

АМАЛЬГАМА ЧУВСТВ



Гедда — А. Урсюляк, судья Бракк — Б. Дьяченко

На сцене **Московского драматического театра им. А.С. Пушкина** состоялась премьера «Гедды Габлер» **Генрика Ибсена**. Событием стало то, что давно знакомый текст получил новое литературное, а, соответственно, и сценическое воплощение. Пьесу (как и некоторые другие, принадлежащие перу классика «новой драмы» не только норвежской, но и мировой) перевела **Ольга Дробот**, поставил спектакль режиссер **Анатолий Шульев** (художник-постановщик **Мариус Яцовскис**, художник по свету **Оскар Паулиньш**, композитор **Полина Акулова**).

Подобный опыт «приблизить» к сегодняшнему зрителю язык Ибсена (действительно, во многом архаичный) был продан несколько лет назад в Московском театре им. Вл. Маяковского в спектакле «Враг народа» («Доктор Стокман») в драматургической версии Саши Денисо-

вой и постановке Никиты Кобелева, но он явно не удался — тщательное осовременивание текста, насыщение действия приметамы дня нынешнего с навязчивыми отсылками к новостным программам ТВ и интернету, привели лишь к тому, что мысль, идея норвежского классика утонули в невнятице и суете текущего времени.

На этот раз, к счастью, ничего подобного не произошло.

Имея богатейшую сценическую историю (в начале XX века в России — просто ошеломляющую), «Гедда Габлер» ставилась позже все-таки не слишком часто, исключая разве что самые последние годы, когда интерес к ней возродился вновь. Отчасти, полагаю, театры побаивались устаревшего перевода, где акцентировались мотивы таинственности главной героини и происходящих с ней и

вокруг нее событий. Перевод Ольги Дробот эти мотивы нивелирует, и таким образом центральной точкой, в которой сходятся все лучи, становится душевный мир Гедды Габлер, блистательно сыгранной **Александрой Урсуляк**, актрисой мощного лирико-драматического дарования. И вся история воспринимается как философского уровня мелодрама о женщине, родившейся, может быть, и в нужное время, но явно не на той улице...

Такие характеры (с переливами душевных метаний) были во все времена, есть и сегодня и, вероятно, будет всегда, пока человек ощущает себя неравным окружающей среде, не находящим своего и только своего места в жизни пошлой, серой, однообразной, лишенной красок и возвышенных чувств. И потому важнее размышлений Ибсена о нищезанстве, декадентстве в их преемственности становится сегодня та самая «жизнь человеческого

духа», которая чаще покидает подмостки, нежели является на них.

В спектакле Анатолия Шульева все, от актерского существования до сценографии и музыки, сливается в неделимый мир: недостроенный, неустоявшийся, потому что посреди этого мира страдает от невозможности обрести гармонию человек, женщина, личность.

Дом в незавершенном ремонте, ведра с краской, стремянки, инструменты посреди гостиной, чемоданы и связанные стопки книг — все говорит не о жилье, а о некоем обиталище на грани устоявшегося и готового к усовершенствованию пространства. Только никому не мешает сама ситуация — с ней свыклись, ее просто не замечают, переставляя время от времени стулья и табуретки, пытаясь где-то на несколько минут примоститься.

Менее других озабочена созданием дома Гедда. Совсем не случайно говорит геро-

Гедда — А. Урсуляк, Теа Эльвстед — А. Бегунова, Йорген Тесман — А. Воропанов





Гедда — А. Урсуляк

иня судье Брачку о промежуточной станции, на которой она никогда не спрыгнет с поезда: готова жить на неведомом полустанке, сколько угодно. В ней так причудливо и ярко смешано все «надбытийное», чуждое обыденному течению жизни: гордость генеральской дочери, вышедшей замуж за историка Йоргена Тесмана (скорее, от невозможности существовать после смерти отца, чем от чувства); жажда красоты в мире устоявшихся раз и навсегда тоскливых семейных ценностей, определивших жизнь тетушки Тесмана Юлианы (отличная работа **Нatalьи Николаевой**); агрессивность по отношению к Тэе (**Анна Бегунова** эмоциональна и точна в роли «жертвы» собственного чувства) — не столько от ревности, сколько от невозможности броситься в омут страстей; почти открытое презрение к судье, упорно склоняющему ее к измене мужу; неудовлетворенность не только давящей буднич-

ностью, но и собой — едва ли не в первую очередь, собой.

Весь этот клубок чувств, ощущений, переживаний Александра Урсуляк проживает с такой силой, что оторваться от ее лица, на котором вихрями сменяются оттенки чувств, просто невозможно. Через нервную, ломкую пластику ее Гедды Габлер, резкую смену интонаций проступает подлинная жизнь «человеческого духа», закрытая, словно за семью печатями, для окружающих. И такими мелкими, суетными кажутся существующие рядом муж (**Алексей Воропанов**), судья Бракк (**Борис Дьяченко**) и бывший возлюбленный, в которого в своей прошедшей жизни Гедда целилась из револьвера, Эйлерт Левборг (**Александр Матросов**), написавший гениальную книгу, случайно попавшую в руки Тесмана и «расстрелянную» Геддой с каким-то звериным воплем. Мелки и суетны персонажи, а вовсе не артисты, раскрывающие свои характеры темпераментно и уверенно, они, эти персонажи, в современной трактовке оказываются, действительно, ни в чем не достойными такой женщины, как Гедда.

Есть и еще один полноправный персонаж в спектакле — музыка. Она не идет за действием, не подготавливает к нему, не звучит фоном, а являет себя во всех неожиданных переключениях регистров, собственным «голосом», как будто резонирующим внутреннему состоянию Гедды.

Страдания Гедды в спектакле (вполне по Ибсену) связаны, в первую очередь, с тем, что она не может проявить себя как личность. Не может осознать себя личностью, найти свое подлинное предназначение. Что может прервать серую монотонность ее жизни? — красивая точка, героический акт, который сама она не в силах совершить, потому что не готова еще переступить через то, что ей суждено скоро стать матерью. Значит, необходима «проба», которой может и должен стать человек, вдохновленный на свою книгу не ею, как она втайне надеялась, а жертвенной Тэей. И в момент отчаяния Эйлера, прощаясь с ним навсегда, Гедда Габлер дарит ему револь-



Эйлерт Левборг — А. Матросов, Йорген Тесман — А. Воропанов

вер, вкладывая не только в его руку, но в сознание мысль о самоистреблении.

В статьях литературоведов о творчестве Генрика Ибсена, в основном, относящихся к 1950-70-м годам, чаще всего встречаются рассуждения о том, что драматург решительно отвергал путь, избранный Геддой, — путь ницшеанского героя, стремящегося к максимальному развитию своей личности за счет других. Сегодняшний взгляд создателей спектакля не просто учитывает, а делает ставку (на мой взгляд, совершенно справедливую) на то, что история, свершив свой более чем вековой виток, вновь выдвинула на первый план именно личность подобного толка. «Сверхчеловеков» в несколько сниженном, облегченном варианте — по своим требованиям к окружающей среде и окружающим людям, по самооценкам, по обвинению всех, кроме себя, в несостоятельности, в трагической разорванности сознания, в непонятности не только для других, но и для себя.

Во всем этом скрыто точно сформулированное исследователем норвежской литературы Владимиром Адмони наблюдение о том, что в «Гедде Габлер» «содержит-

ся такая амальгама чувств, которая непосредственно не может быть расшифрована ни другими персонажами, ни читателем и зрителем: она не осознается в своем истинном значении самой героиней, но на самом деле подготавливает и предуказывает последующие жестокие, полубезумные поступки Гедды и ее самоубийство».

Потому столь современно и звучит спектакль, где ведется разговор «о человеке, через человека, во имя человека».

10 лет назад Александр Блок писал: «Если бы меня заставили указать надежнейший фарватер в мире новейшей литературы Европы, я бы поставил предостерегающий флаг над всеми именами, кроме имени Генрика Ибсена».

С тех пор изменилось многое — появились имена ярких, выдающихся драматургов, театральная карта пополнилась достойными фигурами, но... не стоит ли припомнить слова Блока и взглянуть на творчество Генрика Ибсена свежим взглядом?

Благо, пример подан.

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Владимира МАЙОРОВА*