



А. С. Вельсина

ПОСТАНОВКА ПЬЕС ГЕНРИКА ИБСЕНА НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ СЦЕНЕ

Вторая половина XIX века – эпоха перерождения драматургии и театра, эпоха возникновения так называемой «новой драмы», отличающейся от традиционной не только содержанием, но и формой. У истоков ее становления стоял норвежский драматург Генрик Ибсен. Он понял, что классицистическая и романтическая драма слишком далеки от реальной жизни, в то время как предмет настоящей серьезной драмы должна быть подлинная жизнь со всеми ее проблемами и противоречиями. Задача и суть искусства, по мнению Ибсена, состоит в том, чтобы извлечь из всего хаоса действительности самое существенное, а чтобы жизненные явления не превратились в абстракцию, их необходимо воплотить в конкретные образы, живые характеры и естественные чувства. «Новая драма», считал Ибсен, должна давать не поверхностное изображение жизни, а поднимать ее глубинные вопросы. Главным в пьесе становится не сюжет (интрига), а идея, раскрывающаяся через характеры и поступки героев, через их взаимодействие друг с другом, через реакцию на внешние обстоятельства. Когда читателю и зрителю станут близки и актуальны не только идеи, изложенные в пьесе, но также и герои, их идеалы и устремления, тогда «новая драма» будет неразрывно связана с современностью.

Для раскрытия нового содержания потребовались и новые формы. Ибсен отказался от традиционного построения пьесы, состоящей из экспозиции, конфликта и его разрешения. Ему важно не то, как герои выйдут из сложившейся ситуации, а что происходит в это время в их душе и мыслях. На первый план в «новой драме» выходят не события, а дискуссия. Поэтому к началу ибсеновской драмы все основные события уже совершились, и мы узнаем о них от самих героев, которые размышляют о причинах происходящего. Ибсену важно проследить, как его герои, оглядываясь назад, приходят к пониманию того, что вся их жизнь была цепью ошибок и заблуждений, приведших к катастрофе. А когда герой прозревает, драматург «опускает занавес», давая читателю или зрителю самому решить его дальнейшую судьбу. Пьеса Ибсена – это история становления личности героя.

Естественным следствием появления «новой драмы» стал поиск новых театральных форм для ее воплощения на сцене. Оказалось, что теперь недостаточно просто изобразить события, происходящие в пьесе. «Новая драма» требовала, чтобы в спектакле раскрывался общий, целостный взгляд на жизнь, при котором судьба личности понималась бы не только в связи с ближайшими обстоятельствами ее существования, но и в связи с развитием более широкой исторической реальности. Эти пьесы требовали ансамбля, воспроизводящего на сцене то сложное единство жизни, сквозь которое уже прошли раскалывающие его трещины. Поэтому в театр пришел новый человек – режиссер, режиссер не в старом понимании этого слова, а режиссер как автор спектакля, владеющий партитурой сценических «настроений», управляющий нервной организацией, чувствами, психологической жизнью актеров в пьесе, чтобы через паузу, жест, интонацию, через раскрытие подтекста и

«второго плана» действия найти выход в широкие, глубинные планы действительной жизни, дать крупные художественные обобщения. Так во второй половине XIX века в Европе появился режиссерский театр.

Ибсен стал популярен, его пьесы ставились повсюду. Россия не могла отставать от Европы, поэтому в 1884 году на сцене Александринского театра была поставлена самая известная пьеса норвежского драматурга – «Кукольный дом». Но ни этот спектакль, ни «Столпы общества», поставленные в 1897 году, не имели успеха, и «по молчаливому соглашению было признано, что Ибсен – драматург, конечно, почтенный и даже очень умный, но вместе с тем невообразимо скучный, и против него положили заклятие»¹.

Но виноват в провале спектаклей был не автор, а сами спектакли, поставленные «по-старинке». Оказалось, что русский театр еще не готов к переменам. Переломным моментом стало открытие в 1898 году К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко Московского художественного театра. Успех МХТ способствовал тому, что новые театральные принципы получили быстрое распространение в России.

В 1902 году в Петербурге во главе Василеостровского театра встал один из последователей Станиславского – режиссер Н. А. Попов. В 1903 году открылся Общедоступный театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Одним из наиболее ярких театральных явлений этого времени стала антреприза выдающейся актрисы В. Ф. Комиссаржевской, открытая в 1904 году. Новые веяния проникли даже на императорскую сцену: новый директор В. А. Теляковский пригласил для работы на казенной сцене в качестве режиссеров учеников Станиславского – М. Е. Дарского и А. А. Санина, а позже В. Э. Мейерхольда.

Прямым следствием становления в начале XX века русского режиссерского театра стал возрастающий интерес к драматургии Ибсена. Сложную задачу снять клеймо с Ибсена и заново познакомить с ним зрителей взял на себя Новый театр, открытый в 1901 году актрисой Л. Б. Яворской и ее супругом кн. В. В. Барятинским. Театр размещался в Кононовском зале (наб. р. Мойки, 61) и просуществовал пять сезонов, до весны 1906 года. Здесь были поставлены три пьесы Ибсена: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Женщина с моря» и «Столпы общества». Эти спектакли не стали шедеврами театрального искусства и не имели шумного успеха (каждый из них прошел около десяти раз), но ценность их состояла в том, что они знакомили зрителя с драматургией норвежского писателя и способствовали будущей его популярности в Петербурге.

Наибольшее количество постановок по пьесам Ибсена было сыграно в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской: за пять лет существования театра – шесть ибсеновских пьес, большинство из которых было поставлено в символистской манере. Самой показательной из них являлась «Гедда Габлер», выпущенная в 1906 году Мейерхольдом. Именно с этого спектакля началась деятельность известного режиссера в Петербурге и новый период в жизни Драматического театра, совпавший с его переездом с Итальянской улицы на Офицерскую.

Для Мейерхольда была важна идея «театра-храма», где не просто действуют, а священнодействуют. На сцене, по мнению режиссера, не должно быть ничего бытового, поэтому символистский театр отказывается от достоверности речи и характерности пластики, естественных для театра психологического реализма, и ищет новые формы. Мизансцены в символистском театре не копировали действитель-

¹ Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1905. 23 ноября. С. 2.

ность, а складывались в пластическую музыку застывших композиций человеческих тел. Повседневной суете бытия противопоставлялась принципиальная неподвижность театра.

Эти идеи Мейерхольд реализовал в «Гедде Габлер». Одной из главных задач для режиссера было избавиться от быта на сцене. Декорации Н. Н. Сапунова привели публику в полное замешательство. «Занавес раздвинулся, и мы видим действительно полную и притом насильственную смерть быта, кровь которого вопиет если не к небу, то к здравому смыслу. Мы видим узкую комнату, всего несколько шагов в глубину, уставленную мебелью вне быта, вне эпохи и даже вне стиля. Странный круглый стол, странное белое фортепиано, диванчик, покрытый желтовато-белой шкурой неведомого зверя. Ни потолка, ни дверей, ни окон. Вместо задней стены – разделенный пополам занавес, левая половина которого представляет собою гобелен, а правая – фантастическую решетку, обвитую сказочными растениями»². Эта комната ничего не говорила ни о характере, ни о привычках ее обитателей, ни об их образе жизни. Мейерхольду важно было совсем не это, ему нужно было добиться холодной колористической гаммы, плавных, текучих и капризных линий, т. е. декорация должна была стать живописным фоном, а не реальной обстановкой. Это стремление подчеркивалось тем, что зеркало сцены Сапунов оторочил широким серебряным кружевом, так что создавалось впечатление картины в дорогой серебряной раме.

Тому же живописному замыслу подчинялись и герои пьесы. Их костюмы соответствовали декорациям. «Ажурные сукна, раздвигаясь, впускают и выпускают Гедду в великолепном стильном платье зеленого цвета, Тею – терракотовую фигурку простушки, Йоргена, в странных брюках, сужающихся книзу, как гамаши, Левборга, в сюртуке кирпичного цвета, Бракка в забавных полосатых брюках, в которых ноги его похожи на резные колонны. Вы долго недоумеваете: почему белое фортепиано и кирпичный сюртук? Но разгадка является сама собой: в целях красивого пятна. И когда Гедда в зеленом платье и рыжем парике опускается на неведомый изжелта-белый мех, а Левборг в кирпичном сюртуке, Бракк с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая Тея усаживаются на голубоватые пуфы, сочетания этих красок дают красивые пятна, красивые рельефы, ласкающие глаз»³.

Изменилась и техника игры актеров. Главным для них было не изображение чувств героев через интонацию, жест, мимику (на все это был как будто наложен запрет), а создание красивой позы. Произнеся на одной ноте реплику, актер застывал на мгновение, словно перед зрителем не театральная сцена, а живописное полотно. Естественно, что это увлечение Мейерхольда живописью на сцене пришлось не по душе критике и зрителям, которые хотели видеть не застывшие фигуры, а живых актеров. «На первом плане наша великолепная артистка, пораженная тою же стрелою, от которой замертво упал на подмостки созданного ею театра быт. Это подмененная, редуцированная Комиссаржевская, Комиссаржевская, состоящая из стильного платья, рыжего парика, зеленых глаз, неведомого меха и пластических поз. Это Комиссаржевская, выступающая в “оживших статуэтках” и имитирующая те женские фигурки из зеленой бронзы в стиле модерн, которые в огромном количестве продаются в магазинах электрических ламп и изображают, судя по надписям на медных пластинках, то “La joie”, то “L’extase”, то “La douleur”. Это Комиссар-

² Азов Влад. Театр и музыка // Речь. 1906. 12 ноября. С. 4.

³ Азов Влад. Театр и музыка // Речь. 1906. 12 ноября. С. 4.

жевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов»⁴. Остальные актеры, за исключением Е. М. Мунт, изобразившей Тею, и Бравича, сыгравшего ассессора, подверглись еще более резкой критике.

Почему Мейерхольд выбрал для постановки в новой манере отказа от любых бытовых подробностей драму, наполненную этими самыми подробностями? Для характеристики героини, для передачи ее отношения к жизни в доме мужа просто необходимы бархатные туфли, вышитые тетей Риной, ковры и мебель, за которые тетьа Юля поручилась банковской книжкой, в ней играет особую роль фортепиано, вызывающее недовольство Гедды, ее отвращение к чехлам на мебели. Эти бытовые подробности указывают на то, что Гедде претит мещанская обстановка, в которой она вынуждена жить, что ее натура требует красоты и поэзии. Мейерхольд действие пьесы переносит из реального мира в мир грез героини. Все, что видит на сцене зритель, – это мир, в котором Гедда хотела бы жить, который создан ее воображением.

Все это было слишком сложно и непривычно, поэтому многие не приняли спектакля, его режиссера и нового направления Драматического театра. Но в таланте Ибсена никто уже не сомневался, к этому времени он стал популярен в Петербурге и спектакли по его пьесам появлялись то в одном, то в другом театре.

Сложнее всего отношения с драматургией Ибсена складывались у Императорских театров. Императорская сцена, имеющая за спиной полуторавековые традиции, с трудом шла на нововведения, поэтому и «новая драма» появлялась здесь редко. Если же режиссеры решались на такие постановки, то привлекали к ним молодых актеров, которые с большей охотой шли на эксперименты, но, к сожалению, не имели достаточного опыта для успешной их реализации. Ни одна из постановок пьес Ибсена в Александринском и Михайловском театрах не имела неоспоримого успеха.

Анализ репертуара петербургских дореволюционных театров позволяет сделать вывод, что интерес к Ибсену в нашем городе (и в России) тесно связан со становлением русского режиссерского театра начала XX века. Знакомство петербургского зрителя с Ибсеном начинается с его поздних пьес – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Женщина с моря», «Маленький Эйольф». Постановка этих пьес позволяет новому символистскому театру уйти от быта на сцене, противопоставить свои непривычные по форме и содержанию спектакли традиционным (одновременно то же самое происходит и в других видах искусства: символизм в литературе и живописи, модерн в архитектуре).

К 1905 году, когда политическая обстановка в России накаляется, возникает интерес к более ранним пьесам Ибсена, основная тема которых – обличение устоев современного общества. В 1905 – 1907 годах на разных петербургских сценах идут «Столпы общества», «Союз молодежи», «Нора», «Привидения» и некоторые другие. Следует отметить, что именно на период первой русской революции приходится пик популярности Ибсена. Из шестнадцати спектаклей по его пьесам, поставленных за первые семнадцать лет века, одиннадцать приходится на это время.

Ранние пьесы Ибсена почти не ставятся в Петербурге. Лишь в 1912 году на сцене Михайловского театра играют «Воителей в Гельголанде». С одной стороны, эти пьесы еще не являются «новой драмой», а с другой – по своей тематике они связаны с историческим и фольклорным прошлым Норвегии. Видимо, поэтому, они и представляли наименьший интерес для русской сцены.

⁴ Там же.

В заключение приводится список премьер по пьесам Ибсена на сценах Петербурга в дореволюционное время.

- 2 ноября 1901 года** – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (Новый театр).
17 января 1903 года – «Женщина с моря» (Новый театр).
17 сентября 1904 года – «Нора» (Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
23 октября 1904 года – «Привидения»
(Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
7 марта 1905 года – «Маленький Эйольф» (Передвижной театр).
7 апреля 1905 года – «Строитель Сольнес»
(Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
5 октября 1905 года – «Столпы общества» (Новый театр).
6 октября 1905 года – «Росмерсхольм»
(Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
21 ноября 1905 года – «Дочь моря» (Михайловский театр).
10 ноября 1906 года – «Гедда Габлер»
(Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
22 января 1907 года – «Комедия любви»
(Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской).
13 марта 1907 года – «Привидения» (Михайловский театр).
12 октября 1907 года – «Маленький Эйольф» (Александринский театр).
23 октября 1907 года – «Союз молодежи»
(Товарищество драматических артистов А. А. Санина).
28 октября 1907 года – «Столпы общества» (Лиговский общедоступный театр).
18 января 1912 года – «Воители в Гельголанде» (Михайловский театр).