

*T.V. Якушкина*

## **ПРОБЛЕМАТИКА «КУКОЛЬНОГО ДОМА» Г. ИБСЕНА В СВЕТЕ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ГЕРОЕВ**

Особенностью драмы Ибсена является то, что все персонажи в ней действуют как система и носят семантический или моделирующий характер. Функция второстепенных персонажей у Ибсена не ограничивается лишь раскрытием прошлого главных героев и их характеров, наравне с центральными персонажами они «работают» на разрешение конфликта и всего комплекса связанных с ним проблем. Конфигурация второстепенных персонажей, созданные для них судьбы и обстоятельства задают неоднозначную перспективу будущему главных героев. Революционная пафосность поступка Норы нивелируется образами фру Линне и няньки. Образ доктора Ранка задает кьеркегоровскую направленность пьесы. Уход Ранка на символическом уровне предвещает уход самому Хельмеру как больному с точки зрения духа и высшей человечности организму.

**Ключевые слова:** Ибсен, «Кукольный дом», второстепенные герои, фру Линне, доктор Ранк, нянька Анна-Мария.

*T.V. Yakushkina*

## **THE PROBLEMATICS OF IBSEN'S "A DOLL HOUSE" IN THE LIGHT OF THE SUPPORTING CHARACTERS**

In Ibsen's drama all characters are organized as a system and have a semantic or modeling meaning. The supporting characters function not only to uncover the main characters' past. Together with the main characters, they work for the resolution of the conflict and the whole complex of problems related to it. The configuration of the supporting characters, the life stories and difficulties created for them set up questionable future for the main characters. Fru Linde and nurse Anna-Maria douse the revolutionary pathos of Nora's decision. Doctor Rank gives the drama a Kierkegaard background. On symbolic level, Rank's departure from life denounces departure for Helmer himself who is ill from the point of spirit and sublime humanity.

**Keywords:** Ibsen, "A Doll's House", supporting characters, Doctor Rank, Fru Linde, nurse Anna-Marie.

Драма Ибсена «Кукольный дом» (1879), вызвавшая в конце XIX в. ожесточенные дискуссии критики и зрителей, сегодня относится к числу произведений с устоявшейся интерпретацией. В качестве канонизированной классики пьеса вошла во все вузовские учебники литературы как один из первых образцов, иллюстрирующих движение в сторону новой драмы. «Кукольный дом» традиционно связывают с рождением драмы идей, то есть реалистической социально-психологической драмы, в которой сочетаются острая полемичность и психологическое мастерство в изображении характеров<sup>1</sup>. Яркий, идущий вразрез с традицией образ главной героини и новые средства развития драматического конфликта неизбежно сделали главную героиню, конфликт и драматургические приемы основными предметами научного интереса. После двух изданий монографии В.Г. Адмони<sup>2</sup> изучение «Кукольного дома» постепенно перешло в область рецепции<sup>3</sup>. Исследователи, если судить по последним изданиям, посвященным Ибсену в нашей стране, переключились на другие произведения драматурга<sup>4</sup>. Нам удалось найти только одну работу, статью А.А. Чамеева, вновь возвращающуюся к анализу знаменитой драмы<sup>5</sup>.

Существующие работы — от монографий до методических разработок для студентов — объединяет одно: все они выстроены на анализе центральных персонажей — Норы и Хельмера, с небольшим исключением в пользу Кростгада как главного двигателя конфликта в драме. Второстепенные персонажи — фру Линне и доктор Ранк — всегда остаются в тени. В лучшем случае им посвящены абзац или несколько строчек, чаще их просто не замечают. О няньке, третьем персонаже, не имеющем прямого отношения к основному конфликту, но судьба которого рассказана в пьесе, нам вообще не удалось найти ни одного упоминания в критической литературе.

Отношение к второстепенным персонажам как малозначимым или служебным представляется в корне неверным. Особенностью драмы Ибсена является то, что все персонажи в ней действуют как система и носят семантический или моделирующий характер. Их конфигурация, созданные для них судьбы и обстоятельства — все это материал, при помощи которого автор ставит волнующие его вопросы, создает разные подходы к их пониманию. С нашей точки зрения, разобраться в проблематике «Кукольного дома» можно, лишь учитывая всю созданную Ибсеном систему, а не только треугольник «Нора–Хельмер–Кростгад». Анализу второстепенных персонажей или, по крайней мере, пониманию специфики их функционирования в «Кукольном доме» Ибсена и посвящена данная работа.

Фру Линне и доктор Ранк появляются в пьесе одновременно: картину счастливых, нежно-любовных и игривых супружеских отношений (Нора возвращается с покупками, супруги счастливы в связи с изменением их финансового положения, обоих в связи с этим переполняют большие ожидания) прерывает звонок в дверь:

Нора. Верно, кто-нибудь к нам. Досадно.

Хельмер. Если кто-нибудь в гости, меня нет дома, помни.

Служанка (в дверях передней). Барыня, там незнакомая дама.

Нора. Так проси сюда.

Служанка (Хельмеру). И доктор.

Хельмер. Прямо ко мне прошел?

Служанка. Да, да.

Хельмер уходит в кабинет. Служанка вводит фру Линне, одетую по-дорожному, и закрывает за нею дверь (д. I)<sup>6</sup>.

Одинаковая реакция главных героев на появление кого-то извне лишь подчеркивает их общее ощущение счастья: полнота и самодостаточность их отношений не требуют присутствия третьих лиц. Автор вводит их как бы «насильно». Показательно не только одновременное появление новых героев, но и явное — за счет сценических средств — указание на их место в моделируемой автором системе жизненных отношений: Хельмер уходит в кабинет к доктору Ранку, Нора остается с фру Линне. Пара «Нора–Хельмер» усложняется новой системой параллельных отношений: Нора — фру Линне, Хельмер — доктор Ранк.

Каждый из новых героев связан с центральным, во-первых, прошлым, идущим из детства, во-вторых, дружеской привязанностью. Доктор Ранк охарактеризован не только как «лучший друг Торвальда с юных лет», но тот, без кого муж Норы совершенно не может обходиться — он ежедневно бывает в доме Хельмеров, став своим для обоих супругов<sup>7</sup>.

Фру Линне — близкая подруга детства Норы, с которой они вместе учились. Ее значимость в прежней, до замужества, жизни главной героини подчеркнута разными деталями. Нора часто рассказывала доктору о своей школьной подруге — тот, едва слышит ее имя, сразу понимает, о ком идет речь<sup>8</sup>. Несмотря на долгую разлуку, между женщинами быстро устанавливаются доверительные отношения. Не успела фру Линне появиться в доме Хельмеров, как Нора делится с ней не только своей главной радостью — новым назначением мужа, но и своей главной тайной — о займе, взятом

без согласия Хельмера (зритель узнает об этом при первой встрече подруг)<sup>9</sup>. Внимание Норы к фру Линне уже на второй день ее пребывания в городе дает доктору Ранку повод для ревности: он чувствует, что, как только он уйдет, его место в доме Хельмеров займет фру Линне (д. II)<sup>10</sup>.

Новые образовавшиеся пары созданы как параллельные: фру Линне и доктор Ранк должны высветить нечто важное в центральных героях — и из их прошлого, и из их скрытого, внутреннего. В этом смысле каждый из упомянутых второстепенных героев работает как зеркало. Однако их функция этим не ограничивается.

Образ Фру Линне в момент ее первого появления строится по принципу контраста: только что мы видели Нору, молодую, хорошенькую, оживленную и возбужденную женщину, счастливую жену и мать, предвкушающую новые радостные перемены в семейной жизни и готовящуюся к Рождеству, теперь перед нами ее подруга. Жизнь развела двух женщин на восемь лет, и реакция Норы красноречиво отмечает произошедшие перемены. Первый мотив, который возникает в связи с появлением старой подруги, — мотив неузнавания. Три года самостоятельной жизни, когда тяжким трудом фру Линне пришлось обеспечивать свое существование, оставили на героине неизгладимый след. Она изменилась настолько, что Нора не сразу ее узнает: она побледнела, похудела, «сильно, сильно постарела» и вдобавок страдает физическим переутомлением (д. I)<sup>11</sup>. Приближающееся Рождество для нее не повод готовиться к празднику, у нее нет ни мужа, ни детей, прямо с дороги она приходит к Норе за помощью — ей нужна работа.

Мотив внешней привлекательности женщины неоднократно подчеркнут в пьесе в качестве важной составляющей ее естества. Это не только костюмированное выступление Норы на рождественском приеме и сцены, которые окружают это событие в драме, но и само отношение героини к своей внешности, не раз подчеркнутое в пьесе. Крөгстад, желая предостеречь Нору от самоубийства, использует эту ее «слабость» как один из наиболее действенных аргументов — он расписывает, как она будет выглядеть, когда ее труп выловят из реки (д. II).

Необходимость работать (так же как и мужчине<sup>12</sup>) лишает фру Линне женского очарования, легкости — всего того, что делает столь привлекательной Нору. В отличие от Норы, в ее жизни не осталось места ни для радости, ни для фантазий, ни для грез; их вытеснили необходимость сражаться за жизнь, заботы о куске хлеба. В этом отношении показательна сцена, где подруги обмениваются воспоминаниями о самых трудных

моментах в своей жизни. Нора рассказывает, что, когда ее охватывало отчаяние от невозможности найти деньги на покрытие долга, она рисовала себе разные «спасительные» картины. Например, появляется богатый старик-поклонник, который умирает и завещает ей все свои деньги. Фру Линне поначалу даже не может понять, о чем говорит Нора. Она пытается выяснить, кого конкретно та имеет в виду (д. I)<sup>13</sup>. Разница между подругами в отношении к жизненным проблемам будет усилена в следующем действии, когда фру Линне еще раз вернется к этому разговору, и станет понятно, что все фантазии Норы она приняла за чистую монету (д. II).

Фантазии Норы неразрывно связаны с осознанием своей женской привлекательности, обнажают ее женский (эмоционально-интуитивный, близкий к детскому) способ взаимодействия с миром. Уже в первой сцене драмы фраза Хельмера «Нора, Нора, ты еси женщина!»<sup>14</sup> задаст соответствующую перспективу в восприятии образа: ее характер, особенности поведения читаются как типично женские. Вопросы фру Линне подчеркивают противоположное: она трезва, смотрит на мир с позиции человека, давно утратившего способность грезить. «Жизнь и суровая, горькая нужда», как говорит сама героиня, научили ее «слушаться голоса рассудка» (д. III)<sup>15</sup>. В этом она солидарна с мужчинами — Хельмером и Кростадом. Если Нора даже в подходах к решению важных финансовых вопросов сохраняет ребячливость и играет во взрослого (= мужчину), фру Линне всегда остается серьезной, так что создается впечатление, что она полностью лишена всего женского. Ее присутствие в тягость окружающим мужчинам, ее появление сопровождается мотивом досады (д. II)<sup>16</sup>, скуки, ее хотят поскорее спроводить<sup>17</sup>. В глазах Хельмера она — не дама, а швея (д. II)<sup>18</sup>, работница, которую необязательно в поздний час провозжать до дома (д. III)<sup>19</sup>.

Однако при подчеркнутом внешнем несходстве двух женщин объединяет общее отношение к семье, которое обнаруживается сразу, при первой встрече. Оно также будет осмыслено в пьесе как типично женское<sup>20</sup>. У обеих за плечами жертвенный поступок во имя спасения близких. Это дает им чувство гордости и удовлетворения как достойно выполненного долга: фру Линне ради спасения больной матери и младших братьев отказалась от собственного счастья, вышла замуж за нелюбимого, а после его смерти, изнуряюще работая, поднимала братьев и заботилась о матери. Нора, спасая отца и мужа, пошла на подлог и отказывала себе во всем, чтобы выплатить долг<sup>21</sup>.

Для обеих семья является высшей ценностью. В их системе представлений отсутствие детей и мужа лишает женщину смысла существования<sup>22</sup>.

У фру Линне нет ничего, ради чего стоило бы жить. Этот мотив заявлен уже при первом появлении героини<sup>23</sup>, но в полную силу разворачивается в сцене ее разговора с Кrogстадом. Здесь этот мотив звучит трижды: «Некого жалеть, не о ком заботиться!», «Работать для себя одной мало радости. Кrogстад, дайте мне цель — для чего и для кого работать», «Мне надо кого-нибудь любить, о ком-нибудь заботиться, заменять кому-нибудь мать, а вашим детям нужна мать» (д. III)<sup>24</sup>. Теперь не Кrogстад, а сама фру Линне делает предложение, ибо не работа, а семья, возможность жить не для себя, а для кого-то дает человеку смысл — вот вывод, к которому приходит героиня в результате своей самостоятельной жизни. Перспектива женского служения семье внушает фру Линне надежду на счастье. Меняется сам характер речи. Восклициания, повторы, прерывистость передают эмоциональный подъем и определенную восторженность, которую испытывает героиня. В ней как бы вновь открывается давно забытое женское начало: «Какой поворот! Какой поворот! Будет для кого работать... для кого жить... куда внести свет и тепло» (д. III)<sup>25</sup>.

Показательно, что этот вывод в пьесе распространяется не только на женщин, но и на мужчин: «злодей» Кrogстад, в начале пьесы готовый отстаивать свое место под солнцем любой ценой, убедившись в искренности намерения фру Линне выйти за него замуж, меняется — «счастливые перемены личного характера» заставляют его отказаться и от своих притязаний на место в банке, и даже от денег, которые должна ему Нора (д. III). Страдает от отсутствия семьи доктор Ранк; гордится своей семьей и понимает, что она разрушена с уходом Норы, Хельмер. Идея семьи как смыслообразующая для жизни человека скрепляет воедино всю систему персонажей в драме. Ей противостоит идея общества как антигуманной в своей основе организации человеческой жизни. Из столкновения этих двух идей решается проблема женщины, ее равноправия и личностной свободы.

В финале драмы подруги меняются местами: одна уходит из семьи, другая ее обретает. Одна всю жизнь работает, стараясь завоевать свое место в обществе мужчин, и понимает, что смысл — лишь в служении кому-то, любви и материнстве. Другая отказывается от этого во имя того, чтобы найти себя. При всем желании убедить зрителя в закономерности и правомерности поступка Норы, Ибсен задает ему неоднозначную перспективу. Фру Линне — это трезвый взгляд самого автора на будущее главной героини.

В пьесе есть еще один второстепенный персонаж, связанный с Норой, — ее нянька Анна-Мария. От обычного служебного персонажа ее отличает наличие имени и своей жизненной истории. В развитии конфликта

этот персонаж никак не участвует, но особенность его включенности в действие, позволяет понять еще одну важную функцию второстепенных персонажей в драме — они усложняют наше представление о конфликте, высвечивают его разные социальные грани и намекают на будущее главных героев.

Анна-Мария появляется в пьесе трижды: в I действии она выступает как служебный персонаж — дважды выводит на сцену детей; в начале II действия мы узнаем историю ее жизни. Нянька детей Норы нянчила ее саму. Когда умерла мать Норы, Анну-Марию наняли в дом. Предложение было настолько выгодным, что молодой женщине без мужа и средств к существованию, с маленьким ребенком на руках пришлось оставить собственную дочь, чтобы стать кормилицей Норы. Мать и дочь за все это время не виделись, однако нянька не ропщет: дочь дважды писала ей, на конфирмацию и свадьбу, значит — не забыла. Однако собственную дочь ей заменила Нора, которой Анна-Мария стала матерью.

Историю кормилицы мы узнаем, когда Нора в тревоге ждет разоблачающего ее письма Кростада. В рассказе няньки героиня ищет ответы на волнующие ее вопросы: смогут ли дети жить без матери, забудут ли ее, сможет ли Анна-Мария им ее заменить? Однако роль этого персонажа в пьесе не сводится к тому, чтобы передать внутреннее напряжение главной героини. История Анны-Марии усложняет социальное звучание конфликта. Решение Норы обусловлено стремлением обрести себя, решение няньки — необходимостью выжить.

Обе женские судьбы — и фру Линне, и няньки — демонстрируют формы реального взаимодействия общества и женщины, не имеющей экономической поддержки мужчины. Преступление Норы обнажает антигуманность законов общества и правовую ограниченность женщины; история второстепенных персонажей — жизнь женщин, вынужденных самостоятельно бороться за свою жизнь в условиях, созданных таким обществом.

Драма «Кукольный дом» не случайно была воспринята современниками как протест против неравноправного положения женщин в современном обществе. Ибсен действительно демонстрирует неготовность общества, созданного мужчинами и для мужчин, принять женщин в качестве равноправных членов. Однако позиция автора сложнее, чем современных ему борцов за женскую эмансипацию. Ибсен отмечает противоречие между самой женской природой, ориентированной на семью и детей, и стремлением женщины к личностной самостоятельности. Второстепенные персонажи задают иную перспективу решению Норы бросить детей и уйти

из семьи. Страстно выступая за необходимость уважительного отношения к женщине, изменения ее прав в обществе, Ибсен вместе с тем далек от феминистского радикализма: прошлое фру Линне — это будущее Норы, от которого проигрывают все — и женщина, и общество.

Мужчин, Хельмера и доктора Ранка, помимо дружбы объединяют общие взгляды и ценности. Их идейное единство подчеркнуто сразу. Рассуждения, с которыми доктор Ранк появляется в пьесе, посвящены нравственности Кrogстада. Доктор выходит из кабинета Хельмера, где был свидетелем их разговора. В существо дела он явно не вдавался<sup>26</sup>, однако это не мешает ему сразу отнести Кrogстада к разряду «нравственных калек», назвать его человеком, у которого «подгнили самые корни характера», отнести к категории людей, которые «шныряют повсюду, разнохивая, не пахнет ли где нравственной гнилью»<sup>27</sup>. Уже в следующей реплике доктор разделит все общество на больных и здоровых, и критерием такого разграничения выступит отношение к нравственности<sup>28</sup>. То, что у доктора свернуто до физиологических метафор, в устах Хельмера развернуто в целую теорию, где абстрактные, отвлеченные от конкретного случая суждения о нравственности заканчиваются однозначным приговором. «Вот почему я и называю его нравственно испорченным»<sup>29</sup>, — заключает Хельмер, изложив Норе, в чем суть преступления Кrogстада.

Мужчины солидарны и в отношении к Норе. Применительно к обоим используется одна символическая реалья — миндальное печенье. Мотив миндального печенья, впервые обыгранный в начале I действия в сцене любовно-игрового общения супругов, прозвучит и при первом появлении доктора Ранка. Показательно сходство реакций героев: со стороны Ранка — тот же снисходительно-игривый тон и намек на мотовство, что у Хельмера; со стороны Норы — необходимость прикрыть ложью слабость к любимому лакомству, как и в общении с мужем:

Ранк. Те-те-те! Миндальное печенье! Я думал, это у вас запретный плод.  
Нора. Да, но это Кристина мне принесла немножко.  
Фру Линне. Что?.. Я?.. (д. I)<sup>30</sup>

Во II действии отношения между друзьями предстанут в более сложном виде: доктор Ранк объявит о своем решении умирать в одиночку, чтобы не коробить эстетических чувств Хельмера. Здесь же мы узнаем, что Ранк тайно влюблен в Нору и, не имея возможности создать собственную семью, каждый день навещается к Хельмерам, чтобы погреться у семей-



ного очага друга. Наконец, третье появление доктора в пьесе — это своеобразное прощание, за которым следует откровение Хельмера относительно их дружбы: «Я как-то не могу себе представить, что его не будет. Он, его страдания, его одиночество создавали какой-то легкий облачный фон нашему яркому, как солнце, счастью... Ну, а может быть, оно и к лучшему. Для него во всяком случае. (Останавливается.) Да, пожалуй, и для нас, Нора»<sup>31</sup>. Замечание Хельмера выдает в нем не только человека, лишенного какого бы то ни было сочувствия, но эгоиста, холодно дистанцирующегося от умирающего друга. В следующих репликах моральная оценка героя еще более усилена:

Хельмер. ...Я хочу быть с тобой, моя ненаглядная, у тебя.

Нора. Зная, что твой друг умирает?

Хельмер. Ты права... В наши отношения вторглось нечто некрасивое — мысль о смерти, о разложении. Надо сначала освободиться от этого...<sup>32</sup>

До того как супруги сядут выяснить отношения в финальной сцене драмы, Ибсен еще раз — через весть о близкой смерти друга — обнажает перед зрителем главное в характере Хельмера. Эстетическое, поверхностное в его системе ценностей перевешивает этическое, сущностное: отталкивающий вид больного значимее, чем его поддержка в последние минуты жизни. Метрой личности становится ее отношение к смерти. Однако Ранк нужен не только для того, чтобы лучше раскрыть суть главного героя, противоречие между видимостью и сущностью, как справедливо подчеркивал Адмони, — в его характере<sup>33</sup>. Образ доктора придает пьесе философскую направленность.

Образ доктора Ранка в первую очередь связан с темой смерти — у героя неизлечимая болезнь, унаследованная от отца. Критики нередко комментируют эту особенность образа в духе натурализма Золя. Адмони, говоря о мотиве наследственности как о характерном для многих произведений драматурга, справедливо подчеркивал необоснованность такой трактовки. «В конце 70-х — начале 80-х годов, — уточняет исследователь, — наследственность для Ибсена приобретает особое значение — как наиболее конкретный и типичный, с его точки зрения, случай социальной взаимосвязанности людей»<sup>34</sup>. По сути, ту же трактовку встречаем и в статье современной исследовательницы: «Значение прошлого в пьесах подчеркивается с помощью натуралистического мотива наследственности. С этим мотивом Ибсен связывает анализ социальной проблемы. Освальд Алвинг

в «Привидениях», доктор Ранк в «Кукольном доме» умирают от болезней, которые приобрели их отцы в дни слишком бурной молодости»<sup>35</sup>.

С нашей точки зрения, при анализе этого мотива стоит обратить внимание на две вещи. Во-первых, доктор Ранк — не единственный персонаж в пьесе, с которым связан мотив наследственности. Он дважды звучит и применительно к Норе. Если наследственность Ранка сказывается на физическом уровне — его ждет разложение всего организма и смерть, то Нора в глазах Хельмера унаследовала нравственные качества своего отца — отсутствие строгой морали и легкомыслие<sup>36</sup>.

Во-вторых, мотив наследственности в образе доктора Ранка играет второстепенную, по сравнению с мотивом смерти, роль. Если перевести это на язык идей и влияний, то мы имеем дело не столько с натуралистической идеей Золя, сколько с философией смерти Кьеркегора. Мотив наследственности лишь помогает поставить героя в ситуацию «перед лицом мысли о смерти».

Вопрос об отражении в творчестве Ибсена идей датского философа как проблема влияния самим драматургом категорически отвергался, однако критики возвращаются к нему вновь и вновь. В этой связи нам близка позиция А.А. Чамеева<sup>37</sup>. Несмотря на то что Ибсен выступал против поиска в его творчестве влияния кого бы то ни было, он, как любой человек, дышал воздухом своей эпохи и как художник неизбежно резонировал на ее ведущие устремления. Очевиден интерес драматурга и к правам женщин, и к проблеме наследственности (см. также драму «Привидения»). Созвучие его пьес идеям Кьеркегора иного свойства — мировоззренческого: как общее сходство позиций в оценке общества, понимании личности, критериях ее оценки и видении ее долга. «Кукольный дом» нельзя рассматривать как иллюстрацию идей датского философа (драматург, например, совершенно не воспринял христианскую составляющую его учения, многие идеи Кьеркегора присутствуют лишь в общих очертаниях). Трудно, однако, согласиться и с подчеркнуто осторожной точкой зрения Адмони, когда он пишет, что Ибсен, «пусть неосознанно для себя, приблизился к некоторым наиболее общим построениям кьеркегоровской мысли»<sup>38</sup>. Мотивных переключек у драматурга и философа очень много. Они, например, совпадают в видении основных этапов развития человеческой личности. В этом отношении Хельмер — «типично кьеркегоровский» герой. В нем необычайно заострено эстетическое начало, которое, по Кьеркегору, является низшей ступенью развития личности. Нора занимает вторую, этическую, ступень, а к моменту развязки поднимается на высшую — обретает себя.

Смерть — критерий экзистенциальный; по Кьеркегору, рождение личности происходит только перед лицом мысли о смерти, когда страх утраты своего «я», отчаяние заставляет человека сделать выбор в пользу своей свободы. Победивший отчаяние дух обретает себя в вере в Бога и с ней способность безусловного различения добра и зла. Обретение себя является долгом каждого человека, считает философ.

Заставляет своих героев пройти экзистенциальную проверку и Ибсен. Смерть присутствует в истории каждого из занятых в конфликте персонажей, выверяет его способность действовать, истинность или ложность его ценностей. Женщины, Нора и фру Линне, столкнувшись с ней, руководствуются любовью и чувством привязанности. Эти чувства помогают им правильно найти нравственный ориентир, толкают к действию. То же можно сказать о Кругстаде: необходимость спасти умирающую жену побудила его пренебречь законом, пойти на преступление. Смерть, поставив героев в ситуацию отчаяния, заставила сделать выбор — законы общества или спасение близкого, и выбор в пользу близкого человека дал чувство гордости и радости или, говоря словами Кьеркегора, приблизил к обретению себя. Однако встреча со смертью у этих героев отнесена к прошлому. Доктор Ранк и Хельмер должны пройти ее проверку на наших глазах.

Критики давно обратили внимание на странную, даже парадоксальную, на первый взгляд особенность образа: доктор по профессии, Ранк не лечит свою болезнь, а лишь наблюдает за ней. Будучи сам больным, доктор поставлен в ситуацию, когда в нем в конфликтном отношении находятся две ипостаси — человеческая и профессиональная: как врач он бессилен перед болезнью. Профессия помогает ему лишь фиксировать приближение смерти. С помощью анализов и обследования он точно устанавливает время ее прихода<sup>39</sup>. Однако ее приближение, как мы это видели из первой сцены с его участием, не меняет степень его чувствительности, не делает его философом. Его дух не меняется. Он осмысляет приближающийся конец своей жизни как биологический факт, ведет себя как ученый, беспристрастно фиксируя происходящие изменения в своем теле. Такое лишенное отчаяния поведение человека перед лицом смерти Кьеркегор называл тщеславным. Приближение смерти вызывает в нем не страх<sup>40</sup>, а усиливающую жажду жизни, желание ее чувственных радостей. Каждое из появлений доктора фиксирует их нарастание.

В первый раз он появляется со словами: «Как мне ни плохо, я все-таки готов жить и мучиться как можно дольше»<sup>41</sup>. Во II действии, когда герой узнает, что ему осталось меньше месяца, он решает «пользоваться, пока

можно», вниманием Норы. Он признается ей в своих чувствах и «жаждет счастья» доказать свою преданность. Неприятному для Норы объяснению доктора в любви предшествует шутовское перечисление тех гастрономических удовольствий, которых Ранк был лишен в силу болезни: «...в особенности обидно, что они (вкусные вещи: спаржа, страсбургские паштеты, трюфели, устрицы, портвейн и шампанское. — Т.Я.) отзываются на злополучном хребте того, кто и не вкусил ни капельки от этих благ!»<sup>42</sup> В III действии, закончив последнее научное исследование и получив полную ясность относительно своего конца, Ранк снимает все наложенные на себя запреты: пьет вино, шампанское, просит перед уходом сигару:

Ранк. Хорошо у вас здесь, уютно, у вас — обоих.

Хельмер. Кажется, тебе и наверху было сегодня хорошо, уютно.

Ранк. Восхитительно. И почему бы нет? Отчего не взять от жизни все, что она дает? Во всяком случае, сколько можно и пока можно. Вино было превосходное...<sup>43</sup>

Особое оживление, которое переживает герой<sup>44</sup>, связано с желанием «взять от жизни все». Близость смерти пробуждает в нем голос тела, а не духа. Перерождения личности не происходит. И в последнюю минуту Ранк остается верен не своему истинному, а своему профессиональному «я». Крест на визитной карточке, где написано: «Доктор медицины Ранк», подчеркивает это<sup>45</sup>.

Символический уход доктора Ранка перекликается с грохотом ворот уходящей Норы и служит ответом на вопрос о возможности чуда для Хельмера. Но не только. Будучи своеобразным отражением и продолжением Хельмера, этот образ позволяет сделать еще один вывод. С его уходом самому Хельмеру на символическом уровне предрекается уход как наследственно больному общественному организму, как человеку, чей дух так и не заговорил даже перед лицом смерти.

Как драматург, Ибсен мыслил категорией личности, поэтому в его пьесах основное внимание уделено ей — сильной, яркой личности, вступающей в конфликт со всем обществом, системой. В этом смысле поэтика его пьес, как отмечают многие исследователи, ближе романтической эстетике XIX в., чем новой драме рубежа XIX–XX вв. В поэтологическом смысле это неизбежно делает ибсеновские драмы личностноцентричными, а в отношении «Кукольного дома» — Нора-центричными. В «Кукольном доме» противостояние личности и общества решается на уровне супругов, Норы и Хельмера, каждого со своим мировидением, системой ценностей, философией.

Перенос конфликта из сферы общественных связей в сферу семейных отношений позволил автору не только поднять вопросы несправедливого устройства общества и антигуманной сущности его законов, но и высветить ряд острых проблем современности: неравенство мужчины и женщины, экономико-правовые основания семьи как общественного института и роли мужчины и женщины в нем, возможности личностной реализации для женщины в семье и обществе. При этом в центре внимания автора остается проблема личности и условия ее становления.

Этот огромный комплекс проблем решается *всей* системой героев. Судьбы центральных героев Ибсена не имеют однозначного ответа. Жизнь Хельмера, человека здорового и нравственного с точки зрения общественных требований, но неизлечимо больного с точки зрения духа и высшей человечности, на символическом уровне ведет к смерти. Грохотом захлопнувшихся ворот автор не хочет оставить для него даже надежды на чудо. Однако выбор средств — символика — говорит в пользу не столько автора, сколько героя. Судьба Норы, образа революционного для своего времени, видится автору скорее как необходимость, исходящая из высшего предназначения человека, чем как возможность, существующая в реалиях современного общества. Сложность, неоднозначность разрешения вопросов, поднятых в связи с центральными персонажами, и демонстрируют второстепенные персонажи.

\* \* \*

<sup>1</sup> Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени: учеб. пособие к спецкурсу. М.: МГПИ, 1979. 90 с.

<sup>2</sup> Адмони В.Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. 2-е изд. Л.: Худ. лит., 1989. 272 с. (1-е изд. — 1956).

<sup>3</sup> Шайкевич В.А. Ибсен и русская культура: Очерки. Киев: Вища школа, 1974. 142 с.; Шарыткин Д.М. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. 322 с.; Смирнова Н.А. Социально-психологическая драма Хенрика Ибсена и английская драматургия рубежа XIX–XX вв.: (Комедиография Оскара Уайльда и соц.-психол. драма Джона Голсуорси): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1991. 17 с.; Кузьмичева Л.В. Рецепция творчества Х. Ибсена в английской литературе 70–90-х годов XIX в.: на примере драмы «Кукольный дом»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2002. 23 с.

<sup>4</sup> Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Пушкинский Дом, 2007. 272 с.; Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин; Росмерсхольм / Подгот. А.А. Юрьев. СПб.: Наука, 2006. 742 с. Сер. «Литературные памятники»; Юрьев А.А. Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Изд-во Академии театрального искусства, 2013. 185 с.

<sup>5</sup> Чамеев А.А. Драммы Ибсена в свете идей Киркегора // Homo universitatis: Памяти А.Б. Муратова: сб. ст. / Под ред. А.А. Карпова. СПб.: Фак-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 460–468.

<sup>6</sup> Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 380.

<sup>7</sup> Там же. С. 409.

<sup>8</sup> Ранк. Это имя я частенько слышал здесь в доме (д. I) (Там же. С. 390). См. также реплику Хельмера после того, как ему была представлена фру Линне (д. I) (Там же. С. 393).

<sup>9</sup> Ср.: «Никому нельзя знать об этом, Кристина, никому, кроме тебя» (д. I) (Там же. С. 386).

<sup>10</sup> Ранк. Заведутся новые связи, и...

Нора. У кого заведутся новые связи?

Ранк. И у вас, и у Хельмера, когда меня не станет. Да вы уже на пути к этому, кажется. На что понадобилась вам вчера вечером эта фру Линне?

Нора. Ай-ай, а уж не ревнуете ли вы меня к бедной Кристине?

Ранк. Ну да. Она станет моей заместительницей здесь в доме. Когда мне придется отсутствовать, эта женщина, пожалуй... (Там же. С. 417).

<sup>11</sup> См. сцену, в которой Нора представляет фру Линне доктору Ранку (Там же. С. 390–391).

<sup>12</sup> Ср. замечание Норы в рассказе о том, как она зарабатывала деньги: «Ах, иной раз до того, бывало, устанешь! Но все-таки ужасно приятно было сидеть так и работать, зарабатывать деньги. Я чувствовала себя почти мужчиной» (д. I) (Там же. С. 388).

<sup>13</sup> Там же. С. 389.

<sup>14</sup> Там же. С. 376.

<sup>15</sup> Там же. С. 431.

<sup>16</sup> Там же. С. 417.

<sup>17</sup> Ср.: Хельмер. Наконец-то спровадил ее. Ужасно скучная особа (Там же. С. 436).

<sup>18</sup> Там же. С. 411.

<sup>19</sup> Хельмер. Надеюсь, благополучно доберетесь до дому. Я бы с удовольствием... но ведь вам недалеко (Там же. С. 436).

<sup>20</sup> Ср. реакцию Кростада на желание фру Линне посвятить себя служению семье: «Это все одна женская восторженность, великодушная потребность жертвовать собой» (д. III) (Там же. С. 432).

<sup>21</sup> Ср. практически дословные оценки своих жертв во имя семьи в устах двух героинь:

Фру Линне. ...я горжусь и радуюсь, вспоминая, что мне выпало на долю облегчить остаток дней моей матери.

Нора. Ты гордишься также, вспоминая, что сделала для братьев.

Фру Линне. Мне кажется, я в праве.

Нора. И мне так кажется. Но вот ты послушай, Кристина. И мне есть чем гордиться, чему радоваться (д. I) (Там же. С. 385).

Ср. также реплику Норы в разговоре с Кругстадом: «Как? Он (Хельмер. — Т.Я.) узнает эту тайну — мою гордость и радость — таким грубым, пошлым образом — от вас?» (Там же. С. 398).

<sup>22</sup> Ср. реплику Норы: «Значит, одна-одинешенька. Как это должно быть ужасно тяжело. А у меня трое прелестных детей...» (Там же. С. 381).

<sup>23</sup> Нора. Так у тебя теперь легко на душе...

Фру Линне. Не скажу. Напротив, страшно пусто. Не для кого больше жить... <...> Хуже всего в моем положении то, что в душе осаждается столько горечи. Работать не для кого... (д. I) (Там же. С. 384).

<sup>24</sup> Там же. С. 432–433.

<sup>25</sup> Там же. С. 434. Ср. эту цитату с репликой выше, когда на сомнения Кругстада в искренности желания фру Линне посвятить себя служению семье она холодно говорит: «Вы замечали за мной когда-нибудь склонность к восторженности?» (Там же. С. 432).

<sup>26</sup> Ср. замечание Ранка о Кругстаде:

Нора. О чем же он пришел говорить с Торвальдом?

Ранк. Право, не знаю. Слышал только что-то насчет Акционерного банка.

Нора. Я не знала, что Круг... что этот частный поверенный Кругстад причастен к банку.

Ранк. Да, он занимает там какую-то должность (Там же. С. 391).

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же. С. 391–392.

<sup>29</sup> Там же. С. 404.

<sup>30</sup> Там же. С. 392.

<sup>31</sup> Там же. С. 441.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Адмони В.Г. Указ. соч. С. 173–174.

<sup>34</sup> Там же. С. 178.

<sup>35</sup> Половинкина О. Новая драма: Генрик Ибсен // Литература. 2004. № 41. С. 23.

<sup>36</sup> Ср. реплики Хельмера: «Ты маленькая чудачка! Две капли воды — твой отец. Только и хлопчешь, как бы раздобыть денег. А как добудешь — глядь, они между пальцами и прошли, сама никогда не знаешь, куда их девала. Ну что ж, приходится брать тебя такой, какова ты есть. Это уж в крови у тебя. Да, да, это в тебе наследственное, Нора» (д. I) (Там же. С. 378).

«Мне бы следовало предчувствовать возможность подобного. Следовало предвидеть. Все легкомысленные принципы твоего отца... Молчи. Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга...» (д. III) (Там же. С. 443).

<sup>37</sup> Чамеев А.А. Указ соч.

<sup>38</sup> Адмони В.Г. Указ. соч. С. 87.

<sup>39</sup> См. его реплики: «На этих днях я произвел генеральную ревизию своего внутреннего состояния. <...> Теперь мне остается лишь единственное исследование» (д. II) (Там же. С. 415).

<sup>40</sup> Ср., например, реплику фру Линне, характеризующую поведение Кростада в ситуации жизнь/смерть: «Я хорошо понимаю, до чего может довести отчаяние такого человека, как вы» (Там же. С. 433).

<sup>41</sup> Там же. С. 391.

<sup>42</sup> Там же. С. 416.

<sup>43</sup> Там же. С. 438.

<sup>44</sup> См. реплики Хельмера: «А ты заметила, как Ранк был сегодня оживлен?», «...я давно не видал его в таком хорошем настроении» (Там же. С. 437).

<sup>45</sup> Хельмер. Две визитные карточки от Ранка.

Нора. От Ранка?

Хельмер (глядит на них). «Доктор медицины Ранк». Они сверху лежали: видно, он сунул их, уходя.

Нора. На них что-нибудь написано?

Хельмер. Над именем сверху черный крест. Гляди. Что за жуткая фантазия! Точно извещает о собственной смерти (Там же. С. 441).