



А. А. Юрьев

«КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» ХЕНРИКА ИБСЕНА В ВОСПРИЯТИИ ГЕОРГА И ЭДВАРДА БРАНДЕСОВ

В обширной ибсеноведческой литературе отношения норвежского драматурга и Георга Брандеса трактуются чаще всего как союзнические. «Я никогда не пишу ни строчки, не задавая себе вопроса: “А что сказал бы об этом Г. Брандес?”»¹. Эти часто цитируемые слова Ибсена, кажется, подтверждают особую авторитетность датского критика в глазах великого норвежца. И в самом деле невозможно отрицать, что окончательный переход драматурга от исторического к современному материалу был в значительной мере обусловлен влиянием Брандеса, а социально-критический пафос произведений Ибсена рубежа 1870 — 1880-х годов во многом совпадал с теми целями, которые ставил перед скандинавской литературой идеолог движения «современного прорыва». Однако было бы ошибкой полагать, что датский критик в полной мере разделял взгляды драматурга и был способен постичь и по достоинству оценить наиболее существенные эстетические устремления Ибсена, сделавшие последнего создателем «новой драмы». Уже отзывы Брандеса на драматическую дилогию «Кесарь и Галилеянин» (1873) выявили глубинные мировоззренческие расхождения между драматургом и критиком², а его реакция на «Кукольный дом» (1879) обозначила новые противоречия.

Примечательно, что после первой публикации и премьеры «Кукольного дома» в копенгагенском Королевском театре Брандес уклонился от написания рецензии на новую пьесу Ибсена, а впо-

следствии в своих печатных публикациях ограничивался довольно короткими о ней высказываниями. Специально этой драме он посвятил лишь небольшую статью «“Кукольный дом” в Берлине» (1880), в которой подверг критике переделку финальной сцены в спектакле Резиденц-театра, выполненную по требованию игравшей Нору актрисы Хедвиг Ниман-Раабе. При этом в связи с оригинальным финалом Брандес писал: «Развязка удивляет и, какой бы гениальной она ни была, не может быть названа целиком и полностью обоснованной. Она достаточно последовательна, но душевная жизнь не является такой же строго последовательной, как мышление»³.

Очевидно, что позиция Брандеса была двойственной: примирение Норы с мужем в измененной версии финала резко ослабляло социальный критицизм драмы, что было совершенно неприемлемо для автора статьи; вместе с тем оригинальная редакция представлялась ему, как и почти всем первым датским рецензентам «Кукольного дома», психологически недостаточно мотивированной. Некоторая растерянность Брандеса перед этим противоречием подтверждается и его высказываниями о пьесе Ибсена в переписке с младшим братом Эдвардом.

25 декабря 1879 г. Эдвард Брандес писал Георгу: «Не имеешь ли ты каких-нибудь идей относительно “Кукольного дома”? Я должен написать о нем статью. <...> Мне не представляется верной ее (пьесы. — А. Ю.) психология»⁴. Ответ брата содержал тезисную характеристику произведения⁵, которой почти дословно воспользовался Эдвард Брандес в своей статье «“Кукольный дом” Генрика Ибсена в Королевском театре», опубликованной 4 января 1880 г. в копенгагенском еженедельнике «Ude og Hjemme» («За рубежом и дома»). Отталкиваясь от замечаний брата и развивая их, автор статьи, безусловно, проявил самостоятельность, но результат все равно приходится расценивать как плод *совместных* размышлений Георга и Эдварда Брандесов, отличающийся несомненной глубиной, но вместе с тем свидетельствующий о неполноте эстетического восприятия драмы.

Как никто другой из первых рецензентов «Кукольного дома», Э. Брандес постарался выявить важнейшие социально-критические импликации и художественную оригинальность произведения, усмотрев в пьесе Ибсена нечто гораздо большее, чем

историю краха отдельно взятого буржуазного семейства. «Временами, — писал он, — в нашей общественной жизни происходят события, которые самым безжалостным образом демонстрируют, сколь глубоко различными могут быть слова и образ жизни и какие brutальные страсти могут таиться под покровом самой высокой цивилизации. Когда случаются такие открытия, чувствуешь, что все наше общество построено на трясине. Тогда становишься по-стариковски недоверчивым — и не только к тем, кто нагло выставляет себя официальными представителями морали. Сходное с этим чувство тягостного недоверия — вот что вдохновляло Ибсена, когда он писал свою пьесу»⁶.

Обозначив тему хрупкости «самой высокой цивилизации», ставшую одной из магистральных в литературе и искусстве двадцатого столетия, Э. Брандес прямо указал на то, что герои «Кукольного дома» являются «в равной мере индивидуальными и типическими»⁷; в самой же структуре драматического действия он сумел увидеть особенность, резко отличавшую пьесу Ибсена от стереотипных драматургических поделок той эпохи, — наличие «действия внешнего» и «действия внутреннего»⁸. Выявляя этот общий структурный принцип, который получит развитие не только в последующих ибсеновских произведениях, но и во всей «новой драме» рубежа XIX–XX вв., Э. Брандес отметил и то, что роднило «Кукольный дом» с «хорошо сделанными пьесами» скрибовского образца — мастерское владение автором драматургической интригой. Однако в таком родстве он находил не только технические преимущества, позволяющие поддерживать и усиливать интерес зрителей к происходящему на сцене, но и причину недостаточной, с его точки зрения, разработанности характеров фру Линне и Кростгада, их чисто функциональной, по мнению критика, необходимости в действии пьесы («фру Линне — это *dea ex machina*⁹, <...> наименее удачная фигура драмы. Кростгад <...> не особенно интересен и несколько мелодраматичен»¹⁰). В то же время характер доктора Ранка, не участвующего, как отметил Э. Брандес, в развертывании «внешнего» действия, очень интересен и выразителен в силу такой же *символичности*, какой обладают две другие центральные фигуры драмы¹¹.

«Треугольник», который образуют Нора, Хельмер и доктор Ранк, радикально отличается от банального «треугольника» так

называемой «адюльтерной» пьесы. Отличие состоит не только в том, что здесь, собственно, нет настоящего адюльтера, но и в том, что составляет одинаковое достоинство как содержания и построения действия, так и драматического диалога, — в демонстрации отчужденности персонажей друг от друга, выявляющей в миниатюрной, но предельно точной микромодели взаимную отчужденность и атомизированность людей в современном обществе. «Что составляет своеобразие и силу диалога, — отмечал Э. Брандес, — так это то, что персонажи хотя и беседуют *совместно*, но не беседуют все же *друг с другом*, ибо каждый из них постоянно думает только о себе и не понимает другого — даже тогда, когда всем им кажется, что между ними есть взаимопонимание»¹². Каждый исходит из того, что другие существуют только для него. «Все против одного, и один против всех» — вот учение, которому они поклоняются. В конце же пьесы один из главных персонажей уходит прочь, чтобы умереть в одиночестве, а два других глубоко несчастны, ибо между ними окончательно рвется всякая связь»¹³.

Эта тема всеобщей некоммуникабельности и вместе с тем безысходного одиночества каждого человека в мире, кажущемся лишь поверхностному взгляду счастливым и благополучным, обретет дальнейшее развитие в западноевропейской и русской «новой драме», а затем в литературе и искусстве XX в. И уже в ибсеновском «Кукольном доме», как сумел заметить Э. Брандес, она имеет прямое отношение к проблеме *духовного вакуума*, в котором существуют современные люди — не только внешне одинокие, но и связанные между собою узами буржуазного брака.

Причины крушения дома Хельмеров Э. Брандес усматривал не там, где их искали другие критики, пытавшиеся объяснить финальный уход Норы ее «дурной наследственностью» или «легкомыслием»¹⁴. При этом он принципиально не желал в чем-либо оправдывать ни героиню, ни ее супруга, тем более — превращать кого-нибудь из них в «козла отпущения» или, напротив, идеализировать. «Разве их отношения лишены правдивости? Нет, Хельмер никогда не вел себя лживо по отношению к ней, а она лгала ему по крайней мере бессознательно. Из своих мыслей и чувств они не создавали секретов; но дело в том, что за все восемь лет супружеской жизни они никогда не говорили друг с другом серьезно. Может быть, между ними нет любви? Нет, они всегда любили один

другого, или же это казалось им любовью — что, впрочем, одно и то же. Так почему же их совместная жизнь не является браком? Полагаю, — коротко скажет кто-нибудь, — им не хватало того, что именуют дружбой; но вот среди них является третье лицо, доктор Ранк, становящийся другом и конфиденнтом каждого в отдельности, — и он тоже не соединяет их. Между мужем и женой нет никакого духовного тока, никакого обмена идеями и взглядами. <...> Из кукольного дома изгнаны все серьезные темы для разговора; все вопросы, как-нибудь связанные с религией, моралью, политикой, смыслом человеческого существования или проблемами жизни общества, в элегантно гостинной не обсуждаются и даже не затрагиваются. Лишь крупница эстетического удовольствия от новых книг и театра вносит в дом хотя бы мизерный духовный элемент — наравне со светскими развлечениями. В ранней юности Нора усвоила мнения своего отца, а как стала женой — мнения мужа. И будь они его собственностью, его неотчуждаемым владением, добытым Хельмером путем добросовестного мышления, разве имела бы в них какую-то нужду супружеская пара, даже если бы они не оборачивались пустячным вздором? Но все его взгляды догматизированы в наборе единообразных ходячих фраз, которые каждое утро освежаются в его памяти читаемыми газетами и в плену которых окончательно застыл его ум; и в тех же самых пределах он хочет удерживать мысли своей молодой жены. Поэтому несомненно важнейшим моментом пьесы является тот, когда Хельмер спрашивает Нору, видит ли она надежное руководство в религии, если у нее нет ясного представления о долге, а она отвечает с искренним замешательством: “Ах, Торвальд, я ведь не знаю хорошенько, что такое религия. Я знаю это лишь со слов пастора Хансена, у которого готовилась к конфирмации”. А затем он спрашивает, имеет ли она, по крайней мере, нравственное чувство. И вновь звучит скупой меланхоличный ответ, что и этого она совсем не знает и чувствует себя совсем как в лесу во всех этих вопросах. Как все-таки глубоки и правдивы эти ответы — во всяком случае, по своему содержанию, так как форма их нравится мне меньше; тут, как мне кажется, слегка высовывается голова автора, и Нора заметно превосходит свои возможности. Но все равно — такие вещи прежде никогда не обсуждались в доме Хельмера. Супруги лишь жили по заведенному порядку, с уверенностью в том,

что существует религия, которую можно выставить напоказ на воскресных службах вместе с псалтирью и которая имеет какое-то значение в пределах церкви, но в жизни им совершенно не на что ее употребить. Друзья зачастую обсуждают такие моральные вопросы, трактуя их пессимистически или оптимистически, в зависимости от своих меняющихся настроений. — Хельмер и Нора никогда этого не пробовали. Хельмер никогда не чувствовал необходимости и не ставил перед собой задачу как-то участвовать в совместной с женой духовной жизни, и она никогда не слышала от него и не читала в книгах, что между ней и “докучным обществом” существует какая-то связь. Но их безразличие влечет за собою возмездие, одно дуновение ветра — и картонный домик исчез»¹⁵.

Хельмер не предстает в описании Э. Брандеса злонамеренным тираном своей простодушной и в то же время лукавой жены. Он — всего лишь представитель подавляющего большинства в так называемом «хорошем» обществе, тот, кого Сёрен Киркегор без колебаний назвал бы образцовым «природно-непосредственным эстетиком»¹⁶: «аристократ духа в отсутствии духа, надменный консерватор отчасти по убеждению и отчасти из выгоды, индифферентный, но усвоивший все мнения добропорядочного общества, короче говоря — будущий директор банка и статский советник. Он именно тот превосходный супруг и отец, каким только может быть наивный эгоист, и он, разумеется, женился на той “прелестной девушке”, в которую влюбился последний раз. Нора — это зеркало, отражающее его собственный блеск; она — его послушная куклолка, его смиренная рабыня, но ни в коем случае не друг. Как буржуа, он “respectable” в английском смысле, а его культурность сводится к пустой эстетике. Всякий заметит, что обо всем он судит в категориях “красиво” и “уродливо”, но никогда — “верно” и “неверно”. Его ночная чувственность тоже насквозь эстетична; его жена должна быть принаряженной, разукрашенной, привлекательной для его фантазии незнакомкой»¹⁷.

Нора же изо всех сил старается убажить свое «могущественное, лучезарное божество», соответствовать вкусам «рыцаря и героя»¹⁸, каким рисуется он ей в воображении. Э. Брандес не упускает ни одной черты, роднящей героиню Ибсена со столь же эстетически «принаряженным» ею супругом: «Она так же эгоистична, как и ее муж.

В ней воплощается, так сказать, женская ипостась семейного эгоизма; поэтому в пьесе дважды подчеркивается ее совершеннейшее равнодушие к тому, что происходит с “чужими”. Кроме того, она, пускай и по-своему, но в той же мере, что и Хельмер, **боится мыслей о скорби, болезни и смерти**. И так же, как он ведет себя жестоко по отношению к ней в заключительной сцене, так и она **бессердечно дает отпор Ранку, когда тот заговаривает с ней о своем нездоровье**. И, боже мой, как отвратительно жесток ее девчачий смех, дающий ему понять, что **ей хорошо известно, какое название скрывается за эвфемизмом, с помощью которого он только что обозначил свою болезнь**¹⁹. Похожая на птичку в золоченой клетке, она скачет по дому с ребяческой веселостью и стучит своим клювиком в тех местах, где выкладываются вкусненькие сладости. Когда же к клетке подбирается неприятель и начинает тормозить ее перекладинки, птичка мечется и машет своими крылышками в смертельном страхе; кажется, что чуть ли не воочию наблюдаешь птичкино сердечко в его лихорадочном биении. И вот, когда разражается катастрофа, птичка внезапно преобразается, достигая такой душевной зрелости и такой ясности духа, какими обладают, пожалуй, лишь весьма немногие женщины»²⁰.

Э. Брандес откровенно признавался, что он не в состоянии отнестись с доверием к этому внезапному превращению «жаворонка» и «белочки» (как совершенно заслуженно, с его точки зрения, называл ее Хельмер) в неумолимого и грозного судью, разоблачающего всю фальшивость их восьмилетнего брака.

«Ибсен заставляет Нору за одну ночь вырасти в женщину, разворачивая при ее посредничестве такой **пафос утверждения истины**, что это выглядит несовместимым с характером героини. Ибо поведение мужа сделало лживость Норы ее второй натурой. Она лжет напрадую каждым своим словом, адресованным Хельмеру, — от выдумки про миндальное печенье до хитростей с рекомендацией Кристины, от истории с елочными украшениями, якобы разодранными кошкой, до сокрытия сути ее разговора с Кругстадом. Ничто так не естественно для нее, как ложь. Вот почему нет веры ни ее повелительным речам, ни ее решению»²¹.

Тут я, конечно, не обсуждаю моральную сторону поступка; пускай уж лучше моралисты, коли эта задача их так притягива-

ет, бьются над проблемой, имела Нора право оставить дом и детей или нет. Здесь же уместно поставить лишь чисто эстетический вопрос: допускает ли характер Норы столь резкий перелом? Положительный ответ представляется мне сомнительным²². Но если она уходит, то навсегда. Когда же она допускает свое возвращение в дальней перспективе, боюсь, что это всего лишь *captatio benevolentiae*²³, уступка драматурга театральной публике, которой хотелось бы разойтись по домам с надеждой на благополучное разрешение всей этой истории. И тут автор сам блуждает в потемках. Если Хельмер «никогда» не должен писать ей, то это явно означает, что она отказывается получать известия даже о детях; каким же образом она тогда узнает о его преображении — о «чуде из чудес», являющемся условием ее возвращения?»²⁴.

Назвав пьесу Ибсена «лептой, внесенной в борьбу передовой литературы с датскими и норвежскими реакционерами», которые «мнят себя способными втиснуть поэзию в узкие рамки общепринятой морали»²⁵, Э. Брандес, как и его брат, оказался все же неспособным заметить, что в ходе «внутреннего» действия драмы (сводившегося обоими к раскрытию противоречий между благополучной видимостью и бездуховной сущностью буржуазного брака) характер Норы претерпевает сложнейшую психологическую эволюцию, завершающуюся рождением *трагического образа* и возникновением *трагической коллизии*. Не поняли этого и другие критики. Подходя к характеру героини как к устойчивой неизменной монаде, Г. Брандес соглашался с ними: «Как драму эту пьесу считают мучительной. <...> Бедняжка Нора страдает и барахтается в своих проблемах. Это печально, но совершенно не трагично»²⁶. Таким образом, предпринятый драматургом в «Кукольном доме» поиск художественных средств для создания «современной трагедии» («*nutids-tragedien*»)²⁷, не отрицающей, но вбирающей в себя критерии психологической драмы, целиком оставался за пределами кругозора не только консервативно настроенных противников Ибсена, но и Георга и Эдварда Брандесов. Его осмысление начнется лишь в двадцатом веке.

¹ Цит. по: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 368.

² См.: Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб., 2006. С. 499–507, 525–526, 538–539, 731 (серия «Литературные памятники»).

³ Brandes G. "Et Dukkehjem" i Berlin // Brandes G. Samlede Skrifter. København, 1904. Bd 14. S. 269.

⁴ Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København, 1940. Bd 2. S. 57.

⁵ Ibid. S. 58–59.

⁶ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. Nr. 118, 4. Januar. S. 148.

⁷ Ibid. S. 149.

⁸ Ibid. S. 152.

⁹ Богиня из машины (*лат.*).

¹⁰ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater. S. 152.

¹¹ В связи с образом доктора Ранка Г. Брандес писал брату, акцентируя натуралистический мотив: «Ранк образует параллель. Идея наследственности, он унаследовал физический порок, как Нора — духовный» (Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. Bd 2. S. 58).

¹² Здесь и далее жирным шрифтом выделены мною те места в цитатах из статьи Э. Брандеса, которые дословно или почти дословно совпадают с текстом письма его брата.

¹³ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater. S. 152.

¹⁴ См.: Юрьев А. А. Первый «Кукольный дом» // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2011. № 2 (8). С. 27–28.

¹⁵ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater. S. 149.

¹⁶ В письме к брату Георг Брандес так охарактеризовал Хельмера: «Эстетик в расхожем датском понимании à la Киркегор» (Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. Bd 2. S. 58).

¹⁷ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater. S. 149.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Как отметил Э. Брандес ниже, следуя наблюдению своего брата, Ранк также проявляет эгоистичную бестактность, пылко признаваясь Норе в любви в тот момент, когда она впервые просит его о помощи и совете (Ibid. S. 152).

²⁰ Ibid. S. 149–150.

²¹ В редакции Г. Брандеса: «Вот почему в финале пафос утверждения истины неправдоподобен» (Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. Bd 2. S. 58).

²² Г. Брандес высказался в письме к брату более категорично: «Развязка невозможна. Тут нужно искать любовника. Ни одна женщина не отправится в глубинку, чтобы заниматься там самовоспитанием» (Ibid. S. 58–59).

²³ Благая уловка (*лат.*).

²⁴ Brandes E. Henrik Ibsens "Et Dukkehjem" paa det kgl. Theater. S. 150–152.

²⁵ Ibid. S. 152.

²⁶ Brandes G. "Et Dukkehjem" i Berlin. S. 269.

²⁷ Именно так определял Ибсен жанр своей будущей пьесы в самых ранних заметках к ней (см.: *Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1933. Bd 8. S. 368*).

Andrey Yuriev

HENRIK IBSEN'S *A DOLL'S HOUSE*.
TREATED BY GEORG AND EDVARD BRANDES

Relations between the Norwegian playwright and Georg Brandes are often qualified as allied ones. However it would be wrong to think that the Danish critic shared the dramatist's views in full measure and was able to comprehend and estimate at their true worth some of Ibsen's most substantial aesthetic intentions. Georg and Edvard Brandes' interpretation of *A Doll's House* testifies that the playwright's search for artistic means for "modern tragedy" was beyond the vistas of the both critics.