

ность. Когда же Томас признается, что выдумал «жену», Клер уже не способна переключиться на счастливую явь. В финале романа ей удается найти Томасу замену в лице мсье Корея, семейный антураж жизни которого совпадает с миром фантомов Клер. Героиня преодолевает любовный кризис, потому что переключается на «служение» декорациям жизни мсье Корея. Итак, Клер, реализуя архетип душечки, уже не может довольствоваться культом реального возлюбленного, ей необходимо виртуально обладать его жизненным пространством.

Что касается «незнакомок» Модиано, то, изначально одинокие, постоянно ощущающие пустоту жизни, лишенные имени, биографии, практически бездомные, живущие в случайных местах, они являются, можно сказать, гипертрофированными *tabula rasa* и напоминают блуждающих по улицам сомнамбул, жаждущих «служения» кому-, чему-нибудь. Встречая ниспосланных им мужчин, героини «перенимают» их истории и стиль жизни. Но асенсорность «незнакомок» доведена до такой степени (плохо представляют себе свое тело, равнодушны к физическому опыту), что «прикрепление» к мужчине не рождает никакой телесно-энергетической связи. Физический мир и то, что называется реальностью, воспринимается «незнакомками» сомнамбулически, словно через туманную завесу. Поэтому женская реализация, вроде бы намечавшаяся по новому сценарию душечки, оказывается невозможной, поскольку в контексте «Незнакомок» Модиано виртуальной оказывается уже сама жизнь, в которой чеховской душечке никак не «выжить». Новая душечка очень напоминает то, что в постмодернистской теории Жюль Делёза называется «фантазирующим телом без органов».

Примечания:

1. См.: Разумова Н. Е. Чехов и Флобер («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) // Проблемы метода и жанра. 1997. Вып. 19. С. 132.
2. См.: Фридендер Г. М. «Душечка» Чехова и виконтесса де Ланси А. Дюма // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 2. С. 58.
3. См. об этом: Катаев В. Б. «Душечка»: осмеяние или любование // Русская словесность. 1997, № 6. С. 20.

© Паверман В. М.
г. Екатеринбург

ПЬЕСА Г. ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» НА СЦЕНЕ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ

У пьесы Г. Ибсена (1828-1906) «Кукольный дом» (1879), известной в России под названием «Нора», богатая сценическая история. На зарубежной сцене Нору играли С. Бернар, Э. Дузе, И. и Э. Граматика, А. Зорма... В российском театре в этой роли с успехом выступили М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, С. В. Гиацинтова, Л. П. Орлова, И. С. Саввина, В. П. Калинин...

По-разному трактовалось произведение Ибсена на сцене. В частности, в нем видели своеобразный манифест феминизма. Исходя из такого понимания пьесы, выдающийся английский литератор С. Моэм писал в 1938-м году: «...Нет ничего скучнее, как, сидя в театре, выслушивать изложение идей, с которыми вы заранее согласны. Сейчас, когда право женщины на собственную личность общепризнано, невозможно смотреть «Кукольный дом» без чувства досады»¹.

На сей раз признанный мастер пера, глубокий знаток человеческих нравов

ошибся. В произведении Ибсена ставится проблема свободы и достоинства личности как таковой, и анализируется она на материале семьи. В таком понимании пьеса актуальна и сегодня. «Отношения между мужчиной и женщиной — очень большая работа, которая зависит от двоих, — делится своими размышлениями о семейной жизни известная московская актриса О. Кабо. — Женщина должна чувствовать себя равноправной рядом со своим избранником, уверенной в себе и в нем. Нельзя загонять себя в угол. До сих пор бытует понятие, что, если женщина замужем, она в буквальном смысле должна быть за мужем. Я не позволю, чтобы меня подавляли»².

Эти мысли нашей современницы лишний раз объясняют, почему пьеса Ибсена вот уже свыше ста лет привлекает к себе внимание мировой сцены. В репертуаре Екатеринбургского академического театра драмы имя Г. Ибсена долгое время не фигурировало. Третьего марта 1979-го года свердловчане увидели «Нору» на сцене своего театра.

В этой работе прежде всего дает себя знать бережное отношение к тексту произведения (режиссеры В. Битюцкий, А. Соколов). Декорационное оформление спектакля в основном соответствует указаниям автора (художник В. Григорьев). Однако было бы ошибочным говорить о механическом воспроизведении ремарки драматурга. Выразительная функция зрительного образа ясна. При нынешнем стремлении художников к лаконизму, условности, метафоричности выражения интерьер дома Хельмеров в анализируемой постановке выделяется своей кажущейся — именно кажущейся — старомодностью. Ощутима тенденция к обытовлению обстановки. Благодаря этому удачно воссоздается колорит времени и места: обилие вещей в комнатах — характерная черта быта обеспеченных слоев европейского общества второй половины XIX века. Яркий голубой задник создает световую иллюзию северного зимнего дня, игрушки на авансцене принадлежат детям Хельмеров.

Но вдруг взгляд замечает, что кукольный камин — уменьшенная копия реального камина, а игрушечное фортепиано соседствует с матерчатым медвежонком, подобно настоящему инструменту. Те же чехлы на кукольной мебели, то же расположение предметов... Так в обытовлении обстановки появляется ироническое смещение. Детализация интерьера, создающая ощущение уюта, обретает иронический подтекст, на который работает и висящая на стене кукла — солдат, бьющий в барабан. Обманчив этот уют «кукольного дома», непрочно семейное счастье его обитателей. Метафора декорационного оформления органически выражает главную мысль пьесы и спектакля: не должны отношения в семье строиться на фальшивой основе, ибо несовместимы любовь и эгоизм, искренность чувства и духовное подавление. Союз двух людей должен быть единением равноправных личностей.

В сценическом прочтении характера Норы на протяжении многих десятилетий в соответствии с замыслом автора пьесы подчеркивались богатство ее природы и сила духа. В рамках этой традиции ни в коей мере не ломая, но по-своему осмысляя ее, Г. Умпелева предлагает оригинальный и убедительный вариант истолкования образа.

При первом появлении на сцене Нора подкупает своей непосредственностью, граничащей с инфантильностью. Хрупкое, слабое на вид создание, она всем сердцем тянется к Хельмеру — любимому человеку, защитнику. Восторженность Норы, кажется, не знает пределов. Актриса, безусловно обладающая высоким мастерством психологического анализа, Г. Умпелева тщательно отбирает средства обра-

совки духовного облика Норы. Каждый жест, любое движение артистки выверены, точно соответствуют внутреннему состоянию женщины в тот или иной момент. Вот она судорожно перебирает в руках перчатки, пытаясь отогнать от себя страшные мысли. Вот в ужасе отшатывается от дверей в детскую, стремясь уберечь детей от «отравленной ложью атмосферы»³, носительницей которой считает себя. Но рукой бессознательно тянет к себе за уздечку игрушечного коня.

От едва ли не детского мироощущения героиня Г. Умпелевой идет к мудрости жизни, к постижению ее глубин. При этом актриса не впадает в патетику, в «гиперэмоцию». Хотя прозрение Норы — это жестокий, мучительный для нее процесс, характер нигде не укрупняется внешними средствами сценического выражения. Нора-Умпелева в конце спектакля по-прежнему хрупкая, нежная женщина, но от бойлой ее ребячливости не остается и следа.

Вместе с тем отчетливо ощутимо главное в образе — выявление внутренней духовной силы, превращающей обыкновенную женщину в личность незаурядную, — вот смысл нравственной метаморфозы Норы-Умпелевой, показанной с особой убедительностью потому, что апофеоз личности и внешняя «обыкновенность» героини обрели органическое психологическое единство в игре актрисы, обернулись живым, многогранным характером. Трудно не согласиться с критиком Ю. К. Матафоновой, которая так оценивает талант Г. Умпелевой: «Актриса, способная передавать тончайшие переливы души, подвижного, легко возбудимого темперамента. Актриса удивительно интересно рассказывает о своих героинях, к ним у нее всегда личное отношение. Она любит играть женщин трудной судьбы, они человечески привлекательны для нее: в тепличных условиях быть доброй, сберечь себя проще. Тему стойкости, человеческой гордости женской души еще раз своеобразно и тонко раскрыла актриса, сыграв в минувшем сезоне Нору Ибсена»⁴.

Что касается трактовки в спектакле образа мужа Норы Хельмера, то она представляется спорной. Оценка этого характера Ибсеном, безусловно, отрицательна. Он любит жену, но так, как может любить он, Торвальд Хельмер. На самопожертвование во имя любимого человека он не способен. Он любит не столько Нору, сколько свое чувство к ней, и здесь оставаясь в рамках эгоистического индивидуализма. Содержание характера, его критический смысл артист В. Воронин понял верно. Однако сам способ раскрытия этого содержания, обнаружения отрицательных качеств героя, вызывает сомнение.

На развенчании Хельмера держится весь каркас драмы. Сама ретроспективно-аналитическая композиция произведения задумана с таким расчетом, чтобы в определенный момент сорвать с Хельмера маску порядочности и обнажить его истинную неприглядную сущность. Разоблачение должно быть неожиданностью и для Норы, и для зрителя. Именно в этой сцене героиня с ужасом узнает, что долгое время была не более чем игрушкой в руках мужа. В исполнении В. Воронина саморазоблачение героя происходит с первой же минуты его появления на сцене. Подобная априорная заданность характера приводит к тому, что момент срывания маски ничего нового в нравственный портрет Хельмера не привносит. «Новая» личина Торвальда оказывается неожиданностью лишь для Норы, и при иной трактовке театром образа героини (если бы в ее облике с самого начала не высвечивались инфантильность, наивный идеализм, восторженность) Нора выглядела бы попросту недалекой.

Не случайно явный эмоциональный спад в игре актеров наблюдается в третьем действии, что особенно дает себя знать в сцене саморазоблачения Хельмера,

— не потому ли несколько декларативно звучит монолог героя, «простившего» жену? Думается, этот сбой в ритме спектакля обусловлен отсутствием новизны в горестном открытии Нору: тема «отрицательного Хельмера» попросту дублируется, «пробуксовывает». Хельмер, несомненно, должен располагать к себе, предстать более утонченным, деликатным. Он должен быть великолепным артистом в жизни — тем более разительным станет выявление его истинного лица. К тому же, элегическое звучание финала хельмеровской темы (символика погашенной свечи) не соотносится с общим решением этого персонажа в спектакле.

Образу лицемерного Хельмера противопоставит доктор Ранк, человек искренний и добрый. Мягкими, «пастельными» тонами рисует Г. Гецов своего героя (роль эта трудна еще тем, что сколько-нибудь активного участия в сюжетном движении Ранк не принимает). В полном соответствии с замыслом драматурга артист трактует образ Ранка как человека, чья жестокая судьба — укор Хельмеру, не умеющему ценить счастье быть любимым такой женщиной, как Нора. У исполнителя этой роли доктор — немножко философ. Г. Гецов не стремится акцентировать драму Ранка, его герой пытается скрыть ее под покровом легкой иронии. Смертельная тоска находит выход в мягкой грусти. В результате особенно ощутимой становится нравственная сила этого человека. Само присутствие его на сцене помогает полнее высветить атмосферу фальши, царящую в «кукольном доме».

Жизненной сложностью отмечен образ Кругстада в исполнении Л. Рыбникова. У Ибсена в облике частного поверенного, конечно, присутствуют негативные черты. Шантажируя Нору, Кругстад показывает себя с дурной стороны. Сыграть Кругстада персонажем отрицательным было бы делом нетрудным. Артист выбирает иной путь. В его исполнении Кругстад — неплохой человек, и не злая натура заставляет его запугивать Нору. Основной эмоциональный настрой, в котором раскрывается в спектакле этот характер, — смятение, страх, растерянность. Таким душевным состоянием артист объясняет факт вступления Кругстада на путь шантажа. Но страх за себя — это и стремление вернуть себе имя честного человека, утраченное им. Обращает на себя внимание то, что в сцене встречи Кругстада с Норой (2-е действие) между противниками на несколько секунд возникает взаимопонимание, когда речь заходит о возможности самоубийства как о выходе из, казалось бы, безвыходного положения. Лицо Кругстада-Рыбникова озаряется светом сочувствия женщине:

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 (*улавшив 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 хватает⁵.

Человечность, доброта его души, акцентируемые Л. Рыбниковым, резко отделяют оступившегося Кругстада от «безупречного» Хельмера.

Это был спектакль, который убедительно раскрывал основную мысль Ибсена: человек должен быть свободным, быть личностью, ибо только сильная личность в гуманистическом смысле этого понятия может противостоять враждебным обстоятельствам. Нора Г. Умпелевой была именно такой героиней.

Обращение к известному произведению великого драматурга было обусловлено этической и эстетической программой театра, всегда проявляющего неизмен-

ный интерес к нравственным исканиям человека. Освоение превосходного художественного материала, постижение высокой направленности пьесы и ее психологической глубины, несомненно, способствовали дальнейшему становлению профессионального мастерства участников спектакля и коллектива театра в целом. Вместе с тем опыт постановки «Норы» в столице Урала убедительно показал, что, являясь в известной мере соавторами драматурга, режиссер и актеры в своей трактовке того или иного созданного для сцены произведения должны тщательнейшим образом скорректировать свою концепцию спектакля с художественным замыслом драматурга, дабы не возникало противоречий между автором и его интерпретаторами в сценическом воплощении пьесы.

Примечания:

1. Моэм В. С. Подводя итоги. М., 1957. С. 104.
2. Химич О. Хозяйка жизни // Московский комсомолец. Урал. 1-8 августа 2002 г. С. 29.
3. Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Собр. соч.: в 4-х т. М., 1957. Т. 3. С. 404.
4. Матафонова Ю. К. Свердловский драматический. Свердловск, 1980. С. 158.
5. Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Собр. соч.: в 4-х т. М., 1957. Т. 3. С. 422-423.

© **Рябков М. Н.**
г. Екатеринбург

«ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Э. БРОНТЕ «НЕЗНАКОМКА ИЗ УАЙЛДФЕЛЛ-ХОЛЛА»

Наличие в тексте романа «Незнакомка из Уайлدفелл-Холла» нескольких точек зрения дает основания более пристально взглянуть на проблему особенностей субъектной организации произведения Энн Бронте. Формально роман может быть назван полифоническим, так как исходные данные текста соответствуют критериям, указанным, в частности, Б. Успенским: «Если точки зрения не подчинены одна другой, но даются как в принципе равноправные, то перед нами произведение полифоническое» [3: 25].

Говоря о существовании двух относительно равноправных голосов Хелен и Гилберта, мы можем отметить, что, выступая от собственного лица, Хелен и Гилберт, несмотря на то, что они повествуют о различных событиях, выражают свои мысли и чувства, читатель отчетливо видит особенности индивидуального восприятия происходящего (в дневнике Хелен) или (в случае с письмами мистера Маркхэма) уже происшедшего, и подобные выражения точек зрения главных героев содержат в себе оценочные коннотации. Вполне естественно то, что Хелен Хантингдон и Гилберт Маркхэм далеко не всегда имеют схожие взгляды на происходящие в романе события, что позволяет нам говорить о том, что в романе «Незнакомка из Уайлدفелл-Холла» наблюдается «достаточно сложная система противопоставлений (различий и тождеств)» [3: 24] точек зрения главных героев.

Формально роман «Незнакомка из Уайлدفелл-Холла» может быть назван полифоническим и в соответствии с классификацией Бахтина. Здесь присутствует «герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово» [1: 7]. Образ Хелен вполне соответствует данным характеристикам.

Он целиком выстраивается на основе речевого пространства, художественное целое которого мы можем поделить на речевое пространство Гилберта (письмо) и