

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70
УДК 792.09

М. М. Одесская,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1042-091X

«Гедда Габлер» на российской сцене: жизнь во времени

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется характер рецепции и интерпретации «Гедды Габлер» Генрика Ибсена в театрах Москвы и Санкт-Петербурга на протяжении столетия, основанный на критических обзорах, опубликованных в столичной прессе прошлого века и нашего времени, а также на собственных впечатлениях от ряда постановок начала XXI в. Несмотря на то что «Гедда Габлер» ставилась на русской сцене чаще других пьес Ибсена, она постоянно вызвала полемику и противоречивые отзывы критики, отражающие зачастую непонимание как самой пьесы, так и ее трактовок режиссерами. В дореволюционный период были представлены, с одной стороны, реалистические постановки, с другой – стилизация в стиле модерн Вс. Мейерхольда. Обе трактовки, по мнению критики, были далеки от содержания пьесы Ибсена. В советское время К. Гинкас интерпретировал пьесу Ибсена как психологическую драму. В постперестроечный период в постановках режиссеров Н. Чусовой и М. Карбаускаса предлагались несколько упрощенные и даже вульгаризированные версии. Наиболее соответствующая замыслу и стилю пьесы Ибсена постановка была осуществлена В. Пази в Санкт-Петербургском театре имени Ленсовета. Причина «трудной» для постановок на русской сцене пьесы кроется в самой природе драмы, финал которой – самоубийство героини – логически не мотивирован, не обусловлен тотальной неизбежностью, не подготовлен всей цепью происходящих на сцене событий. Таким финалом Ибсен изменил традиционную структуру и содержание трагедии в ее классическом понимании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ибсен, «Гедда Габлер», театральная интерпретация, русский театр, поэтика драмы.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70
УДК 792.09

Margarita M. Odesskaya
Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-091X

Hedda Gabler on the Russian Stage: A Life Through Time

ABSTRACT

The subject of the study is the perception and interpretation of the play *Hedda Gabler*, by the Norwegian playwright Henrik Ibsen, which has been staged in theatres of Moscow and St. Petersburg over the century. The study is based on critical reviews published in Moscow's press over the last century up to our time, as well as the author's own impressions from some performances of the early 21st century. Despite the fact that *Hedda Gabler* was staged in Russian theatres more often than any other Ibsen play, it has continuously resulted in disputes and contradictory reviews, which often reflect both misunderstanding of the play itself and also of various director's interpretations of it. In the pre-revolutionary period, on the one hand, there were realistic productions staged, while others were made in the Art Nouveau style of Vsevolod Meyerhold. According to critics, both ways to interpret the play strayed far from the plot in Ibsen's play. In Soviet times, Kama Ginkas interpreted the play as a psychological drama. In the post-perestroika period, Nina Chusova and Mindaugas Karbauskis offered simplified and even vulgarized versions of the play. In the author's opinion, the performance which came closest to Ibsen's idea and style for the play was created by V. Pazi in Saint Petersburg State Academic Lensoviet Theatre. The reason for such difficulties in productions on the Russian stage is in the very nature of the drama, which ends with the protagonist's suicide. Such a finale is not logically motivated or conditioned by a total inevitability, it is also not prepared for by the chain of events taking place on stage. With such a finale, Ibsen altered the traditional structure and content of tragedy in its classical sense.

KEYWORDS

Ibsen, *Hedda Gabler*, theatre interpretation, Russian theatre, poetics of a drama.

«ГЕДДА ГАБЛЕР» В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПОСТАНОВКАХ И КРИТИКЕ

«Гедда Габлер» (1890) – одна из поздних драм Ибсена, в которой воплотились как некоторые черты его ранней поэтики, так и новые веяния декадентства. Культ красоты, возведенной в абсолюте, – важнейшая из составляющих эстетики нового искусства рубежа XIX–XX вв. Красота, оторванная от реальности, социальных и моральных норм, воспринималась как вызов гуманистическим категориям в обществе традиционной культуры. Этот вызов и лежит в основе конфликта драмы Ибсена, в которой идеал, понимаемый героиней как дионисическая красота, – альтернатива скуке и однообразию повседневного прозябания.

В чем трагедия Гедды Габлер? Над этим вопросом бьется не одно поколение режиссеров и «отважных», по остроумному замечанию Т. К. Шах-Азизовой, великих актрис (среди них Элеонора Дузе, Вера Комиссаржевская, Грета Гарбо, Алла Назимова, Пегги Эшкрофт и др.), исполнявших роль героини, «мерцающей своими гранями» и не поддающейся однозначной трактовке. «Пьесы такого рода, требующие объективного подхода, всегда были трудны русской сцене и русским актрисам, предпочитавшим определенность позиций, чаще – адвоката, чем прокурора», – такое объяснение трудности воплощения характера Гедды Габлер на русской сцене дает Т. К. Шах-Азизова [1, с. 300].

Поведение Гедды представлялось непонятным, загадочным и на родине писателя его современникам. Эгоистичная холодная Гедда, превыше всего ценящая красоту, противопоставлялась другим женским персонажам – Теа и тетушке Юлиане, – порядочным, благонамеренным, самоотверженным. Гедда Габлер рассматривалась как тип для изучения психопатологии. Характер Гедды Габлер, созданный Ибсеном, по мнению современной норвежской исследовательницы Астрид Сэтер, предвосхитил изучение женщин Фрейдом: «Фрейд сам указывал на то, что он не может объяснить женский пол, а только выискивает описания, приведенные у литераторов» [2, с. 228]. Неслучайно, добавив от себя, Фрейд обращался к женскому типу, созданному Ибсеном в другой драме, «Росмерсхольм», Ребекке Уест. Наметилось целое направление, трактующее характер Гедды как фаллический женский тип, нарциссическую личность.

Гедда воплощает и ницшеанскую модель поведения, человека, столкнувшегося с пустотой. Акт суицида – «это ритуал экзистенциального героизма», последний акт пьесы, срежиссированной самой Геддой, где происходит полное слияние волевого и эмоционального, дионисийского и аполлонического начал», – считает современный канадский литературовед Эррол Дэрбах [3, с. 14].

Российский театровед Татьяна Шах-Азизова связывает характер героини с национальным древним германским и скандинавским эпосом, – она валькирия времен матриархата, черты девы-воительницы остались «как генетический след», ее «образ в разных модификациях может являться художнику под властью национальной традиции» [1, с. 298].

Не только характер героини, не отвечающий моральным критериям, вызывал критику, непонятным представлялся и финал драмы – самоубийство Гедды, поступок, не подготовленный предшествующим действием пьесы. Режиссер Миндаугас Карбаускис, поставивший в «Мастерской Петра Фоменко» спектакль «Гедда Габлер» (2004) по следам своего дипломного спектакля, созданного четырьмя годами ранее, иронично сформулировал нелогичность конфликта пьесы: «Молодые люди создают семью. Им приносят много цветов на новую квартиру. Через сутки – труп. Как такое могло случиться? Это настоящий детектив. Правда, местного значения. <...> Смерть как контрапункт жизни, причем очень домашней, семейной, обыденной» [4, с. 49].

Теоретик романтизма Ф. Шиллер рассматривал структуру драмы как логически выстроенную фабулу, динамичное, стремительное действие которой неминуемо ведет к развязке. В процессе работы над «Валленштейном» он писал Гёте 2 октября 1797 г.: «Мне удалось с самого начала сообщить действию такую стремительность и направленность, что оно несется к развязке в движении непрерывном и все ускоряющемся» [5, с. 672]. В новой же драме, и в частности у Ибсена, все не так: трагические финалы не всегда логически вытекают из действия пьесы. Нередко они происходят за сценой, как, например, в «Гедде Габлер», за шторой, отделяющей героиню от остальных персонажей. Самоубийство Гедды Габлер выглядит логически необоснованным.

И все же, несмотря на трудности воплощения характера главной героини и кажущуюся нелогичность финала, пьеса «Гедда Габлер», наряду с «Кукольным домом», ставилась в России чаще, чем другие пьесы Ибсена. Однако сценическое воплощение «Гедды Габлер» не имело полного успеха и было чуждо русской театральной традиции. «Гедда Габлер», как точно заметила актриса МХТ Ольга Книппер-Чехова, сыгравшая не одну роль в ибсеновских пьесах, одновременно притягивала и отталкивала. Это противоречие зеркально отразилось и в критике. Расхождения критиков в оценке пьесы и сценических трактовок показывают непростой процесс рецепции «новой драмы» на разных этапах развития русского театрального искусства.

Первые российские критики сосредоточивались в основном на моральном аспекте личности Гедды Габлер, осуждали ее за эгоизм и бесчеловечное поведение.

Пётр Ганзен, известный переводчик, увидел гуманный характер пьесы в противостоянии между Геддой и тетей Юлиане, а также Теей Эльвстед. По его мнению, последние две, в отличие от героини, обладали душевным равновесием и способностью помогать другим людям. Он считал, что Ибсен «не пожалел красок» для изображения Гедды так, чтобы «самым очевидным образом показать моральный ущерб, наносимый эгоизмом, какие бы красивые формы он ни принимал» [6, с. 116]. Пётр Ганзен упрекал декадентов и модернистов в их чрезмерном увлечении эстетизмом.

Критик Я. А. Фейгин кратко обобщил разгоревшуюся полемику по поводу характера Гедды Габлер на страницах нескольких номеров журнала «Русская мысль». «Один рецензент пишет: "...это вполне устоявшийся тип

женщины, лишенной каких-либо моральных критериев, погруженной в своего рода моральный идиотизм и потому бесконечно скучающей”. Другой критик, назвав драму Ибсена безумной пьесой, считает Гедду Габлер необыкновенной женщиной, женщиной титанического эгоизма, великой любви к свободе и женщиной с неясным культом “красоты”. Наконец, третий российский критик открыто заявляет, что он не понимает характер Гедды Габлер, а затем без всяких угрызений совести называет всю пьесу Ибсена просто анекдотом отвратительного содержания, который абсолютно ничего не доказывает» [7, с. 179].

Сам же Я. А. Фейгин рассматривал Гедду Габлер в контексте актуальной в то время проблемы женской эмансипации и равенства между членами семьи. Он считал, что писатель предлагал идею брака как духовного общения двух равных партнеров, и Гедда страдает и погибает из-за того, что ее неправильно понимают мужчины.

В то время как критики реалистического толка не принимали характер главной героини, поэт-декадент Николай Минский писал о том, что Гедда Габлер удивительно актуальна и современна, поскольку она отражает черты времени декаданса. «В чем суть декаданса? Дело в том, что людям не хватает непосредственного ощущения цели жизни. <... > Все в ее (Гедды. – М. О.) жизни бессмысленно и случайно. Она любит внешнюю красоту и не знает правды, боится скандала и равнодушна к чести, страдает от ревности, не зная любви» [8, с. 97].

«Гедда Габлер» имеет свою историю на русской сцене. В России пьеса впервые была сыграна в Санкт-Петербурге французской труппой Михайловского театра в 1892 г., а в 1898 г. – итальянской труппой. В Московском художественном театре (МХТ) «Гедда Габлер» была поставлена Владимиром Немировичем-Данченко в 1899 г., несколько позже, чем в других европейских странах. Восприятие постановок «Гедды Габлер» было не менее противоречивым, чем восприятие самой пьесы. Сам Владимир Немирович-Данченко, руководивший большинством постановок Ибсена в театре при жизни драматурга, признавал, что работа с драмами Ибсена давалась нелегко. В 1909 году, подводя итоги в «Беседе с актерами», он говорил о том, что не был удовлетворен результатами работы с пьесами норвежского писателя [9, с. 118–120].

Комментируя постановки Ибсена в МХТ, Константин Станиславский, исполнивший роль Левборга, видел причины неудачи в том, что символистские тенденции в пьесах Ибсена не соответствовали реалистической традиции театра. «Продолжая реагировать на все новое, – писал Станиславский, – мы отдали дань господствовавшему в то время в литературе символизму и импрессионизму. <... > Но символизм оказался нам – актерам – не по силам» [10, с. 287].

Постановка «Гедды Габлер» не задержалась в МХТ, было всего 11 представлений. Рецензии подтвердили мнение Станиславского о том, что стилистика пьес Ибсена несколько чужда сценическому языку театра. Анонимный рецензент в «Русском слове» написал, что «Гедда Габлер», которая прекрасно читается, не производит равнозначного впечатления на сцене [11, с. 3].

Более подробную рецензию на постановку в МХТ дал в журнале «Русская мысль» критик Е. А. Андреевич-Соловьев. В статье «Современное искусство» он упрекал режиссера за чрезмерно реалистическую трактовку. «На сцене Художественного театра, – писал Андреевич, – драма Ибсена ставится с роскошью, аристократической красотой и тщательностью, которые иногда преувеличиваются в их чрезмерном стремлении к реализму. В “Гедде Габлер”, например, ночь изображена настолько достоверно, что ничего не видно». Обсуждая актерскую игру, критик писал, что преувеличенное переигрывание знаменитых актеров на сцене и даже определенная натуралистичность в их жестах, гриме неаутентичны не только для скандинавских героев, но и для тех персонажей, которых Ибсен создал и которые нетипичны и ошеломляют своей непонятностью [12, с. 186].

«Гедда Габлер» в Малом театре (1916) в постановке актера Е. А. Лепковского (он же исполнил роль Тесмана), судя по отзывам критиков, была неудачной. Малый театр, верный реалистической традиции, и не посягал на символистские эксперименты. Спектакль ставился ради актрисы Е. Т. Жихаревой, на которую возлагались большие надежды. Однако рецензент газеты «Московские ведомости», подписавшийся литерой «Б», отметил, что Жихарева, талантливая актриса театра, для которой ставился спектакль, не справилась с ролью, она «упростила и обесцветила эту сложную и страстную натуру. Порой, – продолжает критик, – было прямо скучно. При всей нашей любви к Малому театру, мы должны сказать: это настоящая неудача. Так Ибсена не играют»¹ [13, с. 4].

Сенсацией стала постановка Всеволода Мейерхольда с декорациями Н. Н. Сапунова. В 1906 году, в год смерти Ибсена, театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской открылся премьерой пьесы «Гедда Габлер». Мейерхольд, провозгласивший лозунг «Смерть рутине повседневной жизни» одним из принципов своего нового театра, освободил сценическое пространство и персонажей пьесы от какой-либо специфики их повседневной жизни, подчеркнув тем самым вневременное значение конфликта пьесы и ее персонажей. Декорации художника Сапунова были далеки от норвежской реальности, художник и режиссер делали акцент на эстетике, а не на правдоподобию. «Стилизация – вот главное, что позволяет говорить о “Гедде Габлер” как о законченном произведении стиля модерн» [14, с. 51]. Эстетство модерна, выраженное в этой постановке в декорациях, костюмах, было само-достаточным.

Авангардная постановка «Гедды Габлер» Всеволода Мейерхольда вызвала множество критических отзывов. Мнения разделились. Некоторые критики

сочли, что Мейерхольд слишком далеко отошел от авторского замысла, сделав акцент на форме в ущерб содержанию. Другие (они были в меньшинстве) отметили, что режиссура и костюмы в стиле модерн соответствовали символическому характеру пьесы и помогли лучше передать настроение произведения, самих персонажей.

¹ Скорее всего, статья принадлежит Ефиму Моисеевичу Бабецкому – журналисту, переводчику, автору комедий, театральному критику.

Александр Блок, высоко ценивший драматургию Ибсена и признававший главенство автора, отрицательно отозвался о постановке, потому что увидел несоответствие в трактовке пьесы ее истинному содержанию: «Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был воплощен – ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды – отсутствие трагедии и пустота мучительной прекрасной души, что гибель ее – законна» [15, с. 97].

Критик Влад. Азов (В. А. Ашкинази) также считал, что сложные декорации и костюмы в постановке не помогают проникнуть в содержание пьесы Ибсена. С явной иронией он писал о замысле постановщиков, стилистике декораций и костюмов, отличающихся чрезмерным, по его мнению, самодовлеющим эстетством, не раскрывающим содержание пьесы о «мятежной душе» [16, с. 62–63].

За отступление от авторского замысла критиковал создателей постановки на Офицерской и Александр Кугель, театральный «старообрядец», выступавший против символизма, декаданса, которые, как он считал, были чужды любому театру, но особенно русскому. Он упрекал Мейерхольда в невнимании к детальным ремаркам драматурга, считал, что режиссер отрывает пьесу не только от норвежских фьордов, но и от того, что окружает персонажей – от вещей, которые, по его мнению, были своего рода персонажами пьесы [16, с. 69–70].

Георгий Чулков разделял мнение Мейерхольда о праве режиссера свободно интерпретировать сценические постановки. В основе постановки Мейерхольда, по его мнению, «соединение двух художественных методов – стилизации и символизации» [7, с. 65; 429]. Однако Чулкова не всё удовлетворяло в игре актеров. Несмотря на то что актеры осмелились отказаться от старых приемов игры, сама пьеса, которую, по его мнению, нельзя назвать полностью символистской, представляла трудности при воплощении персонажей на сцене [16, с. 65–66].

«Музой новой драмы» назвал Веру Комиссаржевскую, исполнявшую роль Гедды, театральный критик Ю. Д. Беляев. Он восторженно отметил игру актрисы, которая полностью отвечала замыслу стилизации в постановке: «Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее» [16, с. 78]. Критик увидел в мейерхольдовской постановке «Гедды Габлер» путь к обновлению театра: «Истина – это реализм, говорил театр Станиславского, это поющие и хлопающие двери, сверчки, вьюшки, звуки и запахи. Истина – это идеализм, говорит театр Комиссаржевской, это символика, пластика, стилизация» [16, с. 79].

Драматург, критик, режиссер, заведующий литературной частью в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской Пётр Ярцев, в подробном обсуждении постановки «Гедда Габлер» отвечает на недоуменные вопросы критиков относительно связи декораций с содержанием пьесы Ибсена: «Постановка “Гедды Габлер” в Драматическом театре “условна”. Ее задача – открыть перед

зрителем пьесу Ибсена необычными, особыми приемами сценического изображения, и впечатление голубой, холодной, увядающей громадности (только это *впечатление*) от живописной части постановки было в задаче театра. Театр видел Гедду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того, чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, – он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Гедда [16, с. 128].

И все же разные по своей сути методы режиссеров – реалистов и авангардистов – не привели, по мнению критиков, к полному и адекватному воссозданию пьесы на российской сцене.

«ГЕДДА ГАБЛЕР» НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ В СОВЕТСКОЕ И ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНОЕ ВРЕМЯ

В советское время Ибсена не часто ставили. Более того, оглядываясь, критики негативно отзывались о постановке Всеволода Мейерхольда, которая не совпадала с идеологической направленностью советского искусства. Например, драматург Александра Брунштейн в воспоминаниях писала, что оценка постановки Мейерхольда может быть только однозначной, и ее дал А. В. Луначарский в 1906 г. в статье о спектакле в театре Комиссаржевской, опубликованной в журнале «Образование». Луначарский понимал пьесу «Гедда Габлер» как «едкую и умную комедию», содержащую «скрытое издевательство и над мещанином, и над его антиподом, мнимым аристократом духа». Идеальный замысел ее заключается, по мнению Луначарского, в столкновении «истерического последыша аристократии с умеренной, добродушной, трудолюбивой и пошловатой буржуазией» [17, с. 34]. Главное было, конечно, в том, что характер Гедды был чужд, по мнению писательницы, российскому зрителю, а Вера Комиссаржевская, игравшая роль героини, изменила самой себе.

В этом контексте неприятия пьесы норвежского драматурга и характера героини довольно неожиданной выглядела постановка «Гедды Габлер» Анатолием Эфросом в 1957 г. в Театре-студии киноактера. Заглавную роль исполняла известная актриса Лидия Сухаревская, представившая свою героиню не как благородное, возвышенное существо, жертву пошлого буржуазного общества, а как нищезанскую женщину, жаждущую самоутверждения, реванша любой ценой, как героиню, которая являлась холодной, эгоистичной разрушительницей. Постановка прошла незамеченной и вскоре была снята с репертуара [18, с. 203–209]. Однако констатируем, что в театральной жизни того времени происходили определенные изменения.

В 1960-е годы, возможно, в связи с празднованием юбилея А. П. Чехова, а также с появлением постановки Ингмара Бергмана в 1964 г. на сцене стокгольмского Королевского драматического театра начинается период обновления интереса к психологическому театру, к бесфабульной интриге.

Бергман символическими средствами в сценографии показывал обособленность героини от чуждого ей мира. «Стремясь показать, что Гедда живет в своем собственном мире, не желая соприкоснуться с реальностью, он (Бергман. – М. О.) перестроил сценическую картину и позади темно-красной “роковой” гостиной Тесманов поместил своего рода задник того же цвета. Именно там на протяжении всего спектакля находилась Гедда, присутствуя даже в тех сценах, где, по авторскому тексту, она не участвует», – пишет Ханс Хейберг [19, с. 219].

Спектакль «Гедда Габлер» режиссера Камы Гинкаса в Театре имени Моссовета (1983) стал важным событием театральной жизни 1980-х гг. Это был спектакль с актерским ансамблем, разыгранный как психологическая драма. В интерпретации Камы Гинкаса пьеса Ибсена рассказывала о равнодушии и жестокости людей друг к другу, о кризисе человеческих отношений.

В этой постановке каждый актер сыграл своего персонажа таким образом, что за внешней вежливостью и порядочностью скрывались безразличие и жестокость по отношению друг к другу. Сергей Юрский, сыгравший Тесмана, поделился своим пониманием пьесы и ее персонажей. Он сделал очень важное замечание о том, как легко некоторые люди занимают места других. «Тетя Юлиане – она появляется на сцене только дважды, и дважды она рассказывает своему племяннику о своей любви к сестре Рине. Только во второй раз, когда тетя Юлиане рассказывает о смерти своей сестры, она уже знает, что комната покойной Рины не будет пустой. И появляется Теа и переезжает в ту комнату. И, в свою очередь, после смерти Левборга Теа, не задумываясь, начинает заботиться о Тесмане с той же преданностью, с какой она относилась к своему предыдущему кумиру. И Тесман, оставшись наедине с Теей, разбирая бумаги Левборга, внутренне готов к самоубийству Гедды, потому что Гедда стала лишней» [20, с. 200].

В спектакле К. Гинкаса Гедда была противопоставлена окружающим ее персонажам. Рядом с Геддой люди похожи на марионеток. Всё раздражает и оскорбляет вкус Гедды. Раздражение возникает из-за ощущения, что жизнь потеряна. Декорации Сергея Бархина были безусловно эстетичны, они создавали настроение спектакля. Мотив осени, умирания воплощался в декорациях на сцене.

В постперестроечное время Ибсена довольно часто ставили как в столичных, так и провинциальных театрах. В 2001 году в театре «Сатириконт» появилась новая версия режиссера Нины Чусовой, которую критики сравнивали с мексиканскими мыльными операми, триллерами, мелодраматическими любовными историями. Большинство рецензентов сходятся во мнении, что, пытаясь сделать постановку более динамичной и нескучной для современного зрителя, Нина Чусова упростила содержание и смысл пьесы. Если и есть любовь, то это «безумная страсть». Как пишет Вячеслав Шадронов, герои постановки Чусовой «любят и ненавидят друг друга до истерики, рвоты, вырывания на себе волос и нажатия на спусковой крючок» [21, с. 8].

Определенно постановка Нины Чусовой неровная, и в желании адаптировать пьесу к современности она иногда прибегает к дешевым трюкам.

Тем не менее, обнажая и выпячивая идеи, Нина Чусова выстраивает собственную концепцию постановки, слишком экспрессивную, нарушающую ритм пьесы Ибсена. Декорации спектакля, созданные художником Владимиром Мартиросовым, легкие, воздушные: перед нами белый интерьер дома Тесмана из стекла, пластика и металла – дом современной Гедды. Режиссура Чусовой базируется на противопоставлении внешнего и внутреннего, рационального и эмоционального, эстетического: умиротворяющей обстановки и хаотических чувств, нервного поведения персонажей. На антитезе построена и музыкальная партитура. Лирическая мелодия Грига (в электронной аранжировке) внезапно распадается и превращается в какофонию. Это задает интонацию и настроение постановке. Наряду с Григом звучит одна из песен модной клубной группы “Tiger Lillies”. «Дешево, но со вкусом» – так назвала свою рецензию театральный критик Марина Давыдова, полагая, что «всякая попытка современного театра ухватить этот Zeit Geist (“дух эпохи”) практически обречена на провал». И потому «Нина Чусова и делает, как кажется, единственно возможный шаг. Она проходит мимо идеологии “Гедды Габлер” напрямик к водевильно-мелодраматической закуске» [22, с. 5].

В спектакле Чусовой Гедда возвышается над другими персонажами. Неслучайно в декорациях есть лестница, ведущая на второй этаж; именно там Гедда впервые появляется, и именно там она расстается с жизнью, сопровождаемая спецэффектами, которые ошеломляют зрителей.

В целом несколько ироничная интерпретация Нины Чусовой позволяет ей дистанцироваться от персонажей пьесы, на которых она смотрит взглядом современного человека. Может быть, именно поэтому режиссер вплетает элементы современной массовой культуры в текстуру постановки, хотя эти элементы и не согласуются с текстом пьесы.

Постановка Карбаускиса (2004) выполнена в более традиционной реалистической манере. В основе концепции спектакля – антитеза буржуазности дома Тесмана и эстетства Гедды. Режиссеру и актерам удалось воссоздать буржуазный дух respectable дома. Устаревшая патриархальность, на которую режиссер смотрит с сочувствием и легкой иронией, просвечивает в жестах, манерах, движениях и интонациях тети Юлиане и горничной Берты. Художник Владимир Максимов создал декорации нового дома Тесманов в стиле модерн, которые близки к подробным описаниям в ремарках Ибсена. Спектакль построен на оппозиции Гедды ее окружению. Оппозиции просматриваются и в сценографии. Вертикальные линии колонн, а также полос на обоях контрастируют с округлостью мягких диванов и пуфов, столом овальной формы. Контраст мягкости, округлости и вертикальных линий метонимически переносится и на внешность персонажей. Фигура Гедды – стройная, изящная, удлинённая и почти бесплотная в длинном обтягивающем платье в стиле модерн – противопоставлена фигуре Йоргана, пузатого добродушного толстяка.

Красивая, элегантная и ироничная Гедда (Наталья Курдюбова) настроена против всех. Ее жесты и движения демонстрируют декаданс, скуку и изящество:

она курит пахитоску в длинном мундштуке, лениво движется по сцене и открыто смеется над слабостями окружающих ее людей. Однако она верховенствует над лилипутами и противостоит пигмеям. Окружив героиню абсолютно водевильными персонажами, режиссер, очевидно, таким образом находит логическую мотивацию поведения Гедды, ее мизантропии и конфликта с миром. Подчеркивая физическую непривлекательность Тесмана, пошловатый сексизм Бракка, неряшливость Левборга, режиссер окарικатурирует всех трех мужчин из окружения Гедды. Чтобы подчеркнуть незначительность мужчин, окружающих Гедду, Карбаускис в одной из сцен одевает их в одинаковые костюмы, а Берта дарит им одинаковые шарфы. Такое упрощение мужских персонажей позволяет режиссеру объяснить зрителям, что Гедда никого не может и не должна любить. Ей действительно некого любить. По мнению постановщика спектакля, проблема заключается не в Гедде, состоящей из противоречий, а в окружающем ее безликом обществе.

Режиссер предлагает свое нетривиальное решение, чтобы мотивировать желание Гедды красиво уйти из жизни, выстрелив себе в висок.

Спектакль имеет циклическую композицию. Все начинается с эффектной сцены. В полумраке Гедда сидит спиной к залу в полукруге диванов, как бы отгородив свое личное пространство от остального мира. Она играет пистолетами и целится под звуки граммофона. В последней сцене Гедда снова садится на корточки спиной к зрителям. Полукруглые диваны собраны вместе, и она сидит внутри. Круг замкнулся. Гедда приставляет пистолет к виску в живописной и декадентской позе. Раздается выстрел. Гедда падает и исчезает в круге за диванами. Поднимается облачко дыма. Оторвавшись от работы, входит Тесман, скороговоркой произносит: «Застрелилась! Прямо в висок! Подумайте!» и быстро уходит в другую комнату, где они с Теей пытаются восстановить рукопись Левборга. Через мгновение Гедда встает, по-прежнему куря пахитоску в мундштуке, выходит из круга диванов и ленивой походкой со скужающим видом покидает сцену. Все рассеивается, как дым. Ничего не меняется, все идет по-прежнему, сохраняя только монотонную скуку. А может, ничего и не было, а только показалось? Так трактует немотивированность самоубийства Гедды современный режиссер. Его интерпретация несколько перекликалась с постановкой К. Гинкаса, акцентировавшего внимание на равнодушии людей друг к другу.

В 2006 году, в год столетия со дня смерти норвежского драматурга, в Санкт-Петербургском театре имени Ленсовета состоялась премьера спектакля «Гедда Габлер». Постановка Владислава Пази, декорации Марии Брянцевой и музыка Владимира Бычковского, а также образы персонажей, созданные актерами, переносят в атмосферу эпохи *fin de siècle*.

С первых минут зритель погружается в холодный и поэтический мир ибсеновской красоты: перед нами полупрозрачный тюлевый занавес, на который проецируется мягко падающий, легкий, кружащийся снег. Картины меняются: тихо падающий снег превращается в порывистую метель, затем волны мятежно вздымаются и ударяются о берег, большие чайки, похожие на тех,

что помнятся по фильму Хичкока, летят прямо на зрителей. А благодаря блестящей работе художника по свету Евгения Гинзбурга волнистые шторы, служащие частью интерьера дома Тесмана, превращаются в строгий и четкий контур гор, который меняет цвет на протяжении всей постановки. Занавес поднимается, чтобы показать легкую эстетичную конструкцию дома молодоженов Тесманов. Это дворец Снежной королевы, где хрупкие ажурные перегородки сделаны из белого пластика и стекла и выглядят изысканно красиво, но в то же время несколько декоративно и кажутся непрочными. Забывается даже, что Ибсен описывает мебель темных тонов. Здесь все белое и пластиковое. Создается ощущение временного, эфемерного существования. Винтовая стеклянная лестница уходит ввысь, в бесконечность. Именно в таком воздушном доме, наполненном нежными и изящными цветами, живет Гедда, которая сама является цветком зла, женщиной, впитавшей запахи, звуки, жесты декаданса.

Художник Мария Брянцева и режиссер тщательно продумали цветовую символику, которая самоценна в этой постановке. Синий цвет волн и его оттенков от бледно-голубого, светло-серого и сиреневого до черного, который в конце представления тревожно взрывается красным. На пастельном фоне нежных сиренево-розовых и бледно-голубых цветов дома Гедды появляется изящный красный букет. Его приносит Тея. Этот букет – первые искры соперничества, ревности, которые наивная, несколько забавная простушка случайно возбудила в душе страстной, легко воспламеняющейся, но внешне холодной и ироничной Гедды. Гедда эротична, у нее мягкие, крадущиеся движения гибкой кошки и обволакивающие интонации голоса. Сцена, в которой Гедда выпытывает тайну сердца у бесхитростной Теи, разыгрывается как стилизация женской порочной чувственности с использованием излюбленной символистами японской атрибутики. Гедда в розовом с бледно-голубым кимоно томно лежит у ног Теи, играя павлиньим пером, распускает прекрасные волосы девушки, наливает вино своей подруге и предлагает ей выпить на брудершафт. Она вливает в девушку яд своего ласкового голоса.

Красный цвет повторяется в осеннем букете из листьев у открытой двери в сад. Но за открытой дверью – чернота пропасти, в которую Гедда предлагает войти асессору Бракку, одновременно соблазняя его и целясь в него, как будто сражаясь в эротическом поединке с этим циничным провинциальным Мефистофелем. Гордая Гедда возвышается над всеми, она поднимается по лестнице и царит на фоне гор, как ницшеанская дьяволица эпохи модернизма. Красный цвет сначала тревожно освещает горы, а затем разгорается огнем в высокой колонне белого камина, куда Гедда бросила рукопись Левборга, чтобы отомстить Тее, сокрушить и уничтожить своего бывшего возлюбленного, гения. Таким образом она сводит счеты со своим романтическим прошлым. Поднимающийся огонь – кульминация. Красный цвет горит и в букете осенних листьев, который Гедда прижимает к себе в последней сцене перед самоубийством, символически изображенной как ее подъем вверх по лестнице.

В центре постановки Владислава Пази – одинокая героиня. Актрисе Елене Комиссаренко удалось передать всю гамму сложных чувств Гедды. Она высокомерна, надменна, иронична, ранима, нервна, страстна, ревнива, эротична, коварна, холодна, как королева, жестока, как демон, в то же время романтична и устремлена в высший надземный мир. Другие роли соответствуют персонажам пьесы. Работа каждого актера интересна по-своему. Тесман – рассеянный ученый, он отчужден от всего, что происходит в реальной жизни. В исполнении Виктора Бычкова он вызывает симпатию и сочувствие. Тея в нелепом костюме выглядит странной и напоминает Тесмана. Тетя Юлиане – добропорядочная толстуха, которую Гедда слегка пугает. Роли Левборга и Бракка несколько приглушены; эти персонажи служат фоном для раскрытия характера Гедды.

Весь спектакль очень хорошо продуман и выстроен. Постановка Владислава Пази отличается высокой эстетической культурой и скрупулезным прочтением текста пьесы Ибсена. За действием, воспроизведенным на сцене, чувствуется скрытый смысл и глубина. У зрителей возникает множество ассоциаций.

ПАРАДОКСЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»

И все-таки почему большинство постановок пьесы Ибсена на российской сцене были неудачными? По-видимому, причины кроются в природе самой пьесы, изменившей традиционную структуру и содержание трагедии. Хотя в драме есть главная героиня, противопоставленная всем другим персонажам, ее поведение и поступки необъяснимы с точки зрения здравого смысла, а самоубийство логически не вытекает из действия, происходящего на сцене. Ее самоубийство никак не предугадывается в начале пьесы, не подготавливается развитием действия, ведущего к неизбежному финалу – самоубийству. В пьесе отсутствуют перипетии, приводящие к трагической развязке, нет и катарсиса, необходимого для трагедии момента очищения. Комплекс причин приводит Гедду к самоубийству: скука в супружестве, страх перед беременностью, нежелание рожать ребенка, ее холодность и жестокость, эротические фантазии, связанные с дионисийством Левборга. Все эти причины можно охарактеризовать как невротическую реакцию женщины конца XIX в. Финал драмы Ибсена отличается от финалов античной драмы: Медеей владеет жажда мести, Федрой – страсть, Иокастой – осознание совершенного греха. Ибсен показал трагедию человека, оказавшегося перед экзистенциальной пустотой. Он впервые представил на сцене самоубийство как театрализованное действо, в котором Гедда и режиссер, и исполнительница роли: она уходит в заднюю комнату, выбирает один из пистолетов своего отца – генерала Габлера, задвигает шторы, громко включает музыку и стреляет себе в висок. Как же показать на сцене трагедию в видимом «отсутствии трагедии»? «Смерть как перекур» – так очень метко назвал свою рецензию на постановку Карбаускиса Глеб Ситковский.

«Застрелилась! Прямо в висок! Подумайте!» – буднично произносит Тесман, «Так не делают», – говорит Браак. Ни страха, ни сопереживания нет и у зрителя, как нет их у окружающих Гедду.

Стертость трагического финала, уход из жизни за сценой, когда выстрел присутствующими на сцене воспринимается так, как будто «лопнула склянка с эфиром», – черта «новой драмы». Кажущаяся немотивированность трагических финалов Ибсена, причина которых скрывается в подтексте пьесы, близка и Чехову. Треплев рвет свои рукописи и расстается с жизнью за сценой, когда ничего, казалось бы, не предвещало трагедии, а общество, уютно расположившись в гостиной, безмятежно выпивает, закусывает, играет в лото. И в «Дяде Ване» Войницкий, осознавший самообман так же, как Гедда и Треплев, оказавшийся перед пустотой, через некоторое время после беспорядочной стрельбы и криков о пропавшей жизни возвращается к привычным делам и заботам по имению.

В «новой драме» сдвинуты акценты: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни», – иронично заметил А. П. Чехов. Другой великий иронист Бернард Шоу подхватил: «... в “Вишневом саде” <...> не происходит ничего более страшного, чем положение семьи, которая не может позволить себе содержать свой старый дом» [23, с. 73]. «Новая драма», как отмечает Б. Шоу, максимально приближена к современному человеку, его насущным переживаниям и чувствам. Поэтому сюжетом настоящей трагедии может стать не исключительное событие или несчастный случай, каким бы кровавым он ни был, а «спор между мужем и женой о том, жить ли им в городе или в деревне» [23, с. 73].

Рассмотренные постановки и восприятие их критикой показывают, как сложно на сцене выразить трагедию ускользающей жизни человека, столкнувшегося с пустотой. Трагедию, в которой финал не обусловлен тотальной неизбежностью, не подготовлен всей цепью происходящих на сцене событий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шах-Азизова Т. К. Участь Валькирии: «Гедда Габлер» в современном театре // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. СПб.: Изд-во Государственной академии театрального искусства, 2014. С. 296–307.
2. Сэтер А. Гедда Габлер: меланхолия и творчество // На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог / Под ред. М. М. Одесской, Т. А. Чесноковой. М.: РГГУ, 2001. С. 227–240.
3. Дэрбах Э. Трагедия и романтизм в пьесах Ибсена, Стриндберга, Чехова // Ибсен, Стриндберг, Чехов / Сост., ред. М. М. Одесская. М.: РГГУ, 2007. С. 13–28.
4. Миндаугас Карбаускис // Ваш досуг. 25 декабря 2004–2 января 2005. № 51.
5. Шиллер И. Х. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Academia, 1950. Т. 8. – 963 с.
6. Ганзен П. Ибсен и его критики // Северный вестник. 1897. № 52.
7. Фейгин Я. А. Письма о современном искусстве // Русская мысль. 1900. № 2.
8. Минский Н. Генрик Ибсен и его пьесы // Северный вестник. 1892. № 10.
9. Немирович-Данченко В. И. Из беседы с актерами перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. / Сост., ред., примечания В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 118–120.

10. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. – 516 с.
11. Русское слово. 1899. №81.
12. Ан. [Андреевич-Соловьев Е. А.] Современное искусство // Русская мысль. 1899. Т. 3.
13. Московские ведомости. 1916. 11 ноября. №261.
14. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2006. – 176 с.
15. Блок А. А. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (Письмо из Петербурга) // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 95–98.
16. Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / Сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 528 с.
17. Брунштейн А. Я. Страницы прошлого. М.: Искусство, 1952. – 309 с.
18. Владимирова З. В. Лидия Сухаревская. М.: Искусство, 1977. С. 203–209.
19. Хейберг Х. Генрик Ибсен. М.: Искусство, 1975. – 278 с.
20. Юрский С. Ю. Играя Ибсена // Вопросы литературы. 1985. №4. С. 186–214.
21. Шадронов В. В «Сатириконе» показали любовь, доводящую до рвоты // Комсомольская правда. Приложение. 2001. 31 октября.
22. Давыдова М. Дешево, но со вкусом. В «Сатириконе» поставили «Гедду Габлер» // Мир новостей. 2001. 29 октября.
23. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма (главы из книги) // Шоу Б. О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 640 с.

REFERENCES

1. Shakh-Azizova T. K. *Uchast' Valkirii: "Hedda Gabler" v sovremennom teatre* [The Fate of the Valkyrie: "Hedda Gabler" at the modern theatre]. In: *Novaya drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti scenicheskogo voplosh'eniya* [The new drama of the turn of the XIX–XX centuries: problems, poetics, ways of stage embodiment]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy teatralnoy akademii, 2014, pp. 296–307.
2. Saether A. *Hedda Gabler: melankholiya i tvorchestvo* [Hedda Gabler: On Melancholy and Creativity]. In: *Na rubezhe vekov. Rossiysko-Skandinavskiy literaturniy dialog. Pod red. Odesskoy M. M., Chesnokovoy T. A.* [At the turn of the century. Russian-Scandinavian literary Dialogue. Ed. by M. M. Odesskaya, T. A. Chesnokova]. Moscow: RGGU, 2001, pp. 227–240.
3. Durbach E. *Tragediya i romantizm v p'iesakh Ibsena, Strindberga, Chekhova* [Tragedy and romanticism in the plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov]. In: *Ibsen, Strindberg, Chekhov. Ed. by M. M. Odesskaya.* Moscow: RGGU, 2007, pp. 13–28.
4. Mindaugas Karbauskis. *Vash docug.* 2004, December 25 – January 2, no. 51.
5. Schiller I. H. F. *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 5* [Collected works: In 8 vols. Vol. 5]. Moscow: Academia, 1950. 963 с.
6. Hansen P. *Ibsen i ego kritiki* [Ibsen and his critics]. *Severnyi vestnik*, 1897, no. 52.
7. Feigin Ya. A. *Pis'ma o sovremennom iskusstve* [Letters about contemporary art]. *Russkaya mysl'*, 1900, no. 2.
8. Minsky N. *Henrik Ibsen i ego p'iesy* [Henrik Ibsen and his plays]. *Severnyi vestnik*, 1892, no. 10.
9. Nemirovich-Danchenko V. I. *Iz besedy s akterami pered nachalom repetitsiy p'iesy L. N. Andreeva "Anatema"* [From a conversation with the actors before the rehearsals of L. N. Andreev's play "Anatema"]. In: *Nemirovich-Danchenko V. I. Teatral'noe nasledie: V 2 t. T. 1. Sost., red. V. Ya. Vilenkina* [Theatrical heritage: In 2 vols. Vol. 1. Ed. & coll. by V. Ya. Vilenkina]. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 118–120.
10. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 1* [Collected works: In 8 vols. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 516 p.
11. *Russkoe Slovo*, 1899, no. 81.
12. An [Andreevich-Solovov E. A.] *Sovremennoe iskusstvo* [Modern art]. *Russkoe slovo*, 1899, v. 3.
13. *Moskovskie vedomosti*. 1916, 11 noiabr'ia, no. 261.

14. Titova G. V. *Meyerhold i Komissarzhevskaya: modern na puti k uslovnomu teatru* [Meyerhold and Komissarzhevskaya: Modernity on the way to a conventional theatre]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo St-Peterburgskoy gosudarstvennoy teatral'noy akademii, 2006. 176 p.
15. Blok A. A. *Dramaticheskij teatr V. F. Komissarzhevskoy (Pis'mo iz Peterburga)* [V. F. Komissarzhevskaya's Dramatic Theatre (The Letter from St. Petersburg)]. In: *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 5* [Collected works: In 8 vols. Vol. 5]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat, 1962, pp. 95–97.
16. *Meyerhold v teatral'noy kritike. 1892–1918. Sostavlenie i kommentarii* N. V. Pesochinskogo, E. A. Kukhty, N. A. Tarshis [Meyerhold in Russian theatre criticism. 1892–1918. Compilation and comments by N. V. Pesochinsky, E. A. Kukhta, N. A. Tarshis]. Moscow: Artist, rezhisser, teatr, 1997. 528 p.
17. Brunshteyn A. Y. *Stranitsy proshlogo* [Pages of the past]. Moscow: Iskustvo, 1952. 309 p.
18. Vladimirova Z. V. *Lidiya Sukharevskaya* [Lidiya Sukharevskaya]. Moscow: Iskustvo, 1977, pp. 203–209.
19. Heyberg H. Henrik Ibsen. Moscow: Iskustvo, 1975. 278 p.
20. Yursky S. Yu. *Igraya Ibsena* [Playing Ibsen]. *Voprosy literatury*. 1985, no. 4, pp. 186–214.
21. Shadronov V. V. *"Satirikone" pokazali l'ubov', dovod' iash' uyuyu do rvoty* [In the "Satyricon" theatre they showed love that leads to vomiting]. *Komsomolskaya pravda. Prilozhenie*, 2001, October 1.
22. Davydova M. *Deshevo, no so vkusom. V "Satirikone postavili "Geddu Gabler"* [Cheap, but with taste. They staged "Hedda Gabler" at the "Satyricon" theatre]. *Mir novostey*. October 29.
23. Show B. *Kvintessentsiya ibsenizma (glavy iz knigi)* [The Quintessence of Ibsenism (chapters from the book)]. In: B. Show. *About Drama and Theatre*. Moscow: Izdanel'stvo inostrannoy literatury, 1963. 640 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Одесская Маргарита Моисеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1042-091X

ABOUT THE AUTHOR

Margarita M. Odesskaya – Dr.Sc. in Philology, Professor of Russian Language Department at the Russian State University for the Humanities.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1042-091X

Статья поступила в редакцию: 24.09.2022

Отредактирована: 09.11.2022

Принята к публикации: 14.11.2022

Received: 24.09.2022

Revised: 09.11.2022

Accepted: 14.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Одесская М. М. «Гедда Габлер» на российской сцене: жизнь во времени // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 55–70.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70

FOR CITATION

Odesskaya M. M. *Hedda Gabler on the Russian Stage: A Life Through Time. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 55–70.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70