

Андрей Юрьев

# «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» ВПЕРВЫЕ НА СЦЕНЕ:

## ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ СПЕКТАКЛЯ И ЕГО ЗРИТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

«Успех грандиозный. Исполнение в целом превосходно. Мадам Хеннингс чудесно сыграла Нору, выказав понимание, изящество и несравненное мастерство. Самые искренние поздравления»<sup>1</sup>.

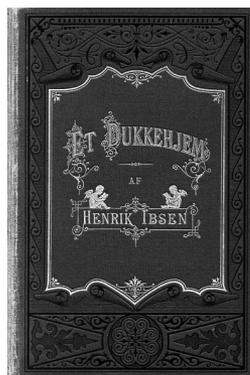
Таков текст телеграммы, которую отправил жившему в Мюнхене Хенрику Ибсену директор копенгагенского Королевского театра Эдвард Фаллесен, извещая драматурга о премьере «Кукольного дома». Она состоялась 21 декабря 1879 г. – спустя почти три недели после выхода пьесы в издательстве «Гюльдендал». Успех в самом деле был настолько велик, что до конца сезона спектакль показали 21 раз – случай редкий в истории копенгагенского Королевского театра, – а затем играли (правда, с пятью значительными перерывами) до февраля 1907 г., когда состоялось сотое его представление. Громкий общественный резонанс этого театрального события проявился даже в таком забавном факте: сразу после премьеры драма Ибсена стала предметом столь продолжительных и ожесточенных устных дебатов, что во многих частных домах, где по вечерам ожидалось собрание гостей, на протяжении нескольких месяцев у дверей гостиных висели таблички с предостережением: «"Кукольный дом" здесь не обсуждается»<sup>2</sup>.

Предвкушая сенсацию, дирекция театра сумела договориться со столичными литературными критиками, что до премьеры они не будут высказываться о пьесе в печати. Это обстоятельство в немалой мере определило восприятие «Кукольного дома»:

театральные впечатления оказались столь сильными и яркими, что на драму Ибсена стали смотреть сквозь призму спектакля, чаще всего не замечая тех эстетических и смысловых акцентов, которые вносило в пьесу ее первое сценическое воплощение.

При знакомстве с самыми ранними печатными откликами на драму и спектакль трудно не заметить их отличие от последующих толкований, напрямую связывавших пьесу Ибсена с борьбой за женскую эмансипацию. Исключение составляет лишь небольшая анонимная заметка в газете «Социал-демократ» («*Social-Demokraten*», 23 декабря), автор которой, разделяя восторги своих коллег от игры Бетти Хеннингс и Эмиля Поульсена, запальчиво восклицал: «Наконец-то в Королевском театре состоялось событие первого ранга! Эта пьеса затрагивает жизнь тысяч семей; о да, существуют тысячи подобных кукольных домов, где муж обращается со своей женой, как с ребенком, которого он содержит ради собственного удовольствия, и где жена таковым и остается. <...> Это наша жизнь, наша повседневная жизнь, перенесенная на сцену и преданная проклятию! Ни в драматической, ни в поэтической форме не найти у нас лучшего, более весомого вклада в решение проблемы женской эмансипации! Кто после просмотра этой пьесы осмелится с презрением говорить о беглых женах? Найдется ли кто-нибудь, кто не почувствует, что именно таков долг этой юной прелестной женщины, ее неоспоримый долг – бросить этого господина, этого мужа, медленно

## ■ Pro memoria



Хенрик Ибсен (Мюнхен, 1878)

Первое издание  
«Кукольного дома».  
Копенгаген,  
издательство  
«Гюльдендаль», 1879

превращавшего ее в жертву на алтаре своего эгоизма и не признававшего ее человеческого достоинства. <...> Идите смотреть эту пьесу – вы, могущественные столпы и защитники морали, вы, пасторы и капелланы! И уж позвольте нам в дальнейшем искренне высказываться о подобных предметах, имея эти жизненные картины перед глазами! Или вы и от этой пьесы постараетесь получить чисто эстетическое наслаждение? Как бы вы не получили сверх того беспокойную ночь, ибо в запасе у нас найдется множество кукольных домов!»<sup>3</sup>.

Остальные рецензенты были не склонны расценивать драму Ибсена как литературно-сценическую пропаганду «феминизма»<sup>4</sup>. В печатной дискуссии, развернувшейся вокруг «Кукольного дома», первостепенное значение обрели иные вопросы: в какой мере психологически и морально оправданы поступки Норы и насколько убедительна развязка пьесы.

Все критики безоговорочно соглашались друг с другом в том, что до начала последней сцены Ибсен демонстрирует чудо

драматургической техники. Авторитетный в копенгагенских театральном кругу литератор и критик Эрик Бёг (ставший спустя два года цензором Королевского театра и не допустивший ибсеновские «Привидения» на главную сцену датской столицы) не без зависти отмечал: «Мы вообще не можем припомнить драмы столь простой по своему внешнему облачению, которая при этом впечатляла бы так сильно в смысле художественного мастерства. В ней нет ни одной декламаторской фразы, ничего напыщенного, нет ни единой капли крови и даже слезинки. Ни разу не появляется в ней и трагический кинжал. <...> В ней нет ни одного лишнего слова, каждый обмен репликами толкает действие на шаг вперед, и во всей пьесе не найти ни одного трескучего и бессмысленного эффекта. Уже тот очевидный факт, что автору удалось с помощью пяти персонажей на протяжении всего вечера поддерживать наш интерес к происходящему на сцене, достаточно характеризует техническое мастерство Ибсена» («Dagens Nyheder», 24 декабря)<sup>5</sup>.

Только развязка пьесы вызвала резкое недовольство у большинства рецензентов, которые нашли ее не только неожиданной, но также совершенно нелогичной и неправдоподобной. Спустя двенадцать лет Бернард Шоу утверждал в «Квинтэссенции ибсенизма»: «До определенного момента в последнем действии “Кукольный дом” – это пьеса,

которую можно переиначить в банальнейшую французскую драму, вымарав лишь несколько реплик и заменив знаменитую последнюю сцену счастливым сентиментальным концом. <...> Но именно в этом месте последнего акта героиня вдруг совершенно неожиданно для “мудрецов” прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: “Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами”. Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части “Кукольный дом” покорила Европу и основал новую школу драматического искусства<sup>6</sup>. Однако копенгагенские «мудрецы» усматривали достоинства пьесы именно там, где Шоу найдет банальности, и как будто не замечали радикального новшества, которое станет особенно важным для английского драматурга: «Он (Ибсен. – А.Ю.) ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами»<sup>7</sup>. Форма последней сцены не привлекла особого внимания датских рецензентов – лишь известный поэт и политический деятель Карл Плоуг бегло заметил, что заключительная картина драмы «непомерно затянута» («*Fædrelandet*», 22 декабря). Только главные события финала – решение Норы покинуть семью и ее уход из дома Хельмера – вызвали у критиков бурную реакцию.

Эдвард Брандес, оставивший наиболее содержательный отзыв о «Кукольном доме», был прав: абсолютное большинство зрителей и критиков разделяет взгляды и вкусы Хельмера и потому смотрит на пьесу его глазами<sup>8</sup>. Всеобщее восхищение вызывала Нора-«белочка», Нора-«жаворонок», и этой «юной прелестной женщине» публика была готова единодушно простить любые ошибки, но только не ее уход из дома мужа. Как отмечал один из рецензентов («*Berlingske Tidende*», 22 декабря), финал полностью лишает Нору зрительских симпатий и тем

самым вносит в пьесу «резкий диссонанс»<sup>9</sup>. То, что героиня возлагает всю вину на Хельмера и общество, показалось ему (как и многим его собратьям) совершенно неубедительным самооправданием. Пытаясь объяснить ее внезапное решение бросить мужа и троих детей и ориентируясь, по всей видимости, на усвоенные датской культурой той эпохи идеи натуралистов, критик усмотрел корень зла в «унаследованных ею (Норой. – А.Ю.) инстинктах»<sup>10</sup> и согласился с Хельмером, гневно заявлявшим разоблаченной супруге: «Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца»<sup>11</sup>. Другой рецензент («*Dags-Telegraf*», 23 декабря) открыто выражал сочувствие Хельмеру как «утонченному, привлекательному, честному и энергичному в делах своей профессии человеку», который допустил серьезную ошибку, женившись на «легкомысленной маленькой девочке»<sup>12</sup>.

Критики, которые не идеализировали мужа Норы, также выражали недовольство «резким диссонансом» финала, но винили в нем не эгоизм Хельмера и не «дурную наследственность» героини, а самого автора. «Ибсен пожелал тут чего-то большего, чем просто высветить изменчивость человеческого счастья, – писал Карл Плоуг. – Он к тому же вознамерился взять под прицел один из тех институтов, на которых держится наше общество; он захотел не только показать, куда могут завести неосмотрительность и недостаток правдивости людей симпатичных во всех прочих отношениях; он возымел охоту представить брак как учреждение, которое вместо того, чтобы воспитывать индивидов, пускай не всегда, но все же довольно часто портит их, и показать, что поэтому они имеют моральное право незамедлительно расторгнуть подобный брак, раз он перестал удовлетворять их потребностям и в особенности если они, пожав его прискорбные плоды, могут стать более развитыми людьми только благодаря одиночеству или вступлению в новую супружескую связь». Назвав такое представление о браке

«фальшивым» (поскольку даже в том случае, когда супруги внезапно обнаруживают, как Хельмер и Нора, что у них до сих пор были ложные представления друг о друге, они *не вправе* расторгать брак и обязаны «*посредством брака* искать желаемого ими совершенствования или “преображения”», которому дети могут лишь способствовать), Плууг задавался вопросом, ставившим под сомнение не столько драматургическую, сколько моральную доброкачественность «Кукольного дома»: «Придерживайся Ибсен, мы не говорим христианского, но всего лишь узаконенного во всем цивилизованном мире представления о браке, где бы он тогда раздобыл эффектный конец для своей пьесы? Оказывается, каким бы гениальным не был его дар, каким бы логически верным не было психологическое развитие его персонажей и каким бы великолепным не представлял диалог, “Кукольный дом” вместе со многими другими его драматическими произведениями свидетельствует, что очень часто Ибсен плохо находит развязку, в равной мере удовлетворяющую его самого и зрителей; и тогда он легко соблазняется возможностью поставить эффект выше той истины, которую он весьма удачно старался представить на протяжении всего предшествующего действия. Конечно, он смотрит на жизнь человеческую с этической точки зрения, но его чувство не всегда диктует ему соблюдение морального закона, коему в каждом отдельном случае можно и должно следовать».

Писатель и театральный антрепренер Микаэль Валлем Брун, славившийся как критик острословием и задиристостью, также не ставил под сомнение благие моральные намерения автора. Но при этом он усматривал в пьесе Ибсена психологическое неправдоподобие, определившее, с его точки зрения, серьезный драматургический дефект произведения. По его мнению, «основная мысль, которая проводится в этой мастерски выстроенной в техническом отношении драме, имеющей, однако, свою ахиллесову пятую, состоит в том, чтобы



Эрик Бёэ

показать непрочность и неправильность брачной жизни, когда она не основана на подлинном согласии, подлинно доверительных отношениях между мужем и женой. Она начинается с мелкой лжи о миндальном печенье, далее разрастающейся до лжи “во спасение” и, наконец, достигающей кульминации в следующей за катастрофой эпической развязке, которую я без колебаний называю ложью психологически-драматургической». Найдя «психологическую натяжку» уже в том, что во втором действии Нора не бросается в объятия мужа с криком: «Я совершила ошибку, но совершила ее по неведению и из любви к тебе, спаси меня!», Брун усмотрел в финальной сцене суетное и безрассудное стремление драматурга к новизне: «Только-только успев показать почти совершенное владение своим искусством, драматург, к сожалению, решил поэкспериментировать. Тут, мол, непременно должно быть нечто новое – *“noch nie Dagewesens”*<sup>13</sup>; нашему автору оказалось недостаточно ни новизны и оригинальности в обрисовке женского характера, ни превосходной по своей естественности драматургической техники; по-видимому, нужно нечто большее, чтобы реалистическая пьеса Хенрика Ибсена превратилась в подлинное произведение искусства. Он, оставивший область высокой поэзии,

где он пребывал посреди “Борцов за престол” и “Воителей”, между “Кесарем” и “Галилеянином”, рядом с “Фру Ингер” и “Катилиной”<sup>14</sup>, – он, отбросивший сатирическую плеть, которой столь искусно размахивал в “Союзе молодежи” и в “Пере Гюнте”, чтобы залезть в слезливую мешанину бюргерского реализма, – он просто обязан теперь доказать, что и в этой области он тоже дока, умеющий выдать нечто такое, чего прежде никто не видывал и не слыхивал! И это ему, к несчастью, удалось, настолько удалось, что все удовольствие, которое он доставил нам в первых двух действиях, испарилось в третьем, и все мы увязли в мучительнейшем состоянии близком к отвращению – из-за катастрофы, самым вопиющим образом разламывавшей то, что свойственно всем нормальным людям, дабы восторжествовала ложь, одинаково возмутительная в эстетическом, психологическом и драматургическом отношениях. Я спрашиваю прямо: найдется ли хотя бы одна мать среди тысяч матерей, хотя бы одна жена среди тысяч жен, которая повела бы себя, как Нора, которая бросила бы мужа, детей и дом, чтобы сначала самой стать “человеком”? И я решительно отвечаю: нет и еще раз нет!» («*Folkets Avis*», 24 декабря).

Музыкальный, театральный и литературный критик Карл Тране попробовал взять финал пьесы под защиту, подвергнув более внимательному анализу психологическую мотивацию поступков Норы («*Illustreret Tidende*», 28 декабря). Не без оснований усмотрев сходство героини с «ребенком-женой» Дорой Спенлоу из романа Чарлза Диккенса «Дэвид Копперфилд»<sup>15</sup>, Тране все же подчеркнул существенное различие между ними, поскольку супруг Норы – «уж совсем не Дэвид Копперфилд», а сама она *вынужденно скрывает* свое истинное, подлинно человеческое «я», ибо «инстинктивно чувствует, что ее любят, как куклу, а ей меж тем так не хочется ставить счастье любви под угрозу». Все действие драмы Тране истолковал как

постепенное развертывание провокации, вынуждающей Нору перестать лгать, а ее самораскрытие, следующее за разоблачением эгоизма Хельмера, с неизбежностью влечет за собой катастрофу. «Многие авторы не колеблясь прибегли бы к иному обороту, благодаря которому заинтересованные стороны после пережитых страданий обрели счастье еще до того как занавес опустится в последний раз. Во всяком случае, так зачастую бывало в прежние времена, когда драматурги предпочитали гармонию строжайшей психологической последовательности. Но наш автор щадит публику так же мало, как и своих персонажей; ради этой приближающейся катастрофы он и написал всю пьесу»<sup>16</sup>.

Однако и этот рецензент признавал, что финал «*чересчур жесток*», и для драмы было бы лучше, если бы у Норы и Хельмера не было детей. «Непомерная» жестокость финала связывалась им и с тем, что «в отношении Хельмера наказание выглядит гораздо более тяжким, чем преступление». Поскольку «диссонирующая развязка почти невыносима», а «автор не желает учитывать это эстетическое соображение», нравственное чувство зрителей закономерно поддерживает, по мнению критика, надежду на «чудо из чудес», лелеемую на сцене Хельмером, – робкую надежду на то, что Нора, познав, как ее подруга фру Линне, тяготы трудовой жизни и одиночества, через несколько лет сама сделает первый шаг к воссоединению с семьей; и «если автор считает, что над бездной, разделяющей супругов, никогда в будущем не может быть перекинут мост, то это, в сущности, большой вопрос». «Ведь хочется, – пояснял свою позицию критик, – чтобы в театре все было предельно очевидно, а намеками на будущее мы в особенности бываем сильно недовольны; но в тяжелых обстоятельствах приходится удовлетворяться намеками, и драматург не вправе досадовать на то, что зрители хватаются за этот намек и ломают над ним головы».

Единственным из первых датских рецензентов пьесы, не расстроеным «жестокостью» ее финала и постаравшимся максимально раскрыть ее социально-критические возможности и художественную новизну, был Эдвард Брандес («*Ude og Hjemmet*», 4 января 1880 г.). Свой отзыв он начал резким противопоставлением «Кукольного дома» той продукции, к которой привыкла копенгагенская театральная публика: «Посреди многоцветного роя развлекательных штуквин, драм, отдающих художественной индустрией, и классических придворных пьес новое сочинение Ибсена явилось как нечто холодное и серьезное, нечто пришедшее из иного мира. Между торговыми кораблями, прогулочными яхтами и сверкающими военными фрегатами, отправляющимися в мирное морское плавание, неторопливо и судьбоносно скользит вперед тихоходное судно и на время рассеивает все это светящееся и вызывающее радость видение. “Труп в трюме” – эти слова, которыми завершается замечательное стихотворение Ибсена<sup>17</sup>, могут послужить эпиграфом к “Кукольному дому”»<sup>18</sup>.

Уже в этом небольшом вводном абзаце Брандес проявил замечательную чуткость к лейтмотивному характеру ибсеновской художественной символики. Тому, кто хорошо знаком с драматургией и лирикой Ибсена 1860 – 1870-х гг., рисуемое Брандесом «видение кораблей» не покажется всего лишь эффектным украшением. Уподобление строительства государства строительству корабля в «Борьбе за престол»; взрыв паровой яхты, плывущей под норвежским и американским флагами с представителями трех крупнейших европейских наций на борту, в четвертом акте «Пера Гюнта»; Ноев ковчег, под который поэт грозит «подложить торпеду» (в стихотворении «К моему другу, революционному оратору»<sup>19</sup>); сожжение императором Юлианом своего военного флота и видение «лучезарного корабля между небесами и землей» («Кесарь и Галилеянин», часть II), наконец, комфортабель-



*Карл Плууг*

ный «пакетбот Европы» из «Письма в стихах» вместе с погибшим торговым кораблем из непосредственно предшествовавших «Кукольному дому» «Столпов общества» – все это звенья единой цепи, последовательная разработка образа корабля как символа устойчивости государства, общества и самой цивилизации, окружаемых «водами» мирового хаоса<sup>20</sup>. И если современная цивилизация, по Ибсену, обречена, если в ее «трюме» находится «труп» – предзнаменование неизбежного «кораблекрушения»<sup>21</sup>, – то этот образ скрыто присутствует и во всех последующих ибсеновских драмах. Даже там, где не просматривается такая непосредственная очевидность, он в значительной степени определяет смысл действия. Брандес с исключительной пронизательностью и в полном согласии с намерениями драматурга спроецировал этот образ на «Кукольный дом», в котором усмотрел нечто большее, чем историю краха отдельно взятого буржуазного семейства.

«Временами в нашей общественной жизни происходят события, которые самым безжалостным образом демонстрируют, сколь глубоко различными могут быть

слова и образ жизни и какие brutальные страсти могут таиться под покровом самой высокой цивилизации. Когда случаются такие открытия, чувствуешь, что все наше общество построено на трясине<sup>22</sup>. Тогда становишься по-стариковски недоверчивым – и не только к тем, кто нагло выставляет себя официальными представителями морали. Сходное с этим чувство тягостного недоверия – вот что вдохновляло Ибсена, когда он писал свою пьесу»<sup>23</sup>.

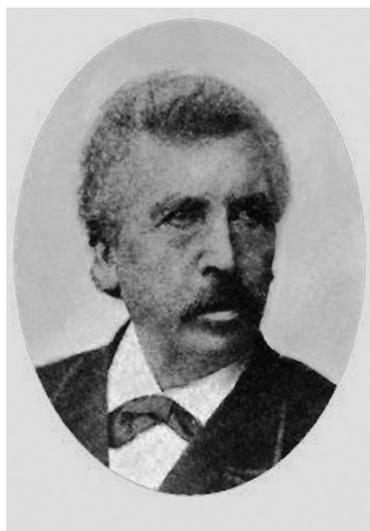
Обозначив тему хрупкости «самой высокой цивилизации», которая станет одной из магистральных в литературе и искусстве двадцатого столетия, Брандес прямо указал на то, что герои «Кукольного дома» являются «в равной мере индивидуальными и типическими»<sup>24</sup>; в самой же структуре драматического действия он сумел увидеть особенность, резко отличавшую пьесу Ибсена от стереотипных драматургических поделок, – наличие «действия внешнего» и «действия внутреннего»<sup>25</sup>. Выявляя этот общий структурный принцип, который получит развитие не только в последующих ибсеновских произведениях, но и во всей «новой драме» рубежа XIX–XX вв., Брандес отметил и то, что роднило «Кукольный дом» с «хорошо сделанными пьесами» скрибовского образца – мастерское владение автором драматургической интригой. В таком родстве он находил не только технические преимущества, позволяющие поддерживать и усиливать интерес зрителей к происходящему на сцене, но и причину недостаточной разработанности характеров фру Линне и Кrogстада, их чисто функциональной, по мнению критика, необходимости в действии пьесы («фру Линне – это *dea ex machine*<sup>26</sup>, <...> наименее удачная фигура драмы. Кrogстад <...> не особенно интересен и несколько мелодраматичен»<sup>27</sup>). В то же время характер доктора Ранка, не участвующего, как отметил Брандес, в развертывании «внешнего» действия, очень интересен и выразителен в силу такой же *символичности*, какой обладают две другие центральные фигуры драмы.

«Треугольник», который образуют Нора, Хельмер и доктор Ранк, радикально отличается от банального «треугольника» так называемой «адольтерной» пьесы. Отличие состоит не только в том, что здесь, собственно, нет настоящего адольтера, но и в том, что составляет достоинство содержания и построения действия, а также драматического диалога, – в демонстрации отчужденности персонажей друг от друга, выявляющей в предельно точной микромодели взаимную отчужденность и атомизированность людей в современном обществе. «Что составляет своеобразие и силу диалога, – отмечал Брандес, – так это то, что персонажи хотя и беседуют *совместно*, но не беседуют все же *друг с другом*, ибо каждый из них постоянно думает только о себе и не понимает другого – даже тогда, когда всем им кажется, что между ними есть взаимопонимание. Каждый исходит из того, что другие существуют только для него. “Все против одного, и один против всех” – вот учение, которому они поклоняются. В конце же пьесы один из главных персонажей уходит прочь, чтобы умереть в одиночестве, а два других глубоко несчастны, ибо между ними окончательно рвется всякая связь»<sup>28</sup>.

Тема всеобщей некоммуникабельности и вместе с тем безысходного одиночества каждого, как сказал бы Сёрен Киркегор, «*единичного индивида*» в мире, лишь поверхностному взгляду кажущемся счастливым и благополучным, обретет дальнейшее развитие в западноевропейской и русской «новой драме», а затем в литературе и искусстве XX в. Уже в ибсеновском «Кукольном доме», как сумел заметить Эдвард Брандес, она имеет прямое отношение к проблеме *духовного вакуума*, в котором существуют современные люди – не только одинокие, но и связанные между собою узами буржуазного брака.

Причины крушения дома Хельмеров Брандес усматривал не там, где их искали остальные критики. При этом принципиально не желал оправдывать ни героиню,

ни ее супруга, тем более – превращать кого-нибудь из них в «козла отпущения» или, напротив, идеализировать. «Разве их отношения лишены правдивости? Нет, Хельмер никогда не вел себя лживо по отношению к ней, а она лгала ему по крайней мере бессознательно. Из своих мыслей и чувств они не создавали секретов; но дело в том, что за все восемь лет супружеской жизни они никогда не говорили друг с другом серьезно. Может быть, между ними нет любви? Нет, они всегда любили один другого, или же это казалось им любовью – что, впрочем, одно и то же. Так почему же их совместная жизнь не является браком? Полагаю, – коротко скажет кто-нибудь, – им не хватало того, что именуют дружбой; но вот среди них является третье лицо, доктор Ранк, друг и confident каждого в отдельности, – и он тоже не соединяет их. Между мужем и женой нет никакого духовного тока, никакого обмена идеями и взглядами. <...> Из кукольного дома изгнаны все серьезные темы для разговора; все вопросы, как-нибудь связанные с религией, моралью, политикой, смыслом человеческого существования или проблемами жизни общества, в элегантно-гостиной не обсуждаются и даже не затрагиваются. Лишь крупница эстетического удовольствия от новых книг и театра вносит в дом хотя бы мизерный духовный элемент – наравне со светскими развлечениями. В ранней юности Нора усвоила мнения своего отца, а как стала женой – мнения мужа. И будь они его собственностью, его неотчуждаемым владением, добытым Хельмером путем добросовестного мышления, разве имела бы в них какую-то нужду супружеская пара, даже если они не оборачивались бы пустячным вздором? Но все его взгляды догматизированы в наборе единообразных ходячих фраз, которые каждое утро освежаются в его памяти читаемыми газетами и в плену которых окончательно застыл его ум; и в тех же самых пределах он хочет удерживать мысли своей молодой жены. Поэтому несомненно



*Микаэль Валлем Брун*

важнейшим моментом пьесы является тот, когда Хельмер спрашивает Нору, видит ли она надежное руководство в религии, если у нее ясное представление о долге, а она отвечает с искренним замешательством: «Ах, Торвальд, я ведь не знаю хорошенько, что такое религия. Я знаю это лишь со слов пастора Хансена, у которого готовилась к конфирмации». А затем он спрашивает, имеет ли она, по крайней мере, нравственное чувство. И вновь звучит скупой меланхоличный ответ, что и этого она совсем не знает и чувствует себя совсем как в лесу во всех этих вопросах. Как все-таки глубоки и правдивы эти ответы – во всяком случае, по своему содержанию, так как форма их нравится мне меньше; тут, как мне кажется, слегка высовывается голова автора, и Нора заметно превосходит свои возможности. Но все равно – такие вещи прежде никогда не обсуждались в доме Хельмера. Супруги лишь жили по заведенному порядку, с уверенностью в том, что существует религия, которую можно выставить напоказ на воскресных службах вместе с псалтирью и которая имеет какое-то значение в пределах церкви, но в жизни им совершенно не на что ее употребить.



*Карл Тране*

Друзья зачастую обсуждают такие моральные вопросы, трактуя их пессимистически или оптимистически, в зависимости от своих меняющихся настроений. – Хельмер и Нора никогда этого не пробовали. Хельмер никогда не чувствовал необходимости и не ставил перед собой задачу как-то участвовать в совместной с женой духовной жизни, и она никогда не слышала от него и не читала в книгах, что между ней и «докучным обществом» существует какая-то связь. Но их безразличие влечет за собою возмездие, одно дуновение ветра – и карточный домик исчез»<sup>29</sup>.

Хельмер не выглядит в описании Брандеса злонамеренным тираном своей простодушной и в то же время лукавой жены. Он – всего лишь представитель подавляющего большинства в «хорошем» обществе, тот, кого Киркегор без колебаний назвал бы образцовым «природно-непосредственным эстетиком»: «аристократ духа в отсутствии духа, надменный консерватор отчасти по убеждению и отчасти из выгоды, индифферентный, но усвоивший все мнения добропорядочного общества, короче говоря – будущий директор банка и статский

советник. Он именно тот превосходный супруг и отец, каким только может быть наивный эгоист, и он, разумеется, женился на «прелестной девушке», оказавшейся последней из тех, в которых он влюблялся. Нора – зеркало, отражающее его собственный блеск; она – его послушная куколка, его смиренная рабыня, но ни в коем случае не друг. Как буржуа, он «respectable» в английском смысле, а его культурность сводится к пустой эстетике. Всякий заметит, что обо всем он судит в категориях «красиво» и «уродливо», но никогда – «верно» и «неверно». Его ночная чувственность тоже насквозь эстетична; его жена должна быть принаряженной, разукрашенной, привлекательной для его фантазии незнакомкой»<sup>30</sup>.

Нора же изо всех сил старается убажить свое «могущественное, лучезарное божество», соответствовать вкусам «рыцаря и героя»<sup>31</sup>, каким рисуется он ей в воображении. Брандес не упускает ни одной черты, роднящей героиню Ибсена со столь же эстетически «принаряженным» ею супругом: «Она так же эгоистична, как и ее муж. В ней воплощается, так сказать, женская ипостась семейного эгоизма; поэтому в пьесе дважды подчеркивается ее совершеннейшее равнодушие к тому, что происходит с «чужими». Кроме того, она, пускай по-своему, но в той же мере, что и Хельмер, боится мыслей о скорби, болезни и смерти. И как он ведет себя жестоко по отношению к ней в заключительной сцене, так и она бессердечно дает отпор Ранку, когда тот заговаривает с ней о своем нездоровье. И, боже мой, как отвратительно жесток ее девчачий смех, дающий ему понять, что ей хорошо известно, какое название скрывается за эвфемизмом, с помощью которого он только что обозначил свою болезнь»<sup>32</sup>. Похожая на птичку в золоченой клетке, она скачет по дому с ребяческой веселостью и стучит своим клювиком в тех местах, где выкладываются вкусенькие сладости. Когда же к клетке подбирается неприятель и начинает тормошить ее перекладинки, птичка мечется

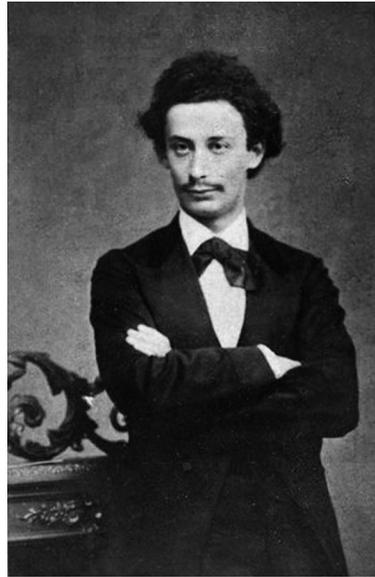
и машет своими крылышками в смертельном страхе; кажется, что чуть ли не воочию наблюдаешь птичьи сердечко в его лихорадочном биении. И вот, когда разражается катастрофа, птичка внезапно преображается, достигая такой душевной зрелости и такой ясности духа, какими обладают, пожалуй, весьма немногие женщины»<sup>33</sup>.

Брандес откровенно признавался, что он не в состоянии отнестись с доверием к этому внезапному превращению «жаворонка» и «белочки» в неумолимого и грозного судью, разоблачающего всю фальшь их восьмилетнего брака.

«Ибсен заставляет Нору за одну ночь вырасти в женщину, разворачивая при ее посредничестве такой пафос утверждения истины, что это выглядит несовместимым с характером героини. Ибо поведение мужа сделало лживость Норы ее второй натурой. Она жлет напропалую каждым своим словом, адресованным Хельмеру, – от выдумки про миндальное печенье до хитростей с рекомендацией Кристины, от истории с елочными украшениями, якобы разодранными кошкой, до сокрытия сути ее разговора с Кростадом. Ничто так не естественно для нее, как ложь. Вот почему нет веры ни ее повелительным речам, ни ее решению.



Георг Брандес



Эдвард Брандес

Тут я, конечно, не обсуждаю моральную сторону поступка; пускай уж лучше моралисты, коли эта задача их так притягивает, бьются над проблемой, имела Нора право оставить дом и детей или нет. Здесь же уместно поставить лишь чисто эстетический вопрос: допускает ли характер Норы столь резкий перелом? Положительный ответ представляется мне сомнительным<sup>34</sup>. Но если она уходит, то навсегда. Когда же она допускает свое возвращение в дальней перспективе, боюсь, что это всего лишь *captatio benevolentiae*<sup>35</sup>, уступка драматурга театральной публике, которой хотелось бы разойтись по домам с надеждой на благополучное разрешение всей этой истории. И тут автор сам блуждает в потемках. Если Хельмер “никогда” не должен писать ей, то это явно означает, что она отказывается получать известия даже о детях; каким же образом она тогда узнает о его преображении – о “чуде из чудес”, являющемся условием ее возвращения?»<sup>36</sup>.

Смело назвав пьесу Ибсена «лептой, внесенной в борьбу передовой литературы с датскими и норвежскими реакционерами», которые «мнят себя способными

втиснуть поэзию в узкие рамки общепринятой морали»<sup>37</sup>, Брандес оказался также единственным рецензентом «Кукольного дома», усомнившимся в том, что спектакль копенгагенского Королевского театра соответствует заданному драмой художественному уровню.

И у него, надо признать, были веские на то основания, хотя достоинства игры актеров были ему вполне очевидны.

*Продолжение следует*

1 Цит. по: *Neiendam R. Fra Kulisserne og Scenen. København: Nyt Nordisk Forlag, 1966. S. 65.*

2 *Ibid. S. 63.*

3 За исключением особо оговоренных случаев, здесь и далее тексты первых датских рецензий на «Кукольный дом» приводятся по их полным публикациям на интернет-сайте «Ibsen.nb.no»: <http://ibsen.nb.no/id/208.0> (дата обращения – 01. 07. 2017).

4 Подобное толкование многократно отвергал и сам драматург, утверждавший, что он не собирался писать пьесу о женских правах, а только о людях (см.: *Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 2. S. 110.* Так, в речи на празднестве, данном Норвежским союзом защиты прав женщин 26 мая 1898 г., Ибсен сказал: «В своих произведениях я никогда не допускал сознательной тенденции. Я был больше поэтом и меньше социальным философом, чем это вообще склонны думать. Благодарю за тост, но должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представлялось общечеловеческим. И кто внимательно прочтет мои книги, тот поймет это. Конечно, желательно разрешить, как бы по пути, и женский вопрос; но не в этом заключается весь мой замысел. Моей задачей было изображение людей» (*Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 663.*)

5 Цит. по второму изданию: *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880. S. 253.*

6 Шоу Б. О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 68.

7 Там же. С. 77.

8 См.: *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 153.*

9 См.: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 86.*

10 *Ibid.*

11 *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 443.*

12 См.: *Marker F., Marker L.-L. P. 86.*

13 Нечто небывалое (нем.).

14 Тут критик иронично играет с названиями и именами героев прежних драм Ибсена.

15 Позднейшими биографами Ибсена было установлено, что знакомство драматурга с этим романом Диккенса состоялось в 1867 г. в Риме, где спустя двенадцать лет он приступил к работе над «Кукольным домом» (см.: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo: Gyldendal, 1995. S. 234.*)

16 Много позднее Ибсен, возмущаясь переделкой финала драмы на немецкой сцене и желая предотвратить подобное в итальянских театрах, утверждал, что «вся пьеса и написана именно ради заключительной сцены» (*Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 729.* Однако это заявление не вполне соответствует действительности. Первые наброски произведения свидетельствуют, что «Кукольный дом» был задуман как драма, завершающаяся гибелью героини, а мысль изменить финал появилась у автора лишь на позднем этапе работы (см.: *Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. Bd. 8. S. 368–474.*) Этот факт может служить подтверждением следующих слов драматурга: «Мои персонажи часто поражают меня тем, что делают или говорят такие вещи, которых я от них никак не ожидал; да, иногда они полностью опрокидывают мой первоначальный замысел, черти! Поэт ведь должен вслушиваться в свое творение; ибо совершенно неправильно думать, будто поэт может «повелевать поэзией»; напротив, это она повелевает им» (*Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1952. Bd. 19. S. 217.*)

17 Имеется в виду «Письмо в стихах» (1875): *Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 585–589.*

18 *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 148.*

19 См.: *Ибсен Г. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. С. 560.*

20 Здесь Ибсен подхватывает традицию, связанную не только с древнескандинавской эпической поэзией, но также с историческими

хрониками Шекспира, от которых тянутся нити и к библейской Книге Бытия (гл. 6–8), и к литературе античности.

21 В письме к Георгу Брандесу от 24 сентября 1871 г. драматург откровенно признавался: «Вообще по временам вся всемирная история представляется мне грандиозным кораблекрушением, – спасайся, кто может» (*Ибсен Г. Собр. соч.* В 4 т. Т. 4. С. 696).

22 В оригинале использовано выражение, отсылающее к идиоматическому обороту «*bygge paa Sand*» («строить на песке»), которое в свою очередь восходит к известной евангельской апофегме: «А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке. И пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7:26–27). Скрытая евангельская аллюзия становится в статье Брандеса (а через нее и в драме Ибсена) особенно заметной, если учесть, что в следующем абзаце автор дает такое описание событий, приводящих к краху семейство Хельмеров: «Их милый дом сотрясается от фундамента до крыши, пока еще поддерживаемый единственным камнем; качнись этот камень, и падет все строение, и рассыплется, и обратится в прах» (*Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 149*). В связи с этим трудно не отметить удивительную восприимчивость Брандеса к специфике ибсеновского литературного языка, который впитал в себя многочисленные библейские речевые обороты и аллюзии, всегда глубоко осмысленные драматургом (он, как известно, более всего любил перечитывать Библию) и целенаправленно встраивавшиеся им в образно-символическую «архитектуру» его произведений.

23 *Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 148–149.*

24 *Ibid. S. 149.*

25 *Ibid. S. 152.*

26 Богиня из машины (лат.)

27 *Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 152.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid. S. 149.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 Как отметил Брандес, Ранк также проявляет эгоистичную бестактность, пылко признава-

ясь Норе в любви в тот момент, когда она впервые просит его о помощи и совете (*Ibid. S. 152*).

33 *Ibid. S. 149–150.*

34 Здесь Эдвард Брандес солидаризируется со своим старшим братом Георгом, чье письмо, содержащее краткую характеристику «Кукольного дома», критик воспроизводит в тексте рецензии почти дословно (подробно об этом см.: *Юрьев А.А.* «Кукольный дом» Хенрика Ибсена в восприятии Георга и Эдварда Брандесов // *Скандинавская филология (Scandinavica)*. Вып. XII. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2012. С. 172–181.). Как известно, Георг Брандес, в целом позитивно отнесшийся к драме Ибсена, но воздержавшийся от написания рецензии на нее, в частной переписке не без свойственного ему ехидства отмечал: «Развязка невозможна. Тут нужно искать любовника. Ни одна женщина не отправится в глубинку, чтобы заниматься там самовоспитанием» (цит. по: *Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København: Gyldendal, 1940. Bd. 2. S. 58–59*).

Не откажем себе в удовольствии привести здесь мнение жительницы совсем иной «глубинки», которая с радостью поддержала бы точку зрения Георга Брандеса, сумей она изыскать возможность вступить с ним в непосредственный языковой контакт. – Преподавательница харьковской воскресной школы Х.Д. Алчевская, читавшая «Кукольный дом» деревенским мужикам и бабам в начале прошлого века, констатировала следующее «недоразумение»: «Старостиха неожиданно заподозрила, что Нора находится в связи с доктором Ранком, другом дома, и, ставши на эту фальшивую точку зрения, ни за что не хотела сдвинуться с нее» (цит. по: *Шарышкин Д.М.* *Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. С. 288*). Интересно, в какой мере поддержал бы мнение указанной старостихи европейски известный датский критик, если допустить, что он сумел-таки догадаться о том, чего никак не смогла бы уразуметь его потенциальная союзница: в системе «надтекстовой» символики ибсеновской пьесы доктор Ранк является своеобразным alter ego драматурга...

35 Снискание расположения (лат.) – одно из понятий иезуитов, применяемое также в адвокатской практике.

36 *Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemmet. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 150–152.*

37 *Ibid. S. 152.*