

Правда лжи

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

Ибсен, как, пожалуй, никто другой явил нам в своих драмах человека Севера — героя мощных эпических страстей, бушующих, однако, где-то внутри него, потаенно, словно в чреве дремлющего вулкана.

Внешняя сдержанность ибсеновских героев — не черта тех или иных характеров, а характеристика самой северной природы, их породившей и выпестовавшей; данность, с которой нельзя не считаться.

Легко обнаружить масштабность ибсеновских персонажей в "Гедде Габлер", "Бранде" или "Привидениях". Но вот перед нами куда как реже играемая "Дикая утка", где на первом плане безраздельно властвуют герои-мужчины: Гревьерс Верле и Ялмар Экдал, разные дети разных своих отцов, ныне сами — зрелые мужчины, не разорвавшие, в отличие от родителей, отношений друг с другом.

Предметом этих отношений, если вести речь не о фавуле, а о сюжете, становится (переведем это на близкие нашему уху понятия) борьба хорошего с лучшим. Это не спор и не полемика, а именно борьба. Ее-то и сохранили в центре сюжета создатели спектакля Национального театра Норвегии, недавно показанного в Санкт-Петербурге и в Москве ("ЭС" уже писала о нем № 44, 1997). Решительно уплотнив действие пятиактной пьесы до отвечающих нынешним зрительским ожиданиям размеров, авторы (режиссер Ригнар Люф, сценограф Харалд Люф), слава богу, сохранили внимание к вышеназванной борьбе, которая в самой пьесе формулируется более эпатажно. Там говорится о непреклонном стремлении к идеалу, с одной стороны, и о необходимости держаться житейской лжи, с другой. Житейская ложь, на самом деле, тоже предусматривает идеал — но ограниченный пределами возможного, запросами будней, то есть просто хорошим. Идеалом же лучшим является, по утверждению главного резонера спектакля Гревьерса, подчинение требованиям высшего порядка: не просто покаяться в неизбежных грехах, но и начисто отказаться от них в дальнейшем, построить будущее на этически безупречном фундаменте — задача, согласитесь, не из легких. С обескураживающей ясностью выскажется на сей счет

второстепенный персонаж пьесы, доктор Реллинг: "Не прибегайте вы к иностранному слову идеал, — заявляет он Гревьерсу. — У нас есть хорошее родное слово: ложь".

Итак, запутавшемся в тенетах жизни Ялмару Гревьерсу попытается помочь "правдой", Реллинг же — "житейской ложью". В результате борьбы желаемого с возможным погибнет совершенно беззащитное существо, дочь Ялмара — Хедвиг.

Женщины этой пьесы, юная Хедвиг и ее мать Гина, пребывающие у Ибсена в тени сюжета, здесь, в новой норвежской постановке, выдвигаются вперед и оставляют наиболее сильное впечатление. Эта вторая пара, идеалистка Хедвиг и вполне довольствующаяся прелестями житейской лжи Гина, тоже ведут спор — но уже не на отвлеченно словесном, а на бытовом, так сказать, уровне.

Не случайно заряженный револьвер, дважды нацеленный на мужчин (сначала на старого Экдала, потом на Ялмара), стреляет — таки в женщины. Хедвиг, в одночасье утратившая любовь и доверие отца, приносит себя в жертву на алтарь борьбы за идеалы — чужой, подчеркнем еще раз, борьбы.

Тут ложь точно была бы во спасение. Правда же принесла разрушение и горе. История более чем поучительная, хотя немного было бы ей цены, если бы театр всерьез прибегнул к услугам Ибсена-морализатора. На счастье, — мораль спектакля в отсутствии морали.

От женщины-актрис режиссер потребовал и добился психологической проработки образов, в самой пьесе менее выигрышных в сравнении с мужскими. За этой необъявленной войной полов, за этим обостренным вниманием к подтексту сюжета угадывается стремление авторов спектакля обнаружить в архаичной, казалось бы, пьесе современное понимание старых истин о добре и зле.

II

Ибсеновские сюжеты — подлинный клад изысканных мелодраматических ходов. Это при том, что на материале его пьес можно вволю философствовать, рассуждать, например, о происхождении семьи, частной собственности и государства. Ибсен, без сомнения, немало способствовал становлению лирико-эпического театра.

Занятие фотографией, в эпоху Ибсена столь же популярное, новаторское и необходимое, как для нас сейчас — использование компьютеров, в норвежском спектакле сделалось главным формообразующим элементом.

Сами персонажи будто бы сошли с фотографий Ялмара Экдала. Им выпало пройти как бы обратный путь: от позитива к негативу. Осветительные приборы в ателье Ялмара одновременно сделались осветительными приборами в спектакле о его жизни. Свет стал выполнять тут двойную функцию и постепенно, кажется, должен был открыть глаза на ту самую правду, за которую так ратовал Гревьерс. Не стоит еще забывать, что перед двумя персонажами, старым Верле и малой Хедвиг, возникла прямая угроза полной потери зрения. Уже и по этой причине стоило бы прибавить света. Но и остальные вполне зрячие персонажи тоже нуждались в этом прибавлении.

Мучающийся открывшимися новостями из туманного прошлого Ялмар (Бьерн Скагстад) в одной из сцен буквально сражается с осветительными приборами, расщепляя таким наивным способом добиться для себя большей ясности. Но это-то окажется доступным как раз слепящим персонажам. Старый Верле сам найдет мужество примирить правду с житейской ложью, Хедвиг же вообще отринет такую правду как самую великую и опасную на свете ложь.

Это и есть один из парадоксов ибсеновской "Дикой утки": правда оказывается губительной лжи. У лжи, выходит, своя

правда: иллюзии, заблуждения и грезы помогают человеку жить и потому он, как может, защищается от правды, при любой возможности стремится подретушировать ее. По сути, он занимается идеализацией лжи.

"Дикую утку" в норвежском театре поставили шведы. Их соотечественник, шведский режиссер Карл-Густав Нюквист, один из кинематографических детей великого Бергмана, несколько лет назад снял фильм "Женщины на крыше", как будто бы впрямую подтверждающий вышесказанное. Его героини, кстати, тоже имеющие прямое отношение к фотографии (одна — сотрудница фотоателье, другая — фотоматериал) буквально идут на преступление, чтобы уберечь ложь от правды. От рук одной из них погибнет властелин ее прежней греховной жизни, эдакий феллиниевский Дзампано, вторая может заместить следы.

Снова фотоателье. Снова свет и тьма. В стилистике норвежского спектакля и шведского фильма есть, безусловно, что-то общее, включая не только сходство места действия и профессии, но и способ актерского существования.

"Дикая утка" — спектакль малой сцены и, соответственно, камерной формы. Уже одно это обстоятельство позволяет приблизить театр к кинематографу, но главное здесь — в действенном раскрытии подтекста, в установлении верных взаимоотношений между молчанием и словом.

Вот почему в первые же минуты появления Гины (Фрейдис Арманд) легко считывается ее биография, ее досюжетная жизнь. Вот почему в угловатых, нескладных движениях Хедвиг (Огот Сендстад), во всем мужеподобном ее облике быстро угадывается ее истинная натура — чуткая, нежная, ранимая. Актриса Огот Сендстад буквально пленяет органикой своего сценического поведения, так чуждого какой-либо театральщине. Трагический финал ее героини

возникает неожиданно, но зреет закономерно: вот уж кто неотривен от истин лжи, так это Хедвиг.

Ателье фотографа Ялмара в финале похоже на разоренное гнездо. Эта жизнь уже не годится для фотографирования, да она вообще никуда не годится.

III

Образное восприятие самой действительности присуще, между прочим, всякому человеку, а не только художнику. Всякий человек видит жизнь только такую, какою он ее может или, что еще важнее, хочет видеть. Вот почему даже свои грезы и иллюзии он черпает из недр самой жизни.

Человек, субъективно воспринимающий объективно существующий мир, сознательно действует на поле лжи. И это нормальное его поведение.

Воинствующий идеализм ибсеновского Гревьерса, его отчаянный вызов субъективизму окружающих, его ничем не останавливаемая страсть принудить всех к правде сделали этого искателя несчастнейшим человеком. За бунтом данного индивидуума с гладнокровием естествоиспытателя наблюдал Ибсен. Сейчас нам кажется, что он не спешил, что он делал свое дело излишне медленно и подробно. Но это просто скорости века поменялись — и клипообразное сознание нашего современника противится былым темпам повествования. На нашего современника в единицу времени обрушивается слишком много образов — и поскольку ему, как правило, не достигаем компьютерной хватки, он постепенно теряет восприимчивость к образам вообще. Происходит, и уже давно, девальвация образности. Как происходит, и уже давно, обесценивание слова, литературного слова, в частности.

Мы живем в эпоху девальвации не только самих ценностей, но и представлений о них. Философы со свойственным им спокойствием назовут этот процесс очередной переоценкой ценностей, не более того.

Мудрый и ироничный Чехов, который перенял эстафету у Ибсена и Стриндберга, приводит многие переоценки ценностей и предусмотрительно заложил в своих пьесах динамичную образности, образности XX века, отвел слово ибсеновскую, более частую, более скромную роль. Подтекст у него занял место текста, вышел на первый план.

Чехов рядом со словоохотливым Ибсеном может выглядеть Треплевым при писучем Триггине.

Но истина и счастье в том, что оба они по-своему правы. Пришло время — и Чехов пошел дальше Ибсена. Страшно подумать и, тем более, предсказать, что кто-то когда-нибудь пойдет дальше Чехова.

Но пока поклонники Чехова будут отдавать дань Ибсену, и поныне продолжающему сохранять за собою пальму первенства в умении живописать драматические характеры и вскрывать драматизм судьбы, предначертанный его героям. В этом смысле Чехов превзошел Ибсена, пожалуй, более всего в "Вишневом саде", этом уникальном литературном манифесте "новой драмы".

"...новой" символизм, — заметил М.М.Филиппов, — есть стремление отразить бесконечное в конечном".

В "звучке лопнувшей струны" слышны эхо античной трагедии и сигналы с других планет. Это и глас судьбы и зов рока. Это — несоизмеримо большее, чем реальный звук любой степени сложности. Вот почему его невозможно буквально воспроизвести.

Судьба возносящегося к вечности Сада таинственней и многозначней судьбы Чайки, как бы широко последнюю ни толковали.

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Соблазн соотносить ибсеновскую Дикую утку с чеховской Чайкой велик — и это символистское родство увлекает многих знатоков "новой драмы".

Образность Чайки напрямую связана с образностью Дома и Сада. Собственно, символизм этой чеховской пьесы и держится на трех знаковых китах — Озере, Доме и Чайке.

Гибель Чайки случайно-закономерна. Главное здесь событие — прерванный полет.

В случае с Дикой уткой о полетности не приходится думать.

Дикую утку ранил старик Верле: она нырнула глубоко на дно и, чтобы уберечься и не всплыть, вцепилась в донную растительность. Ее извлекла оттуда охотничья собака, а потом старый Экдал и внучка его Хедвиг взяли опеку над нею.

Привязанность к Дикой утке соединилась в Хедвиг с любовью и преданностью к отцу.

Катастрофа поджидает героиню как раз в зоне отцовства: девочка своим рождением обязана именно Верле, но погибает, утратив отцовские чувства Ялмара.

Дикая утка в этот самый момент перестает быть символом и остается просто раненой птицей, пригрозой в неволе.

Тут уж воистину не до жиру — быть бы живу. То есть тут явно не до полета.

Тонкая натура Хедвиг не выдержала натиска суровой жизни. Карфаген сладостной житейской лжи разрушил неистовый правдолюбец Гревьерс. От возможной идиллии в норвежском спектакле осталась только одна замечательная деталь: негативное изображение этой идиллии на фотографической пластинке, где запечатлена счастливая еще семья.

Негатив можно подретушировать и получится изображение жизни, которая могла бы быть, да не будет.

Не будет более Правды лжи — останется лишь суровая, горькая правда. Вопрос только, что с нею делать, с этой правдой, и кому она теперь нужна?

Кому теперь нужна Дикая утка?

Старик Ибсен продолжает задавать трудные загадки.

В Национальном театре Осло, похоже, не боятся подобных трудностей.

В Национальном театре Осло, похоже, не боятся подобных трудностей.

В Национальном театре Осло, похоже, не боятся подобных трудностей.

В Национальном театре Осло, похоже, не боятся подобных трудностей.