

детей на сцену и укладывать их здесь спать — неудобно, на креслах и стульях?

Зачем — проясняется постепенно. Театр с решениями не спешит, заранее о них не объявляет, и нам придется вместе с Норой пройти ее путь до конца. Тогда и станет ясно, как нужна режиссеру эта атмосфера Рождества, ожидание праздника, ожидание чуда, которое не приходит. Нельзя сказать, чтобы нас вовсе не предупреждали об опасности. Беглые, не настойчивые знаки ее рассыпаны в музыке, в интонациях, паузах, взглядах; рассыпаны как напоминание: внешне не то, что внутри. Это — типичный ибсеновский прием: форма не отвечает сути. В уютном доме притаилась беда. Семейная идиллия выстроена на фальши. Люди не то, чем кажутся или хотят казаться: добродушный — жесток, легкомысленная — серьезна, обреченный на гибель — весел. Скапливаясь до критической массы, эти знаки беды ведут к неминуемой катастрофе, к взрыву: к раскрытию тайны Норы, к ее расплате за благородство, к внезапному, как молния, уходу. И все происходит так быстро, неотвратимо, от видимого фантома — от тени прошлого, с которым у Ибсена всегда входит Рок.

Драму Рока можно ставить напрямую, с открытыми режиссерскими подсказками, акцентами, символическими деталями. Здесь этого почти нет. Спектакль намеренно прост, интимен по тону, движется естественно и легко; зрителя не принуждают к чему-то, но приглашают



Экспонент, и. Зеро
Торвалд, доктор

Рождество в доме Хельмеров

штат состоит из восьми человек под руководством молодой, живой, улыбчивой Тютти Ойттинен. На пресс-конференции наши журналисты приставали с вопросами: какова феминистская тема пьесы, как театр трактует роль женщины? Вопросы эти гостины осторожно, но неуклонно обходились. Феминизм их явно не волновал, и кто-то из труппы заметил, что «Кукольный дом» для них — спектакль о людях, а не феминистская драма. Галина Волчек, выручая коллегу, предложила говорить конкретно — к примеру, о роли самой Тютти в организации нынешних гастролей и вообще в театральном деле. Добавлю от себя: и в том, какой театр был нам показан. При всей свободе от «измов», это был истинно женский (с поправкой на время) подход.

В этом нет никакой дискредитации режиссера, указания на особый (второй) сорт, никакой снисходительности. В любой профессии конкретный, живой человек оставляет свой след — след возраста, темперамента, пола, каких-то пристрастий — и это спасает его труд от безликости. Мне приходилось уже писать о женственной сущности режиссера Галины Волчек и «Современника», каким он стал при ней, что насколько не умаляет властной ее хозяйской силы. Примеров вокруг нас множество, но не будем на них отвлекаться — вернемся в «Кукольный дом».

Вероятно, только женщина-режиссер могла так подробно и любовно воссоздать канун Рождества с этой бегойней и страшной, подготавливающей сюрпризов, нескончаемым потоком хлопот. Носятся неутомимые помощницы Норы, служанка и нянька, чистят серебро, раскатывают тесто, приносят елку, накрывают рождественский стол, купают детей, укладывают их спать. Их не стесняются, как членов семьи, делящих с хозяевами трапезу и заботы; при них хозяйка любезничают, появляются в неглиже, говорят о секретах.

Такая плотность быта несколько тяготит. Хочется, чтобы она разрежалась, прорвалась чем-то, перешла в другое измерение. Это будет — не сразу и не совсем, и вкус к подробностям до конца остается. Они занимательны и милы, как зрелище этих чистеньких кротких детей; как забавная сценка снятия пробы с чего-то вкусного несколькими взрослыми дамами. Но думаешь порою: зачем? Зачем этого так много? Зачем понадобилось почти в финале, таком напряженном и драматичном, приводить

к участию. Ситуация малой сцены позволяет ненавязчиво выделять основные моменты действия, без ударных стоп-кадров и крупных планов. Мы близко видим лица актеров, различаем любое колебание тона, ощущаем подтекст. Нет (вплоть до финала) указующего перста: кто есть кто, кто с чем пришел, что от кого ждать можно. «Спектакль о людях» движется свободно и объективно.

На той же пресс-конференции Тютти восставала против стереотипов, прилепившихся к этой пьесе, когда Нора казалась жертвой, ее противник Кругстад — «разбойником», подруга ее Кристина — «серой мышкой». В спектакле этого почти нет. Все — люди как люди, узнаваемые, обычные. Фру Крестину действительно часто играют сухой, дидактичной, превращают в блеклый фон, выгодный для эксцентрической Норы. Но Эрья Манто наделяет ее родовыми свойствами ибсеновской женщины, внутренней силой при женственной мягкости. Сцена ее объяснения с некогда любимым, невольно преданным Кругстадом, ее настоящих и терпеливых попыток загладить обиду, вернуть доверие, растопить сердечный лед решена целомудренно и драматично. Сам же Кругстад (Юсси Лампи), красивый сумрачный великан, выглядит отнюдь не мелодраматическим злодеем, а несчастным, отчаявшимся, закомплексованным, как сказали бы теперь, человеком.

Контрастом к этому Кругстаду, который никак не может оттаять, в спектакле становится доктор Ранк (Вилле Виртанен), самый светлый здесь человек, хотя и знающий о своей близкой смерти — порывистый, молодой, с буйной гривой волос, с открытым ясным лицом. Ощущение надежности и благородства, которое от него исходит, заставляет не только нас, но, похоже, и Нору сожалеть о невоплощенной, несостоявшейся любви. Последняя их встреча, когда оба знают о наступающей вечной разлуке и оба не в силах расстаться, — неожиданный, трагичный момент спектакля, едва ли не более трагичный, чем то, что за ним последует: объяснение Норы с мужем, разрыв с ним, уход.

Зачем, однако, так усилен этот мотив, что он дает спектаклю, что говорит о Норе? И какова современная финская Нора?

Мы уже знаем: по мнению режиссера, — не жертва. Нора, считает Тютти, сама выбрала свою роль, сама хотела стать куклой мужа, и лишь потом, осознав это все, решила «стать человеком». Это тоже по-ибсеновски, подобный финал: «Я думаю, что прежде всего я человек... или, по крайней мере, должна постараться стать человеком». Но путь

к такому финалу не тот, что нам привычен. Нора (Сусанна Хаависто) с самого начала не та, какой кажется остальным и, вероятно, самой себе: не «белочка», не «жаворонок», не кукла. Маленькая, проворная, с копной выющихся рыжих волос, сует она по дому, как бы со всеми играя. Но быстро замечает, какой-то рассеянность в ее глазах, какой-то автоматизм в любовной игре с мужем, какую-то нервозность на нежном и милом, с ямочками, лице. Словно тайная забота держит ее в напряжении; словно она серьезнее, глубже, взрослее своего «имиджа», и то ли сама еще не поняла этого, то ли не хочет никому показать.

Понемногу, в сценах с доктором, с Кругстадом, с мужем проявляется ее недюжинная натура — натура опять-таки ибсеновской женщины с затаенной до поры силой. Сила прорывается в своеволии — именно это, а не легкомыслие бабочки, свойственно здешней Норе. При всей своей связанности с домом, с семьей чувствуется, что она не подчинена этому, не растворена в быте, что вообще ее подчинить, подавить невозможно.

Трудно сказать, откуда идет это предчувствие — от умных ли глаз актрисы, задумчивых и строгих более, чем у Норы привычно; от безоглядности ли, присутствующей ей во всем, даже в этой манере бросать, поручая кому-то дела, разбрасывать свои вещи — и вплоть до этого, очертя голову, ухода, словно побега из дома. Оттого ли, что режиссер и актриса не вызывают к нашей эмоциональности, не позволяют Норе выглядеть жертвой, не упирают на ее беззащитность. Диалоги с Кругстадом Нора ведет как собеседник. Муж может противостоять не только в финале — на мир и людей она смотрит не его глазами. Уходя в «сырую ночь», она не вызывает тревоги и жалости, а лишь интерес: что с ней дальше будет? Сильная, оскорбленная, ибсеновская и современная женщина.

Вместе с тем театр настолько на стороне Норы, что не щадит истинного ее противника, хотя это в спектакле не Кругстад, но любящий муж Торвалд Хельмер (Ээро Сааринен). Это — единственная роль, решенная тенденциозно, с нескрываемым к ней отношением, сыгранная почти плакатно. Торвалда винят не столько в судьбе Норы (она, по версии театра, сама ее выбрала) и не в ее уходе (тоже — ее решение), но в том, что он таков, какой есть. А он — отравитель, и здесь театр не хочет быть объективным.

Поначалу Торвалд кажется добродушным и безобидным, хотя недалеким;

заботливым, хотя и занудным со своими наставлениями; любящим, пусть и любовью собственника. Маска спадает рано — раньше знаменитого объяснения, когда (по автору) страх застигает ему глаза, заставляет фактически предать Нору, но затем горько, с ужасом сожалеть о происшедшем и получить даже право на драму. Такого права театр Торвалду не дает.

Антипатия проявляется уже в момент Рождества, когда хмель превращает этого благопристойного господина в распоясавшееся животное, и таковым он останется до конца. И любовь к Норе — плоская, плотская, и страх, и горе — все бездуховно. Он груб, истеричен, противен. Артист «раздевает» героя с каким-то мстительным наслаждением: вот ты каков, мерзавец; на тебе — и еще, и еще. Всего, что делает по воле автора Торвалд, кажется мало, и ему предписано совершить еще нечто, делающее ситуацию необратимой, — насилие, демонстрацию своей мужской силы, потому что иной у этого человека нет.

Излишество, можем мы подумать, и так хватает. Но такова уж логика мышления в современном искусстве, что физиология, «натура» говорит о человеке не меньше, чем разум и душевные порывы его. Что до Норы, то обе истерики Торвалда — от страха и от радости — Нора выслушает сухо и отчужденно, и даже насилие не слишком потрясает ее; все было, видимо, до этого решено или готово к решению. И она достанет из семейного альбома фотографии детей, возьмет тяжелый чемодан и быстро уйдет, исчезнет за дверью. И все. Рождество испорчено, праздник не состоялся, кукольный дом разрушен. Финал кажется смазанным, торопливым, но театр не намерен задерживать взгляд на оставшемся в одиночестве Торвалде — он ему неинтересен.

Но зачем же все-таки приводили на сцену спящих детей? Зачем Нора брала с собой их фото в неведомую свою жизнь? О чем говорит это — о цене ее прозрения и ее поступка, вообще — об истинной безусловной ценности, мере вшей в случившейся катастрофе? О том, что важнее всей катастрофы со всеми ее участниками? — Может быть, так; все-таки женский подход.

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА.

Жран и Зеро

17-24.2.94.