

**PRO MEMORIA**

Андрей Юрьев

## **«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции<sup>1</sup>**

**«Кукольный дом» – единственная пьеса  
Ибсена, впервые показанная на сцене  
копенгагенского Королевского театра.**

### **II**

К концу 1870-х гг. репутация норвежского драматурга в Дании была столь высока, что только по отношению к нему дирекция королевской сцены решилась нарушить установленное ею твердое правило, исключавшее постановку любой новой и пока нигде не поставленной пьесы, если она уже появилась или должна была появиться в печати до премьеры.

Для Ибсена это было принципиально. «Я считаю вредным для драматического произведения предстать перед публикой впервые в сценической передаче, – писал он 5 октября 1877 г. в письме к Эдварду Фаллесену в связи с требованием дирекции Королевского театра отсрочить выход в свет книжного издания “Столпов общества”. – Я думаю, что правила, каких придерживается в данном отношении Королевский театр, значительно задержали развитие драматического творчества в Дании. Во всяком случае – факт, что творчество это со времени установления такого порядка не проявляет никаких признаков процветания. И это легко объяснить. При таком порядке новая пьеса никогда не может быть схвачена и обсуждена по существу, сама по себе, как литературное произведение. Суждение всегда будет двоиться между пьесой и выпавшим ей на долю исполнением; эти две совершенно различные вещи смешиваются, и главный интерес публики обыкновенно больше сосредоточивается на игре, исполнении, на артистах, чем на самой пьесе»<sup>2</sup>.

После «Улофа Лильекранса» (1857), который стал последней его пьесой, написанной для бергенского Норвежского театра (где он занимал должности драматурга и второго режиссера), Ибсен не создал ни одного произведения с расчетом на конкретную труппу. По свидетельствам современников, Ибсен всегда раздраженно протестовал, если кто-либо называл его персонажей «ролями»<sup>3</sup>. Видя в них живых людей, иногда чуть не близких своих знакомцев, драматург считал, что нет никакой возможности воссоздать их на сцене. Главным образом этим объяснялось то, что он крайне редко и при этом весьма неохотно посещал представления своих драм и никогда не вмешивался в репетиционный процесс. «Ибсен ведь тысячу раз видел пьесу в своем воображении, – писал близко общавшийся с драматургом датский писатель Йун Паульсен, – знал каждое лицо с головы до пят, и наружность его, и платье, и осанку, и жесты, и привычки, и слабости<sup>4</sup>. Он знал, например – высокого или маленького роста Нора, блондинка она или брюнетка, какая



Х. Ибсен. Кристиания.  
1874



Титульная страница  
рукописи «Кукольного дома»

у нее походка – быстрая или медленная; он изучил каждую малейшую особенность ее существа, подметил, например, что она нервно, почти сладострастно поводит плечами, когда кушает запретные миндальные печенья<sup>5</sup>. А на самом спектакле разработанной воображением Ибсена в мельчайших подробностях картине приходится вступать в борьбу со сценической действительностью. И ему тяжело видеть, как сценическое изображение разрушает его мечты<sup>6</sup>. Предпочитая называть свои драмы «книгами», Ибсен словно настаивал на их принадлежности в первую очередь литературе. Взгляд же на его произведения как на сценарии будущих спектаклей был для него категорически неприемлем. Однако их «литературность» не следует резко противопоставлять той несомненной театральности, которую они в себе несут<sup>7</sup>. Не только в каждой из «современных» пьес, но и в предшествовавшей им грандиозной дилогии «Кесарь и Галилеянин», создававшейся как «драма для чтения», зримо разворачивается история, уже поставленная автором на воображаемой сцене-коробке. Вводные ремарки, не просто указывающие место действия, но конструирующие сценическое пространство с конкретными декорациями, фиксирование мизансцен, костюмов и мимики персонажей, их жестов и интонаций (нередко с помощью «подсказывающей» пунктуации), служили многочисленными «манками», позволяющими читателю вообразить разыгрываемый на подмостках

спектакль. Разумеется, «режиссура» драматурга не могла получить полного отражения в текстах ибсеновских пьес и заполнить собой без остатка простор читательской фантазии. Ставя вполне определенный «спектакль» в каждой новой своей драме, Ибсен несомненно отталкивался от собственного опыта, вобравшего в себя хорошее знание сцены: «В театрах здесь я почти не бываю, – писал он из Мюнхена датскому драматургу Йенсу Кристиану Хострупу, – но охотно читаю по вечерам пьесы, и так как обладаю большой силой воображения в драматической области, то и представляю себе вполне живо все, что в пьесе действительно правдиво, правдоподобно и основательно; чтение производит почти то же впечатление, что и сценическое воспроизведение»<sup>8</sup>.

Что касается конкретных постановок его драм, тут Ибсен руководствовался достаточно либеральным принципом: «Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как могут»<sup>9</sup>. Будучи нетерпимым к любой отсебятине, тем более, к радикальным переделкам текста, драматург не требовал от театров точного следования ремаркам, а советы актерам и постановщикам давал в тех случаях, когда его просили (инициатива, исходившая от самого Ибсена, чаще всего ограничивалась распределением ролей). Выбор же театра, получавшего право на первую постановку его новой пьесы, определялся неизменной процедурой: издатель, получив рукопись, рассылал ее копии в указанные автором театры, и выигрывала дирекция, предлагавшая драматургу наиболее выгодные финансовые условия. Так было и с «Кукольным домом».

В подготовке спектакля копенгагенского Королевского театра Ибсен не принял никакого участия (во всяком случае, не сохранилось никаких письменных свидетельств, позволяющих установить его причастность хотя бы к распределению ролей). Получив 8 ноября заключение цензора Кристиана Мольбека<sup>10</sup>, дирекция достигла договоренности с автором относительно денежного вознаграждения и дала распоряжение готовить премьеру. Работа над спектаклем началась в конце ноября.

На тот момент единственным режиссером Королевского театра был шестидесятивосьмилетний статский советник Ханс Петер Хольст. Поэт и новеллист из круга приверженцев Адама Эленшлегера, он неоднократно, но безуспешно пытался стяжать себе лавры драматурга. Интерес к сцене и связи с театральными и правительственными авторитетами позволили ему в 1864 г. стать режиссером Королевского театра, однако спустя три года он покинул этот пост, так как не выдержал

конкуренции с Йуханной Луизой Хейберг – прославленной датской актрисой, навсегда оставившей выступления на сцене и занявшей постановочной деятельностью<sup>11</sup>. Лишь после того как в 1874 г. фру Хейберг полностью завершила свою карьеру, Хольст занял должность «управляющего сценической деятельностью театра в целом»<sup>12</sup>. Снискав себе в глазах директора репутацию добросовестного и очень ревностно относящегося к делу постановщика, он не пользовался особым уважением артистов, а потому ограничивался распределением ролей, компоновкой мизансцен, а также подбором декораций, костюмов и реквизита. Компетенцию и круг полномочий Хольста характеризует, к примеру, следующий факт: испытывая трудности с ролью Норы, Бетти Хеннингс обратилась за советом не к нему, а к своему прежнему наставнику, одному из крупнейших датских трагиков романтической эпохи, Фредерику Хедту (впрочем, он также не оказал ей помощи и, прочитав пьесу, вернул ее своей бывшей ученице со словами: «Ничего не могу подсказать, Бетти, решай сама»<sup>13</sup>).

Рецензируя спектакль Королевского театра, Эдвард Брандес довольно низко оценил режиссерскую работу Хольста, возложив на него ответственность за поверхностное понимание актерами большинства ролей: «Было бы весьма полезно для нашего сценического искусства, если бы Хенрику Ибсену оплатили расходы на дорогу к нам, дабы он сам мог направлять актеров, руководить репетициями и ставить свою пьесу вместо того, чтобы довольствоваться очевидной бездарностью статского советника Хольста»<sup>14</sup>. Критик не догадывался, что норвежский драматург вряд ли принял бы такое предложение, так как не был расположен к работе с актерами и обычно расточал им комплименты даже в тех случаях, когда оставался ими сильно недоволен<sup>15</sup>. Однако, высказывая претензии, Брандес оказался единственным рецензентом спектакля, уловившим как новые требования, предъявлявшиеся датской сцене драмой Ибсена, так и необходимость радикальных перемен, на пороге которых стоял европейский театр того времени. Движение к режиссуре как к всеохватному сценическому авторству тогда совсем не затрагивало консервативную Данию (кардинальные изменения начнутся спустя более трех лет, когда новый режиссер копенгагенского Королевского театра Вильям Блок поставит эстетически революционный для всей Скандинавии спектакль по пьесе Ибсена «Враг народа»<sup>16</sup>). Функции режиссера оставались пока в пределах «внешней постановки» и распределения ролей, не обязывая его не только к созданию единой

художественной концепции спектакля, но даже к разбору действия в помощь актерам и выстраиванию слаженного исполнительского ансамбля. И все же, если оценивать работу Хольста в рамках привычных для Дании того времени театральных установлений, «очевидная бездарность» постановщика будет выглядеть не столь очевидной.

Как свидетельствует ежедневный журнал Королевского театра, первая постановка «Кукольного дома» была подготовлена за одиннадцать репетиций, что соответствовало принятой норме<sup>17</sup>. Рукописный план спектакля, составленный Хольстом на девяти страницах, никаких указаний актерам не содержит. Нет в нем и наметок мизансцен. Он включает в себя чертеж и описание декорации (которая была в значительной мере заимствована из постановки «Столпов общества», сохранявшейся в репертуаре), указания осветителю, а также перечень реквизита и закулисных шумов. Записи Хольста (вместе с фотографией, запечатлевшей момент финальной сцены второго акта) свидетельствуют, что постановщик скрупулезно следовал ремаркам драматурга, описывающим гостиную в квартире Хельмера и фиксирующим перемены в ней<sup>18</sup>. Вместе с тем, Хольст не ограничился соблюдением авторских указаний, он явно старался создать максимально «обжитое» пространство и наглядно представить эстетические вкусы главы семьи. Когда отворялась дверь в кабинет Хельмера, публика видела часть его обстановки: кресла, книжный шкаф, письменный стол с бумагами, газетами, книгами, двумя подсвечниками, письменными принадлежностями и пресс-папье, а также висевшие над столом картины и фотопортрет. Гостиная с лепными карнизами, подчеркивавшими «объемность» декорации, была украшена букетами, кресла обиты материей с изображением цветов, на пианино с консольными свечными лампами лежала стопка нот, позади довольно высокой изразцовой печи находилась едва заметная зрителям поленица, а на самой печке был установлен бюст Людвиг Хольберга, смотревшего вниз с иронической улыбкой. Символичное «присутствие» на сцене крупнейшего датского комедиографа не ускользнуло от внимания одного из рецензентов, усмотревшего тут нечто большее, чем проявление художественных пристрастий мужа Норы. Отметив, что пьесу Ибсена нельзя отнести к трагическому жанру (поскольку в ней действуют обычные люди и потому что ей чужды «возвышающая скорбь и облагораживающая боль»), он сравнивал «Кукольный дом» с драмами Иффланда и с легким сарказмом заключал: «Комедия, которой нашлось бы место даже в пьесе такого

рода и которая доставила бы нам облегчение, была представлена лишь бюстом Хольберга на печке, откуда он со странно печальной улыбкой взирал на все эти бюргерские мытарства, еще раз наслаждаясь своей притягательностью на сцене, где он вопреки всему скоро снова явится как триумфатор<sup>19</sup>» (*Dags-Telegrafen*, 23 декабря)<sup>20</sup>.

Среди убранства, которым Хольст дополнил предложенную драматургом картину, заметно выделялась репродукция «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, висевшая над пианино на задней стене по центру. А на предусмотренном драматургом шкафчике с книгами в роскошных переплетах (который Хольст разместил в углу между левой и задней стенами) стояло гипсовое изваяние Венеры. Сочетание образов отсылало к контрастным и всегда противостоявшим в прежних драмах Ибсена мирам – христианскому и языческому. Если допустить, что постановщик был знаком с дилогией Ибсена «Кесарь и Галилеянин» (1873), имевшей сенсационный успех и воспринимавшейся самим автором и его многочисленными читателями, как главное его создание, то предположение, что Хольст предъявлял театральной публике многозначную визуальную реминисценцию, не покажется таким уж странным<sup>21</sup>. В мечте Юлиана о грядущем «третьем царстве», где гармонично сольются воедино язычество и христианство, многие тогда усматривали суть «положительного мировоззрения» драматурга. Но если читать Ибсена более внимательно, станет ясно, что он с большим недоверием относился к этой прельщавшей его утопии, которая когда-то вдохновляла творцов романтической «новой мифологии». Допуская, что режиссер вполне сознавал двусмысленность придуманной им визуальной «отсылки», не станем сближать Ибсена с Хольбергом, чью улыбку публика вполне могла истолковывать как насмешку века Просвещения и над «бюргерскими мытарствами», и над фантазиями романтиков. Но почему бы не усмотреть здесь иронии престарелого и умудренного жизнью романтика Хольста над эклектичным эстетизмом Хельмера, унаследовавшим «родовые пятна» романтической футурологии? Если учесть, что на протяжении спектакля Нора являла собой предельную противоположность обоим женским идеалам – и скульптурно воплощенной в Венере чувственности, и религиозно одухотворенному материнскому началу, – то не было ли тут намек режиссера на полную несостоятельность обоих супругов со всеми их эстетическими идеалами и иллюзиями? В финальной сцене интерьер уютной гостиной утопал в сумерках, и «Мадонна», возвышаясь над



Х.П. Хольст



Страница режиссерского плана Хольста

грешной супружеской парой, превращалась в зримый фокус сценической композиции<sup>22</sup>. Таился ли тут режиссерский укор героине, оставившей своих детей ради «обязанностей перед самой собою»<sup>23</sup>, – публика была вправе решать самостоятельно.

Освещение было в спектакле особенно выразительно, что было отмечено несколькими рецензентами. Один из них усмотрел «безукоризненное искусство» постановщика в том, как «тени одна за другой накрывают эту поначалу светлую и безмятежную картину, ширясь все больше и больше и, наконец, погружая все во тьму – так же незаметно, как в самой природе, когда день преобразуется в ночь» (*Dags-Telegrafen*, 23 декабря)<sup>24</sup>. Руководствуясь ремарками автора, Хольст чисто визуальными средствами пытался передать изменение «атмосферы», «настроения» в доме Хельмера: предпраздничная обстановка первого акта, подчеркнутая ярким освещением сцены, сменялась угрюмым видом, который придавали гостиной во втором действии стоявшая в углу обтрепанная, с обгоревшими свечами елка и свисавшая с потолка по центру погашенная люстра; сумерки третьего акта довершали перемены, постепенно омрачавшие эмоциональный настрой публики, а бодрые голоса, смех и музыка, что слабо доносились из квартиры Стенборгов перед финальной сценой, усиливали контраст между началом спектакля и близившейся его развязкой.



Финальная сцена второго действия в спектакле Королевского театра

«Чувство безысходности», «пессимистическая меланхолия», «мрачная подавленность», «уныние» и «угнетенность» – вот те слова, к которым прибегали критики для выражения чувств, с которыми они покидали театр<sup>25</sup>. «Рождественский подарок весьма необычного свойства», – в этой ироничной характеристике спектакля, предложенной Карлом Тране (*Illustreret Tidende*, 28 декабря)<sup>26</sup>, угадывалась воля не только драматурга, но и постановщика<sup>27</sup>.

Если Хольсту как организатору сценического пространства нельзя было отказать в творческой инициативе, то его работа с актерами оказалась далека от совершенства. Как отмечал Микаэль Валлем Брун, обладавший метким взглядом театрального практика, «в одних местах ансамбль был прочен и хорош, а в других шаток и непрочен» (*Folkets Avis*, 24 декабря). Эдвард Брандес считал, что особенно сильно пострадали роли второго плана, к которым он относил фру Линне и Кругстада<sup>28</sup>. Эти персонажи, увиденные актерами и постановщиком в рамках привычной системы мелодраматических амплуа, были изображены так плоско и одноцветно, что рецензенты либо совсем не упоминали их, либо ограничивались крайне скупыми замечаниями в адрес исполнителей. Агнес Ден, привыкшая к ролям «чувствительных молодых дам», была «чуть менее слезоточива, чем во многих остальных запомнившихся нам случаях» (*Social-Demokraten*, 23 декабря), и по словам

Карла Плоуга представляла собой воплощенные кротость и смирение (*Fædrelandet*, 22 декабря). Более подробных замечаний удостоился Софус Петерсен, обычно выступавший в комическом репертуаре, а на этот раз примеривший на себя амплуа мелодраматического злодея. «Г-н С. Петерсен, – писал Брун, – неплохо справился с ролью Кругстада, хотя в его манерах ощущалась вульгарность, а отдельные реплики он произносил таким сдавленным голосом, что нужно было заранее знать пьесу, чтобы верно понимать их. То, что его маска несла на себе печать Каина, нисколько меня не удивляет – ибо в Королевском театре стало уже традицией сразу показывать публике, кто есть кто».

Эрик Бёг, тоже наградивший актера умеренной похвалой, советовал ему «проявлять меньшую вспыльчивость», так как «подобный крючоктвор несомненно привык держать свои чувства в узде»<sup>29</sup>. Как вспоминал Брандес много позднее, Кругстад мог стать в спектакле интересной фигурой, если бы актер сумел найти для него характерные черты и не сводил все в последнем акте к «досадной сентиментальности»<sup>30</sup>. Таким образом, возможность мелодраматической трактовки этого персонажа использовалась Петерсеном в максимальной мере – включая эффектное преобразование злодея-крючоктвора в любящего и раскаивающегося грешника.

Доктору Ранку в исполнении Петера Йерндорфа повезло немногим более. Значительная часть рецензентов находила роль малоинтересной и сценически невыигрышной, а потому не сочла возможным предъявлять актеру какие-либо претензии. «Г-ну Йерндорфу поручена роль доктора, – писал Карл Плоуг, – и такую задачу никак не назовешь благодарной, поскольку этот странноватый больной человек, возмнивший, что он способен угадать свой смертный час, и считающий себя ходячим трупом, введен в пьесу только для того, чтобы показать, что Нора, при всем ее легкомыслии, хранит верность своему мужу и с неохотой выслушивает любовные признания их лучшего друга; но для развития действия это вовсе не обязательно. Г-н Йерндорф» понял свою роль совершенно правильно, но поскольку эта фигура более устрашает, чем внушает симпатии, его игра принесла ему, разумеется, лишь весьма незначительные дивиденды».

Отмеченную Брандесом символичность образа никто из критиков уловить не сумел, хотя нашлись среди них и те, кто, смутно почувствовав эстетическую оригинальность персонажа, поиронизировали и над самим Ибсеном, и над новейшими литературно-художественными



А. Ден –  
Фру Линне



С. Петерсен –  
Крогстад

тенденциями. Один из рецензентов усмотрел здесь упоенность автора пьесы «патологическими благоуханиями, по которым сразу узнаются реалисты» (*Berlingske Tidende*, 22 декабря), а другой расценил появление в драме Ибсена необычной для датского театра фигуры как «многозначительный отход от чахоточных пациентов, выводимых на сцену французскими драматургами, в сторону любопытнейших субъектов из совсем другой больничной палаты» (*Dags-Telegraf*, 23 декабря); «можно не сомневаться, – ехидствовал тот же критик, – что столь энергичный шаг в сторону от простодушной невинности ушедшей эпохи вызовет восторг у “молодой Дании”<sup>51</sup> и вскоре повлечет за собою откровения с еще более сильным реалистически-нозологическим духом»<sup>52</sup>.

Однако ирония, свидетельствовавшая о знакомстве рецензентов с публикацией «Кукольного дома», гораздо меньше затрагивала спектакль Королевского театра, поскольку Хольст предусмотрительно изъясил из текста пьесы прямой намек на характер болезни доктора Ранка. Эдвард Брандес с ответным колким подтекстом зафиксировал благонамеренное самоуправство постановщика: «Он [Ибсен. – А.Ю.] вряд ли одобрил бы то, как г-н Йерндорф трактует доктора Ранка. Никоим образом я не хочу сказать, что этот актер не подходит для указанной роли. Грим его хорош, да и многие реплики он произносит серьезно и с определенным шармом – пожалуй, даже чрезмерным шармом,

ибо бедный доктор Ранк не так уж нежен, мягок и мелкотравчат. Но в любом случае изображение недостоверно. И вот тому маленький пример: разве позволил бы Ибсен вычеркнуть слова Норы об отце доктора Ранка – “он держал любовниц и все такое”<sup>53</sup>, – из-за чего последующие реплики делаются почти бессмысленными?<sup>54</sup> Ведь подобный пропуск есть не что иное, как проявление смехотворной чопорности театра, который набрался-таки достаточного свободомыслия, чтобы поставить “Амфитриона”<sup>55</sup>,<sup>56</sup>.

Другие критики бегло коснулись этого персонажа и представлявшего его актера. Брун вскользь заметил, что «г-н Йерндорф преподнес нам в высшей степени устрашающее привидение в меховом пальто», а Эрик Бёг ограничился прозрачным намеком: «Роль смертельно больного доктора без сомнения подавалась г-ном Йерндорфом чересчур мрачно. Реплики позволяют исполнителю блеснуть черным юмором, но не обяывают его к изображению на сцене физических страданий. Разговор с Норой он провел очень изящно»<sup>57</sup>.

Краткие отзывы не дают возможности составить ясное представление о трактовке Йерндорфом доставшейся ему необычной роли.

Мы никогда не узнаем, насколько органично и убедительно он надеялся шармом и изяществом «в высшей степени устрашающее привидение». Но если учитывать то, что известно о его актерской индивидуальности, можно утверждать, что в спектакле доктор Ранк был несколько гротескной фигурой. Йерндорф, дебютировавший на профессиональной сцене в 1871 г. в «романтическом сунгеспиле»<sup>58</sup> Хострупа «Учитель и ученик», относился к тем актерам Королевского театра, которые не только выступали в самых разнообразных амплуа, но были также заняты в оперных и балетных представлениях. Благодаря звучному, приятному и хорошо поставленному тенору он имел определенный успех в партиях Фауста (в операх Шарля Гуно и Арриго Бойто), Вильгельма Мейстера в «Миньон» Амбруаза Тома и Гофмана в «Сказках Гофмана» Жака Оффенбаха. Попробовав себя в национальном трагическом репертуаре (например, в ролях Олафа Трюгвесена и Эйнара Тамбескельвера в «Ярле Хоконе» Эленшлегера), он вскоре его оставил и добился признания, перейдя на роли симпатичных шалопаев и забавных влюбленных мечтателей в комедиях и водевилях Хострупа, Йухана Людвига Хейберга и Ханса Кристиана Андерсена. Хольст не мог не учитывать это обстоятельство, когда назначал Йерндорфа на роль доктора Ранка. Дух так называемого «копенгагенского эстетизма», с его культом

«прекрасных форм», изолированных от слишком «грубой» жизненной реальности, требовал хоть как-то смягчить этот «чересчур мрачный» и, так сказать, «неудобный» образ, а Йерндорф хорошо умел изображать на сцене галантных светских кавалеров. При этом постановщик, явно подыскивавший удовлетворяющий всех компромисс, счел необходимым не пренебрегать житейской убедительностью и потому поручил роль больного доктора актеру, имевшему за плечами медицинское образование<sup>39</sup>. Однако, если верить гораздо более поздним воспоминаниям Эдварда Брандеса, соединение изящества с профессионально обозначенными патологическими симптомами не могло компенсировать нехватку подробной и глубокой психологической разработки образа: «Доктор Ранк у Йерндорфа совсем не получился. Приходится все-таки сказать – поскольку этот милый господин уже оставил сей мир<sup>40</sup>, – что он явно был актером совсем иного плана и совершенно не обладал творческим даром. Здесь же он оказался начисто лишен изобретательности и ничего для себя в этой роли не увидел – а если благодаря своему солидному образованию кое-что и разглядел, то оказался не в состоянии изобразить. Конечно, можно утверждать, что со своим образованием он ничего и не испортил, но искусство все же требует большего, чем ровность и гладкость, и если не достигается более высокая цель, то грош такой работе цена! Посредственности совершенно нечего делать за пределами простого и заурядного материала<sup>41</sup>. Даже в хваленой дикции Йерндорфа не было ничего выдающегося: его чистое датское произношение было правильным и красивым, каковым ему, впрочем, и так надлежало быть; но он совсем не владел способностью делать свою речь достаточно прозрачной для раскрытия многообразных и вечно изменчивых настроений и чувств, прибегая к суховатому и даже несколько плоскому звучанию голоса. Страсть, горечь, зависть, злость были ему неведомы – он ведь был чрезвычайно славный мальчуган, – и к тому же выявление ночной стороны человеческой души оставалось за пределами его искусства. Славный мальчуган – и небольшой артист! И со своей красивой и деланной дикцией он не мог, разумеется, играть увядающую добычу смерти, жертву мрачной меланхолии, страдающую от бессилия и от горечи безнадежной любви, – доктора Ранка»<sup>42</sup>.

Выразительный грим, «суховатое и даже несколько плоское звучание голоса», а также с неудовольствием отмеченное Бёгом изображение физических страданий служили вынужденной данью натуралистическим поветриям. Однако сочетание всех этих средств с «шармом»



П. Йерндорф –  
Доктор Ранк



Хельмер –  
Э. Поульсен

и «изяществом» не могло вывести актера за пределы привычной для него типажности. Несравнимо бóльшую, чем у Йерндорфа, психологическую проницательность, а также превосходное владение искусством тонких игровых нюансов проявил в спектакле Эмиль Поульсен – артист совершенно иного склада и намного более широкого жанрового диапазона. Его исполнение роли Хельмера было почти безоговорочно воспринято критикой как сценический шедевр, а Эдвард Брандес позднее решительно утверждал, что из всех актеров, игравших в первом «Кукольном доме», только Поульсен был на высоте ибсеновского художественного замысла<sup>43</sup>.

Как и его ровесник Йерндорф, Поульсен имел не только солидное образование (учеба в Метрополитансколе позволила ему уже в девятнадцатилетнем возрасте блестяще сдать экзамен по философии, а спустя пять лет – государственный экзамен по филологии), но и опыт выступлений на любительской сцене. Вскоре после удачного дебюта в Королевском театре (16 апреля 1867 г. в комедии Хольберга «Эразмус Монтанус», где он сыграл заглавную роль) Поульсен стал ведущим актером труппы<sup>44</sup>. Как утверждал Эдвард Брандес в 1880 г., Эмиль Поульсен и его младший сводный брат Олаф так сильно выделялись среди своих коллег, что по степени одаренности между ними и другими представителями их актерского поколения лежала непереодолимая пропасть<sup>45</sup>.

При этом Поульсен играл роли самых разнообразных амплуа и появлялся на сцене не только в драматических спектаклях. «Можно в течение одной недели, – писал Брандес, – увидеть его выступающим в большой оперной партии, в роли элегантного бонвивана, мелодраматического злодея и романтического любовника. В одной и той же пьесе он может попеременно играть совершенно разные роли: в “Тартюфе” – Дамиса и самого Тартюфа, в “Банкротстве”<sup>46</sup> – Саннеса и Берента, в “Союзе молодежи” – врача и Люннестада. Когда к постановке готовился “Кукольный дом”, Поульсен настойчиво добивался роли доктора Ранка, но все же дал себя уговорить сыграть Хельмера»<sup>47</sup>.

Актер, вошедший в историю датской сцены в первую очередь как выдающийся театральный интерпретатор Ибсена, достигал тогда наибольших высот в классическом репертуаре и спектаклях по историческим драмам<sup>48</sup>. При этом он старался по возможности держаться в стороне от популярной драматургической продукции современных французских авторов<sup>49</sup>, которых его норвежский кумир тоже не жаловал. Обладая ярко выраженной творческой инициативой (позволившей ему много позднее заняться режиссерской деятельностью), а также высокой культурой и интеллигентностью, Поульсен неизменно проявлял их в работе над своими ролями. Усматривая в артисте одну из примечательнейших фигур переходного времени, Брандес дал ему в 1880 г. такую характеристику: «В целом как художник он является эклектиком. Он все время выбирает между декламацией и природой, старым и новым, консервативным и радикальным. Может показаться удивительным, что исполнение им роли епископа Николаса постепенно превратило его в модного актера, копенгагенского дамского любимца. Художники, рьяно влекущиеся к новому, редко становятся модными, и нелегко завоевать благосклонность публики тем, кто наносит удары по ее вкусам или просто не угождает им. Однако последнего Поульсен никоим образом не делает. Но у него – я говорю об этом исключительно с художественно-психологической точки зрения – мягкая натура, и с его представлением о благородстве он не настроен доводить какое-либо дело до крайности. В его даровании есть нечто смутно-туманное и лирическое, то, что получило воплощение в таких ролях, как Бертран де Борн и Амвросий<sup>50</sup>; считаю, что ими вряд ли представлен его художественный идеал, но он все же влечется ко многому из того, что еще в юности покорило его в поэзии былых времен, хотя вместе с тем он чувствует себя достаточно сильным как художник, когда его подчиняют

себе духовные задачи современности. Новое ему интересно в гораздо большей мере, но он ни за что не решится порвать со старым. Короче говоря, он не примыкает ни к одной из партий. То, что он берется за такие разные роли, частично объясняется его сильной нуждой в непрестанной умственной работе»<sup>51</sup>.

Нельзя не заметить в этой содержательной характеристике тех черт, которые роднили Поульсена с норвежским драматургом и способствовали его превращению в одного из крупнейших ибсеновских актеров того времени. Великий создатель «драмы идей», Ибсен так же сильно нуждался в непрестанной умственной работе, так же не примыкал ни к одной из партий (что неизменно подчеркивал, когда его пытались отнести к какому-либо художественному, идеологическому или политическому лагерю<sup>52</sup>) и, при всем своем радикализме, всегда опирался на глубоко укорененные в прошлом культурные традиции. Беря на вооружение отдельные идеи натуралистов, он пользовался ими в целях, которые лишь очень поверхностному взгляду казались «натуралистическими»<sup>53</sup>. То же самое необходимо сказать о связях Ибсена с символизмом<sup>54</sup>. Что же касается его миропонимания, то оно в своих глубинах всегда оставалось религиозным, прочно связанным с миром усвоенного еще в отроческие годы лютеранства – хотя отношение Ибсена к христианству (и особенно христианской церкви) его эпохи было, как и у Киркегора, резко критическим<sup>55</sup>. Так что Эдвард Брандес, тонко и деликатно спародировавший в статье о «Кукольном доме» склонность автора к библейским речевым оборотам и аллюзиям, находил, видимо, причины усматривать «эклектизм» не только у Поульсена, но и у Ибсена. Прямо написать об этом он так никогда и не решился, ибо слишком велико было у братьев Брандесов желание представить своим «застрельщиком» крупнейшего драматурга Скандинавии...

Разумеется, бессмысленно гадать о том, каким был бы доктор Ранк Эмиля Поульсена. Однако влечение актера именно к этому персонажу безусловно подтверждает слова Брандеса о повышенном интересе Поульсена к эстетической новизне. Он все же дал уговорить себя сыграть Хельмера, вероятно, потому, что и в этой роли сумел разглядеть новые для своего искусства возможности. Результатом стала многомерность созданного им на сцене образа, то сочетание «индивидуального и типического», которое особо отмечал Брандес в центральных фигурах «Кукольного дома».

«Г-н Поульсен уже не раз нам показывал, что он понимает Ибсена так, как способны понимать его лишь немногие, – писал Карл Тране. – Но Хельмер является, пожалуй, самой совершенной его ролью в ибсеновском репертуаре. Ни один нюанс, ни одна тонкая деталь в переходных состояниях не ускользнули от его внимания, и он сыграл свою роль с такой правдивостью, что его трактовка целиком и полностью убеждает. Если время от времени мы начинали относиться к Хельмеру лучше, чем он по сути своей заслуживает, то одной из причин тому является наложившее на его личность отпечаток чувство прекрасного, каковым Хельмер обладает в чересчур высокой степени. Однако при этом актер не вводит нас в заблуждение и по ходу своих ребяческих игр с Норой достаточно сильно подчеркивает эгоистичность и чувство собственного превосходства. Особенно мастерским стало изображение в последнем акте легкого опьянения шампанским, эротической настроенности и всех изменчивых душевных волнений при переходе от бешеного гнева к ликованию; в игре актера чувствовалась какая-то своеобразная полетность, а многочисленные подробности складывались в полную, целостную и великолепную картину».

Поульсен был склонен прислушиваться к критическим замечаниям рецензентов, и можно предположить, что он учел высказывание Плоуга, появившееся на следующий день после премьеры: «Играя Хельмера, г-н Э. Поульсен надел на него маску, удачно намекающую на то, что за уступчивостью и влюбленностью этого супруга притаился жестокий эгоизм. Но мы не считаем правильным то, что он слегка пошатывается, являясь домой после вечеринки; это делает слишком резким переход к серьезности и горю; он должен быть только возбужден и взволнован своей влюбленностью».

Как отметил Эрик Бёг, актер и с этим «резким переходом» достигал высокой степени убедительности и искуснейшего владения деталями: «Г-ну Эмилю Поульсену досталась превосходно задуманная, но не очень-то благодарная задача сыграть мужа. Повседневные любезность и почтенность, которых становится недостаточно, когда “начинается время великих чувств”, представлены актером красиво, естественно и без излишнего подчеркивания недостатков персонажа, а близорукая самодовольная веселость в общении с истерзанной страданиями женой, сильное опьянение шампанским, сначала переходящее в ожесточение, а затем сразу в банальное ликование, и в довершение всего многочисленные изменчивые настроения в заключительной сцене,

где ему нужно реагировать на начатую Норой процедуру развода, – все это было насыщено ясными и превосходно поданными подробностями, которые составляли единое целое в его тщательно проработанном исполнении»<sup>56</sup>.

Вместе с тем, как отмечал придиричливый Микаэль Валлем Брун, не нашедший даже мелких недочетов в игре актера, Хельмер, со всем его эгоизмом, в заключительной сцене не производил впечатления бессердечного респектабельного господина, озабоченного лишь сохранением своей безупречной «маски»: «Г-н Э. Поульсен сыграл роль Хельмера красиво и естественно – в начале, разумеется, с признаками рефлексирующей зоркости, которой он всегда пользуется, разрабатывая свои роли, но в третьем акте с такими горячими, глубокими и искренними сердечностью и чувством, что это примирило бы публику с безобразием финальной сцены, если такое вообще было бы возможно». Отмеченные Бруном «сердечность и чувство» усиливались, скорее всего, почти неизменной характерной манерой Поульсена (обладавшего богатой голосовой палитрой), которую отметил Брандес в своем тонком исследовательском этюде об искусстве этого актера: «Когда он форсирует голос, последний обретает легкий и едва заметный жалостливый обертон. Лицо при этом также принимает страстное и несколько болезненное выражение, так что в чертах его появляется какая-то угнетенность, сразу начисто лишаящая его гармонии»<sup>57</sup>. Горячая, глубокая и искренняя эмоциональность актера в финальном разговоре с Норой как будто усиливала надежду публики на «чудо из чудес», придавала особую значимость, вероятно, кульминационному в последней сцене спектакля обмену репликами:

Х е л ь м е р. У меня хватит силы стать другим.

Н о р а. Быть может – если куклу у тебя отнимут.

Х е л ь м е р. Расстаться... расстаться с тобой!.. Нет, нет, Нора, представить себе не могу!<sup>58</sup>

Однако в самом конце, почти под занавес, перед тем как раздавался грохот захлопывающихся ворот, актер тонко и лукаво лишал публику надежды на возможность счастливой развязки. «Хочу все же запечатлеть хотя бы такую истинно гениальную находку актера, – восхищался Брандес. – Когда он поникает у дверей, через которые ушла Нора, своею ослабевшею рукою он случайно касается клавиш открытого пианино, мгновенно издающих столь ужасный диссонанс, что он внезапно

и произвольно подсказывает»<sup>59</sup>. Тем самым Поульсен не только усиливал отмеченное всеми рецензентами «чувство диссонанса», которое вызывала у них развязка драмы, не только демонстрировал непреодолимость «эстетизма» своего героя (заставляя публику задуматься – уж не была ли вся его искренняя сердечность в разговоре с Норой всего лишь великолепно разыгранным спектаклем?), но и – вполне вероятно! – пародировал бурную реакцию противников новой пьесы Ибсена – реакцию, которую актер словно предчувствовал.

«Не нахожу достаточно слов, чтобы воздать хвалу г-ну Э. Поульсену за его игру в третьем акте, – писал Брандес о втором представлении спектакля. – Это был совершеннейший шедевр. Легкое опьянение Хельмера, его фантастическое сладострастие, направленное на принаряженную Нору, его черствые высказывания о Ранке и – более всего – грубый и наглый эгоизм в момент узнавания изображались с восхитительно естественной правдивостью. Он был целиком на пике своей роли также и в последнем разговоре, в ходе которого поэтапно рушится вся Хельмерова система фраз, в то время как он отчаянно сражается, чтобы спасти свою шкуру»<sup>60</sup>.

В громком хоре восторженных похвал артисту раздался, пускай и несколько запоздалый голос, вносивший в этот хор не менее резкий диссонанс, чем тот, который издавало в конце спектакля пианино. Этот голос принадлежал начинающему двадцатитрехлетнему писателю Герману Бангу, уже нащупывавшему свой самостоятельный и независимый от «молодой Дании» путь.

«Актер Поульсен кое-что передал, но не все, – писал Банг в своей статье о “Кукольном доме” спустя почти год после премьеры драмы. – В роли Хельмера он недостаточно изящен. А адвокат ведь превосходно воспитанный человек. Нет совершенно никаких сомнений в том, что в лице Хельмера мы имеем дело с высокообразованным человеком с развитым вкусом и сдержанным нравом, с джентльменом, достигшим высокого положения в банке не только потому, что он способный и честный юрист, умеющий довольно ловко обращаться с делами, но также и потому, что он знает, как себя подать, как себя вести – потому что он – тот, кого обычно называют красивой вывеской для всего предприятия. “Ни у кого ведь нет такого вкуса, как у тебя”, – говорит ему Нора. И это не просто мнение ослепленной любовью жены, которая то и дело возвращается к этой фразе. Ранк и фру Линне также считают установленной истиной его превосходное образование и изысканный вкус.

<...> Все указывает на то, что Хельмер – насквозь эстетическая, в высшей степени восприимчивая к красоте натура, стремящаяся и к чисто внешнему изяществу. То, как рекомендует его жена, сильно укрепляет нас в еретическом мнении, резко противоречащем всем утверждениям, что г-н Поульсен играет превосходно, так как он догадался представить эту фигуру с отчетливым и мастерски поданным впечатком “полуобразованности”<sup>61</sup>. <...> Г-н Поульсен наделяет Хельмера подчеркнутой неотесанностью, которая напоминает о рыцаре удачи или, по меньшей мере, парвеню. Но у Ибсена не найти ничего такого, что могло бы защитить или оправдать такой подход: неуместная грубость целиком принесена в роль адвоката исполнителем. Хотя с другой стороны вполне понятно, откуда берется эта примесь. Г-н Поульсен с самого начала подготавливает нас к жестокости как определяющей черте характера Хельмера, впервые проявляемой актером во втором акте, когда он, несмотря на мольбы Норы, отправляет письмо Кругстаду – в сцене, где слова Хельмера могут быть, между прочим, поняты и истолкованы совсем не так, как это делает г-н Поульсен, – к той жестокости, что достигает кульминации в большой сцене последнего акта, в которой шампанское извлекает из супруга “зверя”. А зверь ведь таится в каждом человеке, и в жизни каждого из нас наступает мгновение, когда он пробуждается. Но именно в эстетических натурах прячется самый неподдельный зверь, и как раз на этой основе актер достиг бы большей правдивости и силы – если бы играл Хельмера более изящным, более благородным, более элегантным, нежели теперь. Ибо г-ну Поульсену так же прекрасно известно, как и нам, что даже самый утонченный и изысканный вкус, самые безупречные *tournaire*<sup>62</sup> не исключают жестокости и не убивают в человеке зверя. Напротив, каждая новая страница истории учит нас, что именно эстетические натуры чаще всего проявляют чрезвычайную жестокость – ту хорошо известную *духовную жестокость* [выделено мной. – А.Ю.], что отличнейшим образом сочетается с самой рафинированной утонченностью»<sup>63</sup>.

Психологическая проницательность юного автора свидетельствует о безупречном усвоении им идей Киркегора, имя которого прямо упоминается в начале статьи<sup>64</sup>, и предвосхищает, пускай весьма отдаленно, подход Томас Манна к проблеме эстетизма в его послевоенной статье о Фридрихе Ницше<sup>65</sup>. Но признавая интеллектуальную зоркость критика, нельзя отрицать правоту Поульсена, постаравшегося максимально обнажить в своем персонаже «звериное» начало, дабы резче

подчеркнуть контраст между реальностью и обманчивыми эстетическими иллюзиями, способными, разумеется, греть влекущуюся к художествам душу, но при этом совсем не помогающими вытаскивать ее из «трясины» (не такая ли актерская интерпретация вдохновила Брандеса на замечание о «брутальных страстях», которые «могут таиться под покровом самой высокой цивилизации»?)). Если же не забывать о том, что этого «неотесанного», но ценящего все прекрасное жестокого «зверя» всей душой любила «юная прелестная женщина», под обаяние которой подпал не только восторженно воспевавший ее молодой Герман Банг, но и категорично не принимавший трактовку актрисы Эдвард Брандес, можно предположить, что дуэт Эмиля Поульсена и Бетти Хеннингс обрел чрезвычайно интригующий и содержательный смысл.

Окончание следует

<sup>1</sup> Продолжение. Начало см.: Вопросы театра / Proscenium. 2017, № 3–4. С. 239–250.

<sup>2</sup> Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 4. С. 438. Заодно обратим внимание читателя на сильное недовольство драматурга следующим обстоятельством: после публикации «Столпов общества» Фаллесен без ведома драматурга договорился с редакциями копенгагенской прессы, что они не станут публиковать статьи о пьесе до ее столичной премьеры (см. письмо Ибсена цензору Королевского театра Кристиану Мольбеку от 30 октября 1877 г.: Там же. С. 439). Хотя Мольбек, скорее всего, передал дирекции театра мнение Ибсена по этому вопросу, с «Кукольным домом» случилась сходная история.

<sup>3</sup> Например, Георг Брандес зафиксировал случай на обеде в честь Ибсена, данном в Кристиании вскоре после его возвращения на родину в 1891 г.: «Тут поднялся некий редактор, сидевший рядом с блестящей, очаровательной актрисой Констанс Бруун, и сказал: “Моя соседка по столу просит меня передать доктору Ибсену горячую благодарность от всех актрис Кристиании и особо отметить, что нет ролей, которые они играли бы охотнее и из которых извлекали бы для себя больше, чем те, что написаны им”. – Ибсен: “На это я вынужден заметить, что вовсе не пишу ролей, а изображаю людей, и что никогда в жизни, разрабатывая тот или иной образ, не имел в виду какого-то определенного актера либо актрису”» (Брандес Г. Генрик Ибсен. Подведение итогов // Судья

и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М.: Рудомино, 2004. С. 257–258). См. также: *Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 2. S. 109.

<sup>4</sup> Ср. признание драматурга, зафиксированное немецким писателем и журналистом Михаэлем Георгом Конрадом и датированное 1886 г.: «Я всегда исхожу от индивида. Явления, *сценические картины* [выделено мной. – А.Ю.], драматический ансамбль – все это приходит после, само собою, и я несколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его человечности. Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не свершится его судьба» (цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 713*).

<sup>5</sup> Любопытно, что в случае с героиней «Кукольного дома» дело доходило почти до галлюцинаций. Один из крупнейших биографов драматурга Халвдан Кут особо выделил такой эпизод: «Однажды в ходе работы над пьесой он [Ибсен. – А.Ю.] сказал своей жене: “Я только что видел Нору. Она подошла ко мне и положила свою руку мне на плечо”. “И как же она была одета?” – спросила его жена. “В простенькое шерстяное платьице голубого цвета”, – ответил он со всей серьезностью» (*Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Bd. 2. S. 104).

<sup>6</sup> Цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 717*.

<sup>7</sup> В связи с этим заслуживают внимания мысли Ибсена, выраженные в одной из его театральных рецензий 1851 года – еще до того как он занялся сценической практикой в Бергене (см.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 603–605*). Сравнивая французскую драматургию с немецкой, он отметил, что первая по преимуществу начинает существовать лишь «с помощью актеров, как опосредствующего органа», а вторая гораздо чаще довольствуется статусом «литературного жанра, предназначенного для чтения». В глазах Ибсена оба варианта были несовершенны, так что все последующие его пьесы (за исключением, пожалуй, «Бранда» и «Пера Гюнта») есть смысл рассматривать как поиск наиболее убедительного и органичного сочетания «литературности» и «сценичности», в конечном счете, сделавший великого норвежца творцом «новой драмы».

<sup>8</sup> *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 724–725*.

<sup>9</sup> Слова драматурга, зафиксированные Германом Бангом (см: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 718*). В этом отношении примечательны также воспоминания Конрада, цитируемые в указанной статье: «На вопрос Конрада – какое впечатление производят на Ибсена созданные им образы в воплощении артистов, соответствует ли это воплощение образам его фантазии, – писатель ответил “с усмешкой, как-то скривившей его губы”: “Я ведь редко хожу в театр. Если публика довольна, то и я доволен. Я сообщаю вам это как факт, но прошу не выводить из этого никаких дурных заключений”» (Там же. С. 713).

<sup>10</sup> Мольбек, состоявший в приятельских отношениях с Ибсеном, дал следующее резюме: «В драматургическом и психологическом отношениях это превосходное изображение супружеской коллизии, за развитием которой следишь с напряженным интересом от начала до последней сцены, где разрываются брачные узы. То, что лично я нахожу развязку не только неудовлетворительной и тягостно неприятной, но также психологически недостаточно мотивированной, не может изменить моего мнения о пригодности пьесы для сцены, и я безоговорочно одобряю ее к представлению» (цит. по: *Neiiedam R. Det Kongelige Teaters Historie 1874–1922. København: Jespersen og Pios Forlag, 1925. Bd. 3. S. 57*).

<sup>11</sup> Именно под ее руководством были осуществлены в 1870–1871 гг. первые датские постановки ибсеновских пьес «Союз молодежи» и «Борьба за престол», имевшие большой успех. «Я должник Ваш – и надолго», – писал драматург в своем большом стихотворении, адресованном фру Хейберг (см.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 577*).

<sup>12</sup> См.: *Neiiedam R. Det Kongelige Teaters Historie 1874–1922. København: Jespersen og Pios Forlag, 1921. Bd. 1. S. 169*.

<sup>13</sup> См.: *Ibid. Bd. 3. S. 62–64*.

<sup>14</sup> *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152*.

<sup>15</sup> Еще в Бергене Ибсен, занимавший должность второго режиссера, воздерживался от замечаний актерам на репетициях из-за своей гипертрофированной застенчивости и лишь в крайних случаях решался сообщать им о своих пожеланиях, прибегая к посредничеству третьих лиц (подробно об этом см.: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo: Gyldendal, 1995. S. 108–109*). Эта нерешительность драматурга при контактах с людьми театра в значительной мере сохранялась и

позднее, так что далеко не все его отзывы об увиденных спектаклях отражали его истинное мнение. Характерен, например, случай, связанный как раз с «Кукольным домом». По воспоминаниям Йуна Паульсена, в феврале 1880 г. Ибсен присутствовал на всех репетициях драмы в мюнхенском Резиденц-театре (которыми руководил игравший доктора Ранка Эрнст Поссарт), а затем и на премьере 3 марта, вызвавшей настоящий фурор. «Постановка была превосходна, – писал Паульсен. – Особенно хороша была фрау Мария Рамло в роли Норы, и после представления Ибсен горячо благодарил ее и других артистов. Казалось, что с его точки зрения спектакль идеален. Однако позднее, когда мы принялись у него дома обсуждать постановку, которую я оценил весьма высоко, он выказывал сплошное раздражение. Не только главные исполнители совершенно не поняли своих ролей, но не понравилась ему и лежавшая в гостинной газета – она создавала неподходящее настроение, – и он выражал недовольство всеми деталями постановки, даже тем, что руки у Норы были совсем не такие (короче или длиннее, чем нужно, я уж не помню)» (цит. по: *Østvedt E. Et Dukkehjem: Forspillet, Skuespillet, Etterspillet. Skien: Einar Oluf Rasmussens Forlag, 1976. S. 183*).

<sup>16</sup> Вильям Блок, испытавший влияние натуралистической эстетики, по праву считается зачинателем режиссерского театра в скандинавских странах. Ставя «Врага народа» (премьера состоялась 4 марта 1883 г. после тридцати двух репетиций), Блок уже основывался на убеждении, что «задача режиссера – творчески разрабатывать произведение драматурга» и что «замысел натуралистического режиссера начинается там, где кончается замысел автора пьесы» (см.: *Nathansen H. William Bloch. København: Lindhardt og Ringhof Forlag, 1928. S. 86*). Его сценические концепции предварительно фиксировались в подробнейших рукописных экспликациях, занимавших иногда сотни страниц, и предполагали не только продуманность всех декорационных, световых и звуковых элементов представления, организуемых в единую и предельно конкретную «жизненную среду», но и беспрекословное подчинение режиссерской воле актеров, объединяемых в целостный ансамбль и обязанных принимать исходившее от режиссера толкование психологии персонажей. Как писал о «Враге народа» Свен Ланге, один из крупнейших датских театральных критиков рубежа XIX–XX вв., «тщательность, с которой Блок выстраивал и шлифовал каждую мельчайшую деталь, создавала феномен, не имевший даже

- близкого подобию ни в одном из театров Скандинавии. Его спектакль сиял за линией рамп, как блестящий и сверкающий алмаз» (*Lange S. Meninger om Teater. København: Gyldendal, Nordisk Forlag, 1929. S. 246.*)
- <sup>17</sup> 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. 96.* Приводимые ниже сведения из до сих пор не опубликованных внутритеатральных документов, связанных с постановкой, также почерпнуты из указанной статьи.
- <sup>18</sup> См.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 375, 406, 430.*
- <sup>19</sup> Следует учитывать, что в 1870-е гг. представления комедий Хольберга в Королевском театре давались очень часто.
- <sup>20</sup> Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 87.*
- <sup>21</sup> Как тут не вспомнить наставительное замечание Н.Я. Берковского: «Критика любила указывать на отдельные мотивы и детали раннего Ибсена – автора драм “высокого стиля”, – повторяющиеся в его позднейших “мещанских”, камерных, бытовых драмах. Нужно идти значительно дальше. Для Ибсена все его камерные современные драмы создавались в свете собственной его драматургии первого периода – историко-героической и философской» (*Берковский Н.Я. Ибсен (1956) // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 220.*)
- <sup>22</sup> Читая «Кесаря и Галилеянина», постановщик «Кукольного дома» мог заметить склонность Ибсена как к «рембрандтовской» игре светотенью, прерываемой резким контрастом тьмы и света, так и к размещению по центру в глубине сценической площадки наиболее важных в смысловом отношении компонентов зрелища (так, во вводной ремарке к первому действию «Отступничества цезаря» указана на заднем плане ярко освещенная в пасхальную ночь дворцовая церковь, в то время как поверженные статуи языческих богов находятся на затемненном участке сцены; в последнем же акте первой части действие разворачивается в катакомбах, где наверху, в центре погруженной поначалу в полумрак картины, скрыта за замкнутой дверью незримая до конца акта внутренность церкви, где, как и в первом акте, ведется служба). Подробно о важности в «современных драмах» Ибсена восходящего к барочной сцене центрированного пространственного фокуса см.: *Rokem F. Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and*

*Strindberg: Public Forms of Privacy. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986. P. 13–28.*

- <sup>23</sup> *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 449.*
- <sup>24</sup> Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 98.*
- <sup>25</sup> Решивший блеснуть остроумием, Эрик Бёг начал свою рецензию диалогом двух копенгагенцев, «пронесшимся по всему городу эхом воскресного спектакля»:  
«– Что скажете о новой пьесе Ибсена?  
– Замечательно, неопишимо по воздействию – достойно восхищения от начала и до самого конца!  
– А исполнение?  
– Превосходно!  
– Значит, Вы получили несказанное удовольствие?..  
– О да, совершенно ошеломляющее. В театре меня никогда еще так не терзали!»  
(*Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner (“Dit og Dat”) fra 1879. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880. S. 252–253.*)
- <sup>26</sup> 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).
- <sup>27</sup> Вполне естественно, что громкий успех сыгранной в канун Рождества премьеры слегка пострадал: «По ходу представления пьесу встречали бурными аплодисментами, но по окончании последнего действия посреди овации раздалось с балконов шиканье недовольных мужей» (*-a- <Jacobsen A. L.>. Et Dukkehjem: Skuespil i tre Akter af Henrik Ibsen // Morgenbladet. København, 1879. № 298. 23. December. S. 4.*) Можно предположить, что отмеченная рецензентом реакция объяснялась не только оскорбленным мужским достоинством, но и резким несоответствием финала бодрой предпраздничной атмосфере первых сцен спектакля, полностью совпадавшей с первоначальным настроением зала.
- <sup>28</sup> См.: *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.*
- <sup>29</sup> *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner („Dit og Dat“) fra 1879. S. 262.*

<sup>30</sup> См.: Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 150. Попутно зададимся вопросом: приписывая образу Крогстада мелодраматичность в самой пьесе, не оказался ли Брандес под влиянием (не вполне им осознанным) трактовки этого персонажа Петерсеном? Как свидетельствует переписка критика, он присутствовал на премьере, еще не успев прочитать драму, которую изучил в печатном варианте только перед посещением второго представления спектакля, состоявшегося 28 декабря (см.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 462).

<sup>31</sup> Т. е. у представителей движения «современного прорыва» в датской литературе 1870-х гг., идеологом которого был Георг Брандес и в котором нашли преломление натуралистические тенденции.

<sup>32</sup> Цит. по: Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 95.

<sup>33</sup> Слова Норы из ее разговора с фру Линне в начале второго действия: Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 408.

<sup>34</sup> В самом деле интересно задуматься над тем, как отнесся бы Ибсен к этому «пуританскому» самовольству. Ведь в большинстве случаев драматург вполне лояльно относился к сценическим купюрам, что подтверждают, в частности, воспоминания Конрада: «– Так вы ничего не имеете против пропусков? – спросил я, крайне заинтересованный. – Нет. С условием, что они будут сделаны без ущерба для драматического действия, и что основная мысль будет выступать так же ярко. Суть не только в отдельных словах. Кто хочет, может отыскать их в книге. В театре я довольствуюсь настоящим сильным впечатлением. – Однако, г-н доктор... – вырвалось у меня. – Да, да, знаю. Постановка пьесы без всяких урезок всегда останется идеалом. Но приходится брать людей театра, каковы они есть. Когда-нибудь да опомнятся» (цит. по: Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 715).

<sup>35</sup> Подразумевается спектакль по мольеровской комедии, впервые сыгранный 10 сентября 1879 г. с участием Петера Йерндорфа в главной роли. На тот момент «Амфитрион» не шел на датской сцене более столетия, если не учитывать попытку Королевского театра представить отдельные сцены пьесы в апреле 1816 г.

<sup>36</sup> Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.

<sup>37</sup> Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner („Dit og Dat“) fra 1879. S. 262.

<sup>38</sup> Жанр аналогичный немецкому зингшпилю.

<sup>39</sup> В 1861 г. Йерндорф поступил на медицинское отделение Метрополитансколе – одного из престижнейших учебных заведений Дании, основанного еще в XIII в. и дававшего не только специализированное, но и превосходное классическое образование. За год до своего дебюта в Королевском театре (которому предшествовал большой опыт выступлений на любительской сцене) двадцативосьмилетний отставной лейтенант Йерндорф сдал государственный экзамен по медицине, что позволяло ему беспрепятственно заниматься врачебной деятельностью.

<sup>40</sup> Йерндорф скончался 23 декабря 1926 г.

<sup>41</sup> Столь суровый приговор Йерндорфу приходится расценивать как преувеличение хотя бы потому, что сам же Брандес удостоил актера похвалы за исполнение им такой трудной роли, как Греггерс Верле, в поставленной Вильямом Блоком «Дикой утке» (премьера спектакля состоялась в Королевском театре 22 февраля 1885 г.). Критик с безусловным одобрением отмечал, что Йерндорф удачно воплотил этот «символический» образ, не побоявшись выглядеть неприятным и раздражающим и наделив своего героя «судорожной импульсивностью и лунатизмом» (см.: Brandes E. "Vildanden" paa det kgl. Theater (1885) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 20). Не приходится сомневаться в том, что общая трактовка образа Греггера Верле исходила не от актера, а от режиссера, увлеченного натуралистическими идеями, которые он первым в Скандинавии последовательно переводил на театральный язык; однако выбор Блоком именно этого артиста на одну из центральных ролей уже сам по себе показателен. То, что Эдвард Брандес совсем забыл о своих похвалах Йерндорфу, могло быть в значительной мере обусловлено резким неприятием интерпретации актером роли пастора Мандерса – как в первой в истории Королевского театра постановке «Привидений», показанной в январе 1903 г. (и игравшейся до мая 1908 г.), так и в следующей – шедшей с декабря 1917 по апрель 1922 гг. (роль фру Алвинг в обоих спектаклях неизменно играла Бетти Хеннингс). Йерндорф, исходя из слов, адресованных пастору фру Алвинг – «вы были и остаетесь большим ребенком, Мандерс» (Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 500), – наделял своего героя неподдельной детской наивностью,

порождавшей, в сочетании с его более чем солидным возрастом и саном, комичный эффект. Брандес же усматривал в этом персонаже образ властного, самодовольного и лицемерного представителя церкви и потому, в отличие от большинства рецензентов, сурово порицал актера, находя в созданной им фигуре неуместное женоподобие и даже водевильность, которую назвал «духовной порчей Королевского театра» (см.: *Brandes E. Henrik Ibsen: Gengangere (1922) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 119.*)

<sup>42</sup> *Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 150–151.*

<sup>43</sup> *Ibid. S. 151.*

<sup>44</sup> Характеризуя высокий статус Поульсена в труппе Королевского театра, Брандес отмечал: «Прежде, чем он сам не выберет себе роль, остальные актеры не получают назначений» (*Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. København: Philipson, 1880. S. 334.*)

<sup>45</sup> См. *Ibid. S. 335.*

<sup>46</sup> Пьеса Бьёрнстjerne Бьёрнсона, написанная в 1874 и поставленная копенгагенским Королевским театром в апреле 1875 г.

<sup>47</sup> *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 334.*

<sup>48</sup> Кроме уже указанных Тартюфа и Дамиса, Поульсен воплощал на сцене Альцеста в мольеровском «Мизантропе», Арнольфа в «Школе жен», Юпитера в «Амфитрионе», а также многих персонажей в комедиях Хольберга. Среди освоенных им в 1870-е гг. шекспировских ролей особенно выделялись Шейлок, принц Гарри (в «Генрихе IV») и Якимо (в «Цимбелине»), а в 1890-е гг. – Макбет. Между тем, его Ромео, наделенному нежным и меланхоличным лиризмом, не хватало, по мнению Брандеса, «огня и страсти» (см.: *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 341*) – как и позднее сыгранному Гамлету, не ставшему большой творческой удачей артиста. Безусловной вершиной его искусства 1870-х гг. считалась роль епископа Николаса в «Борьбе за престол»: в исполнении Поульсена демоническая сила, скрытая во внешне немощной и тщедушной фигуре епископа, проявлялась так мощно и достигала такой почти гипнотической неотразимости, что Брандес без малейших оговорок называл игру актера «гениальной» (*Ibid. S. 342*). Роли в «современных драмах» Ибсена стали новой и наиболее содержательной страницей в

творческой биографии актера: в период между 1877 и 1897 гг. Поульсен сыграл (кроме роли Хельмера) консула Берника, доктора Стокмана, Ялмара Экдала, доктора Вангеля, Эйлерта Лёвборга, Халвара Сольнеса, Альфреда Алмерса и Йуна Габриэля Боркмана.

<sup>49</sup> См.: *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 350.*

<sup>50</sup> Герои лирических музыкальных драм «Бертран де Борн» Эрнста фон дер Реке (преьера состоялась в Королевском театре 7 января 1873 г.) и «Амвросий» Кристиана Мольбека (преьера состоялась также в Королевском театре 4 мая 1878 г.).

<sup>51</sup> *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 334–335.*

<sup>52</sup> Например: «Я никоим образом не могу скомпрометировать какую-либо партию, так как не принадлежу ни к какой, – писал Ибсен в январе 1882 г. норвежскому историку литературы и литературному критику Улафу Скавлану. – Я хочу оставаться одиноким застрельщиком на форпостах и действовать вполне на свой страх» (*Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 713–714.*)

<sup>53</sup> Неприятие Ибсеном творчества и эстетической программы Эмиля Золя в этом смысле очень показательно (см.: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 493–494.*)

<sup>54</sup> До сих пор продолжающиеся попытки представить развитие творчества зрелого Ибсена как движение «от новаторства “социальной” новой драмы к символистской трагедии» являются, по меньшей мере, спорными (например, см.: *Максимов В.И.* Трагическая форма западноевропейской символистской драмы // *Театрон: Научный альманах Санкт-петербургской государственной академии театрального искусства. 2011. № 1 (7). С. 3–8.*) В первую очередь потому, что так называемый ибсеновский «символизм», имеющий совершенно особое происхождение, никак не укладывается в рамки символистской эстетики (в первую очередь театральной) и неотделим от разработки драматургом принципов современной трагедии уже в «Кукольном доме» и «Привидениях», содержание которых несводимо к социальной проблематике. Впрочем, тема «Ибсен и символизм» требует отдельного разговора, и автор этих строк уже по ней высказывался (см.: *Юрьев А. А.* Драматургия Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков (Антуан, Люнье-По, Рейнхардт) // *Вопросы театра. Prosaenium, 2016. № 1–2. С. 214–224.*)

<sup>55</sup> Подробно о религиозных воззрениях Ибсена и их преломлении в творчестве драматурга см.: *Юрьев А. А. Между Светом и Тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006. С. 517–648 (серия «Литературные памятники»). Попутно обратим внимание на то, что Георг и Эдвард Брандесы, прошедшие выучку у европейского позитивизма, старались в своих публикациях не порицать драматурга за неизжитую им религиозность и не сосредоточивать на ней внимание своих читателей, хотя в частной переписке порой допускали меткие замечания по этому вопросу. «В духовном отношении он очень зависим от Кьеркегора и все еще сильно проникнут теологией», – такую характеристику дал Ибсену Георг Брандес в своем письме к Фридриху Ницше от 7 марта 1888 г. (цит. по: *Ницше Ф. Письма. М.: Культурная революция, 2007. С. 303).**

<sup>56</sup> *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 262.*

<sup>57</sup> *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 338.*

<sup>58</sup> *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 452.*

<sup>59</sup> *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152–153.*

<sup>60</sup> *Ibid. S. 152.* Весь этот пассаж Брандес почти дословно воспроизвел в своем этюде об искусстве Поульсена, добавив, что в финальном диалоге с Норой актер придавал своей речи «явно нервозную стремительность» (см.: *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 351).* В своих более поздних воспоминаниях он добавил: «Каждая интонация выдавала понимание, а ирония над этим персонажем была высочайшего класса» (*Brandes E. Ibsen-Orpførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anvendelser og Erindringer fra hened 50 Aar. S. 151).*

<sup>61</sup> Можно предположить, что здесь подразумевается в первую очередь похвала, адресованная актеру писателем Вильгельмом Топсё, который так охарактеризовал Хельмера в трактовке Поульсена: «полуобразованный, полупривлекательный, слегка высокомерный и с урядными умственными способностями» (цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 93).*

<sup>62</sup> *Манеры (франц.).*

<sup>63</sup> *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2001. S. 361–362.* Скорее всего, трактовка Бангом образа Хельмера наиболее соответствовала ибсеновскому видению этого персонажа. В сохранившемся письме к дирекции Королевского драматического театра в Стокгольме, готовившей постановку «Кукольного дома» (премьера состоялась 8 января 1880 г.), драматург рекомендовал поручить роль Хельмера Густаву Фредриксону именно потому, что этому актеру была присуща «элегантная и привлекательная легкость» (см.: *Ibsen H. Brev 1845–1905: Ny samling. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1979. [Bd.] I: Brevteksten. S. 241 (Ibsenårbok 1979)).*

<sup>64</sup> Рассматривая тему эгоизма как центральную в творчестве норвежского драматурга, Банг отмечал: «из его [Ибсена. – А.Ю.] книг <...> с большей или меньшей очевидностью и откровенностью вырастает один и тот же вопрос, который он все снова и снова ставит перед нами, – что не есть истина? И тут в нем проступает нечто напоминающее Сократа; а поскольку он остается под влиянием Кьеркегора, его указания на ложь неизменно влекут за собою каждый раз заново повторяющуюся смертную казнь эгоиста» (*Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 356).* Никак нельзя не обратить внимания на то, что указание Банга на союз эстетизма и жестокости несомненно восходит к киркегорской критике «эстетической» экзистенции, в частности, к анализу датским мыслителем психологии Нерона (см.: *Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С. 660–667).* Стоит вспомнить и глубокие размышления П.П. Гайденко об «обратной стороне» эстетизма: *Гайденко П.П. Трагедия эстетизма: О мирозерцании Сёрена Кьеркегора // Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 118–137, 161–187.*

<sup>65</sup> «Существует какая-то близость, какая-то несомненная связь между эстетизмом и варварством, над которой всем нам не мешало бы поразмыслить» (*Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта (1947) // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 10. С. 385).* При этом Манн ставит проблему именно так, как ставил ее в XIX веке автор «Или – или»: «Противоречие в действительности существует не между жизнью и этикой, но между этикой и эстетикой» (Там же. С. 373).