

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ БЕРДАХА**

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**на тему: ««Кукольный дом» Г.Ибсена как социально-
психологическая драма»**

Выполнила: студентка 4 курса
направления «Филология и
обучение языкам» (русский язык)
Колупаева О.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:
доц. Аманова А.А.

НУКУС - 2015 г.

Каракалпакский государственный университет имени Бердаха

Факультет	иностранных языков
Кафедра	русской филологии
Учебный год	2014-2015
Студентка	Колупаева О.
Научный руководитель	доц.Аманова А.А.

Тема выпускной квалификационной работы:

««Кукольный дом» Г.Ибсена как социально-психологическая драма»

Авторская аннотация.

В выпускной квалификационной работе рассматривается «Кукольный дом» Г.Ибсена как социально - психологическая драма.

Актуальность исследования. **Актуальность темы исследования** заключается в том, что проблематика пьесы «Кукольный дом» остается актуальной и в современном обществе. Большинство проблем произведений Ибсена являются социальными, так как показывают важные вопросы общества времен как начала XX века, так и современного мира.

Научная новизна заключается в том, что был осуществлен отличный от других критиков подход к анализу и оценке определенных проблем и персонажей с точки зрения современности.

Объектом исследования является пьеса Генрика Ибсена «Кукольный дом».

Предмет исследования - пьеса «Кукольный дом», как социально-психологическая драма.

Цель выпускной квалификационной работы - является изучение пьесы «Кукольный дом», как социально-психологической драмы.

Исходя из поставленной цели, в работе решаются следующие задачи:

1. Исследовать творчество Г. Ибсена;
2. Рассмотреть особенности «новой драмы» Ибсена;
3. Определить проблематику пьесы «Кукольный дом»;
4. Выявить особенности конфликта, композиции, характеров, символики и финала драмы;

Цели и задачи обусловили выбор методологии исследования, в основе которой лежат историко-культурологический, сравнительно-типологический, системный, структурно-поэтический методы и подходы.

Теоретико-методологической основой выпускной квалификационной работы послужили труды В.Г. Адмони, А. Ю. Зиновьева, А.А. Аникст, П.С. Балашов.

Практическая значимость данной работы заключается в том, что ее результаты могут использоваться в дальнейшем изучении творчества Генрика Ибсена и пьесы «Кукольный дом» на лекционных и практических занятиях по зарубежной литературе, при написании курсовых работ и других студенческих научных исследований.

Структура работы состоит из введения, двух глав и заключения, списка использованной литературы.

Выводы. Пьеса «Кукольный дом» относится ко второму этапу творчества Ибсена, этапу расцвета его драматургии, наиболее беспощадного, резкого осуждения бездуховной действительности. Появление драмы ознаменовало становление новой социально-психологической драмы, оказавшей огромное влияние на мировую драматургию.

В ибсеновской «новой драме» история души героев глубоко мотивирована как изнутри, так и снаружи. При этом особая роль отводится интеллектуально-аналитическим методам - постоянное выявление новых и новых сведений о предыстории героев, предыдущие события, определенные моменты душевной жизни персонажей. Ибсена интересует не только занимательный сюжет, он в первую очередь сосредоточивается на психологических изменениях, происходящих с персонажами.

Содержание

Введение.....	3-7
Глава 1. Особенности «новой драмы» Г. Ибсена.....	8-23
Глава 2. Проблема семейного счастья в пьесе «Кукольный дом».....	24-48
2.1. Проблема женской эмансипации.....	24-27
2.2. Образ адвоката Хельмера.....	27-28
2.3. Образ Норы.....	28-34
2.4. Особенности конфликта и композиции	34-43
2.5. Символика в драме.....	43-45
2.6. Особенности финала пьесы.....	45-48
Заключение.....	49-50
Список использованной литературы.....	51-53

Введение

В истории западноевропейской «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому драматургу Генриху Ибсену (1828-1906). С его творчеством связано формирование важнейшего жанра в западноевропейской новой драме - драмы идей.

«Новая драма» появляется в конце XIX в. Она получила такое определение в связи с появлением новых художественных форм и проблем. В спектр тем и идей драмы попали социальные проблемы, героические темы. Драматурги находили новые пути воссоздания психологии героев: они пытались увязать воедино внутренний мир человека и нравственные проблемы. Например, в пьесах Г. Ибсена появляется символика и кодировка смысла. Новая драма поставила перед театром задачу познать жизненные закономерности через осознание проблемы или конфликта и эмоциональное воздействие.

Ибсен выступал против поверхностного увлечения историческим и национальным колоритом. Задача драматурга — воспроизвести «духовный склад и образ мышления эпохи». Ибсен переносит этот принцип на изображение современной эпохи.

Свою позицию он формулирует в общих чертах уже в 1857 году. По мысли Ибсена, драматург не должен разъяснять в тексте пьесы, в чём значение используемых им образов. Символы должны быть скрыты «как серебряная жила в горных недрах». Это заставит зрителя размышлять над пьесой и сделает его «соавтором драматурга». Ту же цель имеет такой драматургический приём, как открытый финал пьесы: «...Поэт наметил направление, в котором приходится искать □□□□ финал, и затем — наше дело, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путём личного творчества»¹. Драма перестаёт быть только источником наслаждения, развлечением для

¹ Ибсен Г. Собр. Соч. М., 1956, т.4. с.623.

публики. Ибсен делает драму серьёзным жанром, требующим мыслительных и творческих усилий. Но в построении своих произведений он продолжает следовать традиции «хорошо сделанной пьесы», которая предполагала тщательно выверенную интригу, способную захватить зрителя.

Обращение к творчеству Г. Ибсена остается актуальным и в начале XXI века, хотя именовать его пьесы сегодня «новой драмой», конечно, преувеличение. Драматургия Ибсена не уходит из репертуара современного театра. Чехов считал Ибсена своим антиподом, но оказалось, что они оба в равной степени будут определять мировой театральный репертуар. А Ибсен остается дискуссионным автором.

Актуальность темы исследования заключается в том, что проблематика пьесы «Кукольный дом» остается актуальной и в современном обществе. Большинство проблем произведений Ибсена являются социальными, так как показывают важные вопросы общества времен как начала XX века, так и современного мира.

«Кукольный дом» относится к социальной драме, подвергающей беспощадной критике духовное состояние норвежского общества. Драма Ибсена была не просто призывом к борьбе за женскую независимость и самостоятельность, она отстаивала общечеловеческие права, протестовала против лживых и лицемерных общественных законов. И это стало значительным шагом вперед в создании новой драматургии, отразившей не только свою эпоху, но и мысли и чувства последующих поколений.

Целью работы является изучение пьесы «Кукольный дом», как социально-психологической драмы.

Достижению поставленной цели были подчинены следующие основные **задачи** исследования:

- исследовать творчество Г. Ибсена;
- рассмотреть особенности «новой драмы» Ибсена;
- определить проблематику пьесы «Кукольный дом»;

- выявить особенности конфликта, композиции, характеров, символики и финала драмы;

Объектом исследования является пьеса Генрика Ибсена «Кукольный дом».

Предмет работы - пьеса «Кукольный дом», как социально-психологическая драма.

Методы исследования обусловлены поставленными в работе целями и задачами. Использовались методы традиционного историко-литературного и культурно – исторического анализа.

Научная значимость заключается в том, что был осуществлен отличный от других критиков подход к анализу и оценке определенных проблем и персонажей с точки зрения современности.

Представители отечественного литературоведения по-разному подходили к исследованию творчества Ибсена. Так, Г. Н. Храповицкая в книге «Ибсен и западноевропейская драма его времени» соотносит творчество Ибсена с творчеством ряда его выдающихся младших современников в западной литературе на рубеже XX века – например, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Б. Шоу.² Тем же путем следует и Т. К. Шах-Азизова в книге «Чехов и западноевропейская драма его времени». В частности, она упоминает фамилии Ибсена и Стриндберга, Золя и Гауптмана, Шоу и Метерлинка – писателей, которые на рубеже XX века пытались на Западе перестроить традиционную драму. «Причем, творчество большинства из них группируют вокруг двух противоположных и вместе с тем нередко перекрещивающихся направлений: натурализма и символизма,- пишет автор. - Но Ибсен недаром обычно идет в этом списке первым»³. В. Г. Адмони в книге «Генрик Ибсен» дает полный обзор творчества драматурга, дает высокую оценку его произведениям: «На Западе нет другого драматурга, который в такой мере воплотил бы XIX век в

² Г. Н. Храповицкая в книге «Ибсен и западноевропейская драма его времени». М., 1979.

³ Т. К. Шах-Азизова в книге «Чехов и западноевропейская драма его времени». М., 1966.

его движении, был бы таким достоверным свидетелем этого времени, как Ибсен. И в то же время на Западе нет ни одного драматурга, который столько бы сделал в XIX веке для структурного обновления и углубления драмы, для усложнения ее поэтики, для развития ее языка»⁴. Российский литературовед показывает взаимосвязь литературы XIX века с творчеством Ибсена, прослеживает связь с литературой века XX. «Драматургия Ибсена занимала столь центральное положение в литературе своего времени, ее влияние столь широко расплеснулось»,⁵ - пишет Адмони. Е. А. Леонова рассматривая особенности литературного процесса в скандинавских странах, называет норвежца Генрика Ибсена и шведа Августа Стринберга «великими реформаторами скандинавского театра, крупнейшими представителями европейской «новой драмы», отмечает немалую роль в формировании эстетических воззрений скандинавских художников русской литературы (Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, М. Горького)⁶. Автор отмечает, что «в пьесах Ибсена 70 - 80-х гг. преодолеваются романтические тенденции, усиливается сатирическое начало. Новаторство драматурга обнаруживается и в поэтике пьес. Ее основные приметы - глубокий психологизм, насыщенность реалистической символикой, подтекстами, лейтмотивами»⁷. А. Г. Образцова в книге «Драматургический метод Бернарда Шоу» раскрыла основные понятия трактата Шоу «Квинтэссенция ибсенизма», который был рассмотрен нами выше; выявила основные связи Ибсена и Шоу. «Также, через знаменитую фигуру норвежского драматурга раскрывается сам Бернард Шоу. Ибсен помог Шоу найти себя как художника, хотя Шоу со своей прямолинейностью и односторонним подходом так до конца и не сумел прочувствовать всю силу воздействия драмы Ибсена»⁸.

⁴ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989. С.4.

⁵ Там же, с.243.

⁶ Леонова Е. А. Литература скандинавских стран (Конец XIX – начало XX века), 1997. С.1.

⁷ Там же, с.9.

⁸ Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу/А. Г. Образцова.- М., 1965. С.8.

Структура работы состоит из введения, двух глав и заключения, списка использованной литературы.

Практическое значение данной работы заключается в том, что ее результаты могут использоваться в дальнейшем изучении творчества Генрика Ибсена и пьесы «Кукольный дом» на лекционных и практических занятиях по зарубежной литературе, при написании курсовых работ и других студенческих научных исследований.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ «НОВОЙ ДРАМЫ» Г. ИБСЕНА

«Творчество Ибсена поразительно по своей эпохальной протяженности. Его истоки – в конце XVIII века, в сентиментализме и в бунтарском движении бури и натиска, а поздний Ибсен был причастен к течениям, ознаменовавшим рубеж XX века,- к символизму и неоромантике», - пишет В. Г. Адмони⁹.

Рубеж XX столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъемом драматического искусства. Драматургию этого периода современники называли «новой драмой», подчеркивая радикальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии, и, открывая для себя новые сферы жизни, впитала в себя дух всемогущего и всепроникающего научного анализа. Она восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма. «Новая драма» появилась во время господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес и с самого начала постаралась привлечь внимание к ее наиболее жгучим, животрепещущим проблемам. У истоков новой драмы стояли Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Гамсун, Метерлинк и другие выдающиеся писатели, каждый из которых внес неповторимый вклад в ее развитие. В историко-литературной перспективе «новая драма», послужившая коренной перестройке драматургии XIX в., ознаменовала собой начало драматургии века XX.

В истории «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому писателю Генриху Ибсену. Его художественное творчество соприкасается со многими литературными направлениями и не укладывается полностью в рамки ни одного из них. В 1860-е годы Ибсен начинает как романтик, в 1870-е становится одним из признанных европейских писателей-

⁹Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989.с.3.

реалистов, символика в его пьесах 1890-х годов сближает Ибсена с символистами и неоромантиками конца века. Но во всех его произведениях остро звучит социальная и нравственная проблематика. Ибсена с полным основанием считают создателем психологической драмы и философской «драмы идей», во многом определивших художественный облик современной мировой драматургии.

Творческий путь Ибсена охватывает более полувека. В 1849 г. он написал свою первую романтическую драму «Каталина», следом -- в национально-романтическом духе -- «Богатырский курган» (1850), «Воители в Хельгеланне» (1857) и «Борьба за престол» (1863). Вершиной его романтического творчества стали философско-символические драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), поставившие философские проблемы назначения и морального долга человека, и философская драма на историческую тему «Кесарь и Галилеянин» (1873), провозгласившая идею «третьего царства» -- мира свободы, добра и красоты, идущего на смену язычеству и христианству.

И все же, несмотря на огромное значение романтической драмы Ибсена, его главные художественные достижения лежат в области реалистической драматургии 1870-1890-х годов, получившей заслуженное признание у читателей и зрителей во всем мире.

Отход от романтизма наметился у Ибсена еще в 1860-е годы в «Комедии любви» (1862), еще в большей мере в «Союзе молодежи» (1869) -- острой сатире на политическую жизнь Норвегии. В 1877 г. в пьесе «Столпы общества» Ибсен делает решительный шаг к созданию социальной драмы, подвергающей беспощадной критике духовное состояние норвежского общества.

За период с 1877 по 1899 г. Ибсен создал двенадцать пьес: «Столпы общества»; «Кукольный дом», 1879; «Привидения», 1881; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888; «Гедда Габлер», 1890; «Строитель Сольнес», 1892; «Маленький Эйольф», 1894; «Йун Габриэль Боркман», 1896; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899. Их

принято делить на три группы, по четыре пьесы в каждой. Если в пьесах первой группы Ибсен основное внимание уделяет социальным проблемам, то начиная с «Дикой утки» -- морально-психологическим, наполняя содержание произведений символическим смыслом. При этом он часто нарушает строгую композицию, свойственную его социальным драмам, и большее, чем прежде, внимание уделяет пейзажу, отражающему душевное состояние героев.

Решающим условием возникновения «новой драмы» в творчестве Ибсена явилось его обращение к проблемам современной действительности. Его первая социально-критическая драма «Столпы общества», углубляя сатирические тенденции, заложенные в «Союзе молодежи», обличает пороки буржуазного общества, препятствующие человеку «быть самим собой» и осуществить свое предназначение.

В постановке проблемы и разрешении конфликта в своей первой «новой драме» Ибсен ориентировался на художественный опыт своего соотечественника, писателя и драматурга Бьернстjerne Бьёрнсона (1832-1910). Его часто называют «пионером «новой драмы» в Норвегии». По словам Г. Брандеса, в пьесах Бьёрнсона «Банкротство» и «Редактор» (обе -- 1874) «впервые в полный голос заговорила наша современность». А. Стриндберг назвал эти пьесы «сигнальными ракетами» «новой драмы».

Бьёрнсон раньше, чем Ибсен, убедился в том, что современность является наиболее подходящим материалом для драматургии нового типа. Противоречия социальной действительности он изображает в своих пьесах в форме острых нравственных коллизий между представителями противоборствующих сторон или споров-дискуссий между ними, завершающихся положительным решением конфликта.

Критика Ибсена, начиная с «Кукольного дома», куда более радикальна. И если в «Столпах общества», еще почти как у Бьёрнсона, противоречия снимаются неожиданным нравственным перерождением раскаявшегося Берника, а общество устами нетерпимой ко лжи Лоны Хассель осуждается за

его равнодушие к участи женщин («Современное общество -- это общество холостяков в душе», -- звучат ее слова), то героиня «Кукольного дома», милая и непосредственная Нора Хельмер, казалось бы, совершенно далекая от проблем общественной жизни, вступает в непримиримый конфликт с этим обществом, называя его законы бесчеловечными. Совершив горькое для себя открытие, что ее идиллическая семейная жизнь не более чем иллюзия и что долгие годы она поклонялась навязанным ей обществом фальшивым жизненным ценностям, Нора решительно переосмысливает свое прошлое и принимает непростое решение -- покинуть мужа и детей, чтобы наедине с собою спокойно и трезво разобраться, «кто же прав -- общество или она сама».

Б. Шоу, увидевший в Ибсене «великого критика идеализма», а в его пьесах - прообраз своих собственных пьес-дискуссий, в статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист - своим критикам» (1894), а также в многочисленных рецензиях, письмах и предисловиях к пьесам дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства норвежского драматурга, сформулировав на его основе свое представление о творческих задачах, стоявших перед «новой драмой». Главная особенность «новой драмы», по мнению Шоу, заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории». Ибсен положил начало «новой драме», и в глазах Шоу для современного зрителя он куда важнее, чем великий Шекспир. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами». Шоу полагает, что современный драматург должен идти тем же путем, что и Ибсен. При этом, говоря о своем собственном творчестве, Шоу признается, что «вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников». «Я ничего не создал, ничего не выдумал,

ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Смелость и оригинальность творческих идей норвежского драматурга Шоу связывает с тем, что Ибсен был свободен от предрассудков своего времени и сумел разоблачить ложные идеалы общества, предустановленные им нормы морали. Драматургу наших дней, считает Шоу, следует, подобно Ибсену, трезво взглянуть на действительность и отбросить всякие устарелые истины, ибо они лишены реального содержания.

Утвердившийся в обществе «культ ложных идеалов» Шоу называет «идеализмом», а его приверженцев -- «идеалистами». Именно на них направлено острое сатиры Ибсена, отстаивавшего право человеческой личности поступать иначе, чем предписывают «нравственные идеалы» общества. Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой... не буквой, но духом... не абстрактным законом, а живым побуждением». Задача современного драматурга в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни».

Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности.

Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами». Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить

зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать, превратить в «участника» возникшей дискуссии -- словом, не дать ему «спасения в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать».

Осознание и выявление Ибсеном глубокого внутреннего противоречия между «идеалом» и «действительностью», видимостью и сущностью окружающего мира определило художественную структуру его пьес о современности. Драма Ибсена, по сути, начинается с того момента, где действие драмы Бьёрнсона завершается. Знаменитая ретроспективная или «интеллектуально-аналитическая» форма ибсеновской драмы служит «узнанию» тайны прошлого его героев. Оставаясь за рамками непосредственного действия, оно анализируется и разоблачается ими в процессе происходящего. «Узнание» тайны резко нарушает спокойное и благополучное течение их жизни. У Ибсена «экспозиция», как правило, распространяется на все ее действие, и только в последних сценах тайное становится явным. Разоблачение того, что было с героями в прошлом, вызвано событиями настоящего времени, и чем больше читателю или зрителю открывается тайн их прошлого, тем яснее причина, вызвавшая катастрофу. Так с помощью ретроспективной техники Ибсен выявляет истинное положение дел, скрытое за оболочкой внешнего благополучия. «Узнание» тайны для него важнейший способ исследования не только сценических характеров, но и жизни в целом, во всем богатстве ее проявлений, противоречий и возможностей.

В своих пьесах Ибсен стремится к абсолютной достоверности происходящего. Он подчеркивает, что его произведения призваны «создать у читателя или зрителя впечатление, будто перед ним самая настоящая действительность», а от постановщиков требует, чтобы их сценическое воплощение было «максимально естественным» и «на всем лежала бы печать подлинной жизни». Требование жизненной правды важно и для языка ибсеновской драмы. Драматург добивается того, чтобы реплики героев точно

соответствовали речевым формам действительности. Еще важнее для него широкое использование подтекста. В репликах героев часто содержится дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых и сами они подчас не отдают себе отчета. Наряду с диалогом смысловую нагрузку в речи героев несут и паузы, роль которых резко возрастает в поздних пьесах драматурга.

Свою художественную форму «новая драма» Ибсена обрела в «Кукольном доме». В «Кукольном доме» Торстен узнает о «поступке» Норы, совершенном задолго до начала событий в пьесе, в ее последнем акте. Напряженность достигается не за счет увлекательной интриги, а главным образом благодаря тонкому анализу душевного состояния героини, с тревогой ожидающей своего разоблачения.

В финале пьесы после дискуссии с мужем Нора открывает для себя новый путь в жизни. По словам Шоу, благодаря дискуссии в финале пьесы «Кукольный дом» «покорил Европу и основал новую школу драматического искусства».

Пьеса, с восторгом встреченная читателями, сразу же была переведена на немецкий, английский, французский, итальянский, финский и русский языки. В 1879 г. она была поставлена в Норвегии, затем в других странах и всюду пользовалась у зрителя неизменным успехом. В то же время часть консервативно настроенных норвежских критиков обвинила драматурга в том, что своим «Кукольным домом» он намеренно подрывает устои общества. Отвечая им, Ибсен в своей следующей пьесе «Привидения» показал, к чему может привести желание любой ценой спасти распавшийся семейный союз. Героиня пьесы фру Альвинг, страдавшая от супружеских измен и пьяных оргий своего мужа, хотела, как и Нора, оставить свою семью, но пастор Мандерс уговорил ее остаться. Вступить в открытую борьбу с лицемерной общественной моралью фру Альвинг так и не решилась. Расплатой за компромисс со своей

совестью стала для нее смертельная болезнь сына Освальда, унаследованная им от распутного отца.

Как и «Кукольный дом», «Привидения» не только откровенно тенденциозная, но и глубоко психологическая драма. В ней дана необычайно тонкая и острая психологическая характеристика героини, с ужасом открывающей для себя в финале пьесы, что в ее семейной трагедии есть немалая доля и ее собственной вины.

В «Привидениях» Ибсен демонстрирует виртуозное владение техникой построения пьесы, используя ее для «саморазоблачения» героини и осуждения общественной лжи. Драматизм достигается максимальной концентрацией событий во времени и пространстве, единством времени и места, как в античной драме. Но в отличие от последней в «Привидениях» используются приемы «новой драмы», интеллектуальной и психологической. В ней многократно усилена роль дискуссии, настроения, подтекста, неразрывная связь прошлого и настоящего дополнительно выражена в художественных символах.

В драме «Враг народа» критика враждебных человеку представлений и условий жизни достигает наивысшей точки. Ибсен изображает в ней непримиримый конфликт между курортным врачом Томасом Стокманом, с одной стороны, и городскими властями, общественным мнением, прессой -- с другой.

С середины 1880-х годов в творчестве Ибсена на передний план выдвинулись по преимуществу проблемы моральные и психологические и одновременно с этим в структуре его пьес резко возросла роль художественных символов.

Символы в «новой драме» Ибсена появились еще задолго до того, как символизм в полный голос заявил о себе в драматургии. Сгнившее дно у «Индианки» в «Столпах общества», пожар в детском приюте в «Привидениях», «отравленные источники духовной жизни» в пьесе «Враг народа» -- все это не

просто яркие подробности изображенной действительности, но и поэтические образы-символы, обобщающие реальные жизненные явления с помощью аллегии, метафоры, иносказания.

«Дикая утка» -- первая пьеса Ибсена, в которой духовный облик и судьба героев раскрывается с помощью иносказания, поэтических символов.

В поэтике поздней драматургии Ибсена возникают новые черты. Много из того, что происходит с героями, едва ли поддается рациональному объяснению, получает чисто символическое истолкование, а идейно-философское содержание пьес выражается не в реальном, как прежде, а в обобщенно-условном плане. И вместе с тем даже в самых «символических» пьесах, таких, как «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», несмотря на черты символизма и даже иррационализма, по-прежнему доминирует интеллектуально-аналитическое начало. Как и всю «новую драму» Ибсена, их отличает высокий гуманистический пафос, отрицающий культ утонченного, эстетизированного искусства. И хотя символика поздних пьес, казалось, тесно связывает их с символистской драмой этого времени, сам Ибсен категорически против, чтобы они истолковывались как символистские. «Я не ищу символы, а изображаю живых людей», -- подчеркивает драматург.

Ситуация в пьесе важна для Ибсена не как таковая, а как повод высказаться по глобальным проблемам жизни и творчества художника.

Ибсен создал современную драму, насытив ее социальной, философской и нравственной проблематикой. Он разработал ее художественную форму, развил искусство диалога, введя в него живую разговорную речь. В сценических картинах повседневности он широко использовал символику.

«Монологичность Ибсена не сводится, однако, к монотонности: самые драматичные ситуации предстают у него в свете иронии (здесь у Ибсена есть определенное сходство с Шекспиром и Гёте). Сводить своеобразность ибсеновской драматургии к набору приемов вряд ли правомерно, ведь тогда мы будем говорить об «ибсенизме» (выражение Шоу) – наиболее характерных

чертах и даже штампах так называемой «новой драмы», понятия весьма растяжимого, условного»¹⁰.

Ибсен, кардинально перестраивая формы драматургии, в то же время реставрирует строгость ее структуры, возрождает принципы античной драмы – и создает совершенно новую драматургию.

Поэтому В. Г. Адмони выделяет «новую драму» Ибсена из общего течения драматургии той эпохи и говорит о ней как о совершенно особом и цельном явлении.¹¹

Все новые пьесы, идущие после его социально-критической серии, В. Г. Адмони условно называет термином «пьесы о человеческой душе». Потому что во всех них, в том или ином преломлении, раскрываются те или иные пространства душевной жизни человека, хотя и закрепленные всегда в определенной социальной обстановке и ориентирующиеся на определенные этические закономерности. Для своего анализа Ибсен избирает такие участки душевной жизни человека, на которых эта жизнь особенно обострена.¹²

Раскрытие характерных черт человека в современном обществе непосредственно переплетается у Ибсена с выявлением специфических черт норвежского национального характера в его наиболее самобытных и архаических формах.

В становлении «новой драмы» Ибсена Адмони выделяет общие черты. Главное, что всю «новую драму» Ибсена объединяет, одна и та же поэтика. Строится эта поэтика на основе того восприятия новой эпохи в мировой истории, которое сложилось у Ибсена к середине 70-х годов. Из этого вытекает чрезвычайно важные черты ибсеновской «новой драмы»¹³.

Прежде всего, величайшая достоверность той конкретной действительности, которая изображена в пьесах. «Все они разыгрываются в

¹⁰ А. Ю. Зиновьева. Хенрик Ибсен.// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Под ред. В. М. Толмачева – М., 2007, 99-101.

¹¹ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони. Глава 11. – Л.: Худож.лит., 1989.

¹² Там же, с.141-142.

¹³ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони. Глава 11. – Л.: Худож.лит., 1989. С.142.

Норвегии – и это не случайно, потому что только норвежская действительность, как считал Ибсен, была ему до конца знакома», - пишет Адмони в своей книге. Стремление приблизиться к обычному, повседневному, бытовому языку, четко подчиняя его драматургическим потребностям диалога.

Следующая особенность Ибсена состоит в том, что он создает образы типические, неразрывно связанные с окружающим их повседневным миром, и вместе с тем поистине своеобразные, выделяющиеся своей силой и многомерностью.

Наконец, тщательно вырисовывая тот непосредственный кусок действительности, который служит площадкой для развития пьесы, Ибсен часто противопоставляет ему какой-то иной мир – отдаленный, лишь намеченный в речах персонажей. Действительность, которая показана непосредственно в новой драме Ибсена, - это чаще всего действительность узкая, будь то усадьба фру Альвинг в «Привидениях» или уютное, на первый взгляд, гнездышко Норы в «Кукольном доме» или странный дом с пустыми детскими, который построил себе Сольнес. Но этому узкому бытию противостоит в речах, воспоминаниях и мечтах персонажей какое-то иное, более вольное, красочное, свободное бытие, полное настоящей жизни и деятельности. А создающаяся здесь контрастность еще более оттеняет и подчеркивает замкнутость, ограниченность той жизни, которой приходится жить большинству «новой драмы».¹⁴

Ибсеновская драма была «новой» прежде всего в сравнении с господствовавшими на европейской сцене «салонными», развлекательными пьесами.

Сама *композиция* пьес Ибсена отвергала устоявшуюся традицию: вместо сюжетных хитросплетений, последовательно разворачивающихся перед зрителем, Ибсен предлагал *психологический анализ* уже случившегося (завязка

¹⁴ Зиновьева А.Ю. Хенрик Ибсен.// «Зарубежная литература конца XIX – начала XX века» Под ред.В. М. Толмачева – М., 2007, с. 101.

отбрасывалась). Здесь, как считает А. Ю. Зиновьева, Ибсен был прямым наследником античной драматургии. Отличие его от классических предшественников лишь в том, что аудитория Софокла с самого начала хорошо знала ответы на вопросы царя Эдипа. Ибсеновская же разработка темы приносила неожиданные результаты.

Так, уже с первого действия ибсеновский зритель чувствует неизбежность финальной катастрофы, именно катастрофы, а не трагической развязки в ее античном варианте, обещающий катарсис. Никакого очищения у Ибсена не происходит, жертва принесена, но надежды на последующую гармонию нет. Поэтому «новую драму» иногда называют «драмой катастрофы», противопоставляя ее тем самым классической (и шекспировской) трагедии одновременно – салонной мелодраме, где немотивированные несчастья персонажей призваны были лишь усилить зрительское внимание и сочувствие. «... В пьесах Ибсена катастрофа, даже если она кажется натянутой и даже если бы без нее пьеса кончалась трагичнее, никогда не бывает случайной», - указывал Шоу в «Квинтэссенции ибсенизма».

Что касается аналитических методов, которыми Ибсен пользовался в своих пьесах, то исследователи «новой драмы» называют «психологическую достоверность» в изображении персонажей и их поступков, вместе с тем многослойный, емкий в смысловом и эмоциональном отношении диалог. Ибсеновскими персонажами в большей степени управляет «правда поэзии», логика символической структуры пьесы, чем психологическая или житейская «правда».

«Обычно аналитизм «новой драмы» Ибсена видят в том, что в ней сначала демонстрируется видимость некоего куска жизни, вполне благоприятная, а затем обнажаются запрятанные в ней угрожающие, даже гибельные явления – происходит последовательное раскрытие роковых тайн, кончающееся катастрофами разного рода. С одной стороны, в таком аналитизме Ибсена видели воскресшие традиции античного театра – особенно

часто сопоставляли его с «Царем Эдипом» Софокла. С другой стороны, аналитизм рассматривали как применение современных научных приемов, техники анализа, к драматургии»¹⁵.

Но термин «аналитический» Адмони считает недостаточным для определения структурной сути «новой драмы» Ибсена. Он предлагает термин «Интеллектуально-аналитический», потому что он отграничил бы аналитизм Ибсена от других видов аналитизма – в частности, от аналитизма античной трагедии или от аналитизма классического детектива. Ведь развязка пьесы у Ибсена в «новой драме» приносит с собой не просто раскрытие какой-нибудь тайны, каких-нибудь важных событий из прошлой жизни персонажей, которые были им раньше неизвестны. У Ибсена одновременно, и часто даже главным образом, подлинная развязка пьесы состоит в интеллектуальном осмыслении персонажами как этих событий, так и всей своей жизни. Интеллектуальное осмысление того, что происходит с персонажами, даны не только в заключительных сценах,- они разбросаны по всей пьесе, в диалогах и монологах. Столкнувшись с жизнью, оказавшись вовлеченными в конфликт пьесы, герои Ибсена к моменту завершения пьесы оказываются способными обобщить все испытанное ими и суть того, что их окружает. «Они делают свой выбор,- и это оказывается интеллектуально-аналитической развязкой пьесы»,- считает В. Г. Адмони¹⁶.

Герои Ибсена – не «рупоры» его идей. Потому что произносят они лишь то, к чему пришли в результате своего опыта, что они приобрели в результате развертывания действий пьесы. А сами персонажи Ибсена – это отнюдь не куклы, которыми он управляет по своему усмотрению.

Ибсен отмечал: «Мои персонажи часто удивляют меня тем, что делают и говорят вещи, которых я не ожидал,- да, они иногда опрокидывают мой

¹⁵ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони. Глава 11. – Л.: Худож.лит., 1989.

¹⁶ См.: Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони. Глава 11. – Л.: Худож.лит., 1989.

первоначальный замысел, черти! В своей работе поэт должен прислушиваться...». ¹⁷

Ибсеновская «новая драма» создается во взаимодействии между замыслом драматурга и внутренней сутью созданных им, но постепенно приобретающих как бы независимое существование персонажей, приобретающих полную реальность для автора. В этом залог подлинной жизненности новых пьес Ибсена, несмотря на драматургически заостренное, захватывающее действие, в котором значима каждая деталь, каждая реплика. Искусство композиции синтезируется здесь с естественностью поведения и психологической достоверностью персонажей, пусть даже необычных и странных по своей природе.

Таким образом, своеобразие метода Ибсена в том, что он дает строго реалистические картины повседневной жизни и стремится к максимальной простоте. Он часто воскрешает принципы трех единств. Действие у него часто разворачивается в одной и той же комнате, в течение одних суток. Ибсен оттенял простотой и единством обстановки значительность содержания своих пьес. Характерная черта ибсеновских драм та, что они являются разрешением давно назревших конфликтов. Каждая пьеса Ибсена представляет собой как бы последний этап жизненной драмы, ее развязку. Многие важнейшие события отнесены в прошлое, в предысторию пьесы. Все главные герои Ибсена хранят про себя заветную тайну, и она постепенно становится известной зрителям.

Вторая характерная черта — наличие в пьесе Ибсена дискуссий, длительных споров, носящих идейный, принципиальный характер. Герои сами обсуждают и объясняют случившееся. Так, Нора разбивает все доводы Гельмера а в защиту буржуазной семьи. Это соединение глубокой психологической драмы с ее четким и эмоциональным объяснением придает пьесам Ибсена особенную убедительность.

¹⁷ Там же, с.146.

Творчество Ибсена -- исходный пункт современной драмы. Учеником Ибсена считал себя Шоу. Последователями Ибсена на раннем этапе творчества выступили Стриндберг и Гауптман. Символика ибсеновской драматургии вдохновляла Метерлинка. Не сумел избежать влияния Ибсена Чехов.

Таким образом, основная тенденция «новой драмы» -- в ее стремлении к достоверному изображению, правдивому показу внутреннего мира, социальных и бытовых особенностей жизни персонажей и окружающей среды. Точный колорит места и времени действия -- ее характерная черта и важное условие сценического воплощения. «Новая драма» стимулировала открытие новых принципов сценического искусства. В театральной эстетике возникло понятие «четвертой стены», когда актер, находящийся на сцене, словно, не принимая во внимание присутствие зрителя, по словам К.С. Станиславского, «должен перестать играть и начать жить жизнью пьесы, становясь ее действующим лицом», а зал, в свою очередь, поверив в эту иллюзию правдоподобия, с волнением наблюдать за легко узнаваемой им жизнью персонажей пьесы.

«Новая драма» разработала жанры социальной, психологической и интеллектуальной «драмы идей», оказавшиеся необычайно продуктивными в драматургии XX в. Без «новой драмы» нельзя себе представить возникновения ни экспрессионистской, ни экзистенциалистской драмы, ни эпического театра Брехта, ни французской «антидрамы».

ГЛАВА 2. Проблема семейного счастья в пьесе Г. Ибсена

«Кукольный дом»

2.1. Проблема женской эмансипации

Визитной карточкой Ибсена в Европе стала пьеса «Кукольный дом» (1879), которой сопутствовала громкая скандальная слава. В ней перед зрителем предстает вроде бы счастливая супружеская пара – известный своей моральной безупречностью и щепетильностью в делах адвокат Хельмер, только что получивший выгодное назначение, и его по-детски очаровательная жена Нора. Вскоре выясняется, что внешне беззаботную жизнь Норы омрачает тайный грех: когда-то, спасая тяжело заболевшего мужа, она подделала долговое обязательство, чтобы достать денег на лечение за границей. Кредитор Норы, Кrogстад, уволенный Хельмером, шантажирует ее, Норе предстоит признаться в содеянном мужу. Она ждет этого с трепетом, но и с нетерпением, так как уверена, что произойдет некое чудо – Хельмер возьмет на себя ее грех, а она, чтобы спасти его честь, уйдет из его жизни и, быть может, из жизни вообще. Однако в решающий момент Хельмер выказывает себя трусом и эгоистом, жертвовать ради Норы он ничем не намерен. Правда, все благополучно улаживается – долговая расписка уничтожена, и Хельмер великодушно прощает Нору. Однако та не принимает его прощения и, вдруг осознав ложность всей своей жизни и любви, навсегда уходит от мужа и детей, оставляя Хельмера в глубокой растерянности.

«Женская» тема, проблема положения женщины в современном обществе становится центральной, кладется в основу всего произведения. «Как известно, «Кукольный дом» оказался даже одним из важнейших «пропагандистских» произведений в борьбе за женскую эмансипацию»¹⁸.

Та огромная популярность, которая выпала на долю «Кукольного дома», в значительной мере объясняется именно тем, что эта драма была воспринята

¹⁸ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Художлит, 1989. С.159.

как манифест «феминизма». И она же вызвала ненависть к Ибсену воинствующих антифеминистов – прежде всего Августа Стриндберга.

Действительно, непосредственная связь между «Кукольным домом» и современным женским движением, конечно, имеется. Борьба за женскую эмансипацию разворачивается в 70-е годы и во всей Европе, и в скандинавских странах, где, кстати, начало ей было положено значительно раньше. Так, в Норвегии в 50-е годы большую роль в ней сыграла Камилла Коллет, с которой Ибсен был связан давней дружбой. И тем не менее проблематика «Кукольного дома» не может быть исчерпана женским вопросом. Женский вопрос является здесь для Ибсена – в отличие от точки зрения представителей обычного феминизма – лишь одним из проявлений более глубокой и значительной проблемы, проблемы освобождения человеческой личности.

В своей речи на празднестве, данном Союзом норвежских женщин в честь Ибсена 26 мая 1898 года, Ибсен сказал: «Благодарю за тост, но должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим. И кто внимательно прочтет мои книги, поймет это. Конечно, из них можно вывести, что желательно разрешить по пути и женский вопрос, но это не главное».

В сохранившейся первоначальной редакции «Кукольного дома» во втором акте происходит следующий диалог между Норой и фру Линне:

«Нора. ...Но закон несправедлив, Кристина. Можно ясно заменить, что его придумали именно мужчины.

Фру Линне. Ага, ты начинаешь заниматься женским вопросом?

Нора. Нет, я никогда им не интересовалась. Может быть, ты им занимаешься?

Фру Линне. Нет, никоим образом. Пусть это делают другие, с меня достаточно того, что я должна бороться сама за себя.

Нора. Я тоже.»¹⁹

В окончательной редакции этот диалог выпал. «Но выраженная в нем мысль – несущественность для драмы женского вопроса как такового, решающая роль в пьесе конкретной типической судьбы женщин, которые, борясь «сами за себя», выступают и борцами за человека вообще,- сохраняет свое значение», - пишет В. Г. Адмони²⁰.

В пьесе соблюдено лабораторное «единство места»: идеальное замкнутое сценическое пространство одной из комнат квартиры Хельмера словно подготовлено для натуралистического эксперимента, где в роли естествоиспытателей выступают зрители и сам драматург. Пресловутая «четвертая стена» Д. Дидро (невидимая преграда, отделяющая аудиторию от сцены) в данном случае абсолютна непроницаема.

В сцене, где Нора, силясь не обнаружить свое страдание, пляшет безумную тарантеллу, зритель становится свидетелем вполне натуралистического обращения героини к своей природной первооснове; скрываясь под маской дикарки, Нора уходит от себя прежней к себе «настоящей». «Впрочем, эти приметы натурализма в «Кукольном доме» не удовлетворяли его более убежденных приверженцев. Дарвинист Стринберг отказывал Ибсену в безупречности «эксперимента», так как презирал попытку разглядеть в «женщине-самке» нечто метафизическое. Стринберговская «Фрёкен Жюли» - своеобразный ответ на «Кукольный дом», - пишет А. Ю. Зиновьева²¹.

В пьесе беда происходит в Сочельник, и никто, включая саму Нору, этого не замечает. Такая ситуация немыслима в «Бранде», где Рождество сопряжено со смертью ребенка и его мать Агнес разрывается между долгом перед Богом и тоской по потерянному сыну. Норе предстоит расстаться с детьми, но к Богу

¹⁹ П. Здесь и далее римскими цифрами обозначен номер акта пьесы.

²⁰ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989. С. 160-161.

²¹ А. Ю. Зиновьева. Хенрик Ибсен. // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Под ред.В. М. Толмачева – М., 2007, с. 113.

она не обращается, Бога не знает. Однако после пробуждения она выказывает желание узнать, что такое религия.

«Плохих» и «идеальных» персонажей в пьесе нет,- считает А. Ю. Зиновьева,- все страдают все уязвимы»²². Существует сложная связь между Норой и шантажистом Кrogстадом: жертва и палач у Ибсена друг другу ближе всех, и объединяет их страдание. В «Кукольном доме» одинаково отравляющими свойствами обладают и правда, и ложь – обе ужасны, ни ту, ни другую нельзя отождествить с добродетелью. Очевидного выхода своим персонажам Ибсен не показывает. Открытый финал пьесы не позволяет определить, ждет ли Нору победа или поражение, гибель или «новая жизнь». Можно только предполагать, что разрешить такое страдание может истинная любовь или любовь к истине – самопознание. «Финал говорит, возможно, и о том, что для самого Ибсена такое ошеломляющее вторжение прежнего (брандовского) духовного бунта в тщательно выстроенную, «лабораторную» мещанскую повседневность было неожиданным»²³.

2.2. Образ адвоката Хельмера.

В «Кукольном доме», как и везде у Ибсена, заключено нечто брандовское. В частности, очевидна связь Бранда и Хельмера. Но Хельмер – окарикатуренный Бранд. А. Ю. Зиновьева называет Хельмера «адвокатом-праведником»²⁴, чья праведность не подвергалась сколько-нибудь серьезным испытаниям. Он требует от Норы безупречной жизни, ни в малейшей степени не готов снизойти до чужих заблуждений, ждет жертвы от жены, но не готов жертвовать сам. Как и Бранд, он различает зло в слепом, вневневременном, материнском начале, убеждает Нору, что именно матери несут порок детям.

²² А. Ю. Зиновьева. Хенрик Ибсен. // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Под ред. В. М. Толмачева – М., 2007, с.114.

²³ Там же, с.114-115.

²⁴ Там же, с. 113.

Когда же его эгоизм и жестокость становятся очевидными ему самому, и он ужасается раскрывшейся перед ним бездны одиночества, Хельмер бессильно уповает на чудо, могущее все переменить.

Ибсен делает все для того, чтобы показать всю гнилость и эгоистичность самых типических и, казалось бы, самых положительных и безупречных отношений внутри современной действительности, он избирает непосредственной темой своей драмы семью, эту основную «клеточку общества»²⁵. В качестве образца буржуазной семьи Ибсен берет такую, которая во многих отношениях может показаться идеальной и вызвать восхищение той любовью между мужем и женой, которая царит в доме Хельмера, той атмосферой уюта, которая господствует здесь, и которая так притягательно действует на доктора Ранка. «Сам Хельмер наделен множеством положительных качеств. Он добросовестен, в своих делах педантически щепетилен, обладает эстетическим вкусом, по-своему добр. На сцене выведены самые благополучные и положительные представители и жизненные формы буржуазного мира»²⁶.

2.3. Образ Норы.

История молодой женщины Норы, убеждающейся, что ее нарядный дом, заботливый и любящий муж, вся ее радостная жизнь были обманчивой видимостью, за которой скрывался грубый эгоизм Хельмера и ее собственное недостойное положение игрушки и наложницы мужа,- эта история Норы является вместе с тем «типическим выражением внутренней лживости современного общества, очередным и убедительным проявлением наличия «трупa» в тюрьме современности»²⁷.

В пьесе происходит неожиданное. Изнутри почти что «мещанского», как бы салонного натуралистического сюжета рождается метафизический бунт

²⁵Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит. 1989. С. 162.

²⁶ Там же, с. 162-163.

²⁷ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит. 1989. С. 162.

героини. Словно лед взламывается, и вместо прежней Норы, к которой был готов зритель, вдруг появляется новая – жестокая, отвергающая самые непреложные для женщины узы, узы материнства. «Конечно, это не Медея, - пишет А. Ю. Зиновьева,- но в своем неожиданном равнодушии к детям Нора с ней сходна. Нора переступает не только через домашний уют, любовь к мужу, материнство – она готова искать себя, всматриваться в себя, жертвовать собой и требовать жертвы»²⁸.

Важен в драме и протест Норы против «мужских» законов. Обязательность и нормативность всей системы установлений современного общества, вообще стоящая под вопросом для Ибсена, оказывается здесь скомпрометированной с новой и очень существенной стороны, так как интересы и, по мнению Ибсена, способ мышления половины всего человечества никак этими законами не выражаются. В набросках к «Кукольному дому» («Заметки к современной трагедии» - такой заголовок носит соответствующая запись у Ибсена, сделанная им в Риме 19 октября 1878 года) Ибсен подчеркивает величайшую несправедливость применения к женщине «мужского» закона: «Имеется два рода духовных законов, два рода совести, один у мужчин и совсем другой у женщин. Они не понимают друг друга; но в практической жизни женщину судят по мужскому закону, словно она является не женщиной, а мужчиной... женщина не может быть сама собой в современном обществе, которое является исключительно мужским обществом, с законами, написанными мужчинами, и с обвинителями и судьями, которые судят поведение женщины с мужской точки зрения».

Столкновение между героиней и действующими в обществе законами сохраняется – но это столкновение приобретает уже более общие формы, превращается в столкновение между всяким свободным, действующим из благородных и высоких побуждений человеком и мертвыми, несправедливыми

²⁸ А. Ю. Зиновьева. Хенрик Ибсен. // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Под ред. В. М. Толмачева – М., 2007, с.114.

законами буржуазного мира в целом. В окончательной редакции пьесы дается реплика Норы о «плохих законах», мешающих женщине пощадить умирающего отца и спасти мужа. Бесправие женщины оказывается, таким образом, частным случаем бесправия человека вообще.

Когда Хельмер, стремясь удержать Нору, напоминает ей о ее «обязанностях перед мужем, перед детьми», и говорит ей, что она «прежде всего жена и мать», то Нора отвечает, что у нее есть и столь же священные обязанности перед самой собой и что она прежде всего не жена и мать, а «человек ... или по крайней мере должна постараться стать человеком». В. Г. Адмони отмечает, что «в эпизоде с доктором Ранком и с его «наследственными» теориями Ибсен в процессе работы над «Кукольным домом» не идет по пути натуралистических, резко биологических концепций пьесы» и рассматривает проблемы пьесы в духе социальном и гуманистическом.

«Именно таким образом, на основе превращения «биологической» проблемы в общесоциальную и гуманистическую, «Кукольный дом» становится социально-критической драмой, раскрывающей на конкретном примере несоответствие между благополучной видимостью и коренным внутренним неблагополучием современной жизни»²⁹.

Столкновение между Норой и теми формами современного буржуазного общества, в которых она прежде всего жила, кончается катастрофой – полным разрывом. Нора уходит из дома, оставляет мужа и детей. Ее брак, обнаруживший свою внутреннюю пустоту, расторгается ею. Ее будущее неясно, полно опасностей и трудностей самого различного рода, но она находит в себе силы пойти навстречу этим трудностям и опасностям, чтобы положить конец тому ложному и унижительному положению, в котором она прожила все восемь лет своего замужества, сама, не сознавая прежде своей «кукольной» роли в доме.

²⁹ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989. С. 162.

Преобладающее значение в «Кукольном доме» права личности на совершенно свободное развитие устанавливается и при анализе той переработке, которой под пером Ибсена подвергся факт реальной жизни, легший в основу сюжета драмы.

Прототипом ибсеновской Норы оказалась норвежско-датская писательница Лаура Килер (урожденная Петерсен, 1849-1932). После смерти отца (1872), она переехала с матерью в Данию, где в 1873 году вышла замуж за адъютанта Виктора Килера. Как его рисует Б. М. Кинк, был добрый человек с ярко выраженным эстетическим вкусом, но с расстроенной нервной системой; он был подвержен припадкам ярости. Особенно болезненно переносил он денежные неприятности. Лаура, горячо любившая своего мужа, стремилась скрыть от всех его болезненное состояние и по мере возможности не посвящала его в денежные затруднения, тем более что сама имела время от времени литературный заработок. В 1876 году Виктор Килер заболел туберкулезом и, по мнению врачей, мог излечиться только на юге. Лаура втайне от родных заняла деньги в норвежском банке. После путешествия по Швейцарии и Италии Килер действительно вылечился от своей болезни. На обратном пути Килеры заехали к Ибсену, который в то время жил в Мюнхене, и Лаура по секрету рассказала Сусанне Ибсен, как она спасла жизнь своего мужа. Очевидно, позднее это стало известно Ибсену. После возвращения в Данию начались трудные дни. Понадобились новые деньги, пришлось делать новые займы. Наконец произошла катастрофа – все ее действия стали известны мужу. Тот потребовал развод, который и был вскоре оформлен. Дети были отобраны у Лауры, она было объявлена душевнобольной, лгуньей и т.д. (Впоследствии, по просьбе Виктора Килера, Лаура снова вернулась к нему; с 1879 года она вновь приступила к литературной деятельности, постепенно выплатила свои долги).

Нетрудно увидеть, что именно катастрофа, произошедшая с Лаурой, послужила основой для сюжета «Кукольного дома». Адмони усматривает ряд важнейших сюжетных линий и мелочей в пьесе, которые тесным образом

связаны с реальными событиями. Тот заем, который Нора решается сделать для спасения своего мужа, непосредственно восходит к истории Лауры Килер. «Мотив «вексельного преступления» также содержится уже в этой истории, - циркулировавшие в то время слухи, кстати, очень преувеличивали «преступность» Лауры. Нора скрывает свои действия, как и Лаура»³⁰.

Но именно на фоне этой близости реальной истории Лауры Килер и созданной Ибсеном истории Норы Хельмер особенно бросается в глаза и резкое различие между ними, которое связано с развязкой драмы. Прототип Норы, Лаура, не сама порвала со своим мужем, это он настоял на разводе, у нее отобрали детей против ее воли. Не Лаура бросает вызов обществу, а общество жестоко и несправедливо ее наказывает. Между тем Нора сама уходит из дома, сама противопоставляет себя современному обществу. Лаура отнюдь не стремилась к радикальному освобождению мвоей личности; по своему воспитанию она была настроена консервативно и религиозно, ибсеновская Нора пришла к необходимости полного пересмотра своих прежних представлений и верований, заявила о своем отказе от доверия к авторитетам.

Изменяя, перерабатывая облик Лауры Килер в образ Норы Хельмер, Ибсен делает этот характер героическим и возвышенным, наделяет его чертами смелого свободолюбия и решительного протеста против современных общественных установлений – чертами, которые отсутствовали у его прототипа. Это показательно для понимания того основного внутреннего смысла, который вкладывался Ибсеном в образ Норы. «Несмотря на «детскость», «кукольность» Норы в начале действия пьесы, ее характер трактуется Ибсеном с величайшим уважением и восхищением, как воплощение подлинного свободолюбия, подлинного героического духа внутри современного общества»³¹.

³⁰ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит, 1989. С. 167.

³¹ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит, 1989. С. 169.

Нора не так проста и элементарна, как это может показаться. Она не только «жаворонок» и «белочка». «У меня есть много личин», - говорит Нора в набросках драмы. Ей приходилось ухитряться, изворачиваться, обманывать. Она знает, что жизнь – это не сплошные радости. Внутренне она уже повзрослела и только притворяется «белочкой». У нее веселый, жизнерадостный характер, но из этого еще нельзя делать вывода о том, «она до момента катастрофы оставалась лишь веселой куколкой»³². Жизнерадостность Норы никак не препятствует ее способности к серьезнейшим поступкам и к жертвам, не исключает того, что она является настоящим, полноценным человеком. «В ней совершается перелом – внутренняя сущность ее характера выступает наружу, ощущение серьезности жизни и осознание ее противоречивости становятся отчетливыми, и Нора не наивным, лепечущим ребенком, а человеком, внутренне зрелым, хотя и не знающим жизни с «юридической» стороны»³³. Для того, чтобы стать настоящим человеком до конца, ей надо еще по-настоящему разобраться в общественной жизни. И Нора именно эту задачу перед собой и ставит.

Хельмер. Ты судишь, как ребенок. Не понимаешь общества, в котором живешь.

Нора. Да, не понимаю. Вот и хочу присмотреться к нему. Мне надо выяснить себе, кто прав – общество или я.

Таковы основные моменты той мотивировки, которая дана в пьесе «перерождению» Норы и ее «рассудительности» и «аналитичности». «Образ Норы, как он вырисовывается в пьесе, - пишет Адмони в книге «Генрик Ибсен», - имеет в системе ибсеновской драмы еще особый смысл. Он воспроизводит существеннейшее противоречие в жизни, раскрытие которого лежит в основе всей социально-реалистической драмы Ибсена, - противоречие между видимостью и подлинной сутью современной действительности. У Норы

³² Там же. С. 170.

³³ Там же. С. 171.

это противоречие взято как бы с положительным знаком – внутренняя сущность Норы несравненно значительнее и достойнее, чем ее внешнее выражение. Но самая «схема построения» у Ибсена характера современного человека оказывается по-своему четко выраженной и в образе Норы»³⁴.

2.4. Особенности конфликта и композиции

Пьеса стоит у истоков драмы идей, в которой сочетаются острая полемичность и психологическое мастерство в изображении характера персонажа. Она дает пример того, как социальный по своей сути конфликт – столкновение естественных человеческих стремлений и бесчеловечных законов общества – приобретает сначала нравственную окраску: в пьесе в рамках семьи выясняется, нравственно или безнравственно поступила Нора, подделав подпись на векселе. Затем действие переводится в область психологии: главный интерес сосредоточен на душевной борьбе главной героини. Не случайно довольно часто эту пьесу называют просто «Нора». Конфликт реализуется в драме как столкновение персонажей и как борьба в их душах.

В реалистической пьесе Ибсена, как и в самой реальной действительности его времени, за внешним благополучием скрывается бездна, сущность которой вскрывают его драмы. Драма начинается с возвращения главной героини с купленными для всех членов семьи подарками к рождеству. Действия Норы (возвращение с подарками и запрещенным миндальным печеньем, игра с детьми) говорят, что это женщина-ребенок, женщина-игрушка. Так намечена первая тенденция – внешнее благополучие, жизнь-игра.

Появление Кrogстада и его сообщение о подделке подписи на векселе вносят противоположную тенденцию, заставляют осознать реальную, сложную, подлинную жизнь личности в обществе. Возникает указание на уже существовавший, но неосознанный конфликт естественных человеческих

³⁴ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож. лит., 1989. С. 173.

стремлений, выражающихся в побудительных причинах подделки Норой подписи на векселе и займе денег без ведома отца и мужа, и догматических законов государства, церкви, норм морали, лишаящих человека прав на самостоятельные и естественные человеческие действия.

Необходимо обратить внимание на то, что в драме Ибсена не всегда совпадают завязка интриги и возникновение конфликта. Это объясняется спецификой ретроспективной, или аналитической, композиции: конфликт естественных человеческих стремлений Норы и догматических законов общества возник тогда, когда она решила подписать вексель, - за 8 лет до начала действия драмы. В душе Норы уже шла глухая борьба между ее полуинтуитивными догадками об истине номами, которые принимают все. Шантаж Кrogстада, явившийся завязкой интриги, помог обнажить уже существовавшие противоречия, а не создал их. Сюжет ибсеновской ретроспективной драмы, довольно часто банальный (как история с векселем в этой драме) – есть частное явление по отношению к конфликту, драма является своеобразной кульминацией в развитии конфликта, во время которой выясняется сущность идей, вступивших в борьбу. Во время развития действия в драме Ибсена завязывается и распутывается интрига, как в «Кукольном доме» история с векселем, но не разрешается конфликт: Нора не обретает позитивного решения, она лишь приходит к пониманию того, что все прошлые идеалы более не могут быть приняты.

Финал ибсеновской драмы, как и финал «Кукольного дома», создается на романтическом пафосе, без которого он не может быть понят. В бытовом плане следует осудить женщину, бросившую детей на мужа, которого она не уважает, но романтический пафос, сущность которого в напряженном поиске смысла существования, оправдывает решение Норы познать себя и мир вокруг.

Сущность конфликта обнаруживается постепенно в ряде эпизодов первого акта. В драме Ибсена часто существуют внешний и внутренний конфликты, что является отражением двойственности изображаемого

писателем мира. В сцене с Кrogстадом намечается внешний конфликт как борьба двух личностей – Норы и Кrogстада. Дается намек на истинный, внутренний конфликт – борьбу естественных стремлений живой личности – Норы – с мертвыми догмами общества. Их главным носителем и поборником в конце драмы оказывается самый близкий Норе человек, у которого она ищет защиты от бесчеловечности мира, - честнейший и благороднейший, по ее мнению, Хельмер В этой парадоксальной ситуации – парадоксальность самого мира. Разоблачению скрытой парадоксальности будет посвящена вся пьеса.

К разрешению конфликта Ибсен подводит несколькими путями. Мы назвали пока один из главных, специфически драматических – действие. Но действие в драме толкуется не только как событие, поступок, это – так называемое действие внешнее. Именно такое действие изображает начало «Кукольного дома» - возвращение Норы и игра ее с детьми.

В драме существует еще действие внутреннее, т.е. жизнь души героя, его раздумья. Это главное в психологической драме. Внутреннее действие не всегда сразу проявляется во внешнем действии, но оно обязательно реализуется в поступке. Примером такого внутреннего действия, определяющего конфликт пьесы и дающего основу для его дальнейшего развития, является финал первого акта, где Нора украшает елку. До этого эпизода была сцена с Кrogстадом, в которой, как мы говорили выше, впервые отчетливо проявляются противоположные тенденции. Нора говорила Кrogстаду о том, что плохи те законы, которые не дают права избавить умирающего старика-отца от тревог и не позволяют жене спасти жизнь своему мужу. *«Я не знаю точно законов», - говорит Нора, - но уверена, что где-нибудь в них да должно быть это разрешено. А вы, юрист, не знаете этого! Вы, верно, плохой законник, господин Кrogстад!»* (I).

В приведенном отрывке все мысли названы. Действия как поступка – нет. Это действие мысли, действие внутреннее. Но Ибсена интересует не только

итог, но и самый путь к итогу – рождение мысли или чувства, т.е. психология героев.

Теперь мы знаем отношение Норы к законам, но для нее не все так просто, как она сказала. В ее душе возникает смятение. После ухода Кругстада следует такая сцена: *«Нора (после минутного раздумья, закидывая голову): Э, что там? Запугать меня хотел! Не так-то просто. (Принимается прибирать детские вещи, но скоро бросает.) Но... Нет, этого все-таки не может быть! Я же сделала это из любви... (Садится на диван, берется за вышивание, но, сделав несколько стежков, останавливается.) Нет. (Бросает работу, встает, идет к дверям в переднюю и зовет.) Элене! Давай сюда елку! (Идет к столу налево и открывает ящик стола, снова останавливается.) Нет, это же прямо немыслимо» (I).*

Авторские ремарки, говорящие о неспособности героини отвлечься, о смене занятий, незавершенные фразы («Но...»), короткие реплики («Нет!») и замечания о бессмысленности и нелепости – признаки напряженной и беспокойной работы мысли. При этом героиня не произносит полностью того, о чем думает, но о ходе ее мыслей мы можем догадаться по отдельным восклицаниям, ибо знаем из сцены с Кругстадом о предмете ее размышлений. Мысль героини почти полностью из текста ушла в подтекст.

Примером движения мысли и чувства в подтексте является и следующий за этой сценой диалог с Хельмером. Нора здесь хочет не только просить за Кругстада, но и желает проверить, насколько правдив он был с ней. Она получает подтверждение своим опасениям. Особенно примечателен финал этого диалога, когда родившаяся в подтексте мысль Норы о ее виновности выражается в непосредственном внешнем действии:

«Х е л ь м е р. Почти все рано сбившиеся с пути люди имели лживых матерей.

Н о р а. Почему именно матерей?

Х е л ь м е р. Чаще всего это берет свое начало от матери. Но и отцы, разумеется, влияют в том же духе. Это хорошо известно всякому адвокату. А этот Крогстад целые годы отравлял своих детей ложью и лицемерием, вот почему я и называю его нравственно испорченным. (Протягивая к ней руки.) Поэтому пусть моя милочка Нора обещает мне не просить за него. Дай руку, что обещаешь. Ну-ну, что это? Давай руку. Вот так. Значит, уговор. Уверю тебя, мне просто невозможно было бы работать вместе с ним; я испытываю прямо физическое отвращение к таким людям.

Н о р а (высвобождает свою руку и переходит на другую сторону елки). Как здесь жарко. А у меня столько хлопот...» (I).

Авторская ремарка перед последней репликой Норы, то, что она высвобождает руку и отходит от Хельмера, переводят в реальное действие ту мысль, которая во время диалога была в подтексте, как бы созревала в сознании героини: самый дорогой ей человек, которому она верила больше всех, заявил, что она не просто виновна, но такие. Как она, внушают «физическое отвращение».

Не в длинных монологах, как в доибсеноской пьесе, а в подтексте, переходящем во внешнее действие, и в разорванных репликах раскрывается внутренняя жизнь персонажа. Причем подтекст в реалистической драме имеет одно определенное толкование, которое вытекает из прежнего объяснения Норы с Крогстадом и ее размышлений наедине с собой. Поэтому завершается диалог с Хельмером сценой с Анной-Марией, где опасность названа определенно, отчетливо, хотя еще в основном интуитивно, выражена невозможность согласиться с господствующими взглядами и законами.

Так внутреннее действие – размышление персонажа или диалог персонажей переходит во внешнее действие – в поступки героев. Сцена с Анной-Марией характерна для творческой манеры Ибсена, она похожа на приведенный выше «монолог» Норы, – те же отдельные фразы,

концентрирующие в себе основную мысль, сочетание их с действием (не пускать детей). Действия (поступок) получают у героев Ибсена порой такую же смысловую нагрузку, как монолог до него. Этот маленький эпизод вбирает в себя глубокое содержание, раскрывает первый этап в движении Норы к развязке.

Рост личности Норы, созревание ее характера автор превосходно изобразил языковыми средствами. Речь персонажей – это почти единственный строительный материал драмы, не считая ремарок. В первом акте и в начале второго основой поведения Норы были лишь смятение, растерянность, порой ужас, ее мысль прорывалась наружу короткими репликами, как в приведенных отрывках из первого акта или в первых сценах второго.

Весь второй акт – это попытка Норы разными средствами отвратить то, что она называет «бедой» - разоблачение Кrogстада, и то, чего она и хочет и больше всего боится, - «чудо», т.е. самопожертвование ради нее Хельмера. На наших глазах мечется испуганное, растерявшееся существо. Это состояние передает короткая, порой оборванная фраза, иногда лишенная содержания, ибо слова, не связанные с основным настроением, нужны, чтобы преодолеть его. Но к концу второго акта зреет решение ценой своей жизни спасти честь мужа.

Подсчет часов оставшейся жизни уже лишен прежнего смятения. Поэтому нет больше оборванных фраз, как нет лихорадочных действий, долженствующих заглушить мысль. Нора внутренне готова встретить опасность лицом к лицу. В ней зреет человек, способный не только танцевать и декламировать. Внутренняя, потаенная жизнь Норы окончательно выйдет наружу только во второй половине третьего акта, после рождественского бала и второго письма Кrogстада, отказывающегося от притязаний и преследований. Это кульминация, переломный момент в развитии сюжета. Следующая затем беседа Норы с Хельмером подведет нас к полному выявлению сущности конфликта и развязке интриги.

Возникает дискуссия – спор героев об идеях. Беседа Нора с Хельмером из последнего акта, лишенная связей с интригой, явилась одним из основных композиционно-идейных элементов, превративших это произведение в первую ступень развития драмы идей.

Сцена после чтения первого и второго писем Кrogстада разоблачает в Хельмере косного и мелкого труса и одновременно бесчеловечность, догматичность законов общества, приверженцем которых является именно он. Здесь Нора впервые до конца поняла, что это она имеет право называться человеком, а не он, что у нее «есть что сказать» об этом обществе. Впервые за восемь лет муж и жена сели поговорить серьезно, но Хельмер чувствует себя при этом очень неловко.

«Х е л ь м е р. Ну, милочка Нора, разве это было по твоей части?

Н о р а. Вот мы и добрались до сути. Ты никогда не понимал меня...

Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты.

Х е л ь м е р. Что! Мы двое?.. Когда мы оба любили тебя больше, чем кто-либо на свете?

Н о р а (качая головой). Вы никогда меня не любили. Вам Только нравилось быть в меня влюбленными. (...)

Н о р а. Когда я жила дома, с папой, он выкладывал мне все свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала, - ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом. (...) Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними.» (III)

Так, конфликт определен. Нора, прежде избалованное и беспечное дитя, поняла, что она не жила, а играла в жизнь. На бессмысленную и, в конечном счете, жалкую игру ее обрекли законы общества, которые, по ее теперешнему мнению, не выдерживают серьезной проверки жизнью. Парадоксальность мира, которая раньше лишь смутно тяготила, стала очевидной. Нора боролась за сохранение счастья, которое оказалось призрачным. Но эта борьба, начавшаяся внутри семьи, столкнула ее с настоящей жизнью, а не с «игрушечными» отношениями. Она нравственно и умственно выросла, прежняя игра для нее теперь оскорбительна. Нора считает (это право она выстрадала), что у нее есть обязанности перед самой собой, что она прежде всего человек, а уж потом жена и мать. Она хочет самостоятельно подумать и разобраться в вопросах религии, права, нравственности, ибо это все те старые догмы, которые связали, как цепи, человеческую личность нового времени. Так формируется романтический пафос, позволяющий семейную драму воспринимать как социальную, ее обобщениям придавать философское значение.

Изменилась и сама форма, в которой Нора выражает свои ощущения и мысли. Это уже не монологи, где отдельные реплики прерывались лихорадочными действиями, нужными для того, чтобы усилием воли подавить страшные и новые мысли. Нора освоилась с новыми мыслями, приняла их, осознала их справедливость и свое право на них. Она уже не прячет свою душу от всех (тогда-то и нужен был ее своеобразный монолог), а открыто, последовательно, логично говорит о том, что не станет более покоряться тому, справедливости и человечности чего не уяснила сама.

Догмы старого мира – их носитель Торвальд Хельмер – посрамлены. Теперь Торвальд лепечет в растерянности, ибо нет привычной игры.

Однако в этой пьесе, как было сказано выше, основной конфликт не разрешен на материале пьесы, но лишь определен до конца. Разрешение конфликта, т.е. финал борьбы Норы с догмами общества, возможен лишь вне рамок произведения.

По поводу внешнего конфликта, возникшего между Норой и Кrogстадом. Драма обязательно должна разрешить конфликты, подвести их к разрешению или снять вообще. Ибсен показывает, что по сути дела нет конфликта между представлениями о мире Норы и Кrogстада: Кrogстад – изгой в этом обществе. На его совести преступление, подобное тому, что было совершено Норой. Ему, чтобы прокормит семью, приходилось, как выясняется постепенно, браться за самую грязную работу, даже за ростовщичество. Но он хочет стать равноправным членом общества, выбиться из положения парии. Общество, где преуспевают Хельмеры, оставляет одно средство – шантаж. Он пугает Нору, но сочувствует ей, он лучше, чем ее любящий муж, понимает душевное состояние несчастной. Именно он, постоянно гонимый обществом, догадывается, что Нора думает о самоубийстве. Особенно ярко их внутренняя близость видна в следующей сцене из второго акта.

«Н о р а. Откуда вы знаете?

К р о г с т а д. Так оставьте эти затеи.

Н о р а. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?

К р о г с т а д. Большинство из нас думает об этом - вначале. И я тоже в свое время... Да духу не хватило...

Н о р а (упавшим голосом). И у меня.

К р о г с т а д (вздыхнув с облегчением). Да, не так ли? И у вас, значит, тоже? Не хватает?

Н о р а. Не хватает, не хватает.»

Кrogстад не случайно говорит «большинство из нас» и «вздыхает с облегчением». То, что они обсуждают, как страшно убить себя, ставит их в положение не противников, а одинаково гонимых, способных понимать друг друга и сочувствовать друг другу.

Трагическая роль Кrogстада в жизни особенно явной становится в начале третьего акта, когда он и Кристина вспоминают свою прошлую любовь, которую им пришлось предать, ибо они были бедны. Так, создавая внешний

конфликт и снимая его, Ибсен как бы еще раз обращает наше внимание на то, что положение и борьба Норы – не исключение, и не только права женщины в семье отстаивает пьеса, но права личности в обществе, попранные старыми догмами. Убедительность концовки логически вытекает из того пути, который прошли герои от первого акта до финала.

2.5. Символика в драме

Специфика пьесы Ибсена не исчерпывается логикой развития идей и характеров. В его драмах есть еще одно обязательное свойство – символика, реалистический символ, связанный с социальными проблемами, призванный дать им объяснение и раскрыть их античеловеческую сущность. Главный символ этой драмы – «кукольный дом». Он дан уже в заглавии. Но смысл символа раскрывается не сразу. Все три действия, где последовательно снимаются покровы с жизни-игры, неумолимо приводят нас к цитированным выше словам Норы о том, что всю жизнь ею играли и она играла. Поддерживается главный символ целым рядом игровых ситуаций: игрой Норы с детьми, с Ранком, историей с миндальным печеньем и особенно – с тарантеллой. Лишь в финале сама Нора скажет, что играли ею и что играла она сама (см. приведенный выше диалог Норы с Хельмером из последнего акта).

Против «кукольных домов», против попрания человечности, против догм бесчеловечного общества восстает автор в этой пьесе. Символ помогает ему назвать явления, назвать как художнику – образно, а не как исследователю – точной социальной формулой.

Символика пьесы не исчерпывается главным символом. В «Кукольном доме» есть целый ряд символических реалий и эпизодов. Вот елка, ставшая такой символической реалией. Ее Нора начинает украшать в первом акте, когда ее «игрушечная» жизнь еще ничем не омрачена. Авторская ремарка в начале второго акта свидетельствует: *«В углу... стоит обобранная, обтрепанная, с*

обгоревшими свечами елка». Жизнь Норы, как та елка, потускнела, потеряла внешнее очарование, место игры заняла страшная правда.

К числу символических реалий относится и миндальное печенье. Его тема возникает в первом акте, когда все еще совершенно спокойно, - тогда оно связано с игрой, милым обманом Норы. Тема миндального печенья снова используется в конце второго акта после репетиции тарантеллы, перед тем как Нора, решившись убить себя, будет считать часы оставшейся жизни. Она уже вырывается из-под власти мужа и его законов, хотя пока это только эмоциональный протест. Нора кричит, теперь при Хельмере: *«И немножко миндальных печений, Элене. Нет, побольше! Один раз куда ни шло»*.

Решение открыто заявить о любимом миндальном печенье свидетельствует о зреющем перерождении героини, которое приведет в последнем акте не только к открытому протесту против запрета на миндальное печенье, но и к желанию заново осмыслить принятые на веру все современные верования и запреты. Так у Ибсена деталь становится емкой, превращается в символ, раскрывающий два разных этапа в жизни героини.

Прощание доктора Ранка с Норой (третье действие) тоже дается путем слова-символа «огонек». Подтекст превращает обычное слово «огонек» в символ, а вся сцена получает трагическую окраску, когда сразу же вслед за ней Хельмер достает визитные карточки Ранка с черным крестом – знаком его прощания с друзьями навеки.

Подтекст здесь не только в репликах Ранка. Здесь каждый думает о своем, произнося безразличные внешние фразы. Хельмер ждет с нетерпением, когда же все перестанут ему мешать и он останется, наконец, с обожаемой женой. Нора мучительно ждет развязки, «чуда»; после чтения письма Кrogстада она жаждет, наконец, обрести покой, Он может быть и сном, а может стать и смертью. Подтекст оказывается необходимым художественным средством в реалистической психологической драме, ибо именно он дает возможность, не огрубляя, выявить сложнейшую жизнь человеческой души.

2.6. Особенности финала пьесы

Развязка «Кукольного дома» - результат катастрофы и сама катастрофа; она лишена элементов компромисса. Тем не менее ее никак нельзя назвать «неблагополучной» развязкой. Своим финалом «Кукольный дом» дает пример очень своеобразного разрешения конфликта драмы, при котором драма непосредственно соприкасается с трагедией; «герой здесь не погибает, а, напротив, оказывается победителем, поскольку он как бы находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало; но эта победа героя окрашена трагически, поскольку она означает мучительный разрыв со всем его прежним существованием и делает его одиноким, противостоящим всему обществу в целом»³⁵. Такая победа героя не означает завершения его борьбы, вообще всего конфликта. «Напротив, подлинный конфликт», - считает Адмони, - подлинная битва разыграется лишь после того, как опуститься занавес, - только тогда начнется подлинная борьба Норы за свое самоутверждение в жизни»³⁶.

Об Ибсене говорили, что его пьесы начинаются там, где прежде они обычно кончались. Адмони добавляет, что «пьесы Ибсена кончаются там, где только начинается настоящая окончательная борьба, где должно произойти подлинное испытание сил героя, то есть там, где могла бы начаться еще одна новая пьеса»³⁷. Незавершенность развязки, возможность возникновения новой драмы как результат изображенных событий – в этом проявляется трудность для Ибсена дать окончательное реальное разрешение рисуемых им конфликтов и вытекающее отсюда стремление Ибсена не «давать ответы», а лишь «ставить вопросы».

Финал «Кукольного дома» показывает наличие в современном обществе «настоящего человека» - человека, стремящегося к свободе и внутренней

³⁵ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989. с. 163.

³⁶ Там же, с. 163.

³⁷ Там же, с. 164.

независимости и способного для достижения этих целей пойти на любые жертвы, отказаться от всяких компромиссов. «Финал «Кукольного дома» утверждает право такого человека на беспощадный разрыв со всем прошлым, со всем, что обезличивает его и мешает свободному проявлению его индивидуальности»³⁸.

Острота развязки пьесы вызвала множество протестов в скандинавской и мировой прессе, со стороны театров. Сам Ибсен принужден был для ряда немецких театров написать другой вариант окончания пьесы, по которому Нора при виде своих спящих детей одумывается и остается дома, хотя и подчеркивал, что это является грубым насилием над его замыслом.

Пытались поставить под сомнение психологическое правдоподобие всего финала в целом. Ряд критиков и исследователей заключительное объяснение Норы с Хельмером и вытекающий отсюда ее уход из дома объяснялся неестественным. Оспаривалась возможность для молодой женщины, «куколки» и «жаворонка», столь логично и тонко говорить об общественных и семейных отношениях, анализировать себя, свои отношения с мужем. Эта точка зрения представлена и в советском театроведении. Так, Д. Тальников говорит о «неправдоподобном» финале и задает вопрос: «Как, действительно, можно поверить неожиданному перевороту в Норе, ожидающей чуда?»³⁹. «Однако, элемент «рассудочности» в развязке пьесы имеется лишь как некая тенденция,- возражает Адмони,- и в своей основе заключительная сцена психологически все же оправдана»⁴⁰. Русский исследователь считает, что «психологическая и «мировоззренческая» основа именно для такого, а не другого объяснения Норы и Хельмера в пьесе намечена так, что эта сцена не превращается в тенденциозный привесок к драме, а находит себе место внутри ее системы как интеллектуально-аналитической пьесы»⁴¹.

³⁸ Там же. С. 164.

³⁹ Тальников Д. Комиссаржевская. М., 1939. С. 239.

⁴⁰ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Художлит, 1989. С. 169.

⁴¹ Там же. С. 171.

Заключительная сцена исключительно важна для понимания драмы во всех отношениях. «От финала падает свет на все элементы и стороны пьесы. Если в той или иной степени это применимо ко всякой подлинной драме и особенно к драме Ибсена, то в «Кукольном доме» эта организующая роль финала приобретает исключительное значение»⁴².

В «Кукольном доме» финал оказывается одинаково существенным как с сюжетной, так и с идейной стороны. Робкая надежда Хельмера на то, что свершится «Чудо из чудес», то есть что он и Нора изменятся настолько, чтобы их сожителство могло стать настоящим браком, не снимает всего трагизма развязки. Последнее, что воспринимает зритель,- это грохот ворот, захлопнувшихся за ушедшей Норой.

Таким образом, финалом своей пьесы Ибсен дает четкое разрешение проблеме семейного счастья: нет счастья там, где нет равноправия, где один из супругов рассматривается как «куколка», неодушевленный предмет без сердца, которым можно управлять, лишь дергая за ниточки.

Пафос, с которым в «Кукольном доме» ставится вопрос о равноправии женщины с мужчиной, об эмансипации человека, имел огромное положительное значение и для той эпохи, когда появился «Кукольный дом», и для последующего времени.

«Единство и цельность идейного замысла и всех элементов художественной системы «Кукольного дома» делают эту драму столь жизненной и действенной, придают такую силу и выразительность той трактовке современного Ибсену мира, какую он дал в «Кукольном доме»⁴³.

⁴² Там же.С. 173.

⁴³ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. /В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит. 1989. С. 169.С. 177.

Заключение

Пьеса «Кукольный дом» относится ко второму этапу творчества Ибсена, этапу расцвета его драматургии, наиболее беспощадного, резкого осуждения бездуховной действительности. Появление драмы ознаменовало становление новой социально-психологической драмы, оказавшей огромное влияние на мировую драматургию.

В ибсеновской «новой драме» история души героев глубоко мотивирована как изнутри, так и снаружи. При этом особая роль отводится интеллектуально-аналитическим методам - постоянное выявление новых и новых сведений о предыстории героев, предыдущие события, определенные моменты душевной жизни персонажей. Ибсена интересует не только занимательный сюжет, он в первую очередь сосредоточивается на психологических изменениях, происходящих с персонажами.

«Кукольный дом» — это рассказ о семье, о людях, проживших вместе много лет, но так и не сумевших стать счастливыми - классический образец социально-психологической драмы. Эта пьеса является примером того, как социальный по своей сути конфликт - столкновение естественных человеческих стремлений и бесчеловечных законов общества - приобретает сначала нравственную окраску (в рамках семьи выясняется, морально или аморально поступила Нора, подделав подпись на векселе), а потом действие переходит в сферу психологии - основное внимание сосредоточивается на душевной борьбе главной героини.

Пьесу «Кукольный дом» часто называют просто «Нора». Речь в ней идет о несправедливости, допущенной обществом по отношению к женщине. В «Кукольном доме» проблема прав женщины перерастает в проблему социального неравенства в общем, так как трагедия Норы оказывается, определенной мерой, повторенной на жизненной дороге и Кrogстада, и Кристины. Действие, которое началось с воспроизведения жизни-игры главной

героини-куклы в кукольном доме, неожиданно проектируется в прошлое, ретроспективная композиция создает возможность для проникновения в скрытую от постороннего глаза настоящую сущность социальных и моральных взаимоотношений, когда женщина боится сознаться в том, что она способна на самостоятельные благородные поступки - спасение больного мужа и ограждение умирающего отца от волнений,- а государственные законы и официальная мораль квалифицируют эти действия лишь как преступление.

Все события в пьесе разворачиваются вокруг «аморального» поступка Норы и ее попыток доказать, прежде всего самой себе, что она - личность.

Современники Ибсена говорили, что «новая драма» началась со слов Норы, сказанных Торвальду Хельмеру: «Нам с тобой есть, о чем поговорить». Уже сами эти слова были переворотом прежде всего внутренней жизни женщины, которая почувствовала себя в состоянии освободить свое сознание от довлеющих над ним предрассудков.

Нора решается на очень трудный для себя шаг — проявить свою человеческую сущность, стать личностью наперекор обществу. Она не желает больше быть игрушкой, куклой, не способной мыслить, она не хочет, чтобы с нею играли. Она больше не будет послушно выполнять желания и прихоти других, она решительно и последовательно переступает через общепринятые нормы, которые стоят на пути обретения ею собственного «я», она оставляет дом и семью, потому что разуверилась во всем, что ее окружало. Нора устремляется на поиски истины.

В пьесе основной конфликт не разрешен. Разрешение его, то есть финал борьбы Норы с догмами общества, возможен, но только за рамками произведения. Нора ушла из семьи, но что ждет ее впереди, читатель должен найти ответ на этот вопрос. Такая незавершенность развития конфликта оставляет открытый финал.

Список использованных источников

Нормативная литература

1. Закон РУз О Национальной программе по подготовке кадров. №463-1 1997.08.29
2. Закон Республики Узбекистан Об образовании. №464-1 2007. 09.04.
3. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. –Ташкент: Шарк, 1998.
4. Каримов И. А. Человек, его права и свобода – высшая ценность. - Ташкент: Узбекистон, 2006.
5. Каримов И. А. Идея национальной независимости: Основные понятия и принципы. – Ташкент: Узбекистон, 2001.
6. Каримов И.А. Конституция Узбекистана – прочный фундамент нашего продвижения по пути демократического развития и формирования гражданского общества. Доклад на торжественном собрании, посвященном 17-летию Конституции Республики Узбекистан. 05.12.2009.press- service./uz/president

Художественные тексты

7. Генрик Ибсен. Кукольный дом Перевод А. и П. Ганзен. Публикуется по собранию сочинений в 4-тт., М.:Искусство, 1957. Электронная версия подготовлена Волковой А.В. Origin: "Словесник"
8. Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. – М.: Искусство, 1957. – 826 с.
9. Ибсен Г. Кукольный дом. М.: Эксмо-Пресс. – 2005г. - 640 с.

Научно-критическая литература

10. Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества./В. Г. Адмони – Л.: Худож.лит., 1989.
11. А. Ю. Зиновьева. Хенрик Ибсен.// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Под ред.В. М. Толмачева – М., 2007, 304 с.
12. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга./А. А. Аникст. Серия: История учений о драме. - М. Наука 1967г. 456с.
13. Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу/П. С. Балашов. – М., 1982.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
15. Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Символизм и миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 210 – 238.
16. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 386с.
17. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. – М.: Академия, 2006. – 480 с.
18. Джерело: Ковалева Т.В. и др. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX - начало XX века). Минск: Завигар, 1997. С.: 130-165.
- 19.Зиновьева А.Ю. Хенрик Ибсен.// «Зарубежная литература конца XIX – начала XX века» Под ред. В. М. Толмачева – М., 2007.
20. Леонова Е. А. Литература скандинавских стран (Конец XIX – начало XX века). 1997.
21. Минский Н.М. Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность . М.:Инфра. – 2011 г. -70 с.// Режим доступа:
http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0130.shtml.
22. Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870—1970). М., 1980. – С. 46-65.

23. Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу/А. Г. Образцова.- М., 1965.
24. Ромм А. С. Творчество Бернарда Шоу/А. С. Ромм. – Л., 1956.
25. Ромм А. С. Шоу – теоретик/А. С Ромм. – Л., 1972.
26. Тальников Д. Комиссаржевская. М., 1939. С. 239.
27. Шах-Азизова Т. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
28. Шоу Б. О драме и театре./Б. Шоу. – М., 1963.
29. Хейберг Х. Генрик Ибсен. Пер.с норв. В. Якуба. Послесл. В. Адмони. М., «Искусство», 1975.
30. Храповицкая Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979.
31. Храповицкая Г.Н. Ибсен, Генрих // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. — М., 1997. — Ч. 1. С. 325—333.
32. Эренграсс Б. Мировая художественная культура. В 2 томах. Том 2. – М.: Высшая школа. – 2009г. – 512 с.
33. Яхонтова Е.С. Мировая художественная культура. М.: Знание. - 2007 г. – 184 с.

Интернет-ресурсы

1. www.cultin.ru/writers-ibsen-genrik
2. www.getsoch.net/...-ibsen-kukolnyj-dom-novatorstvo...
3. www.fb.ru/article/65502/ibsen-kukolnyiy-dom-ili-nora
4. www.ruslita.ru/176-ibsen
5. www.lib.ru/INPROZ/IBSEN/kukl.txt
6. www.detskiysad.ru/raznlit/zarubezhnaya22.html
7. www.livelib.ru/book/1000719292
8. <http://www.philology.ru/literature3/nikolaev-53.htm>
9. <http://www.bibliotekar.ru/pisатели/41.htm>