

Андрей Юрьев

## ИБСЕН НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

*И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается,  
когда амбары полны зерна человеческой пшеницы,  
но помола нет, мельник одряхлел и устал  
и широкие лапчатые крылья мельниц  
беспомощно ждут работы.*

*О.Э. Мандельштам  
«Пшеница человеческая» (1922)*

*Ах, наверное, распророчествовавшийся автор  
сам не до конца понимал, что написал.  
Но мы-то теперь – понимаем.*

*С.С. Аверинцев  
«Моя ностальгия» (1995)*

Одиннадцать постановок по пьесам Ибсена – число немалое для петербургской сцены последних пятнадцати сезонов. Драматург, занимающий второе после Шекспира место по степени востребованности современным мировым театром<sup>1</sup>, на протяжении многих десятилетий не может стать вполне «своим» для наших отечественных актеров и режиссеров. Лишь в начале XX в., когда Ибсен усилиями главным образом символистов и религиозных философов оказался одним из «властителей дум» русской интеллигенции, наш театр ринулся осваивать его драмы в больших количествах, причем не всегда безуспешно. Станиславский–Штокман, Комиссаржевская–Нора, Орленев–Освальд – славнейшие легенды канувшей в Лету русской театральной ибсенианы. И даже Ермолова, не питавшая симпатий к великому норвежцу, не смогла вполне избежать его влияния, отпраздновав ролью фру Алвинг один из своих



*Сцена из спектакля «Кукольный дом».  
Театр В. Комиссаржевской. 1900-е гг.*

последних сценических триумфов. Духовная атмосфера той далекой от нас эпохи (потому столь притягательная, что так несходна с теперешней кричаще пестрой и при этом беспрецедентно скудной псевдокультурой) была насковзь пропитана «значительностью», о которой с ностальгическим чувством вспоминал С.С. Аверинцев<sup>2</sup>. В самом деле – не подпитывается ли наш неиссякающий интерес к так называемому «серебряному веку» ностальгией «по тому

состоянию человека как типа, когда все в человеческом мире что-то значило или, в худшем случае, хотя бы хотело, пыталось, должно было значить; когда возможно было “значительное”»<sup>3</sup>? В драмах Ибсена «императив значительности» достигает, как в романах Достоевского и музыке Вагнера, своего художественного апогея. Вместе с тем он не отделим от веры в личность, способной сделать судьбоносный *экзистенциальный выбор* и подняться не просто над «безликой массой», но вообще над уровнем средней человеческой нормы, над повседневными людскими заботами и «малой правдой» частных интересов и устремлений. «Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя же так писать пьесы». Известные слова Чехова о норвежском драматурге, приводимые в одном из писем Станиславского<sup>4</sup>, безошибочно указывают сегодня на водораздел между нашим «*постсовременным*» мировосприятием и театром Ибсена. Трудно отрицать правоту каждой из разделенных самой историей сторон. Имея за плечами катастрофический опыт двадцатого столетия, заставляющий нас не доверять разного рода «сверхчеловеческим» претензиям, мы почти совсем разучились смотреть на «непошлых» героев Ибсена без подозрений и скептической иронии. Но до тошноты пресытившись постмодернистским нигилизмом, тотальным недоверием к любым осмысленным «метарассказам» (которое, заметим, так и не стало противоядием от идеологических обманов, чреватых кровавыми эксцессами), мы начинаем все острее чувствовать собственную ущербность. Желание проецировать свои жалкие страхи и комплексы на ушедшую в прошлое культуру – именно это желание отражает сплошь и рядом современная сцена – делает нас все беднее, превращает в безнадежных «хронологических провинциалов». Прошлое, не поддаваясь на наши мелочные инсинуации, шлет нам вразумляющие ответы, которые большинство из нас не в состоянии не только принять, но даже

понять. «Известна поговорка, – писал когда-то Гегель, – что для камердинера не существует героя; я добавил, – а Гете повторил это через десять лет, – но не потому, что последний не герой, а потому что первый – камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское и т. д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами; они низводятся этими их камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступеньками ниже этого уровня. Терсит у Гомера, осуждающий царей, является бессмертной фигурой всех эпох»<sup>5</sup>. Но если там, где когда-то восседали цари, давно сидят, сменяя друг друга, всенародно избираемые «камердинеры», а обслуживаемые ими «герои» пьют шампанское после удачно проведенных бизнес-операций, каковыми стали даже войны и революции, наставления Гегеля выглядят анахроничными, а Терсит становится весьма успешным «культуртрегером».

До сих пор никто не сумел оспорить азбучную истину: «Трагедия есть подражание действию *важному и законченному*» (Аристотель, «Поэтика», § 6). Но может ли культура, утратившая не только императив значительности, но и самую элементарную волю к целостности (в которой нам мерещится призрак ненавистного «тоталитаризма»), сохранять необходимые для жизни трагического жанра предпосылки? Современный театр отвечает на этот вопрос недвусмысленно: предельно точно отражая стратегию сегодняшней культуры, он, за редчайшими исключениями, преобразует трагедию в калейдоскопичный балаган-перформанс, не имеющую ни начала ни конца абсурдистскую фантасмагорию. Поэтому Ибсен как создатель *современной трагедии* почти совсем не востребован нынешней мировой сценой или востребован лишь в качестве материала для очередной

«деконструкции» трагического жанра – с заранее предсказуемым результатом.

Конечно, Ибсен не всегда оставался чистым трагиком. Создатель не только «Бранда» и «Строителя Сольнеса», но также «Пер Гюнта» и «Дикой утки», мог нередко испытывать серьезные сомнения относительно способности современного человека выковать из своего несовершенного «я» цельную личность и вступить в бескомпромиссную борьбу с миром, истребляющим саму возможность личностного начала. Недаром из всех героев Ибсена наиболее востребован сегодняшним мировым театром именно Пер Гюнт – этот, по меткому замечанию Н.Я. Берковского, «распавшийся характер»<sup>6</sup>. Как один из первых «антигероев» европейской драмы Пер Гюнт являет собою не трагическую, но трагикомичную или *трагифарсовую* фигуру. В ней с предельно выразительной художественной наглядностью воплощен описанный ранее Сёренем Киркегором тип «эстетика», чья душа «подобна почве, из которой произрастают травы, равно притязающие на то, чтобы процвести; его “я” пребывает в этой множественности, и у него нет никакого “я” выше, чем это»<sup>7</sup>. Киркегоровский «этик» говорит, обращаясь к подобному «эстетике»:

«Я встречал в своей жизни людей, которые так долго обманывали других, что в конце концов сами становились неспособны проявить свою истинную сущность; я встречал людей, которые так долго играли в прятки, что в конце концов безумие вынуждало их столь же отталкивающе навязывать другим свои тайные мысли, как ранее они с гордостью их скрывали. И можно ли вообразить себе что-либо более ужасное, чем положение, когда все завершается распадением твоей сущности на некое множество составляющих, когда ты действительно умножаешься, когда ты, подобно тому несчастному бесу, становишься легионом и тем самым утрачиваешь внутреннее начало, самое святое, что только может быть в каждом человеке – связующую силу личности? Тебе поистине не следовало бы шутить с тем, что не только серьезно, но и прямо-таки пугающе»<sup>8</sup>.

Разумеется, такой пугающе *безличностный* человеческий тип сложился не сегодня и не вчера, но именно в нашей теперешней псевдокультуре, именуемой «плюралистической культурой постмодерна», он расценивается как вполне приемлемая норма, которую не ставят под сомнение ни «человек с улицы», ни отказавшийся от всяческих



«Сцена из спектакля  
«Пер Гюнт».  
«Ленком». Москва

«непомерных» претензий современный интеллеktуал? Именно здесь открывается перед нынешним российским театром та область проблем, значений и смыслов, проникнув в которую он мог бы завязать с великим норвежцем содержательный диалог. Но эта возможность сегодняшней российской сценой так и не реализована. В «монтажной» структуре «Пера Гюнта» Марк Захаров разглядел основу не для философско-художественных обобщений, а для эффектного «номерного» мюзикла, и спектакль обернулся легким полуэстрадным шоу, связанным с драмой Ибсена примерно в такой же степени, в какой мюзикл «Иисус Христос Суперзвезда» написан «по мотивам» баховских «Страстей по Матфею».

Впрочем, ленкомовский спектакль – из самых безобидных вариантов «диалога» современной сцены с наследием прошлого. Театральный Терсит и его многочисленные камердинеры, рядом с которыми ибсеновский антигерой выглядит титаном мысли и духа, предпочитают куда более радикальную «интерпретационную» стратегию – представляя, к примеру, Гамлета взбалмошным озлобленным мальчишкой, а князя Мышкина – уставшим от жизни педофилом, преисполненным скрытого чванства. В предлагаемых временах «культурных» обстоятельствах трудно порицать Марка Захарова за то, что он, озаботившись внешней развлекательностью, местами сдобренной робкой политической сатирой, не увидел связей между Ибсеном и Киркегором. Ведь разглядеть их неспособны и те режиссеры, в чьи приоритеты не входит успех у массового зрителя. Если сегодняшний русский театр и пытается время от времени установить контакты с драматургией Ибсена, то либо совсем не достигает цели, либо эти контакты возникают на периферии ибсеновской проблематики. Петербургские постановки последних пятнадцати сезонов это правило, увы, только подтверждают.

Спектакль «Нора», показанный Белым театром весной 2003 г. в крохотном

театральном зале Музея Ф.М. Достоевского и затем с успехом игравшийся без малого семь лет, отличался художественной цельностью и даже филигранным изяществом формы. Но именно он наилучшим образом продемонстрировал «периферийность» контактов современного театра с автором «Кукольного дома». Приходится признать: только абстрагируясь от сегодняшних реалий, можно понять серьезность драматургической концепции Ибсена. У историка литературы есть такая возможность, у театрала – нет. Современным ибсеноведам ясно до очевидности, что за фасадом «хорошо сделанной пьесы», обманывавшим современников драматурга мелодраматической эффектностью, таится не феминистская «идейная» тенденция (категорично отвергавшаяся, кстати сказать, самим автором) и даже не подготовка финальной «дискуссии» на социальные темы, как полагал Бернард Шоу, а то остающееся глубоко в подтексте «внутреннее действие», которое медленно преобразует «куколку-жену» в трагический образ человека, наконец обретающего собственное «я» и вынужденного платить за это непомерно высокую цену.

«То, что составляет трагическую суть Норы, – пишет канадский ибсеновед Эррол Дербак, – представляется мне в точности сходным с тем, что составляет трагическую суть софокловского Эдипа: и тот и другая проживают, проходят через волевое и опаляющее их разрушение фальшивого чувства человеческого “я” – несмотря на то, что это чувство несомненно гарантирует стабильность и комфорт, надежный статус и общественное положение, – чтобы обрести волю к “воссозданию иного бытия”, *“at blivet en anden”*<sup>10</sup>, какую бы ужасную цену ни пришлось за это заплатить. Никто из них не умирает, но оба переживают полное боли умирание старого “я” и полное не меньшей боли рождение “я” нового, лишение себя допущений и очевидностей, что “полагают” нас в мире, который, как нам кажется, мы хорошо знаем. Для кого-то – например, для хора,



А. Баргман – Хельмер, М. Солопченко – Нора. «Нора». Белый театр, Санкт-Петербург. Фото Ч. Аббота из программы к спектаклю

с безнадежностью поющего о человеческом счастье по сию сторону могилы, – страдание трагического индивида получает слишком незначительное утешение. Однако Эдип, ослепляющий себя наперекор многочисленным иллюзиям *призрачного* мира, испытывает тот восторг, что даруется освобождением себя от фальшивых образов и подобий, открытием того, *кто ты есть*, даже если это открытие для него разрушительно»<sup>11</sup>.

А вот «приговор» *нашего* времени, артикулируемый петербургским театральным критиком и поражающий своей подростково-наивной категоричностью:

«“Кукольный дом” устарел безбожно. <...> Сегодня, когда слово “честь” занесено в Красную книгу, а любая поддельная подпись в три минуты может быть заверена гербовой печатью, едва ли страдания малютки Норы и честного директора банка Хельмера могут оказаться близки нашему зрителю. <...> Нора уходит “делать себя”, становится суверенной личностью. Но сегодня этот ее шаг выглядит тоже... траченным молью жакетом прапрапрабабушки-народоволки»<sup>12</sup>.

Режиссер Михаил Бычков такой категоричности не разделяет, хотя не все в драме Ибсена представляется ему непреходяще ценным и важным: «Я не могу сказать, что пьеса стопроцентно классична, как классичен Шекспир или Чехов, где, в общем, никогда через любое количество времени ни одна из линий не превращается в дань чему-то актуальному, сиюминутному, преходящему, все так или иначе соотносится с вещами универсальными или вечными. В этой пьесе не все соотносится. Тем не менее, в ней есть, конечно, нечто, что является главным, определяющим и делает эту пьесу все-таки классической и вечной»<sup>13</sup>. Это «нечто» – одна из важнейших у Ибсена тема «жизненного преображения». Но какой же оказалась в постановке Быčkova *суть* этого преображения?

Спектакль Белого театра имел абсолютно определенную жанровую природу, далекую от всего «универсального, классического и вечного». Это была именно мелодраматическая история. Так получилось потому, что режиссер слишком увлекся игрой, способной, как ему казалось, оправдать эстетически устаревшие приемы «хорошо сделанной пьесы», игрой с той самой «мелодрамой», которая образует у Ибсена лишь поверхность фабулы и которая отомстила режиссеру своей конечной победой.

В своем интервью постановщик признался, что он «долго искал подходы к этой пьесе». Результатом этих поисков стал перенос времени действия «Кукольного дома»



в эпоху зарождавшегося *сiнeтa*, позволивший сделать основой всей эстетики спектакля ироничную стилизацию ранней киномелодрамы.

«Мы решили, – сообщал о своей находке режиссер, – что это напоминает фильмы начала века, фильмы с такими открытыми переживаниями, с такой вот аффектированностью выражения чувств, – под этим углом зрения, мне кажется, все прозвучало нормально, интересно, не превратилось в рутинную, скучную, пыльную, позавчерашнюю жизнь. Нет, наоборот, вдруг так остро, динамично ворвалось в эту историю»<sup>14</sup>.

В грубую пародию стилизация нигде не срывалась. Безупречный вкус режиссера в соединении с непринужденной легкостью, изяществом и отточенной выверенностью пластики актеров, заметно наслаждавшихся шутливо условной игрой, получил вполне заслуженную награду в положительных отзывах театральных рецензентов. Однако режиссер загнал сам себя в ловушку самодовлеющей формы. Можно ли было всерьез относиться к страданиям Норы (в филигранном исполнении Марины Солопченко), которая предстала перед публикой весьма симпатичной, но чересчур экзальтированной дамочкой «балзаковских лет», «делающей жизнь» с киногероинь Асты Нильсен или Франчески Бертини и, подобно сентиментальной девице из провинции, проецирующей на реальность мир кинорез?

Да, героиня Ибсена действительно пребывает в плену иллюзий относительно своего супруга. Она неспособна увидеть, что Хельмер – всего лишь «невинный эгоист», одно из бесчисленных воплощений того самого «непосредственного эстетика», тип которого был когда-то подробно описан в книгах Киркегора<sup>15</sup>. Однако иллюзии Норы все же не совсем беспочвенны, поскольку Хельмер весьма убедительно и, заметим, не вполне осознанно носит маску, играя социально престижную роль высококонрастного главы семейства и серьезно относящегося к жизни гражданина. Лишь перипетии

последнего акта выявляют его сущность со всей определенностью. Если же Хельмер в спектакле Бычкова с первого своего появления воспринимался публикой как самовлюбленный и до приторности слащавый хлыщ, много лет пленяющий супругу пустой «киноэлегантностью» (именно таким предстал персонаж в исполнении Александра Баргмана), то страдания бедняжки Норы, ждущей от мужа героического самопожертвования, выглядели совсем нелепо и способны были только забавлять. Даже мысли героини Солопченко о самоубийстве подавались как несерьезная, чисто игровая аффектация сентиментальной дамы, в то время как у драматурга они являются одним из важнейших психологических факторов, постепенно преобразующих образ Норы<sup>16</sup>.

В конечном итоге «преображение» героини, входившее в замысел режиссера, оказывалось мнимым, ограничивалось запоздалым раскаянием незадачливой фантазерки после неотвратимого распада «киномиражей». Тут-то с неизбежностью и вступала в свои права чистая мелодрама, наконец освобождавшаяся от ироничного флёра стилизации. Нора покидала дом Хельмера не потому, что была уже *другой*, а по одной-единственной банальной причине: она не могла любить своего супруга, лишившегося лоска благородного героя-любownika. В самой трудной для любой актрисы сцене финального объяснения с мужем не замечалось никакого близкого к катарсису освобождения, но только неизбывное женское горе из-за рухнувшей любви, выражавшееся теперь без экспрессивных вздохов, заломленных рук и введенных к потолку очей. Сострадать ей с неподдельной серьезностью могли, пожалуй, лишь сидевшие в зале подруги по несчастью. И уж совсем зависали в пустоте и фальши те мысли и отнюдь не шуточные вопросы, к которым приходит в финале драмы ибсеновская Нора. Даже если допустить: «в сущности какая разница,



С. Паршин –  
доктор Ранк,  
И. Савицкова –  
Нора.  
«Кукольный дом».  
Александринский  
театр, Санкт-Пе-  
тербург

что именно говорят люди, когда хотят сказать только одно: «Я не люблю тебя больше»<sup>17</sup>, поверить в способность Норы-Солопченко прийти к мудрым заключениям, которые делает *изменившаяся* героиня Ибсена, было невозможно. Если же запланированное режиссером «жизненное преобразование» Норы оставалось химерой, то причина крылась отнюдь не в возможностях актрисы, а в концептуальном художественном решении постановщика, который не учел доказанное историей театра правило: стилизация как базовый формообразующий принцип с трагическим жанром трудно совместима<sup>18</sup>.

Но и вполне серьезное, не предполагающее никаких ироничных стилизаторских игр, отношение к фабуле «Кукольного дома» не гарантирует художественно убедительного контакта с пьесой Ибсена. Свидетельством тому – спектакль Александра Галибина, показанный весной 2005 г. в Александринском театре и оказавшийся еще одной вариацией на тему страданий «тонкой женской души».

Постановка была красивой, но внутренне статичной. Декорация Марины Азизян как будто делала зримым душевный мир героини, которую играла Ирина Савицкова: образу внешне прекрасной,

но странно холодной и слегка горделивой Норы (более напоминавшей ибсеновскую Гедду Габлер, чем очаровательную в своей непосредственности «куколку-жену») соответствовали нависавшая над сценой гигантская полусфера, напомнившая одному из рецензентов «холодное северное солнце»<sup>19</sup>, и казавшийся безграничным северный снежный равнинный пейзаж, что открывался за оформленными в стиле «модерн» белыми ширмами. Многочисленные детские игрушки, среди которых выделялись высокие массивные солдатики и фигурки рождественского вертепа, вносили в эту строгую картину резкий диссонанс, словно наглядно воплощая чуждое героине начало. «Своим» среди этих игрушек выглядел лишь инфантильный Хельмер (Дмитрий Воробьев), который вполне по деловому садился на трехколесный детский велосипедик и увлеченно разъезжал на нем по сцене в присутствии жены, отводившей от него в сторону свой безучастный, равнодушный взгляд. Обделенный, видимо, в детстве материнской лаской, Хельмер добивался женской любви, смешивая эротическое желание с чистейшим мальчишеством великовозрастного недоросля. Но что сделало *эту* Нору его супругой, было совершенно непонятно. Любовь? Никаких ее

следов в спектакле не замечалось. Жалость? Но подобный мотив с трудом годится для объяснения брачного союза, да и само это чувство казалось совсем не свойственным героине Савицковой. Деньги? Но ведь супружеская чета до недавних пор испытывала острую нехватку материальных средств. Воля тираничного отца? Но чем тогда объяснить в высшей степени рискованную тайную жертву, которую может принести лишь горячо любящая женщина?

Иногда героиня спектакля слегка подлаживалась под недотепу Хельмера, теребила игрушечного мишку, но было очевидно, что она чужда супругу, внутренне слишком выросла для него. Временами даже казалось, что она внутренне абсолютно пуста – настолько формальными, всего лишь *обозначенными* были многие жесты и интонации. Такая Нора могла бы покинуть дом своего супруга задолго до начала предложенной драматургом истории. Полное отсутствие осмысленного и психологически напряженного драматизма придавало действию спектакля анемичность, от которой не могла спасти его никакая фабульная интрига. Более того, внешние события вообще лишались *всякого* оправдания, становились натянутыми, искусственными, что и позволило Марине Дмитриевской еще раз выразить свое презрение к Ибсену и дать сложной драме до примитивности незатейливое толкование: «Интерес наших режиссеров к пьесе Генрика Ибсена “Нора” (sic! – А. Ю.) не вполне понятен. Уже приходилось писать о том, что “Кукольный дом” устарел безбожно и вряд ли кого-то сегодня взволнует история о том, как, спасая мужа Хельмера, “белочка, шалунья” Нора подделала подпись умирающего отца, чтобы, не тревожа старика, взять в долг деньги на лечение обреченного супруга, а потом муж, назначенный директором банка, обвинил ее в глубокой безнравственности – и посерьезневшая Нора ушла из дома, чтобы не портить троих детей и стать на досуге личностью... Все это сомнительное построение едва ли имеет

нынче какой-то смысл. Тем более – морально-нравственный (а именно морализаторства в пьесе – море, оно плещется в каждой фразе и выходит из берегов в монологах: 150 лет назад феминистические ростки были острейшей темой, а театр чувствовал в себе силы бороться с ложной социальной моралью)»<sup>20</sup>.

Спектакль Александра Галибина в очередной раз доказывал: без погружения в «подводные течения» пьесы и тщательной работы с ними – как и без актрисы, обладающей способностью представить образ Норы в *развитии*, – сладить с «Кукольным домом» в современном театре не получится. Это хорошо понимал, к примеру, великий Ингмар Бергман, имевший огромный плодотворный опыт общения с драматургией Ибсена. «Понимаете, – сказал он в одном из интервью 1980 года, словно опровергая тогда еще модную в Европе теорию “смерти автора”, – когда имеешь дело с Ибсенем, 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»<sup>21</sup>. Кажется, что именно сегодняшним режиссерам, берущимся за постановку «Кукольного дома», адресованы замечания Бергмана из того же давнего интервью:

«Ф. Дж. М<аркер>. А как бы вы “пробылись” 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.** Большинство постановок исходят из начала пьесы и идут последовательно к концу, и финал всегда “обрушивается” неожиданно. Мне кажется, если уж ставить “Кукольный дом”, то надо начать с конца – постановщик



должен *знать*, что нужно двигаться от конца пьесы к ее началу, ведь именно так подсказывает вам сердце. И репетиции с актерами следует начать с конца пьесы. Потом, когда они подойдут к началу, финал будет для них предельно ясен. **Беда почти всех постановок “Кукольного дома” – в непонимании огромных трудностей, стоящих перед актерами. В непонимании красоты последней сцены** (жирный шрифт мой. – А. Ю.)»<sup>22</sup>.

Трагические финалы ибсеновских драм представляют для сегодняшних режиссеров одну из самых серьезных и даже неразрешимых трудностей. Слишком крупным для них оказывается категорично заданный драматургом масштаб мировоззренческих и экзистенциальных конфликтов. Осмыслить их не позволяет привычка к «пошлой» «малой правде» сегодняшней жизни, целиком игнорировать которую, конечно, невозможно. А потому и сохраняет актуальность наблюдение Е.Б. Вахтангова: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов»<sup>23</sup>. Все, что выходит за рамки «малой правды», которые можно до бесконечности и при этом вполне безнаказанно расширять в постановках пьес антиибсениста Чехова, представляется, видимо, нашим режиссерам чересчур «абстрактным» и «умозрительным»; потому в ибсеновских спектаклях последнего времени отчетливо проступает стремление все основательно «перестроить», где-то «обрезать», а где-то «существенно дополнить», дабы «приблизить устаревшую пьесу к реальной жизни наших современников». Тут-то и сказывается неспособность увидеть те «*определенные границы*», которыми, по глубоко верному замечанию Бергмана, Ибсен очертил круг возможностей режиссера. Вопрос «что я могу внести в пьесу?» нередко решается постановщиками с удивительным легкомыслием, которое в союзе с неумеренными амбициями приводит к самым печальным последствиям. Лучшим тому примером служит «реинтерпретированный»

Григорием Дитятковским «Росмерсхольм» (БДТ им. Г.А. Товстоногова, 2008).

«Кажется, нужно долго убеждать нынешние русские театральные крути в том, какой мощный, неумирающий драматизм заключен в пьесах Ибсена, – писал Николай Песочинский в своей небольшой рецензии на этот спектакль. – Может быть, попробовать воспользоваться аналогиями? “Росмерсхольм” рифмуется с “Бесами” Достоевского: жуть богоборчества, катастрофа религиозного сознания, на которое наступает лавина социально-политической энергии, столкновение сильнейших личностей: человека традиции и древней культуры, допустившего преступление и не находящего покоя, и человека без корней с иррациональной волей к утверждению новой реальности, когда “Бог умер” и сняты моральные ограничения. Дальше неизлечимые разлады с самим собой, преступления против бывших близких. Плюс бунт бессознательного и два противоположных типа любви в одной паре, два этажа страсти в притяжении и борьбе друг с другом. У Ибсена все это помещено на территорию древних культов, где философия не ограничивается этикой, а дополняется магией. В природе этой драмы есть предощущение сдвигов цивилизации. Это удивительно театрально! Понятно, почему Вахтангов, когда ставил “Росмерсхольм”, написал на режиссерском экземпляре: “Ибсен драматургичен”»<sup>24</sup>.

В основном сказано верно. Без погружения в религиозные глубины этой сложнейшей ибсеновской драмы попытка наладить с ней сценический диалог – занятие малопродуктивное<sup>25</sup>. И если что-то в позиции критика у меня вызывает серьезные возражения, так это утверждение, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», ибо «пространство спектакля, образованное замшелыми разрушающимися мощными колоннами, далеко отстоящими друг от друга, и зеркалами, исключает пропорции семейной драмы», а «музыкальный план строится

на основе сложного подавленно страстного симфонизма Вагнера, отсылающего к мифу (хор из «Тангейзера»)»<sup>26</sup>. Причину неудачи спектакля критик видел исключительно в том, что «режиссура Дитятковского катастрофически не поддержана актерами»: «Возможно, актерам кажутся устаревшими и трагедия богоборчества, и осознание потери идеалов, они не видят этого в сущности современной жизни. Г. Дитятковскому не удалось их убедить, и получился не мрачный замок, а небольшой холмик»<sup>27</sup>.

Допущение Н. Песочинского, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», отчасти подтверждается признанием режиссера из его интервью, предварявшего премьеру: «Я бы внутренне стремился к мифу. Меня тянет к нему, потому что мы ведем разговор о страстях. Страсть – это стихия... Тут нет логики (! – А. Ю.). Пьеса не выдерживает логического хода. Она вся на мотивах. Мотив побеждает логику»<sup>28</sup>. Симптоматично, однако, что, сделав это признание, Дитятковский сразу же выдал главное противоречие своих представлений о пьесе: «Но, с другой стороны, я *очень хочу, чтобы это было смешно* (курсив мой. – А. Ю.). В пьесе же есть очень много смешного»<sup>29</sup>.

Спору нет, элементы комического (связанные, к примеру, с образом Ульрика Бренделя) встроены Ибсеном в пьесу предельно отчетливо. Но с их строго фиксированной локализацией, не позволяющей безнаказанно проецировать комизм за установленные самим драматургом пределы, Дитятковский считаться не захотел. За что и получил заслуженное возмездие – не входивший в режиссерские намерения хохот публики в трагическом финале. Этот хохот недвусмысленно указывал на совершенную постановщиком подмену, результатом которой стал *псевдотрагический симулякр*, для пущей важности обильно приправленный музыкой Вагнера и упакованный в сценическую обертку Эмиля Капелюша «à la Гордон Крэг».

Отказавшись – видимо, в пылу «мифологических страстей» – от четко заданной драматургом логики, Дитятковский радикально омолодил ибсеновских героев. В тексте пьесы, где нет ни одной подробности, которой можно легко пренебречь, возраст Росмера и Ребекки зафиксированы с предельной точностью, и резкое омоложение обоих чревато срывом в нелепую историю «про молодых влюбленных», скрывающих друг от друга под покровом «идейных принципов» буйную игру гормонов.

Сорокатрехлетнего Йуханнеса Росмера режиссер превратил в двадцатипятилетнего юнца, успевшего (внимание!) не только стать пастором и добиться уважения паствы, но прожить долгие годы в браке, утратить жену и покинуть лоно церкви по причине глубокого мировоззренческого кризиса, вынудившего его сменить духовные ориентиры. Не потому ли исполнитель роли растерянно смотрел в партер, почти не общаясь с партнерами? Если кто-то и вызывал в этом спектакле неподдельное сострадание, так это исключительно молодой актер Руслан Барабанов, натужно выкрикивавший в зал неясные ему слова и всем своим поведением выдававший страстное желание поскорее убраться со сцены (хоть в водопад!), а лучше всего – навсегда исчезнуть из того «полижанрового» театрального опуса, в создании которого ему довелось участвовать.

Ребекка у Дарины Дружиной получилась вполне симпатичной современной девушкой, изо всех сил старавшейся походить на очкастую курсистку-нигилистку, которая, спешно обувшись для отъезда в деревню в массивные непромокаемые чоботы, громко зовет любимого ею студента жертвенно «служить народу». Порой она становилась похожей на «идейную» комсомолку-активистку, ретиво воплощающую в жизнь наказания партии и правительства по освоению целины и призывающую любимого парня-тракториста к ударному коммунистическому труду<sup>30</sup>.

Спектакль, шедший под названием «Парочка подержанных идеалов»<sup>31</sup>, невольно воспринимался как странная, лишенная всякой внутренней логики молодежная история, завершавшаяся взрывом неизжитого в подростковом возрасте суицидального синдрома. Герменевтическим ключом к постановке могла служить фигура одного из персонажей – Педера Мортенсгора, которому (как провидчески сказано у Ибсена в принципиально важной для развития действия сцене, «предусмотрительно» исключенной Дитятковским из спектакля<sup>32</sup>) предстоит стать «предводителем и господином будущего», ибо он «способен прожить жизнь без идеалов». Можно согласиться с Е. Горфункель, нашедшей исполнение Федором Лавровым роли Мортенсгора «замечным и интересным» на фоне прочей «скудной и вялой растительности театрального Росмерсхольма»: «Не по возрасту представительный “деятель” с хорошо развитым чувством собственного достоинства, этот либерал из либералов (“патриот из патриотов”, как поется в куплетах Беранже–Курочкина) – самое уязвимое место прогрессивных доктрин, Ибсену ненавистных. <...> Молодой актер хорошо держит иронически-отчужденную интонацию по отношению к своему герою. С ним, с этим исполнителем и его персонажем нетрудно установить взаимосвязь, что пока что не выходит с другими персонажами»<sup>33</sup>. Установить взаимосвязь с другими персонажами не выходило именно потому, что «Росмерсхольм» был прочитан Дитятковским словно глазами этого «представительного “деятели”», который без малейших колебаний – и уж тем более без всяких почтительных расшаркиваний перед норвежским классиком – нашел бы *всю* концепцию Ибсена «мифически», *гомерически* смешной. Не потому ли режиссер предпринял решительную «рокировку», поменяв местами актеров, игравших Росмера и Мортенсгора?

«Новый исполнитель Федор Лавров, – писал Н. Песочинский, не отказываясь от



С. Лосев –Брендель, Ф. Лавров – Росмер.  
«Парочка подержанных идеалов». БДТ  
им. Г.А. Товстоногова, Санкт-Петербург

намерения реабилитировать постановщика, – обнаруживает в роли Росмера судьбу маленького человека (вроде Пети Трофимова), который решил поверить, что у него миссия, что он может творить великие дела. <...> Наивного просветленного интеллигента-книжника Росмера она (Ребекка. – А. Ю.) превращает в социалиста-фанатика с пылающим взглядом, на некоторое время в нем появляется что-то лихорадочное, истерическое, болезненное. <...> Но в роли Ребекки есть еще один этаж. Когда открывается цена перерождения Росмера, человеческое в обоих героях оказывается сильнее сверхчеловеческого. Несмотря на свою посвященность в служение триумфу воли и “прогресса”, Ребекка должна любым способом выйти из игры (в театральном решении она возбужденно носится по сцене, прокрикивает (! – А. Ю.) монолог, в музыке слышится крещендо *Alleluia*). Росмер, наоборот, возвращается к безвольному младенческому сознанию. Теперь его убьет не столько прыжок в воду, сколько комплекс неполноценности бессильного подчиняющегося маленького человека»<sup>34</sup>.

Во второй редакции спектакля логика Дитятковского наконец прорисовывалась, выявляя в интеллектуально утончившемся режиссерском замысле скрытые «фрейдистские» коннотации. Воистину, в найденном режиссером решении «человеческое

оказывается сильнее сверхчеловеческого»: *трагически радостное* жертвоприношение, которое свершают в финале ибсеновские герои, обернулось амбивалентной симптоматикой маниакально-депрессивного психоза как вполне естественного результата затянувшегося сексуального воздержания и навязчивого желания молодых людей (не иначе как студента Пети и курсистки Ани) прыгнуть выше собственных голов. В новой версии финала злосчастной «Парочки» ироничное продолжение «Вишневого сада» было придумано Дитятковским весьма убедительно. Вот, пожалуй, единственный «ценный плод» захвативших воображение режиссера «мифологических страстей», которые, не обрета требуемой Ибсеном логики, закономерно привели постановщика к безрадостному итогу: маленький спектакль,



*М. Луговая – Гедда. «Гедда Габлер». Александринский театр, Санкт-Петербург*

поставленный с большими претензиями на большой сцене БДТ, очень быстро исчез из репертуара, оставив после себя главным образом анекдотические воспоминания.

Не настолько нелепой в своей претенциозности, но ничуть не более содержательной оказалась адаптированная Камой Гинкасом к современным реалиям «Гедда Габлер» (Александринский театр, 2011). Если оставить в стороне отзывы тех рецензентов, которые по самым разным причинам готовы заранее одобрить все, что делает Гинкас или что появляется на сцене «Александринки», реакцию театрального Петербурга на этот спектакль можно предсказать грубоватым, но метким отзывом: «Суть спектакля Гинкаса, кажется, не в жизненной позиции, а в желании показать Питеру “козью морду”. <...> Если над мудреными опытами младших коллег Гинкаса еще можно ломать копыта и искусственно раздувать из них событие, то от мастера ждешь по крайней мере внятного художественного высказывания. От “Гедды Габлер” афиша получила лишь выпендрей»<sup>35</sup>.

Не стоит думать, что резкая оценка вызвана непониманием нового художественного языка, якобы предложенного Гинкасом. Никакой театрально-эстетической новизны в спектакле не найти. Более того, в его форме отчетливо проступает тяготение постановщика к давно заезженным приемам. «Мизансценического разнообразия не наблюдается, – резонно отметил в обстоятельной рецензии Антон Сергеев. – Большую часть времени герои привязаны к обстановке, перемещаясь от дивана к столу, затем на авансцену и обратно. <...> Каким-то умопомрачительным образом современный спектакль мизансценируется по лекалам далекой древности»<sup>36</sup>. В сценографии Сергея Бархина тоже нет никаких эстетических откровений. Предупреждая входящих в зал зрителей о том, что действие пьесы Ибсена вынесено в современность (такая хронологическая пертурбация стала сегодня общим местом), декорация создает

образ искусственного, словно навсегда «замерзшего» мира, состоящего исключительно из стекла и пластика. Помещенное в глубину сцены засохшее деревце как будто заранее сообщает, что органическая жизнь в этом мире давно отсутствует, и мысль сценографа недвусмысленно намекает: с торчащим посреди безжизненного интерьера деревцем соотнесен образ героини спектакля. Режиссура Гинкаса не прибавляет к сценографии Бархина ничего существенного.

«Для меня очень важно, что Гедда – девчонка, а не дама, а все окружение – гораздо старше, другого поколения, – говорил постановщик в интервью. – Она – порождение переломных исторических моментов. Когда молодежь намерена жить так, как считает нужным, и не хочет учитывать ничего, что было до них»<sup>37</sup>. Можно было предположить, что Гинкас, превративший ибсеновскую двадцатидевятилетнюю Гедду в девчонку-подростка, увлекся темой борьбы поколений и сумел так воспользоваться совершенно чуждой этой теме пьесой, что в спектакле возникла драматургия, выстроенная самим режиссером. Однако нового драматургического начала в этой «Гедде Габлер» не обнаружилось, появились лишь бесчисленные противоречия между художественно статичной мыслью режиссера и конструктивно четко заданной Ибсеном драматургической динамикой.

Именно удручающая бесконфликтность, плохо закамуфлированная «эпатажным» поведением Гедды-девчонки, сделала спектакль Гинкаса сильно проигрывающим постановке «Гедды Габлер», осуществленной Владиславом Пази в Театре им. Ленсовета (2006). Тому спектаклю критика предъявляла разные, в том числе вполне оправданные, претензии, суть которых состояла главным образом в том, что режиссер предельно упростил пьесу Ибсена, вычитав из нее всего лишь сюжет семейной драмы, построенный на печальных последствиях «неравного брака». Гедда Габлер, сыгранная Еленой Комиссаренко, оставалась холодной и не

испытывавшей ни к кому любви властной аристократкой, третирующей мелкий, но все же наполненный человеческим теплом мещанский мир, представленный режиссером с гораздо большей симпатией, чем та, которой скудно одарила актриса свою героиню. Спектакль Пази спасала заданная Ибсеном логичная действенная конструкция, которой старательно придерживался режиссер и которая придавала внятность этому небогатому смыслами сценическому опусу. В постановке же Гинкаса не возникает *никакого* драматического напряжения. Героиня Марии Луговой самовлюбленно разгуливает по сцене почти нагишом и, видимо, строит свои «козьи морды» публике, потому что никто из персонажей не только не удивляется ее «эксцентричному» поведению, но будто вовсе его не замечает. Казалось бы, «гламурная» хулиганка должна в ответ на такое оскорбительное для нее отсутствие реакции изобретать все новые и новые способы привлечения к себе всеобщего внимания. Но эта Гедда удивительно однообразна, и никаких новых способов эпатажа, как никакой внятной реакции на него, в спектакле не возникает (уж не из-за того ли Гедда кончает с собой, что ей не удастся никого, *даже публику*, хотя бы чуточку разозлить?). И уж тем более не намечается даже отдаленной связи между этой примитивной юной хабалкой и героиней Ибсена, в душе которой, по словам автора, глубоко затаилась «истинная поэзия»<sup>38</sup>.

«И без бунта нельзя – и бунтарь нынче непереносим; и обывателем быть стыдно – и не быть им означает прервать линию жизни вообще». Так сформулировала «голую суть» спектакля Гинкаса Марина Дмитриевская<sup>39</sup>. Однако в сегодняшних условиях привычная оппозиция «бунтарь/обыватели» размыта настолько, что извлечь из нее сколько-нибудь серьезную драматургическую коллизию сложно. «О парижском декаденте над рюмкой абсента, о безумном левом радикале и террористе, наконец, даже о грубияне и босяке, игнорирующем нормы приличия,





*Е. Комиссаренко –  
Гедда Габлер.  
«Гедда Габлер».  
Театр им. Ленсове-  
та, Санкт-Пете-  
бург*

можно было сказать: “Они хотя бы не филистеры”. Еще хиппи надеялись быть чем угодно – только не филистерами. Уже в их время надежда была иллюзорной, но еще могла всерьез привлекать. Теперь ни один разумный человек ей не поддастся. В наше время все компоненты некогда антифилистерского набора – “сексуальная революция” + левая идеология + “феминизм” + литературно-журнальный гробианизм<sup>40</sup> и т. д. и т. п. – до конца совпали с филистерством, стали с ним не то что совместимы, а просто ему тождественны. <...> Одно позднее стихотворение Вяч. Иванова очень точно рисует картину мира, в котором “мир плоско выравнен”, до того плоско, что *безразлична и стерта даже, казалось бы, практическая и прозаическая грань между нормой и бунтарством* (курсив мой. – А. Ю.):

*Теперь один запас понятий,  
Один разменочный язык  
Равняют всех в гражданстве братий;  
Обличья заменил ярлык.  
Бьют тем же шаром те же кегли  
Бунтарь, епископ и король...»<sup>41</sup>.*

То, что в сороковые годы прошлого века сумел разглядеть русский поэт, живший в охваченной мировой войной Италии, до сих пор ускользает от взгляда маститого режиссера-«семидесятника», «загипнотизированного» привычной для него темой

молодежного контркультурного бунта. Не только пьеса Ибсена, но и сама сегодняшняя реальность, в которой «культура» и «контркультура» стали почти неразличимыми, не позволяет относиться к этой теме как к способной генерировать драматургическое напряжение. Вот почему в спектакле Гинкаса не оказалось «ни страсти, ни фантазии, ни простой изобретательности», а его героиня может растрогать, по меткому замечанию рецензента, «разве что обитателей Рублевки»<sup>42</sup>. Режиссер *только сопоставил* две разновидности филистерства – новую и старую (представленную подчеркнуто старомодными и не очень внятно сыгранными персонажами, окружающими Гедду), не сумев придать этому сопоставлению драматургически убедительный и оригинальный современный смысл.

Еще более курьезным сценическим казусом обернулась тема бунта в постановке «Врага народа», осуществленной в МДТ Львом Додиным<sup>43</sup>. Столь же курьезной – хотя и заранее ожидавшейся – оказалась реакция на нее большинства петербургских театральных критиков. «Исповедь сына века» (Г. Коваленко)<sup>44</sup>, «Горе от ума и таланта» (Д. Циликин)<sup>45</sup>, «Извините, на сцену вышел герой» (Т. Москвина)<sup>46</sup>, «Доктор Стокман вышел на Болотную» (О. Кармунин)<sup>47</sup> – вот самые броские заголовки рецензий, «одически» воспевавших спектакль

как выдающееся событие российской театральной жизни. В памфлете, который рискнула предложить читающей публике редакция «Петербургского театрального журнала», автор этих строк без обиняков выразил свое отношение к этому причудливому феномену<sup>48</sup>. Спектакль, в котором, как ни крути, все же звучит со сцены излюбленное Ибсеном *motto* «Большинство никогда не бывает право!», вызывает бурные рукоплескания именно этого большинства, представленного и высокими (а также не очень) петербургскими чиновниками, и «бунтарями», регулярно выходящими на Марсово поле из своих «хомячковых» квартир и офисов, дабы немножко там «побузить» и «расслабиться», и законопослушными гражданами, усвоившими беспрестанно повторяемую мантру «Додин – наше все!» и готовыми счесть безбожником всякого, кто посмеет в ней усомниться.

Все это закономерно. Если спектакль Томаса Остермайера, продемонстрировавший всю фальшь деградировавшего европейского либерализма<sup>49</sup>, вызвал чрезвычайно бурную и неоднозначную реакцию зрителей и критиков<sup>50</sup> (в подтверждение тому, что из подлинно бунтарской пьесы Ибсена и сегодня можно изготовить хорошо «проперченное» театральное блюдо, провоцирующее у многих тяжкое «несварение»<sup>51</sup>), то в России,

где политическая жизнь кажется навсегда «подмороженной», приготовленное Додиным *пресное* «блюдо» пришлось, что называется, вполне «ко двору».

В пьесе Ибсена силовые линии действия прочерчены максимально резко, конфликт неуклонно *обостряется*, распространяясь *вглубь* и *вширь* и превращаясь из столкновения добропорядочного врач-правдолюбца Томаса Стокмана со своим братом-градоначальником в битву одиночки-вольнодумца – затравленного, готового бросить вызов всему миру – с погрязшей в мещанских предрассудках толпой. Режиссер же приложил поистине титанические усилия, чтобы, *размыв* и *растворив* до состояния сладенькой жижи заданный драматургом *острейший конфликт*, заменить его банальной дидактикой, подаваемой, однако, как нечто в высшей степени глубоко-мысленное и многозначительное. В отличие от *enfant terrible* сегодняшнего европейского театра Томаса Остермайера, Додин препарирует Ибсена с целями вполне благонамеренными, не нарушающими покоя ни начальственных бонз, ни мирного обывателя. Устранив разъяренную толпу из знаменитого четвертого действия, дополнив текст «Врага народа» собственными благочестивыми сентенциями (к примеру, о Христе и Варраве), преподносимыми публике



С. Курышев –  
Стокман.  
«Враг народа».  
МДТ, Санкт-Петербург

елейным голосом Сергея Курышева<sup>52</sup>, постановщик изъяснялся из реплик героя почти все, что и сегодня может потревожить спокойствие «либерально» настроенных умов, привыкших мыслить позавчерашними стереотипами. Результат оказался на редкость эффективным: «смело» направленные прямо в зал монологи Стокмана – Курышева не кажутся неслыханно-дерзкими даже поклонникам Дмитрия Киселева и Аркадия Мамонтова.

Герой Ибсена не прост, он остро *трагикомичен* – как мольеровский Альцест или бессмертный герой Сервантеса<sup>53</sup>. Герой Додина-Курышева только *нелеп* – как нелеп упивающийся морализаторством Фома Фомич Опискин, вдруг вознамерившийся занять вакантное в сегодняшнем театре место Гамлета. Лекционно-проповеднические потуги народившегося в МДТ Фомы Фомича Стокмана выглядят жалкой, лишенной драматургического смысла пародией на яростные речи ибсеновского смутьяна. К развернутому в пьесе конфликту они не имеют ровным счетом никакого отношения. Если же из некогда гремевшей на всю Россию драмы-провокации, рождавшей в воображении Станиславского мысли о Петропавловке<sup>54</sup>, получилось плоское «моралите» с чертами производственной пьесы позднесоветского периода (с осторожнейшими «подмигиваниями» и «острейшими» морально-нравственными коллизиями в духе мучившей гельмановских строителей дилеммы «брать премию или не брать»), то приходится лишь подивиться столь оригинальному сопряжению традиций с новаторством.

Обращаясь к ибсеновской драматургии, младшее поколение петербургских режиссеров уходит от «мэтров» не так далеко, чтобы говорить о наметившемся прорыве.

«Привидения» в МДТ<sup>55</sup> – очень правильный спектакль «по Ибсену» и столь же логичное (в контексте других его постановок) высказывание режиссера Олега Дмитриева<sup>56</sup>. Не берусь уверенно судить,



*Сцена из спектакля «Привидения». МДТ.  
Санкт-Петербург*

сколь логично в контексте творчества режиссера это художественное высказывание, но выражение «очень правильный спектакль «по Ибсену»» приходится в данном случае расценивать лишь как во всех смыслах ироничное. Что бы ни говорил Олег Дмитриев в своем предпремьерном интервью о теме наследственности («не физиологической, а нравственной», о губительной для человека лжи и т. д. и т. п.<sup>57</sup> – судить о работе режиссера нужно не по его декларациям (настораживающе банальным), а по сценическому результату. Им стала не лишенная, надо признать, затейливости *мелодраматическая* история о том, как молодая и не утратившая привлекательности современная вдовушка (фру Алвинг) ищет способ женить на себе давнего любовника (пастора Мандерса), от которого, как намекает нам постановщик,

она еще в первые годы своего замужества родила сына Освальда, позднее ставшего художником, уехавшего в Париж и, скорее всего, там «нагулявшего» сифилис. Крах планов вдовы на новый брак и требующая слишком большой мороки болезнь сына (*материнской* любви к которому эта фру Алвинг совсем не испытывает) оказываются в спектакле заслуженным возмездием за грехи ее молодости – из-за чего, видимо, героиня и подправляет слова врача, поставившего Освальду печальный диагноз: не «грехи отцов», как считает тот, а «грехи *матерей* падают на детей». В конце спектакля помрачневшая вдова, утратившая жизненную перспективу после отъезда давнего любовника – этого трусливого, лицемерного, жалкого слизняка – и не желая возиться с пришедшим в парализованное состояние сыном, хладнокровно принимает решение уйти вместе с ним из жизни: наполнив два бокала смешанным с морфием шампанским, она садится, держа их в руках, у ног Освальда и застывает в полном безмолвии. Вот, собственно, и вся история, рассказанная нам режиссером, который основательно перекроил текст и действие драмы, не забыв «переосмыслить» характеры и психологические мотивации. Рассказанная, вдобавок не совсем логично, без малейшей иронии и с налетом многозначительности, неспособной даже в малой степени закамуфлировать совершенную постановщиком редукционистскую подмену...

Впрочем, приходится выразить признательность Олегу Дмитриеву хотя бы за то, что он не впал в смысловую и стилистическую пошлость, без тени смущения продемонстрированную минувшей зимой Алексеем Утегановым на Малой сцене Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. В самом деле, невозможно наблюдать без смеха, как слегка подвыпивший Освальд появляется перед публикой в первом действии с контрабасом и начинает, дергая инструмент за струны, весело напевать «Мама, дай мне солнце»; затруднительно без сильного смущения

следить и за тем, как за беззащитным пастором Мандерсом со всей неуместной женской пылкостью охотятся фру Алвинг и ее горничная Регина и как по ходу спектакля то одному, то другому персонажу становится дурно, они по очереди прилегают на диван, и зрителям кажется, что кто-нибудь из них вот-вот отдаст концы (кто у кого заразился сифилисом, публике приходится решать самостоятельно). Трудно сказать, какие концептуальные цели преследовал постановщик этого курьезного спектакля, но в его неожиданном прочтении драма Ибсена превратилась в предостережение: «Граждане, предавайтесь без стеснения сексуальным наслаждениям, но все же не забывайте о профилактике венерических заболеваний».

Алексее Утеганову автор этих строк никаких претензий, разумеется, не предъявляет. Другое дело – Олег Дмитриев, который *мог бы* по-новому осмыслить спор между «истиной» и «идеалами», занимающий центральное место в диалогах фру Алвинг и пастора Мандерса. В условиях, когда «истина», перестав рядиться в гуманистические одежды, обернулась тотальным релятивистски-нигилистическим отрицанием всякой истины, а «идеалы» бормочут ей в ответ нечто по большей части маловразумительное, начинаешь лучше понимать реакцию Ибсена на вызванное пьесой бурное негодование современников: «Было высказано, что книга проповедует нигилизм. Отнюдь нет. Она вообще ничего не проповедует. Она лишь указывает на то, что и у нас, как в других местах, под наружной оболочкой спокойствия бродит нигилистическая закваска»<sup>58</sup>. В «Привидениях» истина (без кавычек) весьма далека от плоского морализаторства и не дает перевеса ни одной из спорящих сторон, обрекает обе на сокрушительное поражение. Едва ли не самая мрачная из ибсеновских драм беспощадно расправляется с иллюзией прогресса, владевшей умами европейской интеллигенции на протяжении как минимум двух столетий и до сих



пор вдохновляющей энтузиастов, рвущихся навстречу трансгуманистическому «дивному новому миру». Но для того, чтобы тема краха иллюзий обрела содержательное сценическое воплощение, режиссеру следовало сосредоточиться не на матримониальных заботах вдовушки (совершенно чуждых, заметим, героине Ибсена), а на отчаянных и безуспешных попытках *любящей матери* одолеть преследующие ее «привидения»<sup>59</sup>, полностью освободить себя и сына от власти прошлого. Тогда трагическая ирония финальной сцены могла бы *по-настоящему* повергнуть и героиню, и публику в шок: если фру Алвинг вправду желает реализовать себя как мать, пусть получит навсегда впавшего в младенчество Освальда; если же ей хочется до конца разделаться с властью прошлого, пусть выполнит просьбу сына, дав ему смертельную дозу морфия, – ведь с прошлым связывает ее в первую очередь он.

Некоторые «подводные течения» сложнейшей драмы не ускользнули от внимания Олега Дмитриева. – Все персонажи в этой пьесе Ибсена терпят крах, за исключением столяра Энгстранна, обретшего в спектакле МДТ отличающую его от прочих сценических персонажей смысловую емкость. В облике, поступи, интонациях, которыми наделил своего героя Сергей Козырев, чувствуется суровая, сдержанная, уверенная в себе зловещая сила, без труда сокрушающая все препятствия в мире мелких людишек, неспособных противопоставить ей сколько-нибудь значимую альтернативу. Если помнить, что Ибсен с помощью многочисленных и весьма изощренных символических аллюзий представил Энгстранна «дьяволом», неуклонно движущимся к своему триумфу (в линии Энгстранн/Мандерс драматург выстроил без труда считываемую скандинавами ироничную инверсию



Сцена из спектакля «Кукольный дом».  
Театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург



фольклорного сюжета о том, как черт попробовал поставить себе на службу пастора, но пастор изловчился и подчинил себе черта), то следует похвалить актера и постановщика за их догадливость. Но как бы Олег Дмитриев ни пытался подчеркнуть «дьяволизм» Энгстранна (заставляя его, к примеру, проделывать загадочные манипуляции с яблоками, передаваемыми им то одному, то другому персонажу), режиссерское прочтение драмы не обрело большую объемность. В целом оно остается в зоне проблем сорокалетней женщины, боящейся одинокой старости и тщетно пытающейся устроить свою личную судьбу.

Те же претензии легко предъявить и постановке «Кукольного дома», осуществленной молодым московским режиссером Юрием Квятковским на сцене петербургского театра «Приют комедианта» (2012). У этого недолго просуществовавшего спектакля было одно достоинство, выгодно отличавшее его от других сценических опусов по Ибсену. Независимо от того, осознавал ли это сам постановщик, ему удалось выявить чуть ли не главную причину неудач, сопряженных с попытками сегодняшнего театра наладить содержательный диалог с драматургией великого норвежца. И пускай автору этих строк абсолютно чужда облюбованная постановщиком «арт-футур» эстетика, он не видит оснований считать совсем провалившимся этот весьма рискованный режиссерский эксперимент.

Программка к спектаклю предупреждала зрителей:

«История о том, как молодая женщина, погруженная в домашний уют и тихие семейные радости, вдруг осознает себя личностью и решает на смелый для XIX в. поступок – бросает богатого мужа и уходит в никуда, отстаивая свое право на свободу и независимость, – перенесена в спектакле в будущее. Герои помещены в некое идеальное пространство, где высокотехнологичные устройства упреждают все желания и душевные движения, а значимость челове-

ческих отношений уменьшается до предела. В спектакль включен не только канонический текст драмы, но и монологи актеров, в которых они делятся своими мыслями по поводу проблем, поднимаемых пьесой».

«Канонический текст» был в спектакле существенно подправлен, но его редакция, выполненная режиссером совместно с Андреем Стадниковым, сохраняла выстроенный Ибсеном драматургический каркас. Воспользовавшись им, Квятковский не стал иронизировать над «устаревшей», как многим кажется, фабулой. Иронии он предпочел юмор – иногда легкий, иногда грубоватый, а иногда окрашенный пронзительной, но нигде не срывающейся в пошлый мелодраматизм лирикой. Лирика в этом спектакле заметно преобладала, и именно ей по преимуществу служили «зонги» и «исповеди» актеров, на время прекращающих изображать своих персонажей. Эти «исповеди», радикально менявшие способ актерского существования, были, пожалуй, наиболее точной по воздействию находкой постановщика. В какой-то момент в маленьком зрительном зале включался свет, сцена при этом так же внезапно погружалась в полумрак, и на ней появлялись актер или актриса, сядившие на стул поближе к публике. Кто-то невидимый, говорящий в микрофон, задавал вышедшему из роли исполнителю вопрос, в ответ на который тот (в манере «ноль-verbatim») рассказывал историю из собственной жизни, весьма отдаленно соотношенную с ситуацией его героя. Насколько правдивы все эти истории, неизвестно, но прием себя оправдывал: поначалу создавалась дистанция между зрителем и событиями пьесы, но стоило лишь игре возобновиться, эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене заметно усиливалась как у актеров, так и у публики (порождая своеобразный эффект «Брехт наоборот»).

Впрочем, столь смелая «прививка» Театра.doc. к классической драме Ибсена оставалась действенной лишь на первых

представлениях. С течением времени исполнители стали «забалтывать» текст «исповедей», нивелируя формообразующий контраст между разными способами актерского существования. Возникшие из-за этого эмоциональные «провисания» обнажили непростроенность режиссерской логики, пренебрегшей «внутренним действием» драмы – психологическим становлением Норы. На премьере казалось, что эффект «остранения» позволил режиссеру обойти опаснейшие рифы, коварно установленные Ибсеном. Однако дальнейшая жизнь спектакля разрушила эту иллюзию.

И все же тематический посыл спектакля заслуживает пристального внимания. Именно он указывает на главный проблемный узел в отношениях сегодняшнего театра с ибсеновской драматургией.

Да, не в меру амбициозные трагические герои Ибсена, отчаянно сражающиеся за право быть и оставаться личностями в безжалостно нивелирующем личностное начало мире, могут сегодня восприниматься как анахронизм. Но не потому что, как говорят, вера в возможности личности основательно подорвана, а потому что на повестке дня уже стоит новая проблема: *возможно ли в условиях стремительно дегуманизирующейся социальной реальности сохранить не то что личностное начало, но хотя бы элементарную человечность?* Именно этот вопрос взволновал молодого режиссера, именно его он извлек из пьесы Ибсена, поостерегшись вступить с великим норвежцем в неуместный спор.

История женщины XIX в., возманившей стать духовно независимой личностью, была преобразована Юрием Квятковским в другую (но образующую ей параллель) историю о людях сегодняшнего и в еще большей мере завтрашнего дня. Привыкшая к роли «социально успешной», «конкурентоспособной», «крутой» и «эффективной» биологической особи, Нора, благодаря обрушившимся на нее несчастьям, обретает прежде как будто совер-

шенно отсутствовавшую у нее душу. Грусть, боль и в то же время неподдельная радость от такого неожиданного обретения – вот что выражала в финальном объяснении с Хельмером направленная куда-то поверх зрительного зала улыбка Ольги Белинской (игравшей на премьере всю последнюю сцену с удивительной трепетностью) – улыбка, предельно точно передававшая смысл метаморфозы, через которую, пусть не во всем психологически убедительно, проходила сыгранная актрисой героиня. По нынешним временам, согласитесь, и это дорогого стоит.

Итак, можно лишь сожалеть о том, что, обращаясь к ибсеновским драмам, сегодняшняя сцена – причем не только петербургская – *редуцирует* их содержание, не добираясь до его глубинных пластов. Одни превращают драматургию Ибсена в материал для игры с театральной формой, другие, простодушно доверяясь фабуле, транспонируют трагедию в тональность мелодрамы или шоу, третьи используют пьесу для иллюстрации незамысловатых тезисов. Великий норвежец, предупреждавший об опасности уничтожения личностного начала, его растворения в безликой массе, на наших глазах превращается в жертву общества потребления и его массовой культуры. Всплеск интереса нашего театра к Ибсену можно было бы объяснить едва наметившимся и пока еще очень слабым неприятием тотального измельчания культуры, желанием обратиться к крупномасштабным темам, подлинно значительным героям и драматургическим коллизиям. Однако не только многочисленные внутритеатральные проблемы, но и современные российские реалии оставляют мало шансов для содержательного ответа на этот пока лишь робко заявленный общественный запрос.

Если он окрепнет, обретет силу и конкретность *жизненно необходимого* требования, Ибсен, будем надеяться, станет верным союзником русского театра в нешуточной борьбе, которая ведется ныне за человеческие умы и души.

- 1 Данные 2006 года, приводимые в статье: Бюсет Б. Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. / Сост. Б. Бюсет. Oslo: Gyldendal, 2006. С. 7. Отметим, что в этом «соревновании» Ибсен неизменно конкурирует с Чеховым, то уступая своему русскому *vis-à-vis*, то вырываясь вперед.
- 2 См.: Аверинцев С.С. Моя ностальгия (1995) // Аверинцев С.С. Связь времен. / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев: Дух і Літера, 2005. С. 398–407 (Собр. соч. Т. 3).
- 3 Там же. С. 399.
- 4 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 344.
- 5 Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 83–84.
- 6 См.: Берковский Н.Я. Ибсен // Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 449.
- 7 Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С. 701.
- 8 Там же. С. 635.
- 9 Поэтому нет оснований считать опровергнутой давнишнюю характеристику постмодернистской культурной парадигмы как «руинизации» всего осмысленного и «подарка для амбициозной посредственности» (см.: Давыдов Ю.Н. Современность под знаком «пост» // Континент. 1996, № 89. С. 301–316; Гальцева Р.А. Второе крушение гуманизма // Там же. С. 317–324).
- 10 «Чтобы стать другим» (норв.). См. слова Хельмера в финальной сцене «Кукольного дома»: Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 452.
- 11 Durbach E. A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation. Boston: Twayne Publishers, 1991. P. 58–59.
- 12 Дмитриевская М. Утраченные иллюзии // Петербургский театральный журнал. 2003, № 33. С. 33.
- 13 Из интервью Михаила Бычкова на радио Свобода (URL: <http://www.svoboda.org/programs/th/2004/th.062004.asp>).
- 14 Там же.
- 15 Одним из первых на это обратил внимание Георг Брандес, давший персонажу Ибсена такую лаконичную характеристику: «Эстетик в самом расхожем датском понимании à la Кьеркегор» (Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København: Gyldendal, 1940. Bd. 2. S. 58).
- 16 Как свидетельствуют ранние записи Ибсена к «Кукольному дому», озаглавленные им «Заметки к современной трагедии», пьеса должна была заканчиваться гибелью героини (см.: Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. Bd. 8. S. 368). И хотя в окончательной редакции финал стал иным, трудно усомниться в том, что готовность Норы к самопожертвованию воспринималась автором столь же серьезно, сколь серьезно относился Кьеркегор к позитивным экзистенциальным возможностям суицидных мечтаний: «Самоубийство как тайно задуманный выход несомненно обладает известной силой, придающей жизни особую интенсивность. Мышление к смерти уплотняет и концентрирует жизнь» (Kierkegaard S. Dagbøger. København: Gyldendal, 1963. Bd. 3. S. 208). Подробнее об эволюции образа Норы в ходе действия ибсеновской драмы см.: Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» (Окончание) // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012, № 2 (10). С. 54–59.
- 17 Тропп Е. «Кинематограф, три скамейки, сентиментальная горячка...» // Петербургский театральный журнал. 2003, № 33. С. 32.
- 18 Комментируя это правило, К.Л. Рудницкий в свое время писал: «Стилизация диктует взгляд на персонажей чуть свысока, усугубляет их очевидную забавность, обязательно дает зрителю почувствовать – и просмаковать – момент игры. <...> В такой системе нескрываемых условностей всегда бывает возможно увидеть и мрачную, трагическую изнанку комедийной игры (т. е. возможен выход в гротеск), но тем не менее игра остается игрой» (Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. С. 51). В спектакле Михаила Бычкова ирония нигде не приближалась к гротеску.
- 19 Герусова Е. Холодно и ясно: «Нора» в Александринском театре // Коммерсантъ – Санкт-Петербург. 2005, №86 (3170), 14 мая. С. 15.
- 20 Дмитриевская М. Записки из мертвого дома // Петербургский театральный журнал. 2005, № 2 (40). С. 36.
- 21 Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. / Сост. А.В. Парина, В.В. Гульченко. М.: Радуга, 1985. С. 33.
- 22 Там же. С. 34.
- 23 Вахтангов Е.Б. Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Евгений Вахтангов: <Сборник>. / Сост. Л.Д. Вендровская, Г.Л. Каптерева. М.: Издательство ВТО, 1984. С. 177.
- 24 Песочинский Н. Росмерсхольм // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3 (53). С. 20.
- 25 Подробно о мистериальной природе «Росмерсхольма» см.: Юрьев А.А. Мистериальная

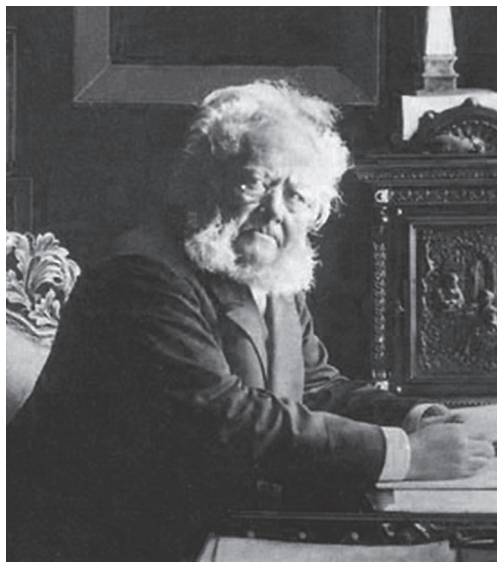
- традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013. С. 99–152.
- 26 *Песочинский Н.* Росмерсхолм // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3 (53). С. 20.
- 27 Там же. С. 20–21.
- 28 *Калинина Д.* «Парочка подержанных идеалов» в БДТ им. Г.А. Товстоногова // Театральный Петербург. 2008, № 8 (146), 16–30 апреля. С. 13.
- 29 Там же.
- 30 Своего апогея эта странная «образность» достигала дважды – в момент, когда Ребекка-Дружина обращалась к Росмеру со словами: «Да, новые отношения к окружающему миру. Жить, действовать, работать. А не сидеть тут, ломая себе голову над неразрешимыми загадками», и затем на протяжении почти всей финальной сцены.
- 31 Ироничная метафора из отсутствовавших в спектакле реплик Ульрика Бренделя («Не найдется ли у тебя лишнего идеала – или парочки? <...> Мне бы парочку подержанных идеалов») автоматически перенесена постановщиком в реплику Росмера перед финальным уходом героев к водопаду. Она торопливо и судорожно «кидалась» молодым актером прямо в публику: «Мы оба идем рука об руку, Ребекка, мы, парочка подержанных идеалов!» (!).
- 32 См.: *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 819–821.
- 33 *Горфункель Е.* Не бывает дыма без огня, или Идеальный театр в пустоте // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3(53). С. 23.
- 34 *Песочинский Н.* Возвращение в Росмерсхолм: новая редакция спектакля // Петербургский театральный журнал. 2009, №1(55). С. 174–175.
- 35 *Кингсепт М.* Гинкас раздел Ибсена до белья и пистолета // Известия – Санкт-Петербург. 2011, № 187 (28448), 10 октября. С. 6.
- 36 *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 68.
- 37 Режиссер Кама Гинкас: «В творчестве запретов нет» // Аргументы и факты – Санкт-Петербург. 2011, № 38 (934), 21–27 сентября. С. 35.
- 38 *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934. Bd. 11. S. 501.
- 39 См.: [Марина Дмитриевская о спектакле] // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 71.
- 40 Т. е. смакование непристойностей.
- 41 *Аверинцев С.С.* Моя ностальгия (1995) // *Аверинцев С.С.* Связь времен. С. 405–406.
- 42 *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 67, 71.
- 43 Премьера спектакля была сыграна в феврале 2013 года.
- 44 *Коваленко Г.* Исповедь сына века // Независимая газета. 2013, 11 февр. (URL: [http://www.ng.ru/culture/2013-02-11/10\\_ispoved.html](http://www.ng.ru/culture/2013-02-11/10_ispoved.html) ).
- 45 *Циликин Д.* «Враг народа» в Малом драматическом театре: Горе от ума и таланта // Ведомости. 2013, 11 февр. (URL: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/8923471/gore\\_ot\\_uma\\_i\\_talanta](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/8923471/gore_ot_uma_i_talanta) ).
- 46 *Москвина Т.* Извините, на сцену вышел герой // Аргументы недели. 2013, 28 марта (URL: <http://argumenti.ru/culture/n382/242526> ).
- 47 *Кармунин О.* Доктор Стокман вышел на Болотную // Известия. 2013, 12 февр. (URL: <http://izvestia.ru/news/544778> ).
- 48 См.: *Юрьев А.А.* Апофеоз беззубого «одиночества», или Еще одно новое платье голого короля // Петербургский театральный журнал. 2013, № 1 (71). С. 80–84.
- 49 Не забудем все же, что ибсеновский герой вступает в схватку не просто со сплоченным большинством, но со «сплоченным либеральным большинством» (см.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 601; курсив мой. – А. Ю.).
- 50 Подробнее об этом спектакле см.: *Егошина О.* Почти семейная история: Томас Остермайер втянул зрителей в диспут о свободе и ответственности // Новые известия. 2012, 30 июля (URL: <http://www.newizv.ru/culture/2012-07-30/167229-pochti-semejnazja-istorija.html> ); *Дьякова Е.* Доктор Стокман завершает и проигрывает: Политический диспут с публикой на Венецианской биеннале // Новая газета, 2013. 19 авг. (URL: <http://en.novayagazeta.ru/arts-and-sports/59571.html> ).
- 51 Не упустим возможности позабавить читателя защитной реакцией, какую могут вызвать у современного европейского либерала беспощадные инвективы героя Ибсена, нарушающие все нормы сусальной политкорректности. Таковую реакцию демонстрирует популярный норвежский писатель Николай Фробениус, развернувший содержание «Врага народа» в сторону защиты «священных коров» сегодняшнего западного общества от нападок «экстремиста-фундаменталиста» Стокмана: «Я понимаю пьесу таким образом: Ибсен показывает один из вариантов, во что может развиваться “радикальный проект”. Во время городского собрания Стокман чувствует, что его загоняют в угол, и реагирует агрессией. Вот он отстаивает позицию по вопросу водолечебницы – а в следующую секунду готов разорить родной город. Некоторые его реплики вполне можно было бы услышать сегодня из уст экстремистов-фундаменталистов. <...> Разоблачение этого злого начала – вот чему, по-моему, посвящена

пьеса Ибсена «Враг народа»» (Фробениус Н. Не-юбилей и строптивость // Ибсен глазами норвежских писателей. С. 48–50). По поводу столь яркого образчика новейшей литературно-критической рефлексии позволено, пожалуй, лишь вскользь заметить, что восстань сегодня драматург из гроба, он – всегда очень здраво оценивавший мыслительные способности большинства своих соотечественников – не был бы сильно удивлен и этим примером истинно норвежского «глубокомыслия», коему готова сегодня восторженно аплодировать едва ли не вся либеральная Европа.

52 Интеллигентски-праведническое «благообразие», которое по воле режиссера придает артист своему персонажу, резко расходится не только с холерическим темпераментом ибсеновского героя, но и, в частности, с нарастающей по ходу действия (но совершенно отсутствующей в спектакле) тягой Стокмана прибегать к смачным ругательствам. «Его реплики настолько приправлены крепкими словечками, что в такой богобоязненной стране, как Норвегия, их даже под прикрытием безграничного авторитета Ибсена нельзя передавать по радио без предварительного смягчения многих не вполне пристойных выражений. Но и после такой переработки шокированные радиослушатели шлют поток протестующих писем» (Хейберг Х. Генрик Ибсен. М.: Искусство, 1975. С. 189–190).

53 Воспользовавшись в подзаголовке нейтральным словом «пьеса» («skuespil»), Ибсен, безусловно, осознавал жанровую сложность произведения. 21 июня 1882 года он извещал своего издателя: «Вчера я завершил работу над новым драматическим сочинением. Оно называется «Враг народа» и состоит из пяти актов. Пока пребываю в неведении, назову ли я его комедией (*lystspil*) или же просто пьесой, в нем много такого, что свойственно комедии, но при этом имеется серьезная идея» (Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946. Bd. 17. S. 470). Надо принять во внимание и следующее обстоятельство: создавая пьесу как радикальный ответ на бурную и почти единодушно негативную реакцию, которую вызвали «Привидения» в скандинавских странах, Ибсен не только поручил Томасу Стокману горячо отстаивать многие авторские убеждения, но и наградил его некоторыми собственными чертами.

Драматург не скрывал, что видит в мятежном докторе свое *alter ego*, пускай портрет героя отнюдь не был прямым зеркальным отражением его творца: «Мы так превосходно сошлись с доктором Стокманом, так сходны



Г. Ибсен

с ним во многом, – писал Ибсен, высылая рукопись издателю. – Но доктор куда больше взбалмошная голова, чем я, и у него есть еще другие особенности, благодаря которым из его уст выслушивают многое, что, пожалуй, не сошло бы так благополучно с рук мне» (Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 715).

54 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 7. С. 205.

55 Премьера состоялась на малой сцене в марте 2011 года.

56 Дмитриевская М. «Грехи отцов падают на детей» [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/grehi-otcov-padayut-na-detej/>.

57 [Аудиозапись интервью Олега Дмитриева на радиостанции «Эхо Москвы в Петербурге» 11 марта 2011 года] // URL: [http://atheatre.ru/dmitriev/interview/troyanskaya\\_10.html](http://atheatre.ru/dmitriev/interview/troyanskaya_10.html)

58 Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 713.

59 Отметим, что норвежское слово «*gengangere*» лишено смыслового обертона, придающего русским «привидениям» иллюзорный характер. «*Gengangere*» – не те, что «видятся», «кажутся», но те, что «заново возвращаются».