

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции¹

Здесь не место разворачивать подробный действенный анализ «Кукольного дома» и выявление поэтапного психологического развития образа Норы. Однако общий ход и основные этапы этого развития обозначить необходимо, и они свидетельствуют: между Норой первого акта и Норой финальной сцены действительно огромная дистанция. Вместе с тем ее образ сохраняет прочное единство.

IV

Не подлежит сомнению, что в первом акте Нора в самом деле предстает как «ребенок», на что указывает не только реплика фру Линне «Ты дитя, Нора!»², не только манера обращения с нею Хельмера, но и все ее поведение. Между тем далее со всей последовательностью – не только психологической, но, говоря предельно точно, *экзистенциальной* – героиня не сбрасывает маску, каковой у нее на самом деле никогда не было, но стремительно взрослеет, превращаясь в *личность* – разумеется, еще не окончательно сложившуюся, но встающую в финале на путь самоопределения. 3 января 1880 г. в письме к готовившему шведскую премьеру «Кукольного дома» Эрику аф Эдхольму драматург пояснял: «Лишь с того момента, как она покидает свой дом, и начинается, собственно говоря, ее жизнь. <...> Нора, это большое *перезрелое дитя*, должна выйти в мир, чтобы обрести себя, и, вполне вероятно, настанет время, когда она сочтет возможным взяться за воспитание своих детей – а может быть, и нет; никто этого не знает. Но со всей определенностью ясно одно: с тем видением своего брака, которое Нора обрела в последнюю ночь, для нее было бы *аморально* продолжать совместную жизнь с Хельмером; для нее это совершенно невозможно, и поэтому она уходит»³.

Вряд ли будет ошибкой утверждение, что в основе *всего* ибсеновского замысла лежит творчески переосмысленная драматургом киркегоровская концепция личности – вместе с известным учением датского мыслителя о «стадиях жизненного пути»⁴. До большой сцены с Крогстадом в первом действии Нора-«ребенок» служит идеальным художественным воплощением киркегоровского «непосредственного эстетизма», главный принцип которого героиня Ибсена прямо выражает радостным восклицанием в разговоре с Кристиной: «Ах, право, как чудесно жить и чувствовать себя счастливой!»⁵. С этой точки зрения, она образует вполне подходящую пару для своего погруженного в служебные дела супруга, который, в отличие от нее, как раз и *носит маску* – маску серьезно относящегося к своим обязанностям – и вообще к жизни – киркегоровского «этика», за которой скрывается подлинная сущность Хельмера – все тот же «непосредственный эстетизм». «Эстетик в самом расхожем датском понимании *à la* Киркегор», – в этой меткой характеристике, которую дал Хельмеру Георг Брандес (в письме к своему младшему брату Эдварду)⁶, выражается скрытая до времени сердцевина, квинтэссенция этого образа. В третьем же акте Нора и Хельмер как будто меняются местами: если Хельмер в полной мере обнаруживает



«Кукольный дом», I действие.
Б. Хеннингс – Нора

свою «эстетическую» (в киркегоровском смысле) натуру, то Нора, пройдя через сложное внутреннее развитие, осуществляет иррациональный, по Киркегору, «прыжок» («*springet*») в сферу этического – с тем лишь существенным отличием от киркегоровского «этика», что для нее область этического – не «область всеобщего», а область *чисто индивидуального, личного самоопределения*. Именно *принцип индивидуалистической этики* отстаивает она в своем финальном разговоре с Хельмером, причем не только на словах, но и *на деле*. Ее уход от детей – трагическая цена, которую вынуждена платить любящая мать, чтобы перестать, наконец, быть «перезрелым дитятей», «выйти в мир» и «обрести себя».

Уже первые наброски «Кукольного дома» имели подзаголовок «Заметки к современной трагедии»⁷, и нет никаких оснований усматривать в окончательном варианте пьесы перемену изначально выбранного драматургом жанра. Ибо сокровенный смысл замеченного Эдвардом Брандесом, но так и не проясненного им вполне «внутреннего действия» драмы Ибсена, – постепенное превращение милого «жаворонка», попрыгуньи-«белочки», «ребенка-жены» в *современную трагическую героиню*⁸.

Рассматривая ибсеновскую Нору именно как образ трагический, известный канадский ибсеновед Эррол Дербак сравнивает «Кукольный дом» с софокловским «Царем Эдипом»: «То, что составляет трагическую суть Норы, представляется мне в точности сходным с тем, что составляет трагическую суть софокловского Эдипа: и тот, и другая

проживают, проходят через волевое и опаляющее их разрушение фальшивого чувства человеческого “я” – несмотря на то, что это чувство несомненно гарантирует стабильность и комфорт, надежный статус и общественное положение, – чтобы обрести волю к “воссозданию иного бытия”, “*at blevet en anden*”⁹, какую бы ужасную цену ни пришлось за это заплатить. Никто из них не умирает, но оба переживают полное боли умирание старого “я” и полное не меньшей боли рождение “я” нового, лишение себя допущений и очевидностей, что “полагают” нас в мире, который, как нам кажется, мы хорошо знаем. Для кого-то – например, для хора, с безнадежностью поющего о человеческом счастье по сию сторону могилы, – страдание трагического индивида получает слишком незначительное утешение. Но Эдип, ослепляющий себя наперекор многочисленным иллюзиям *призрачного* мира, испытывает тот восторг, что даруется освобождением себя от фальшивых образов и подобий, открытием того, *кто ты есть*, даже если это открытие для него разрушительно»¹⁰.

Конечно, между Норой и Эдипом множество различий, обусловленных, прежде всего, разницей культурно-исторических контекстов. Однако Нора возвышается в финале драмы не просто над самой собой, но, как и положено подлинно трагической героине, над уровнем средней человеческой нормы. – Ибо она так же, как и софокловский Эдип, познает подлинные *ужас* и *радость* от карающего и вместе с тем благодатного «прикосновения богов»¹¹. Вместе с тем Нора – глубоко *современная* трагическая фигура, имеющая, в силу *субъективной «сокрытости»* ее психологического и экзистенциального становления, пускай не полное, но все же заметное сходство с киркегоровской «современной» Антигоной¹² – что и делает героиню Ибсена особенно трудной для сценического воплощения. Силой, иницилирующей становление Норы, ее движение от детской невинности к личностной трагической свободе, является, на поверку, ее усиливающийся *страх*. Поначалу он вызван чисто внешней угрозой – угрозой разоблачения ее Крөгстадом, – но затем превращается в то захватывающее экзистенциальное переживание, которое обретает сходство со страхом киркегоровского Адама¹³. Как отметил в свое время Даниель Хоконсен, страх Норы (как и страх Адама, в силу которого библейский герой и теряет, по мысли датского философа, свою невинность) предстает до определенного момента как «сильнейший страх человека, пока не достигшего полного развития, но подвергаемого испытанию, которое может вынести только вполне

развившаяся личность»¹⁴. Перефразируя Хоконсена, можно сказать, что Нора – и это делает ее еще более похожей на киркегоровского Адама – испытывает сильнейший страх перед испытанием, без которого ее полное человеческое развитие и *не может* свершиться. Это испытание – реальная возможность самоубийства как необходимой жертвы, порождающая страх героини Ибсена перед смертью, тот страх перед ужасным и в то же время притягательным «ничто», без которого было бы невозможным, по Киркегору, полное человеческое развитие Адама, да и всех его потомков. Мысль о стремительно приближающемся моменте самоубийства в равной мере *страшит* героиню Ибсена и *влечет ее к «ничто»* – со всей почти непреодолимой его прельстительностью. Это как раз и становится важнейшим фактором, необходимым для начавшегося экзистенциального становления героини. «Самоубийство как тайно задуманный выход несомненно обладает известной силой, придающей жизни особую интенсивность, – писал Киркегор. – Мышление к смерти уплотняет и концентрирует жизнь»¹⁵.

Кульминационным моментом в развитии «внутреннего действия» драмы, доводящим экзистенциальный страх до высшего напряжения и затем его как бы «снимающим», становится тарантелла Норы в конце второго акта. Тут можно вспомнить знаменитое признание Ибсена из его римского письма к Бьёрнстjerne Бьёрнсону, написанного в пору работы драматурга над «Брандом»: «Помнишь музу трагедии, стоящую в зале, перед ротондой, в Ватикане? Ни одно скульптурное произведение до сих пор не объяснило мне здесь так много, как эта муза. Берусь утверждать, что благодаря ей я постиг, что такое была греческая трагедия. Неописуемо высокая, великая, тихая радость, разлитая на лице, богато увитая листьями голова, носящая отпечаток какого-то неземного восторга, чего-то вакхического, глаза, одновременно смотрящие в глубь самих себя и куда-то вдаль, поверх всего того, на что смотрят, – такова была греческая трагедия. <...> Только бы удалось мне использовать это открытие в избранной мною области искусства!»¹⁶. Страх, боль, отчаяние, страсть, самозабвение, исступление, восторг – вот чем насыщен танец Норы, вызывающий прямые ассоциации с «дионисийским» неистовством и позволяющий увидеть в героине Ибсена возрожденную и модернизированную драматургом Менаду. Однако знаменитая тарантелла – вовсе не то погружение в безличную стихию и не то растворение в ней, которые полностью уничтожают, отменяют шопенгауэровско-ницшевский *principium individuationis*. У Ибсена это

только необходимый промежуточный этап, без которого оказываются абсолютно невозможными пересоздание индивидом самого себя и *рождение личности* – уже не непосредственно природного, а *подлинно духовного и предельно конкретного цельного «я»*, которого прежде у Норы не было и не могло быть.

«Танец для нее, – отмечает современная исследовательница Ибсена Вигдис Истад, – остается единственным средством, позволяющим выразить глубоко сокрытые, утаенные от всякого внешнего взгляда измерения предельно насыщенного человеческого существования. Нора *танцует* эпифанию, она выражает абстрактную идею, вбирающую в себя как эротические, ужасающие, так и освобождающие силы, о которых она в данный момент не в состоянии ни говорить, ни размышлять. Посредством красноречивого безмолвия танца ею подготавливается человеческое возрастание, ведущее ее к решительной, волеизъявляющей развязке, которая позволяет ей вступить во всеобщую жизнь настолько цельной и определенной личностью, насколько это для нее сейчас возможно»¹⁷.

Совершенно необходимо при этом учитывать, что Ибсену была хорошо известна традиционная символика итальянской тарантеллы, восходящая не столько к древним оргиастическим культам, сколько к средневековому тарантизму¹⁸. В неистовой пляске женщины, укушенной тарантулом, в средневековой Италии усматривали исцеляющую силу: во время танца (потому и получившего название «тарантелла») яд тарантула якобы выходил из тела женщины. Много позднее тарантелла утратила, разумеется, свои «магические» функции и превратилась в виртуозно легкий и стремительный танец, получивший известность далеко за пределами Италии. Вполне естественно, что в Дании второй и третьей четверти XIX в. тарантелла обрела широчайшую популярность благодаря Августу Бурнонвилю, неоднократно включавшему ее в свои балеты – например, «Празднество в Альбано» (1839) и «Неаполь, или Рыбак и его невеста» (1842), строго выдержанные в стилистике *Biedermeier*¹⁹. Однако тарантелла Норы в финале второго действия словно возвращает этому танцу его исконные неистовство и «магическую» преобразующую силу. А то, что Ибсен приурочил события драмы к Рождеству, несомненно придает тарантелле особые религиозно-мистические коннотации, которые стал обретать этот танец уже к концу Средневековья: обновление человеческой души, ее освобождение от власти «дьявола-тарантула» уже воспринимались в первую очередь как дар самого Христа²⁰.

Несмотря на многочисленные попытки связать воедино драматургию Ибсена с тем «трагическим миропониманием», которое выразил Фридрих Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» (утверждавший, что бытие может быть оправдано лишь как эстетический феномен и если допускает какого-то бога, то только как неморального бога-художника), между идеями немецкого философа и позицией норвежского драматурга можно обнаружить лишь поверхностные совпадения²¹. Для Ибсена трагический жанр всегда оставался невысказанным вне сферы этического – так же, как и для Сёрена Киркегора, неизменно убежденного в том, что эстетика трагического возможна только на основании этических предпосылок и без глубокой укорененности в проблематике нравственного выбора обречена на неизбежный распад и гибель²². «Кукольный дом» служит, пожалуй, одним из лучших тому подтверждений. Преображенная, уже ставшая «другой» после двукратного исполнения тарантеллы, в которой, казалось бы, празднует свой окончательный триумф сокрушающая и всякую мораль, и личностное начало «дионисийская» стихия, Нора вовсе не оказывается «по ту сторону добра и зла», но *впервые обретает этическую ориентацию*, не согласующуюся с фальшивой, *псевдохристианской* моралью общества²³. Ее новая экзистенциальная позиция может быть прояснена не афоризмами Заратустры, а знаменитым призывом, которым завершается книга «Или – или» и который невозможно адекватно воспринять вне целостного контекста христианского мировоззрения философа:

«Не прерывай полета своей души, не сокрушай скорбью лучшего в себе, не ослабляй свой дух полужеланиями и полумыслями. Спроси себя, и продолжай спрашивать неустанно, пока не найдешь ответа; ибо можно много раз узнавать нечто, можно много раз признавать это, много раз желать и пробовать этого добиваться, – и все же только глубоко внутреннее движение, только несказанное сердечное волнение, – только оно способно убедить тебя в том, что признанное тобою поистине принадлежит тебе, что никакая сила на свете не способна у тебя это отнять; ибо только истина, которая возвышает, – это и есть истина для тебя самого»²⁴.

Провозглашаемая Норой в финале индивидуалистическая этика вовсе не противоречит *самой сути* лютеранской версии христианства, очищенной от плоского морализма большинства протестантских церковных деятелей XIX столетия, – того морализма «пастора Хансена», о котором вспоминает в своем последнем разговоре с мужем Нора²⁵

и который несколькими десятилетиями ранее подвергался Киркегором самой ироничной, жесткой и резкой критике.²⁶ Поэтому путь, на который встает героиня Ибсена, может вызывать вполне оправданные ассоциации с проповедью киркегоровского «этика» Бранда, монолог которого в первом действии ибсеновской поэмы нередко (и вовсе не без оснований) воспринимался читателями и критикой как творческое *credo* самого автора:

*Я к новым не стремлюсь словам, –
О вечной правде молвлю вам;
Не церковь и не догму ныне
Хочу возвысить до святости, –
Те видели свой первый день
И потому, как все, конечно,
Увидят и ночную тень,
Ведь сотворенное невечно:
Оно червей и моли корм,
Его закон времен и норм
Сметет с пути для новых форм.
Но нечто вечно пребывает:
Тот дух, что не был сотворен
И пав, пав на заре времен,
Свое паденье искупает,
Когда бросает веры мост
От духа к духу – выше звезд;
Теперь иссяк он понемногу
От нынешней трактовки Бога,
Но должен дух из рук, голов,
Осколков душ, сердец, кусков
Вновь целым стать среди обломков,
Чтобы Господь опять признал
В нем лучшее, что Он создал, –
Адама доблестных потомков!*

(Пер. А.В. Коваленского)²⁷

Разумеется, в исполнении Бетти Хеннингс Нора не становилась в финальной сцене ни «Сёреном Киркегором в юбке» (из-за чего ехидно

подтрунивал над драматургом довольно-таки догадливый Эрик Бёг), ни трагической героиней, встающей на трудный путь лютеранского этика-индивидуалиста Бранда. Ее трактовка, будучи бесконечно далекой от трагического жанра, как будто ярко высвечивала изощренную *иронию*, скрытую в известном – и лишь на первый взгляд «либеральном» – признании Ибсена: «Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как *могут*»²⁸. Однако эту иронию пришлось испытать на себе не только Бетти Хеннингс, но, пожалуй, и всем последующим практикам сцены – актерам и режиссерам, – рискнувшим вступить в творческий диалог с создателем «Кукольного дома». И только те из них сумели оказаться достойными собеседниками норвежского драматурга, кто хорошо сознавал сопряженные с этим диалогом трудности, суть которых лучше всех сформулировал великий Ингмар Бергман: «Понимаете, когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы – Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга – как и у Шекспира – чувствуешь, что таких пределов нет»²⁹.

В случае же с «Кукольным домом» совершенно очевидно, что без *трагической актрисы*, способной с предельной убедительностью *зримо* представить весь путь Норы от первой до последней сцены, трагедии не получится – и положения не спасет *никакая*, пусть даже самая изощренная, режиссерская концепция. Во всяком случае, «шов», отмеченный в финале всеми рецензентами первой постановки, будет неизбежно проступать в спектакле с чудовищной наглядностью³⁰.

...И все же нельзя не признать, что из конфликта «Хеннингс versus Ибсен» победителями сумели выйти *обе* стороны – пускай каждая из них и понесла серьезные потери³¹. Поэтому не отрекшийся от всех прежних своих претензий к актрисе Эдвард Брандес имел-таки основания смягчить их неожиданным признанием: «Фру Хеннингс *умело и успешно* боролась с дистанцией, которую проложили между нею и Норой Ибсена ее ум и характер»³². Ибо из сложнейшего материала ибсеновской драмы фру Хеннингс выстроила *свой*, совершенно *особый* сюжет, хотя и не обладавший масштабом обобщений Ибсена, но затрагивавший – независимо от осознанных самой актрисой целей – важнейший узел тех эстетических сплетений, которые незримо ткала на сцене Королевского театра сама эпоха.

Вопреки всей драматургической логике пьесы Ибсена Нора в трактовке Бетти Хеннингс *упорно не менялась*. Она столь же упорно сражалась с надвигавшейся на нее «грубой» реальностью, изо всех сил пытаясь сохранить свою исконную сущность – сущность вечно прекрасного дитяти. В ее тарантелле, разученной актрисой еще в годы ее ранней балетной юности, вновь возрождалась, пускай ненадолго, свежая, светлая и бесконечно радостная красота ушедшей театральной эпохи – по-прежнему прельстительная, но уже безнадежно обреченная красота, что праздновала свой последний триумф наперекор любым страданиям и тягостным предчувствиям.

Нора-Хеннингс до самого своего ухода из дома Хельмера оставалась удивительно живучим воплощением того самого киркегоровского феномена «непосредственно эстетического», которое было (насколько это возможно) очищено игрой актрисы от всего постороннего. Вот она – неотразимая в своих детских чарах невинность, остающаяся по ту сторону любых моральных соображений и законов! А потому Эдвард Брандес (позднее увлекшийся, как и его брат Георг, эстетическим им-морализмом отшельника из Сильс-Мария) никак не мог не восхититься совершенной *неподсудностью* этой удивительной сценической героини, которой до финального ее разговора с мужем публика просто *не могла* не прощать абсолютно все: «Фру Хеннингс была в высочайшей степени пленительным жаворонком и куколкой-женой, и никто не мог усомниться в том, что эта Нора с полным правом находила себе оправдание в неведении относительно законности своего поведения»⁵³.

«С голосом, звенящим, как хрустальные колокольчики, она передвигалась по сцене с легкостью, совершенно недоступной всем виденным мною до и после актрисам – совсем как птичка, случайно выпорхнувшая из своей клетки», – так вспоминал спустя годы Свен Леопольд о своих детских впечатлениях⁵⁴. И трудно допустить, что его мальчишечье воображение не было глубоко потрясено. Ведь эта Нора, казалось, в самом деле явилась на сцену напрямую из мира сказок Андерсена – того мира прекрасных фей и малюток-эльфов, память о котором не может полностью иссякнуть ни у кого из нас...

Разве можно было винить Хельмера-Поульсена в том, что он обращается с этим «жаворонком» не как с женой, а как с ребенком? Разве можно было обходиться с нею как-то иначе?

Достаточно взглянуть на фотографию Бетти Хеннингс в костюме неаполитанской рыбацки, запечатлевшую тот момент, когда Нора



«Кукольный дом», III действие.
Б. Хеннингс – Нора

со слегка сердитой досадой и неподдельно детскими испугом и удивлением смотрит, сжав свои ладошки в кулачки, на отчитывающего ее Хельмера, – чтобы сразу вспомнить о Золушке, только что сбежавшей с бала и готовой вот-вот расплакаться.

Разве мог дуэт Бетти Хеннингс и Эмиля Поульсена не напомнить кому-то из зрителей сказку о красавице и чудовище? Но только с тем существенным отличием, что «чудовище» так и не преобразуется от силы слез «красавицы» в ослепительно прекрасного и доброго юного принца. Ибо в жизни, увы, невозможно «чудо из чудес», а «от жизни никуда ведь не спрячешься, *никуда*»...

И утешить это неотесанное, жестокое, но такое жалкое после ухода красавицы «чудовище» – до сих пор столь успешно делавшее абсолютно взрослую банковскую карьеру – не могли ни застывшая на книжном шкафу гипсовая Венера, ни висевшая над пианино рафаэлева «Мадонна»... А этой почти настоящей сказочной Дюймовочке, к спинке которой как будто с самого рождения прикрепили невидимые крылышки, так всегда хотелось в случае опасности видеть в своем супруге сказочно обворожительного принца-спасителя!..

Вместе с этой Норой уходили в безвозвратное прошлое не только бесконечно милые белокурые и голубоглазые существа, населявшие наивный бюргерский мир датско-немецкого *Biedermeier*. Разумеется, это был конец ослабевшего, но все еще полного прельстительно

дивных чар датского романтизма, что вынужденно отступал под натиском той «грубой» реальности, изучать которую призывала соотечественников «молодая Дания». И не потому ли юный Герман Банг, уже превращавшийся в оппонента братьев Брандесов и поклонника хрупкой, изначально обреченной на быстрое увядание красоты только-только зарождавшегося в скандинавской поэзии декаданса, с безграничным восхищением следил за тем, как легко порхает по сцене оборотительная малютка-фея – Нора? И, конечно, трудно сомневаться в том, что сидевшему в партере настоящему юному «принцу» так страстно хотелось взять под свою защиту танцевавшую перед ним тантеллу Дюймовочку...

Но вот, наконец, выходя из гостиной, Нора бросает на Хельмера свой когда-то веселый и беспредельно доверчивый, а теперь – впервые! – бесконечно тоскливый взгляд... Вряд ли без этого прощального взгляда своей исчезавшей в зимней ночи маленькой «волшебной» героини актриса могла бы создать два последующих своих шедевра в ибсеновском репертуаре – взрослевшую на глазах и приходившую в безысходное отчаяние Хедвиг из «Дикой утки» (в появившейся спустя шесть лет строго натуралистической версии Вильяма Блока), а еще позднее – сломленную жизнью и уже совсем не имевшую никаких иллюзий фру Алвинг...³⁵

Первый «Кукольный дом» был, конечно, не только расставанием фру Хеннингс со своей почти по-детски счастливой артистической юностью, но и прощанием датского театра с чистой душой северной романтики – той душой, что жила отныне лишь в сказках Андерсена, успешного одарить пленительную Бетти Шнелль своей последней, грустной старческой улыбкой. Именно таким печальным, почти мучительным, но все же светлым и поистине драгоценным прощанием суждено было стать и этому действительно легендарному спектаклю...

В то время как «грубая» реальность Вильяма Блока уже готовилась вступить в свои права на датской сцене.

- ¹ Окончание. Начало и продолжение: *Proscaenium*: Вопросы театра. 2017, № 3–4. С. 239–250; 2018, № 1–2. С. 305–339; 2018, № 3–4. С. 256–275.
- ² *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 385.
- ³ *Ibsen H.* *Brev 1845–1905: Ny samling.* Oslo; Bergen; Tromsø: собр. Universitetsforlaget, 1979. [Bd.] I: *Brevteksten.* S. 247–248 (*Ibsenårbok 1979*). Курсив в цитате мой.
- ⁴ Герман Банг и Эрик Бёг, по разным причинам вспомнившие о Киркегоре в связи с драмой Ибсена, проявили, надо признать, не свой субъективизм, а чрезвычайно глубокую пронизательность. Попутно отметим, что споры о степени влияния Киркегора на Ибсена, не утихают среди ибсеноведов до сих пор. Сам Ибсен, как известно, отрицал влияние на свое творчество идей датского мыслителя и однажды заявил, что он «вообще очень мало читал Киркегора, а понял из его сочинений еще того меньше» (см.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 691). Однако позднейшим исследователям удалось уличить драматурга в извинительном для него лукавстве, объяснимом жаждой во что бы то ни стало доказать свою полную творческую самостоятельность. Влияние на Ибсена философии Киркегора было впервые подробно рассмотрено в специальном разделе исследования Харальда Бейера «Значение Сёрена Киркегора для норвежской духовной жизни» (см.: *Beyer H.* *Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv// Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning.* Kristiania: H. Aschehoug & Co, 1923. Bd. 19. S. 47–97). Из последующих работ на тему «Ибсен и Киркегор» (ставшую одним из содержательнейших разделов современного ибсеноведения) следует особо выделить многочисленные статьи норвежской исследовательницы Вигдис Истад (см., например: *Ystad V.* «—livets endeløse gåde»: *Ibsens dikt og drama.* Oslo: Aschehoug, 1996. S. 42–57, 79–100), а также книгу американца Брюса Шапиро: *Shapiro B.G.* *Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's «Peer Gynt» and the Philosophy of Kierkegaard.* New York; London: Greenwood Press, 1990. Заслуживает также внимания сборник статей: *Kierkegaard, Ibsen og det moderne / Utg. N. J. Cappelørn, Th. A. Dyrerud, Ch. Janss, M.T. Mjåaland, V. Ystad.* Oslo: Universitetsforlaget, 2010.
- ⁵ *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 389.
- ⁶ См.: *Brandes G., Brandes E.* *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd.* København: Gyldendal, 1940. Bd. 2. S. 58. Эдвард Брандес лишь косвенно воспользовался этой характеристикой и в своей рецензии на «Кукольный дом» ни разу не упомянул имя Киркегора,

что было с его стороны весьма благоразумно: в противном случае – что хорошо понимали оба Брандеса – Ибсен почувствовал бы себя задетым, ибо он всегда воспринимал любое указание на внешнее воздействие как упрек в творческой несамостоятельности. Однако в своей рецензии Эдвард Брандес дословно воспроизвел другую характеристику, данную Хельмеру Георгом в письме к брату и скрыто подразумевавшую киркегоровскую параллель: «Обо всем он судит в категориях “красиво” и “уродливо”, но никогда – “верно” и “неверно”» (ср.: *Ibidem*; *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 149.*

- ⁷ *Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. Bd. 8. S. 368.*
- ⁸ Именно эта трансформация образует *сердцевину* ибсеновского замысла, заметить которую оказались неспособны ни консервативные, ни «передовые» современники Ибсена. «Бедняжка Нора страдает и барахтается в своих проблемах. Это печально, но совершенно не трагично», – писал Георг Брандес в 1880 г. в связи с постановкой «Кукольного дома» в берлинском Резиденц-театре (*Brandes G. «Et Dukkehjem» i Berlin // Brandes G. Samlede Skrifter. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1904. Bd. 14. S. 269.*) и такой поверхностный взгляд на ибсеновскую героиню долгое время господствовал в литературной и театральной критике, сохраняя сторонников до сих пор. Сделав это замечание, не упустим и возможность отметить: видя в норвежском драматурге создателя «нового – не трагического – театрального языка», можно утверждать, что «модель нового театра – модернистского – создана впервые в пьесах Хенрика Ибсена», но невозможно при этом избежать возникающих теоретических нестыковок, заставляющих исследователя противоречить самому себе (см.: *Максимов В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 39–40, 206, 208.*)
- ⁹ Точнее – «at blivet en anden», т. е. «чтобы стать другим» (*норв.*). См. слова Хельмера в финальной сцене «Кукольного дома»: *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 452.*
- ¹⁰ *Durbach E. A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation. Boston: Twaine Publishers, 1991. P. 58–59.*
- ¹¹ Выражение, использованное одним из крупнейших норвежских ибсеноведов Даниелем Хоконсеном применительно к фру Алвинг в финале



«Привидения». Королевский театр. Б. Хеннингс – фру Алвинг,
П. Йерндорф – пастор Мандерс. 1903

«Привидений» и Ребекке Вест в финале «Росмерсхольма». Хоконсен также вспоминал о древнегреческой трагедии в связи с центральными фигурами ибсеновских драм (см.: *Haakonsen D.* «The Play-within-the-Play» in *Ibsen's Realistic Drama // Contemporary Approaches to Ibsen.* Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 116–117). Однако в связи с «прикосновением богов» мы предпочли бы другой, исторически более точный акцент, который отсылает не к античности, а к исконно лютеранскому типу религиозной экзистенции, в значительной мере основанному на глубоком проживании новозаветной апофегмы: «Ибо Господь, кого любит, того наказывает; бьет же всякого сына, которого принимает» (Евр. 12:6). Именно на этой апофегме основывается знаменитое утверждение Лютера, позднее получившее глубокую разработку в творчестве Киркегора: «Фактически, чем более зрелым и убежденным христианином является человек, тем больше зла, страданий и смерти выпадает на его долю» (*Лютер М.* Свобода христианина // Лютер М. Избранные произведения. СПб.: Фонд Лютеранского Наследия, 1997. С. 23). Но в данном случае, разумеется, дело не в тех или иных убеждениях, а в том, что Норе достается именно тот *преображающий* и *одухотворяющий* человека путь страданий, который посылается, согласно изначальным лютеранским воззрениям, лишь избранным «свыше».

- ¹² См.: *Киркегор С.* Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Изд-во РХГА, 2011. С. 186–199 (в этой книге, как и в ряде других русскоязычных изданий, фамилия философа транскрибируется неверно; нормам датского произношения более соответствует написание «Киркегор», которого придерживается автор этих строк и которое утвердилось в российской скандинавистике).
- ¹³ См.: *Киркегор С.* Понятие страха (1844) // Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 113–248.
- ¹⁴ *Haakonsen D.* Tarantella-motivet i «Et Dukkehjem» // *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning.* Oslo: Aschehoug, 1948. Bd. 48. S. 266.
- ¹⁵ *Kierkegaard S.* Dagbøger. København: Gyldendal, 1963. Bd. 3. S. 208.
- ¹⁶ *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 672 (курсив в цитате мой).
- ¹⁷ *Ystad V.* Fantasi og bevisshet: Henrik Ibsen og Søren Kierkegaard // *Ystad V.* «—livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 88.
- ¹⁸ Высока вероятность, что драматург читал книгу своего друга, датского писателя и ученого Вильгельма Бергсё об итальянской тарантелле и об истории тарантизма в Средние века и Новое время (*Bergsøe V.* Iagttagelser om den italienske Tarantel og bidrag til Tarantismens Historie i Middelalderen og nyere Tid. København: Thieles Bogtrykkeri, 1865). В любом случае, ее содержание было в той или иной мере известно автору «Кукольного дома», ибо наиболее тесный период общения драматурга с Бергсё относится как раз к итальянскому путешествию Ибсена 1860 г. и, в частности, к тому времени, когда Бергсё, тоже живший в Италии, заканчивал работу над этой книгой; в конце 1870 г. (т. е. именно в пору создания «Кукольного дома») Ибсен рекомендовал книгу Бергсё своему другу, датскому писателю Йуну Паульсену. Подробно об этом см.: *Perrelli F.* Some more notes about Nora's tarantella // *Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture.* Ibsen Conference in Rome 2001. Oslo: Center for Ibsen Studies, 2002. P. 119–131 (Acta Ibseniana I). По воспоминаниям Бергсё, в октябре 1867 года Ибсен видел исполнение тарантеллы в Помпеях (см. *Ibidem.* P. 120).
- ¹⁹ См.: *Ibidem.* S. 124. Франко Перрелли отмечает, что Ибсен мог быть знаком с обработкой тарантеллы в стиле *Biedermeier* не только по балетам Бурнонвиля (которые на протяжении очень долгого времени исполнялись в копенгагенском Королевском театре), но и по представлениям оперы Даниеля Обера «Немая из Портичи», дававшимся в Кристиании в январе 1851 г. (*Ibidem*). Как бы то ни было,

представления о тарантелле Хельмера, требующего от Норы, чтобы она танцевала «не так бурно» и выглядела «неаполитанской рыбацкой» и вдобавок «невестой» (словно в параллель одному из балетов Бурнонвиля), восходят, несомненно, к эстетике *Biedermeier*.

- ²⁰ Рискнем предположить, что Ибсен, приступивший к созданию «Кукольного дома» в Риме, мог быть также знаком с известной рождественской кантатой итальянского композитора XVII века Кристофоро Карезаны «Тарантелла для четырех голосов к рождению Слова» (1673), в которой ангелы призывают пастухов сплясать тарантеллу и тем самым засвидетельствовать Рождество Христово, лишаящее «дьявола-тарантула» всякой власти.
- ²¹ Сам Ницше понимал это достаточно хорошо, о чем прямо свидетельствуют его довольно-таки ироничные и даже язвительные инвективы в адрес Ибсена (см.: *Ницше Ф. Эссе Homo // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 727; Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная Революция, 2005. С. 70*). Трудно, вместе с тем, не признать, что своим Юлианом (каким он предстает в дилогии «Кесарь и Галилеянин») Ибсен удивительно точно предсказал судьбу не только Ницше, но и всего ницшеанства.
- ²² Вполне закономерно, что трагический герой именуется у Киркегора «любимцем этики» (см.: *Киркегор С. Страх и трепет. С. 82*).
- ²³ Стоит вместе с тем учитывать, что индивидуалистическая *этика*, к которой приходит Нора в последнем действии, также резко отличается от ее прежнего эгоистичного и по-детски невинного «эстетического» индивидуализма. Обратим, к примеру, внимание на такую перемену: если в начале драмы героиня демонстрирует совершенное равнодушие к тому, что происходит с «чужими», затем во втором действии выказывает, как метко зафиксировал Брандес, бессердечие в отношении Ранка, то в последнем акте она уже заметно шокирована пренебрежительным отношением Хельмера к своему близкому другу (см.: *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 376, 416–417, 441*).
- ²⁴ *Киркегор С. Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. С. 823*.
- ²⁵ См.: *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 450*.
- ²⁶ Попутно отметим, что у современных Ибсену скандинавских протестантских теологов творчество драматурга не получало однозначной оценки. Причем нередко бывало так, что одни сплошь и рядом усматривали в его произведениях выпады против религии и церкви, другие же – следование исконным творческим импульсам лютеранства,

обновленным и развитым до Ибсена Киркегором (см.: *Kaasa H. Ibsen and the Theologians // Scandinavian Studies. 1971. Vol. 43. No. 4. P. 356–384*). Уже одно это обстоятельство может дать полезный стимул вдумчивому исследователю – при условии, если он способен на время выглянуть за пределы атеистического миропонимания (до сих пор довольно часто искажающего необходимую культурно-историческую оптику) либо за рамки своих представлений о сущности христианства, обусловленных особой, далекой от лютеранских принципов, конфессиональной принадлежностью.

²⁷ *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 154* (курсив в цитате мой). Конечно, типологическое сходство образов Норы и Бранда может быть лучше всего выявлено сопоставлением структурных особенностей обоих произведений. В каждом из них обнаруживается ближе к финалу все тот же киркегоровский экзистенциальный «прыжок»: у трагического «этика» Бранда – в сферу религиозного (с жанровым «прорывом» произведения к мистериальной драме), у «непосредственного эстетика» Норы – в область этического (с «транспонированием» техники «хорошо сделанной пьесы» в зону трагедии). О Бранде как о трагическом герое, постепенно выходящем за пределы этической системы координат в направлении религиозного парадокса, см.: *Юрьев А.А. Драматическая поэма Хенрика Ибсена «Бранд» в свете религиозно-философских воззрений Сёрена Киркегора // Скандинавская филология (Scandinavica). Вып. X. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 230–239.*

²⁸ См.: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 4. С. 718.*

²⁹ *Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М.: Радуга, 1985. С. 33.* Надо признать, что задолго до Бергмана эту жесткую «тиранию» автора «Кукольного дома» сумел-таки до определенных пределов осознать сыгравший множество ибсеновских ролей Эмиль Поульсен, решивший на рубеже XIX–XX вв. испытать себя на режиссерском поприще: «По-видимому, он с годами и писал, имея в виду главным образом *читателей*, а не *зрителей*, – отмечал Поульсен. – Так, он меткими штрихами обрисовывает и место действия и лица. Его последние пьесы прямо как будто иллюстрированы ремарками, в которых он самым обстоятельным образом описывает и грим и одежду действующих лиц перед выходом их на сцену. Можно было бы подумать,

что он делает это для руководства актеров; но это не так. Он отлично знает, что подобные указания – смерть для актера, которого они связывают в работе его фантазии. Актер обязан следовать предписаниям автора относительно одежды и грима, и публика, увидав его в таком виде, смотрит на него просто как на иллюстратора, чтеца в костюме. В пьесах Ибсена первого и второго периода дается гораздо больше простора для фантазии актеров. И это особенно заметно при возобновлении какой-нибудь из пьес тех периодов; как только возьмешься за роль, так и закипит работа фантазии, импульс сыплется за импульсом. Другое дело с пьесами позднейшего периода. Когда удастся проникнуться сжатой ясностью роли и основной идеей пьесы и приступишь к исполнению, сразу чувствуешь себя как-то лишенным всякой свободы творчества по отношению к задаче, как-то топчешься на месте и дальше ни шагу, – загадка уже решена не тобою» (цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч. : В 4 т. Т. 4. С. 719*). Отметим все же, что «режиссура» самого драматурга ощутима (пускай менее явственно) и в «реалистических драмах» среднего периода. Если Поульсен не воспринимал эту режиссуру как «тираническую», то, видимо, потому, что в условиях дорежиссерского театра она могла быть просто *спасительной* для актеров.

³⁰ Один из наиболее значительных норвежских биографов Ибсена Халвдан Кут, повывавший за свою долгую жизнь немало постановок «Кукольного дома» (включая и одну из тех, в которых играла великая Элеонора Дузе), утверждал, что указанный «шов» целиком отсутствовал лишь у одной-единственной актрисы, сумевшей в совершенстве представить развитие Норы от «ребенка-жены» до трагической героини. Этой актрисой была норвежка Туре Сегельке, которая впервые сыграла Нору 13 октября 1936 года в спектакле Национального театра в Осло. [См.: *Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 2. S. 106, 110*].

³¹ Трудно сказать, признавал ли эти потери Ибсен, судивший о спектакле исключительно по отзывам рецензентов. Известно лишь, что спустя месяц после премьеры драматург послал Бетти Хеннингс и Эмилию Поульсену свои фотографии с посвящениями, а в октябре 1901 года, во время гастролей фру Хеннингс в берлинском Резиденц-театре, где она выступала в роли Норы, благодарил актрису телеграммой, в которой сообщал: «С интересом слежу за Вашими гастролями и шлю Вам свой горячий привет и наилучшие пожелания» [см.: *Ibsen H. Brev*

1845–1905: Ny samling. [Bd.] I: Brevteksten. S. 250, 483 (Ibsenårbok 1979); *Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen*. København: Nyt Nordisk Forlag, 1966. S. 65]. Нельзя в связи с этим не отметить, что с ходом времени интерпретация актрисой роли Норы претерпела существенные изменения. «Когда Бетти Хеннингс, – писал Халвдан Кут, – вернулась к роли Норы спустя двенадцать лет [т. е. в 1891 г. – А. Ю.], она полностью пересмотрела свою трактовку, сумев глубже проникнуть в душу женщины, которая стала в одно и то же время такой по-детски несведущей в житейских делах и вместе с тем такой отважной перед лицом неизвестности – слабой и сильной, богатой и нищей» (*Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Bd. 2. S. 109).

³² *Brandes E. Ibsen-Opførelser* (1928) // Brandes E. *Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henvend 50 Aar*. København: Politiken, 1947. S. 152 (курсив в цитате мой).

³³ *Brandes E. Betty Hennings* (1935) // Brandes E. *Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henvend 50 Aar*. S. 177.

³⁴ 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. 92.

³⁵ Эти роли – наравне с Норой – были признаны датской театральной критикой вершинными достижениями актрисы. Что же касается Эдварда Брандеса, то, восторгаясь ее Хедвиг, он решительно отверг игру фру Хеннингс в дважды поставленных Королевским театром «Привидениях» (1903 и 1917), поскольку не находил в созданном актрисой образе – как прежде в ее Норе – ни малейшей искры «мятежного духа» [см.: *Brandes E. Betty Hennings* (1935) // Brandes E. *Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henvend 50 Aar*. S. 177–178]. В спектаклях по драмам Ибсена, шедших в Королевском театре после постановки «Кукольного дома», Бетти Хеннингс сыграла также Эллиду Вангель в «Женщине с моря» (1889), Хедду Габлер (1891 и 1902), Хильду Вангель в «Строителе Сольнесе» (1893), Асту Алмерс в «Маленьком Эйолфе» (1895), Эллу Рентхейм в «Йуне Габриэле Боркмане» (1897), Ингеборг в «Борьбе за престол» (1899), Ирену в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1900), Бетти Берник в «Столпах общества» (1902) и Осе в «Пере Гюнте» (1913).