продуктивным для постановщиков, решавшихся воплотить на сцене ту или иную из ибсеновских «современных драм». Так заявляла о себе власть драматурга над сценой, та освобождающая и пробуждающая творческие силы власть, которую ныне по большей части отвергают как проявление «архаичного логоцентризма», но которая – в условиях смыслового вакуума, интеллектуальной анархии и тотального релятивизма – могла бы стать спасительной для сегодняшнего театра.

⁴⁶ Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 421–422.

⁴⁷ См.: Marker F. J., Marker L. L. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*. Cambridge, 1989. P. 116.

⁴⁸ Цит. по: Ibidem.

⁴⁹ Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 422.

⁵⁰ Цит. по: Marker F. J., Marker L. L. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*. P. 117.

⁵¹ Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 423.

⁵² Там же.

⁵³ См.: Marker F. J., Marker L. L. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*. P. 117.

⁵⁴ Формулировка Вл. И. Немировича-Данченко (Немирович-Данченко Вл. И. Мысли о театре // Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки письма. М., 1989. С. 485).