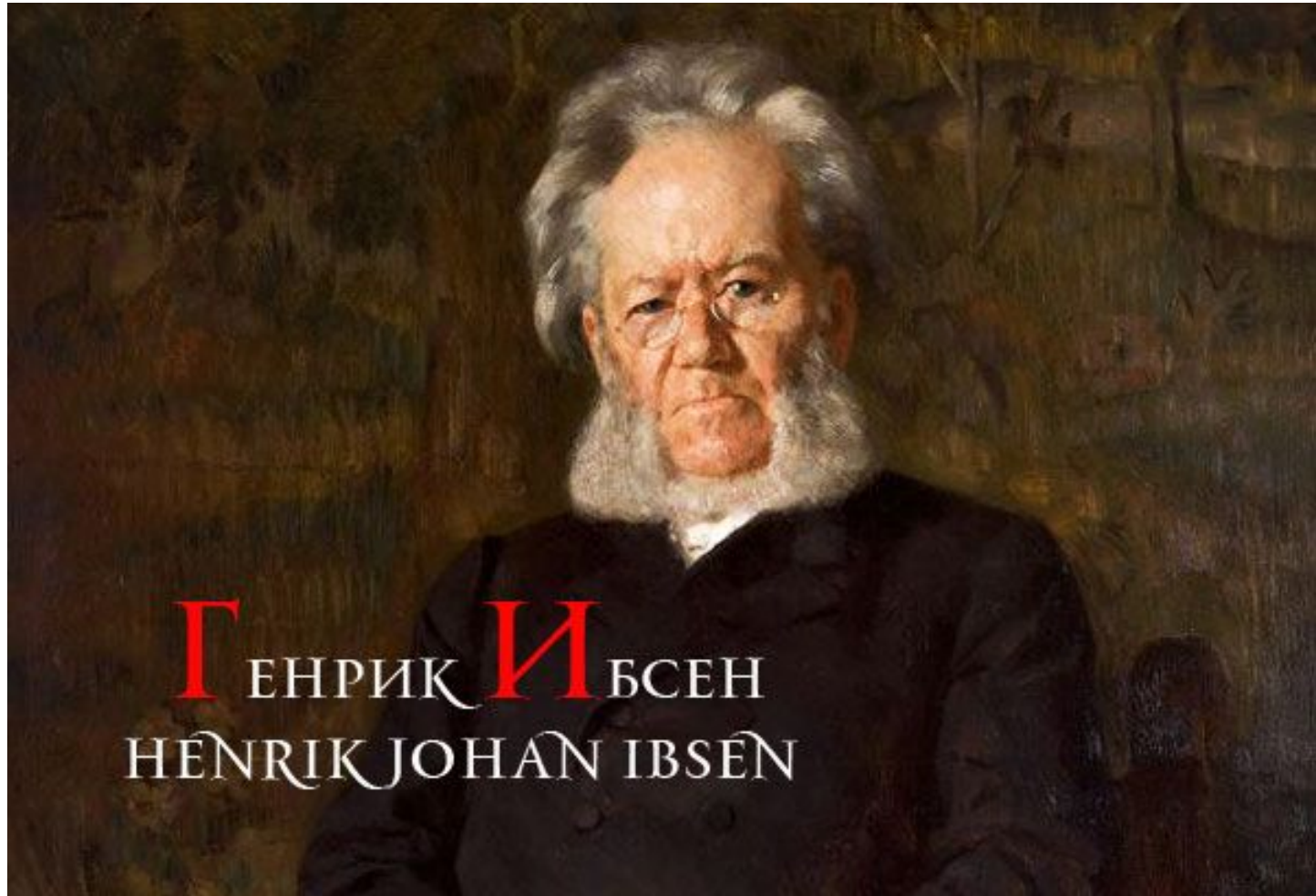


Норвежский драматург, основатель европейской «новой драмы»; поэт и публицист.



Жизнь и творчество Ибсена полны самых удивительных противоречий. Так, будучи страстным апологетом национального освобождения и возрождения национальной культуры Норвегии, он тем не менее, провел двадцать семь лет в добровольном изгнании в Италии и Германии.

Дата и место рождения — 20 марта **1828** г., Шиен, Телемарк, Norway.

Дата и место смерти — 23 мая **1906** г. (78 лет), Осло, Норвегия



Дом-музей Генрика Ибсена



Родился 20 марта 1828 в небольшом норвежском городе Шиене в зажиточной семье, однако в 1837 его отец разорился и положение семьи переменилось. Резкий переход в социальные низы стал тяжелой психологической травмой для мальчика, и это так или иначе отразилось в его дальнейшем творчестве. Уже с 15 лет был вынужден начать зарабатывать себе на жизнь – в 1843 уехал в крохотный городишко Гримстад, где устроился на работу учеником аптекаря.

1844

Практически нищенская жизнь социального изгоя заставила Ибсена искать самореализации в иной области: он пишет стихи, сатирические эпиграммы на добропорядочных буржуа Гримстада, рисует карикатуры. Это приносит свои плоды: к 1847 он становится весьма популярным среди радикально настроенной молодежи городка.

Выкраивая время, готовится к экзаменам в университет в Христиании (с 1924 – Осло).



1850

Огромное впечатление на него произвели революционные события 1848, охватившие значительную часть Западной Европы.

Ибсен дополняет свое поэтическое творчество политической лирикой, а также пишет первую пьесу **«Катилина»** (1849), проникнутую тираноборческими мотивами.

Пьеса не пользовалась успехом, однако укрепила его в решении заниматься литературой, искусством и политикой.



Ибсен бросает медицину, в 1850 уезжает в Христианию. Его цель – поступление в университет, однако молодого человека захватывает политическая жизнь столицы. Он преподает в воскресной школе рабочего объединения, участвует в демонстрациях протеста, сотрудничает с прессой – рабочей газетой, журналом студенческого общества, принимает участие в создании нового общественно-литературного журнала «Андхримнер». И продолжает писать пьесы: «Богатырский курган» (1850, начата еще в Гримстаде), №Норма, или Любовь политика» (1851), «Иванова ночь№ (1852).

26 сентября 1850 г. поставлена пьеса Ибсена – одноактная лирическая драма **«Богатырский курган»**.

Благодаря пьесам «Катилина» и «Богатырский курган» Ибсен в 1852 году приглашают на должности драматурга, режиссера и художественного руководителя **«Норвежского театра»** в Бергене. Ставит Шекспира, Скриба, Дюма-сына, скандинавов – Хольберга, Эленшлегера (их воздействие сказывается на формировании его методов), позднее – Бьёрнсона и выступает как ярый сторонник возрождения национального норвежского искусства, как борец за идейно значительную драматургию. На этом посту оставался до 1857 (сменил его Б. Бьёрнсон). Этот поворот в жизни Ибсена можно считать необычайной удачей. И дело не просто в том, что все написанные им в бергенский период пьесы сразу ставились на сцене; практическое изучение театра «изнутри» помогает раскрытию многих профессиональных секретов, а значит – способствует росту мастерства драматурга.



Ибсен



Бьёрнсон

В этот же период знакомится с драматургом, театральным и общественным деятелем Бьёрнстjerne **Бьёрнсоном**, с которым находит общий язык на почве возрождения национального самосознания Норвегии.

В этот период были написаны пьесы «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Пир в Сульхауге» (1855), «Улаф Лильекранс» (1856).

В первой из них он впервые перешел в своей драматургии на прозу; две последние написаны в стиле норвежских народных баллад (т.н. «богатырских песен»). Эти пьесы опять же особым сценическим успехом не пользовались, но сыграли необходимую роль в профессиональном становлении Ибсена.



В 1857–1862 возглавляет Норвежский театр в Христиании. Параллельно с руководством театра и драматургической работой продолжает активную общественную деятельность, направленную в основном на борьбу с работающим Христианийским театром продатского направления (труппа этого театра состояла из датских актеров, и спектакли шли на датском языке).

Эта упорная борьба увенчалась успехом уже после того, как Ибсен оставил театр: в **1863** труппы обоих театров были объединены, спектакли стали идти только на норвежском языке, а эстетической платформой объединенного театра стала программа, разработанная при его активном участии.



Норвежский национальный драматический театр

В это же время он написал пьесы **«Воители в Хельгеланде»** (1857), **«Комедия любви»** (1862), **«Борьба за престол»** (1863); а также поэму **«На высотах»** (1859), которая стала предтечей первой по-настоящему принципиальной драматургической удачей – пьесы **«Бранд»** (1865).

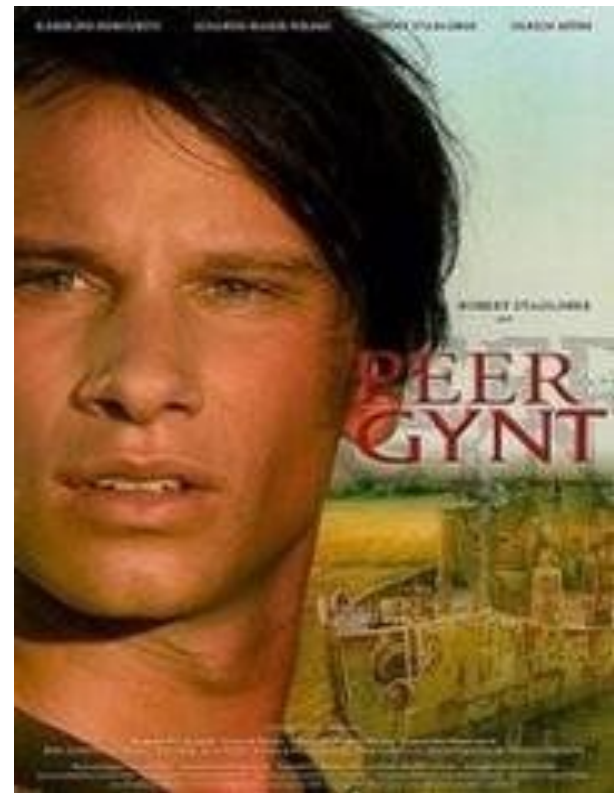
Разнообразная деятельность Ибсена в норвежский период была скорее обусловлена комплексом сложнейших психологических проблем, нежели принципиальной общественной позицией.

Главной из них была проблема материального достатка (тем более что в 1858 он женился, а в 1859 родился сын) и достойного социального положения – здесь, несомненно, играли свою роль и его детские комплексы. Эта проблема естественно смыкалась с принципиальными вопросами призвания и самореализации. Недаром практически во всех его дальнейших пьесах так или иначе рассматривается конфликт между жизненной позицией героя и реальной жизнью.

И еще немаловажный фактор: лучшие пьесы Ибсена, принесшие ему мировую заслуженную славу, были написаны за пределами родины.

В 1864, получив писательскую стипендию от парламента, которой добивался почти полтора года, Ибсен с семьей уехал в Италию. Полученных средств было крайне недостаточно, и ему пришлось обратиться за помощью к друзьям.

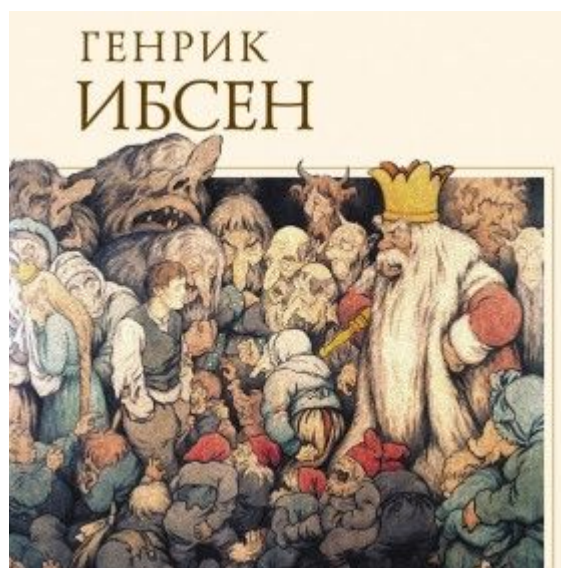
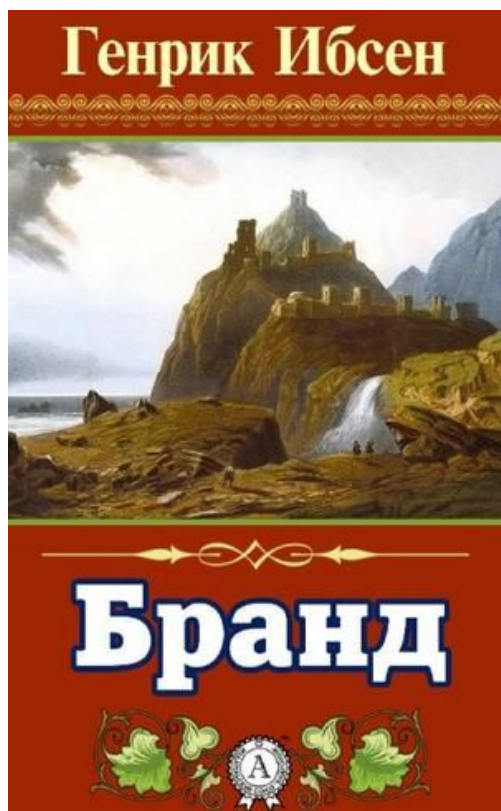
В Риме в течение двух лет он пишет две пьесы, вобравшие в себя весь предыдущий жизненный и литературный опыт – «**Бранд**» (1865) и «**Пер Гюнт**» (1866).



В театроведении и ибсенистике принято рассматривать эти пьесы комплексно, как две альтернативные трактовки одной и той же проблемы – **самоопределения и реализации человеческой индивидуальности.**

Как "Бранд", так и "Пер Гюнт" необычны по своей форме. Это своего рода драматизованные поэмы ("Бранд" первоначально вообще был задуман как поэма, несколько песен которой были написаны). По своему объему они резко превышают обычный размер пьес.

Они сочетают живые, индивидуализированные образы с обобщенными, подчеркнута типизированными персонажами: так, в "Бранде" лишь часть персонажей наделена личными именами, а другие фигурируют под наименованиями: фогт, доктор и т. п.



По обобщенности и глубине проблематики "Бранд" и "Пер Гюнт", при всей своей обращенности к специфическим явлениям норвежской действительности, ближе всего к "Фаусту" Гете и к драматургии Байрона.

Основная проблема в "Бранде" и "Пере Гюнте" - *Судьба человеческой личности в современном обществе*. Но центральные фигуры этих пьес диаметрально противоположны.

Герой первой пьесы, священник **Бранд**, - человек необычной **цельности и силы**. Герой второй пьесы, крестьянский парень **Пер Гюнт**, - воплощение **душевной слабости** человека, - правда, воплощение, доведенное до гигантских размеров.

Бранд не отступает ни перед какими жертвами, не соглашается ни на какие компромиссы, не щадит ни себя, ни своих близких, чтобы выполнить то, что он считает своей миссией. Пламенными словами он бичует половинчатость, духовную дряблость современных людей. Он клеймит не только тех, кто ему непосредственно противостоит в пьесе, но и все социальные установления современного общества, - в частности, государство.

Но хотя ему удастся вдохнуть новый дух в свою паству, бедных крестьян и рыбаков на далеком Севере, в диком, заброшенном краю, и повести их за собой к сияющим горным вершинам, его конец оказывается **трагическим**. Не видя ясной цели на своем мучительном пути ввысь, последователи Бранда покидают его и - соблазненные хитрыми речами фогта - возвращаются в долину.

А сам Бранд гибнет, засыпанный горной лавиной. Цельность человека, купленная жестокостью и не знающая милосердия, также оказывается, таким образом, по логике пьесы осужденной.

Люди, в среде которых трудится и проповедует Бранд, совсем не рады его разоблачениям, его критическим речам, его последовательности. Они узнали истину, положим. Однако же истина их делает несчастными. В развязке драмы Бранду светит новая правда: Бог милосердия, Deus caritatis, — вот подлинное божество, достойное преклонения. На языке церковных символов здесь происходит приближение к простой мирской мысли: нужно искать совмещения истины и счастья. Раз навсегда исключить второе ради господства первого — это значит идти наперекор глубоким, неоспоримым потребностям людей. Пастор Бранд напрасно старался обойти эти потребности. Люди по всей справедливости хотят счастья для себя. Буржуазный мир предоставляет им выбор: либо примите удобную ложь, либо — неудобную истину. Буржуазный мир дает людям лживое счастье, он же дает им безотрадное познание.

Бранд стоит за познание, пусть оно и будет горчайшим. Бранд остается в пределах того выбора, которым отмечен буржуазный мир; двойственность правды и счастья сохраняется, хотя Бранд и предпочел правду. От разоблачений, от **правды во всей ее жестокости нельзя отделять борьбу за людское счастье**, на этот раз настоящее, избавленное от фальши и обмана.

Преобладающая эмоциональная стихия "**Бранда**" - **патетика, негодование и гнев, смешанные с сарказмом.**

В "**Пере Гюнте**", при наличии нескольких глубоко лирических сцен, **сарказм** преобладает.

Ситуация с Пером Гюнтом сложилась еще более парадоксально. Именно в этой пьесе Ибсен демонстрирует свой разрыв с национальной романтикой. В ней персонажи фольклора представлены уродливыми и злобными существами, крестьяне – жестокими и грубыми людьми.

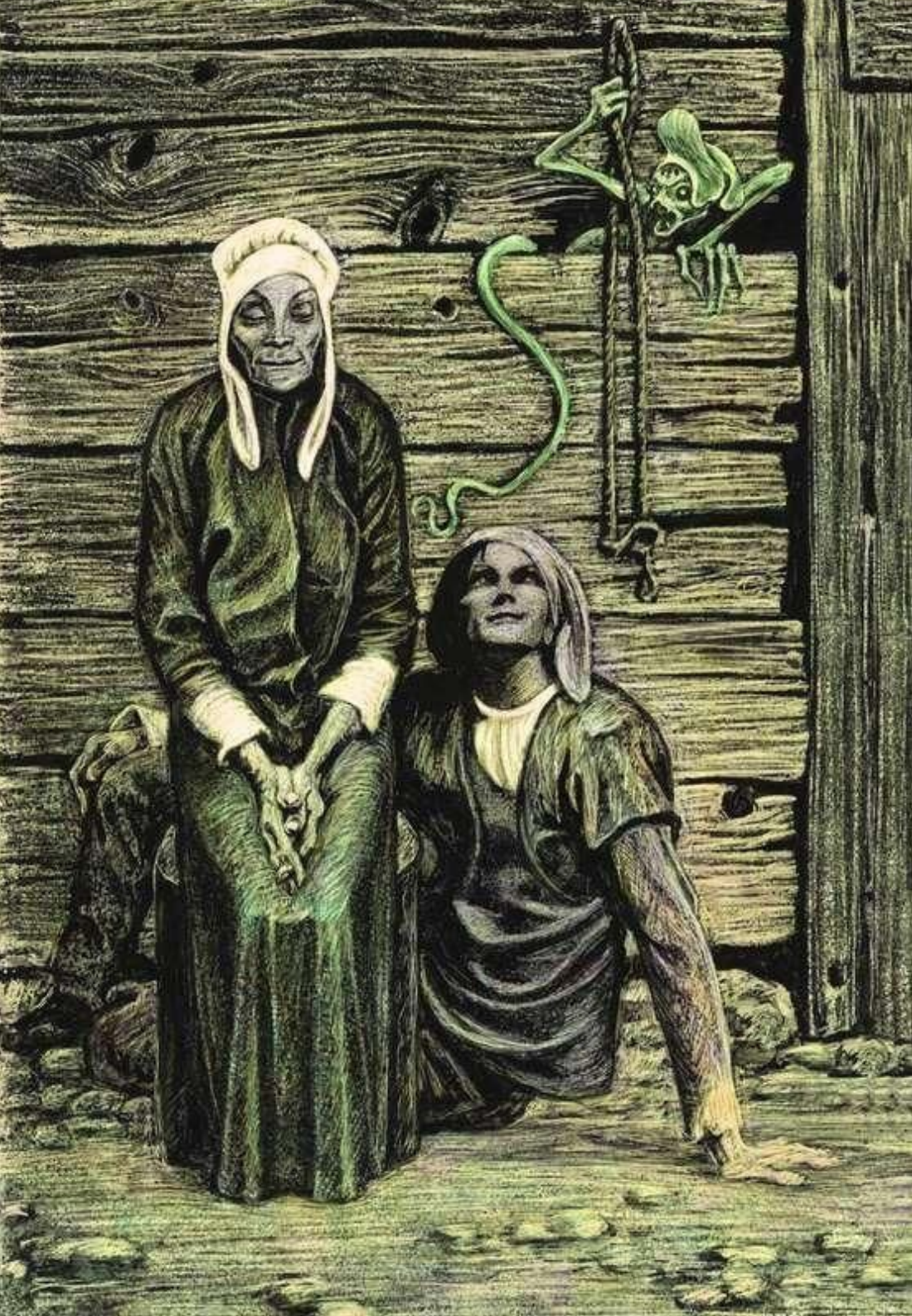
Поначалу в Норвегии и Дании пьеса была воспринята весьма негативно, чуть ли не как кощунство. Г.Х.Андерсен, к примеру, назвал Пера Гюнта худшим из когда-либо прочитанных им произведений. Однако со временем романтический флер вернулся к этой пьесе – конечно, в основном, благодаря образу **Сольвейг**. Этому в немалой степени способствовала музыка **Эдварда Грига**, написанная по просьбе Ибсена к постановке Пера Гюнта, а позже приобретшая мировую известность как самостоятельное музыкальное произведение. Парадоксально, но факт: Пер Гюнт, в авторской интерпретации выступающий протестом против романтических тенденций, до сих пор в культурном сознании остается воплощением норвежской народной романтики.

"Пер Гюнт" - это окончательное размежевание Ибсена с национальной романтикой. Ибсеновское неприятие романтической идеализации достигает здесь своего апогея. Крестьяне выступают в "Пере Гюнте" как грубые, злые и жадные люди, беспощадные к чужой беде. А фантастические образы норвежского фольклора оказываются в пьесе уродливыми, грязными, злобными существами.

Правда, в "Пере Гюнте" есть не только норвежская, но и общемировая действительность. Весь четвертый акт, огромных размеров, посвящен скитаниям Пера вдали от Норвегии.

Но в наибольшей мере широкое, общеевропейское, отнюдь не только норвежское звучание придает "Перу Гюнту" его центральная проблема - **проблема безличия современного человека**, исключительно актуальная для буржуазного общества XIX века.

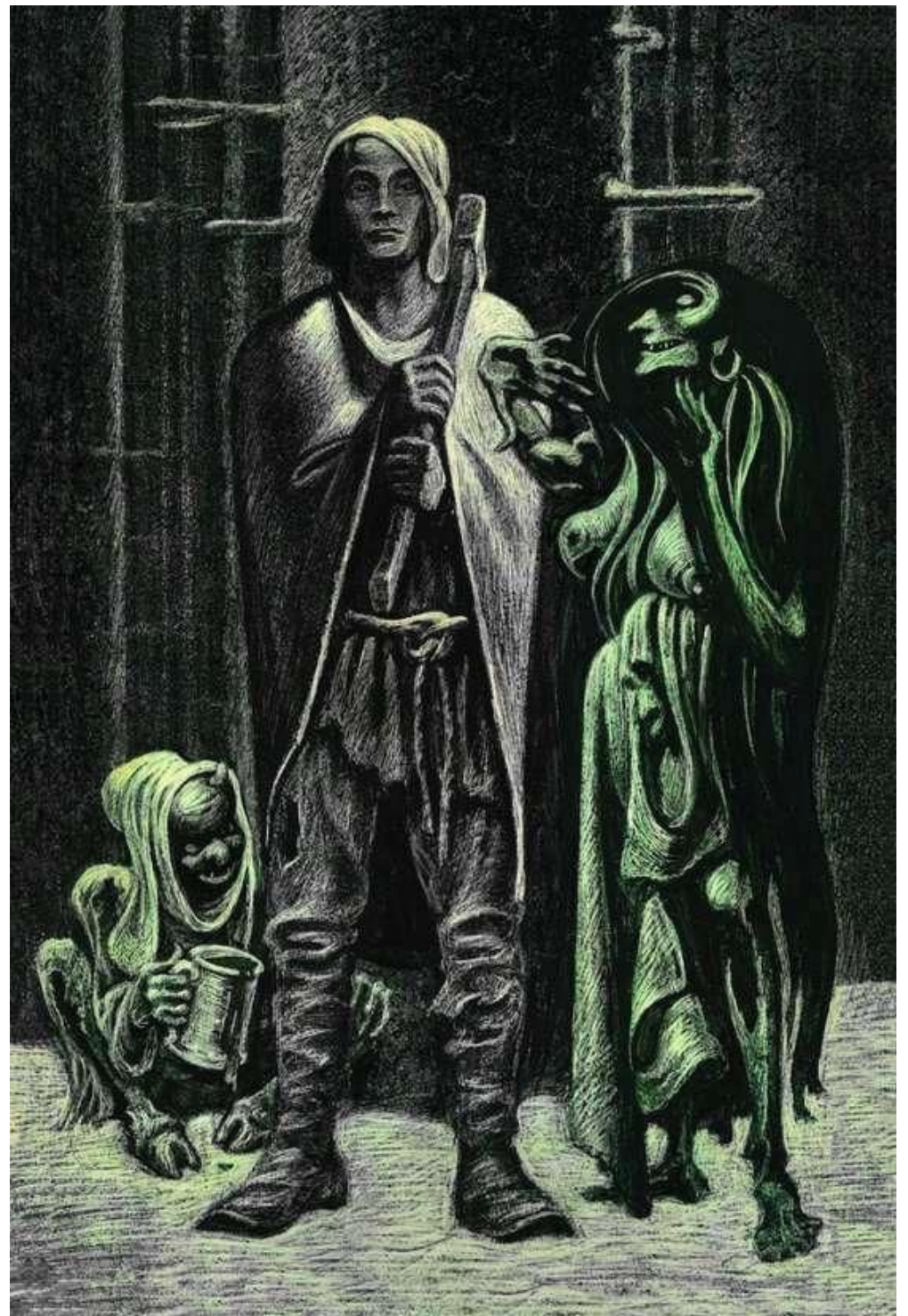
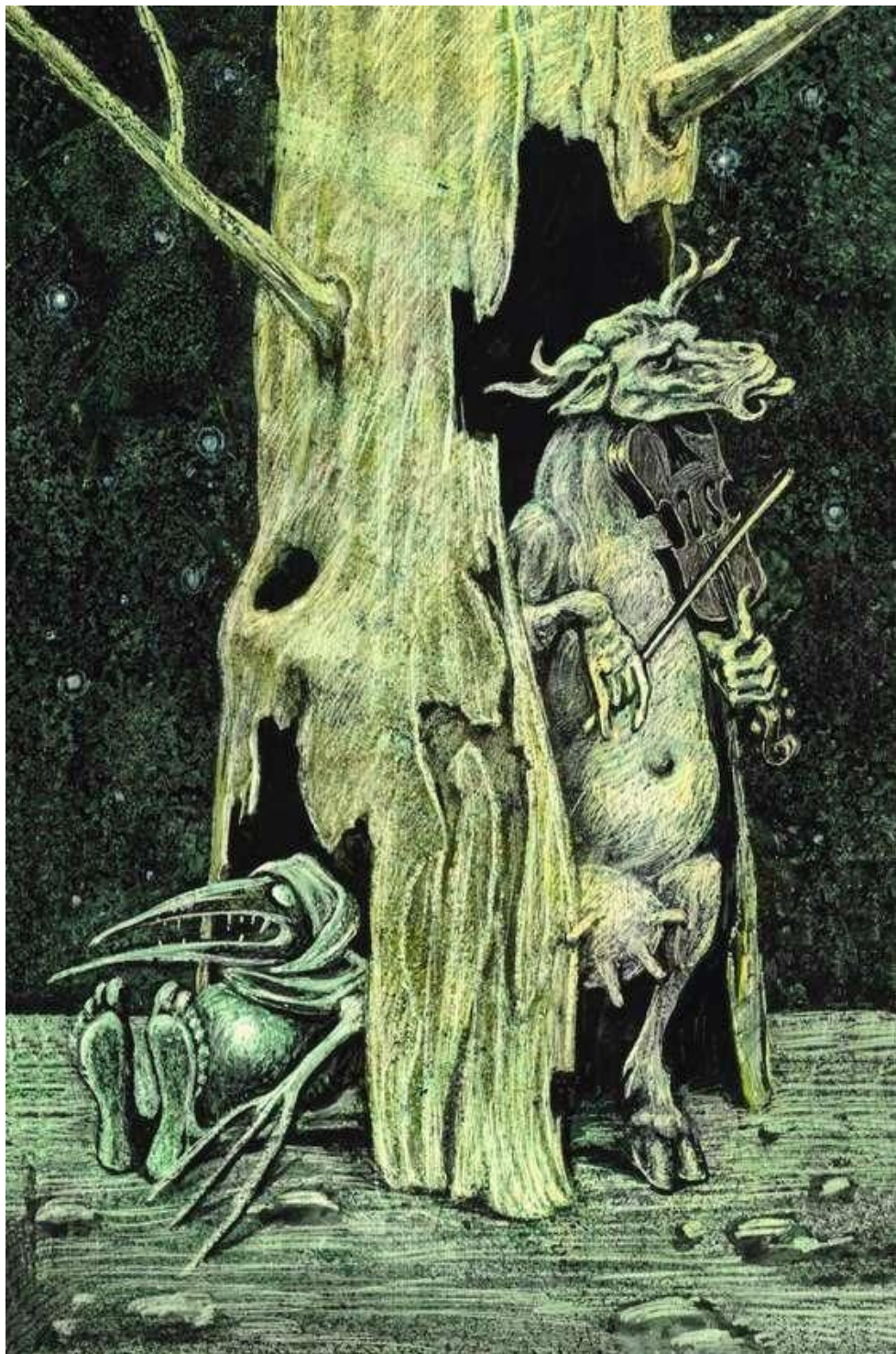


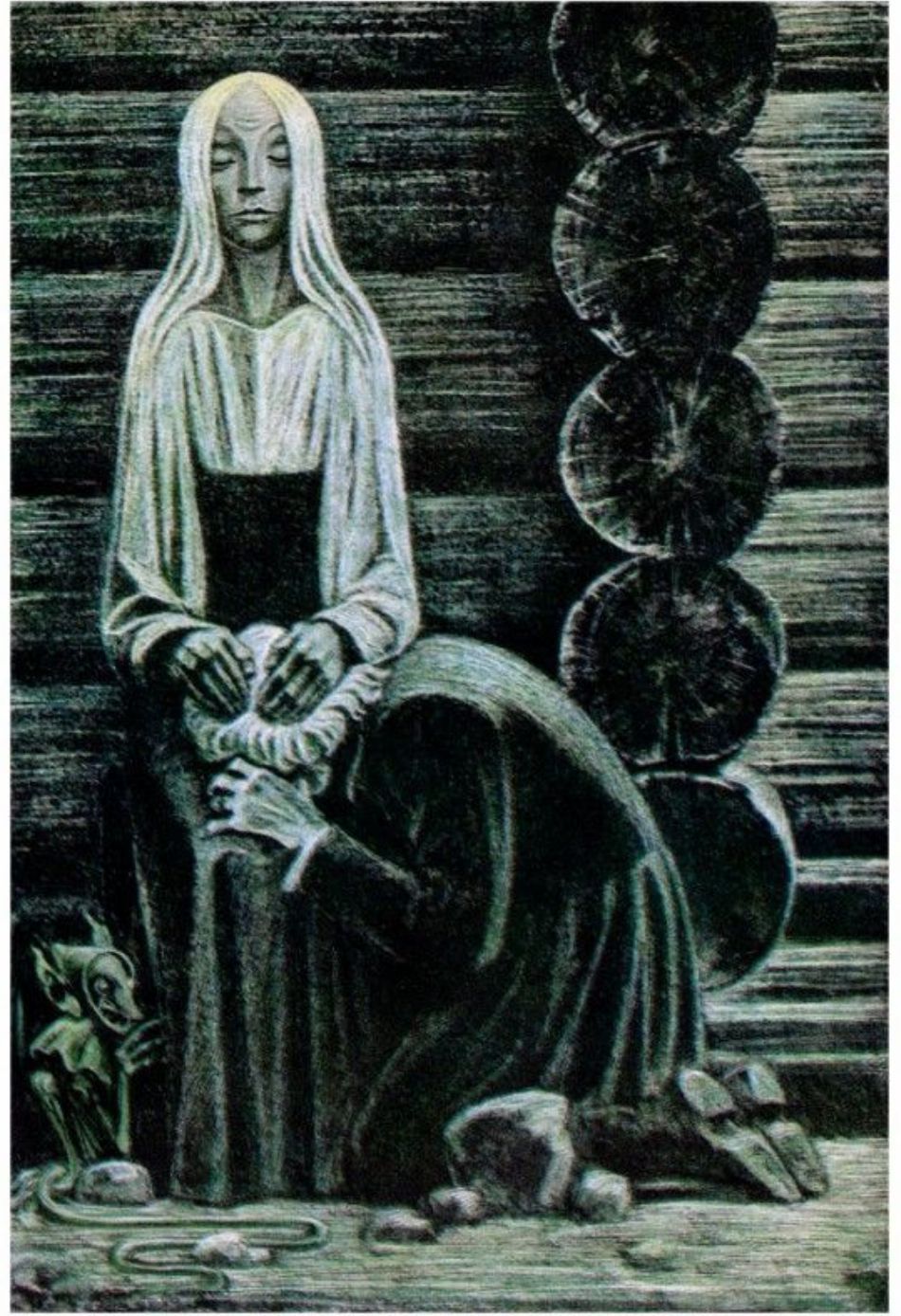


Пер Гюнт умеет приспособиться к любым условиям, в которые он попадает, у него нет никакого внутреннего Стержня.

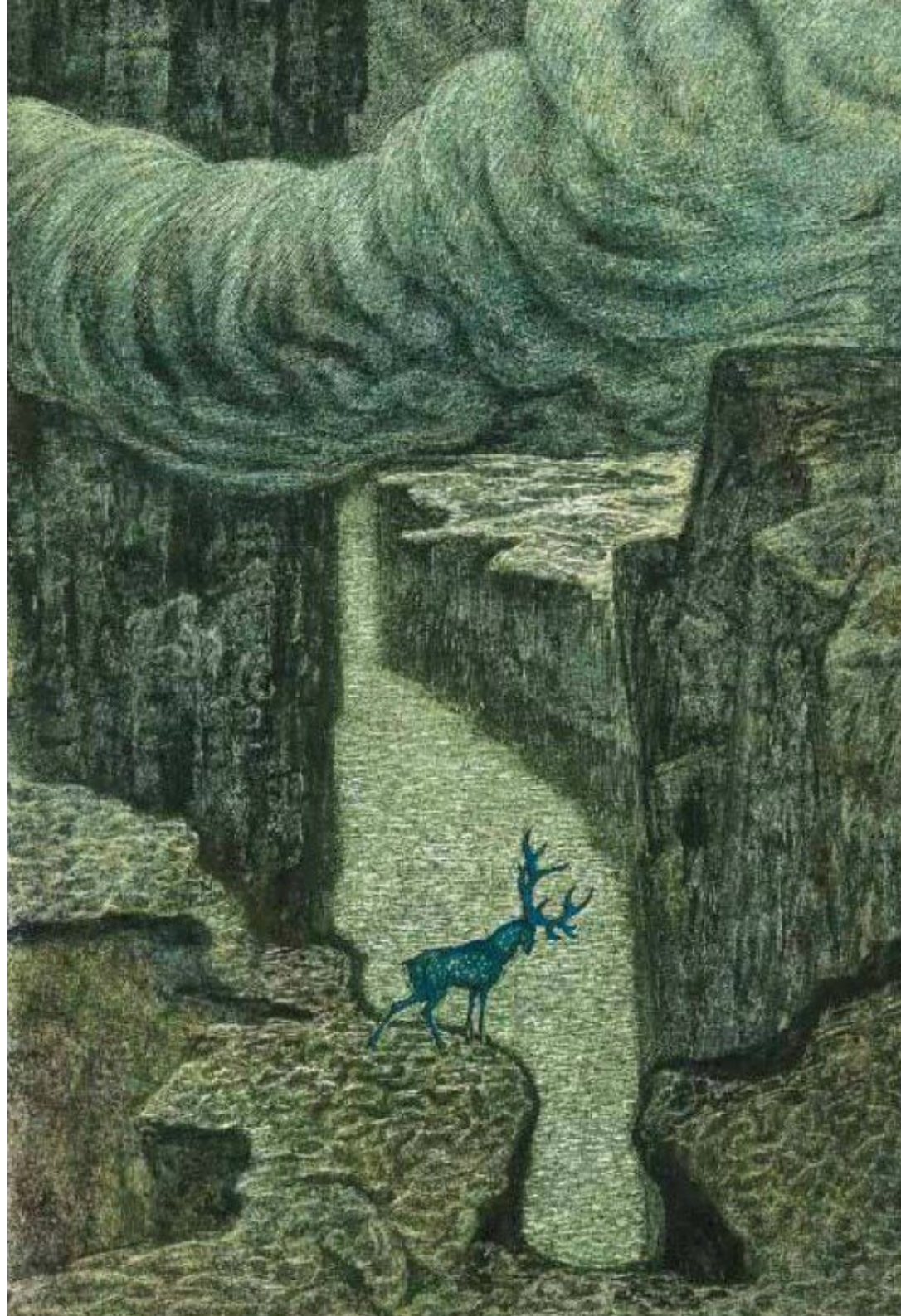
Безличность Пера особенно примечательна тем, что он сам считает себя особым, неповторимым человеком, призванным для необычайных свершений, и всячески подчеркивает свое, гюнтовское "я".

Но эта его особенность проявляется лишь в его речах и мечтах, а в своих действиях он всегда капитулирует перед обстоятельствами. Во всей своей жизни он всегда руководствовался не подлинно человеческим принципом - будь самим собой, а принципом троллей - упивайся самим собой.











Подлинный, высочайший лиризм присутствует в пьесе только в тех сценах, в которых нет никакой условной национально-романтической мишуры и решающим оказывается чисто человеческое начало - глубочайшие переживания человеческой души, соотносящиеся с общим фоном пьесы как разительный контраст к нему. Это прежде всего **сцены, связанные с образом Сольвейг, и сцена смерти Осе**, принадлежащие к самым трогательным эпизодам в мировой драматургии.

Именно эти сцены в соединении с музыкой Грига позволили "Перу Гюнту" выступить во всем мире как воплощение норвежской романтики, хотя сама пьеса, как мы уже подчеркнули, была написана для того, чтобы полностью свести счеты с романтикой, освободиться от нее. Этой своей цели Ибсен достиг.

После "Перы Гюнта" он полностью отходит от романтических тенденций. Внешним проявлением этого служит его окончательный *переход в драматургии от стиха к прозе.*

Н.К. Рерих.
Эскиз декораций к драме Г. Ибсена
«Пер Гюнт»



Внимание Ибсена привлекают широкие мировые проблемы и общие закономерности исторического развития человечества.

Это было вызвано всей атмосферой 60-х годов, богатых большими историческими событиями, завершением которых явилась франко-прусская война 1870-1871 годов и Парижская коммуна. Ибсену стало казаться, что надвигается решительный исторический перелом, что существующее общество обречено на гибель и будет заменено какими-то новыми, более свободными формами исторического существования.

Это ощущение надвигающейся катастрофы, страшной и вместе с тем желанной, получило свое выражение в некоторых стихотворениях, а также в обширной "всемирно-исторической драме" **"Кесарь и галилеянин"** (1873).

В этой дилогии изображена судьба Юлиана-отступника, римского императора, отрекшегося от христианства и пытавшегося вернуться к древним богам античного мира.

Основная мысль драмы: невозможность возвратиться к уже пройденным этапам исторического развития человечества и вместе с тем необходимость синтеза прошлого и современности в каком-то более высоком общественном строе. Говоря терминами пьесы, ***необходимо синтезирование античного царства плоти и христианского царства духа.***

Ибсен снова в общих чертах прорисовывает главные коллизии своего времени, как он их понимал. В позднем античном мире Ибсен усматривает бореие тех сил, которые для него определяли духовный строй современного общества.

Император Юлиан хочет восстановить древнее язычество в своей империи, официально исповедующей христианский культ. Вернее, Юлиан мечтает о «третьем царстве», когда **язычество плоти вступит в синтез с христианством духа.**

Ирония заключается в том, что «третье царство» уже само по себе осуществилось во владениях Юлиана, без каких-либо стараний с его стороны. Что Юлиан ищет в прекрасном отдаленном будущем, то уже прямо дано Юлиану, находится перед его глазами в дурном, посредственном настоящем.

Подданные философствующего императора были и останутся язычниками, носящими маску христианства. Таков на деле синтез эллинства и назарейства, власти кесаря и власти галилеянина. Языческий дух господства и угнетения, жажды власти и богатства — все тот же, каким был и до Константина, присоединившегося к христианской догме.

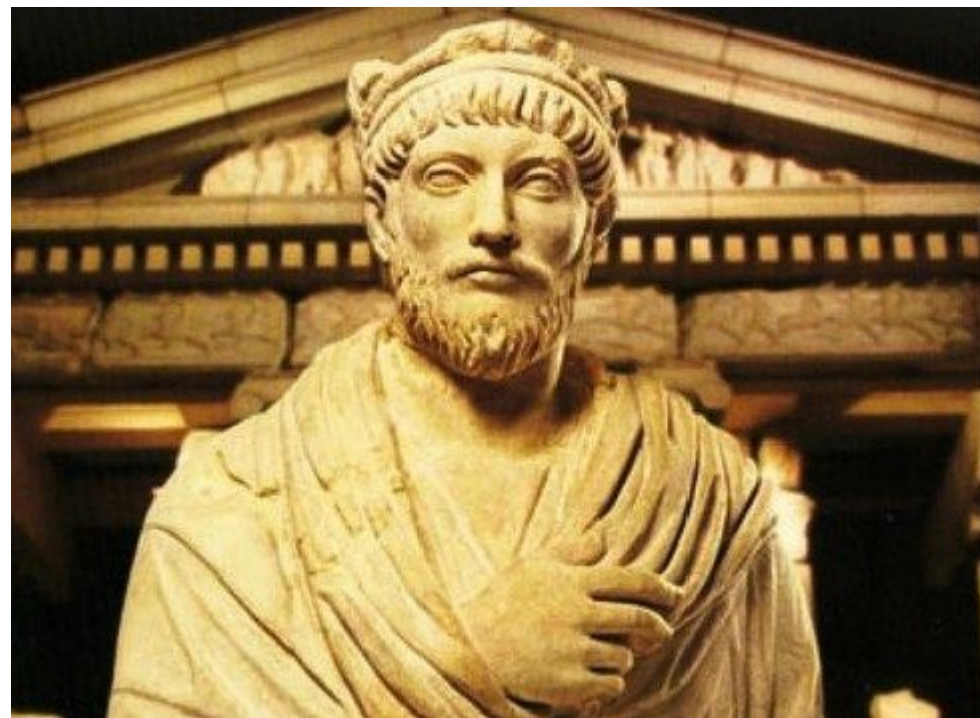


Император Юлиан-Отступник сжигает кости Иоанна Крестителя

В дилогии есть аллюзии с «Фаустом»: император Юлиан искушаем мистиком Максимом. Пьеса отражает противостояние философских позиций нескольких известных авторов: «Третье царство» /Царство Духа/ - грядущее в конце времен снятие всех противоречий, царство гармонии (позиция Гейне и Мартинсона). Против нее — философ Къерегор, близкий Ибсену.

Ибсен исповедует манихейскую логику: а если бы иуда, получивший задание от Бога — предать! - отказался это сделать? Это предательство должно было совершиться чтобы замысел Божий смог осуществиться. Как и манихейцы, Ибсен считает что свет и тьма вечны, а мир создан из смешивания света и тьмы: во тьме есть свет, в свете — тьма. Т.е. Мир — это «сумерки». Тьму уничтожить невозможно, можно лишь резко разделить свет и тьму. Установит гармонию не слияние света и тьмы, а их резкое разделение. Это выбор, который главный герой, Юстиниан: черех мрак — к свету. Провидение делает Юлиана фигурой общемирового масштаба и чем глубже он погружается во тьму, тем ярче сияет фигура Христа.

В 5 действии Юстиниан делает свой выбор: отказывается от христианства. По Кьерегору, он вступает в стадию демонического эстетизма, снова и снова «отбрасывая» Христа. Ибсен работает с символами: Юлиан совершает «спуск» от церкви, стоящей на поверхности (рай), в склеп (сумерки — земное существование) в подземелье (ад, мрак) к мистикку Максиму. Но после этого совершает движение «наверх»: поднимается из подземелья со словами «свершилось» (а это последние слова Христа), измазан крестообразно жертвенной кровью (как Христос).



Юлиан

К концу пьесы все больше и больше проступает это двойничество — Юлиан и Христос. (Юлиан в виде Диониса на осле напоминает Христа; Юлиана ранят в бою копьем в бок — такая рана была и у Христа на Голгофе. Т.е. Чем дальше, казалось бы, уходит от Христа Юлиан, тем «ближе» становится Христос и проявляется во всем. Отступник Юлиан (как и всякий современный челове) воспринимается «прекрасным разбитым божьим орудием»).

«Бранд» и «Пер Гюнт» стали для Ибсена переходными пьесами, повернувшими его в сторону **реализма** и **социальной проблематики** (именно в этом аспекте преимущественно рассматривают все его дальнейшее творчество).

Это «**Столпы общества**» (1877), «**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 Габриель Боркман**» (1896).

Здесь драматург поднимал актуальные вопросы современной ему действительности: ханжества и женской эмансипации, бунта против привычной буржуазной морали, лжи, социального компромисса и верности идеалам.

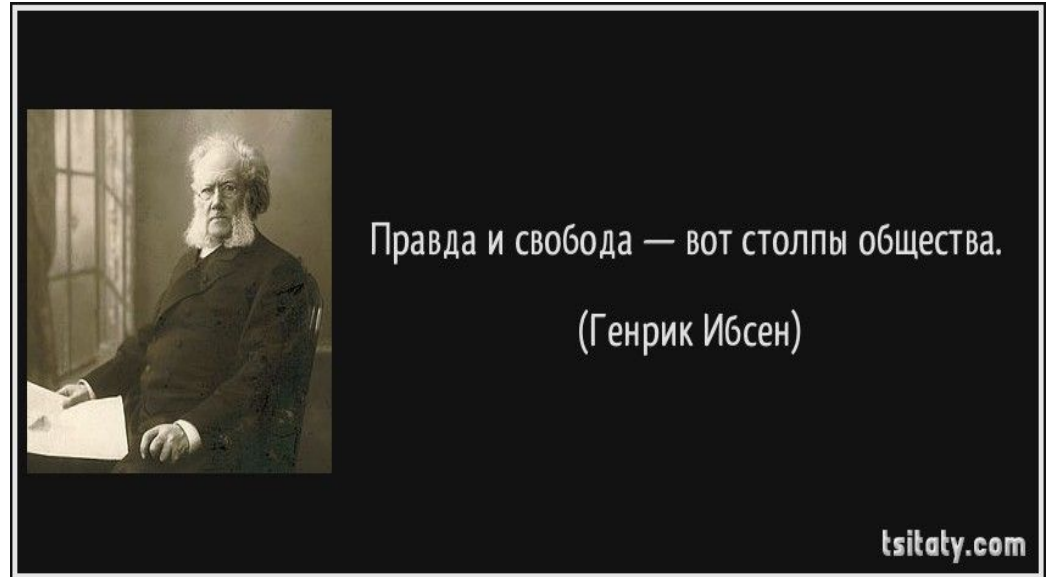
Символисты и философы же (А.Блок, Н.Бердяев и др.) гораздо больше, наряду с Брандом и Пером Гюнтом, – ценили иные пьесы Ибсена: дилогию «Кесарь и Галилеянин» («Отступничество Цезаря» и «Император Юлиан»; 1873), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

«Столпы общества» (1877)

Весь замысел «Столпов общества» состоит в том, чтобы показать моральную гниль и беззащитный эгоизм, скрывающиеся за обличьем добропорядочной, благополучной жизни современного общества, воплощенного в образе небольшого провинциального норвежского городка.

В своей драме Ибсен ставит себе прямую цель — сорвать маски с заправил этого городка, с его «столпов общества»

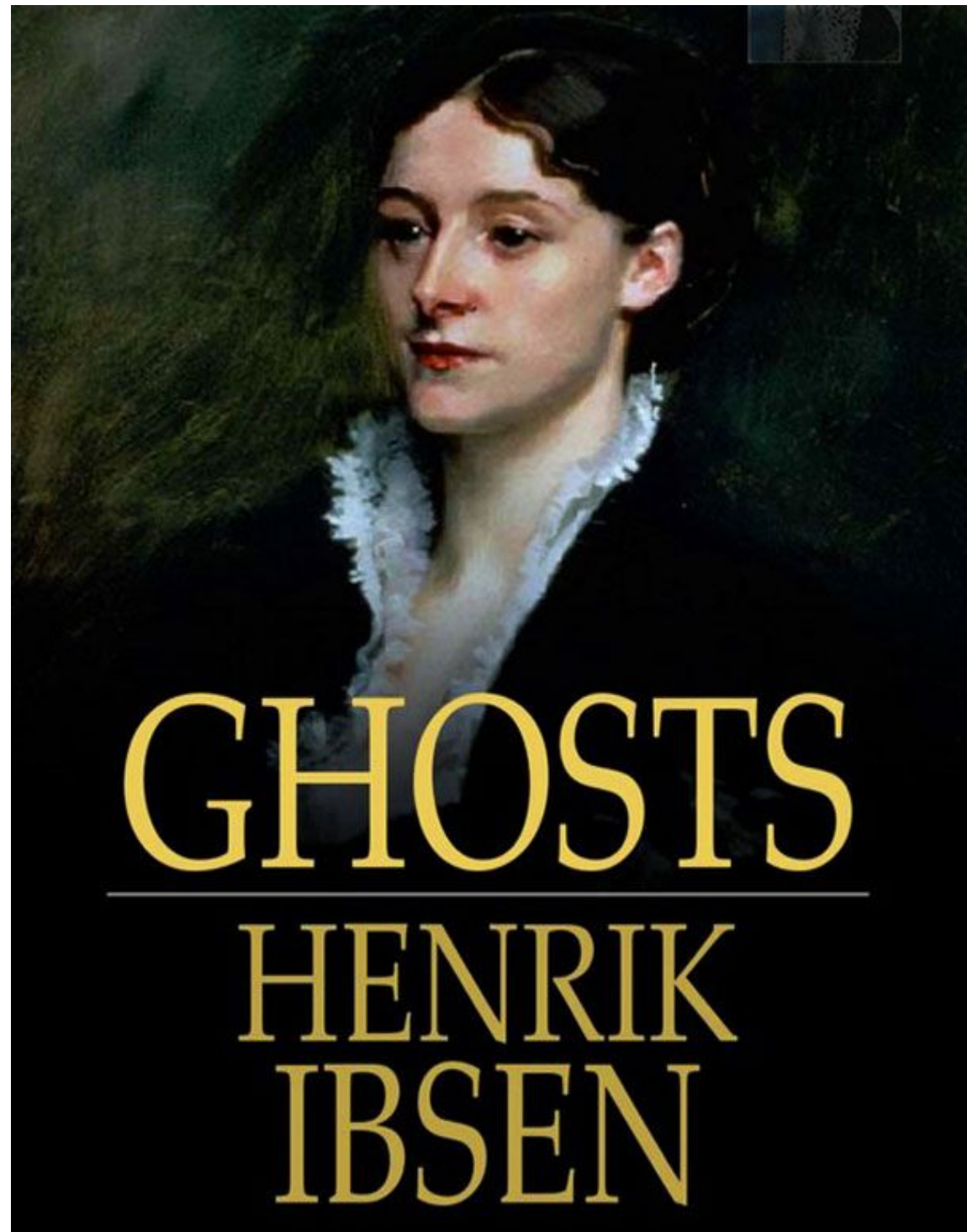
Судовладелец, благотворитель и образцовый семьянин, Карстен Берник в действительности - лицемерный похититель чужих денег, насильник и, в довершение всего, уголовный преступник. Тяжесть грехов обрушивается на Берника. Неумолимая действительность обнаруживает, что «столп общества» покоится на прогнившей и шаткой основе.

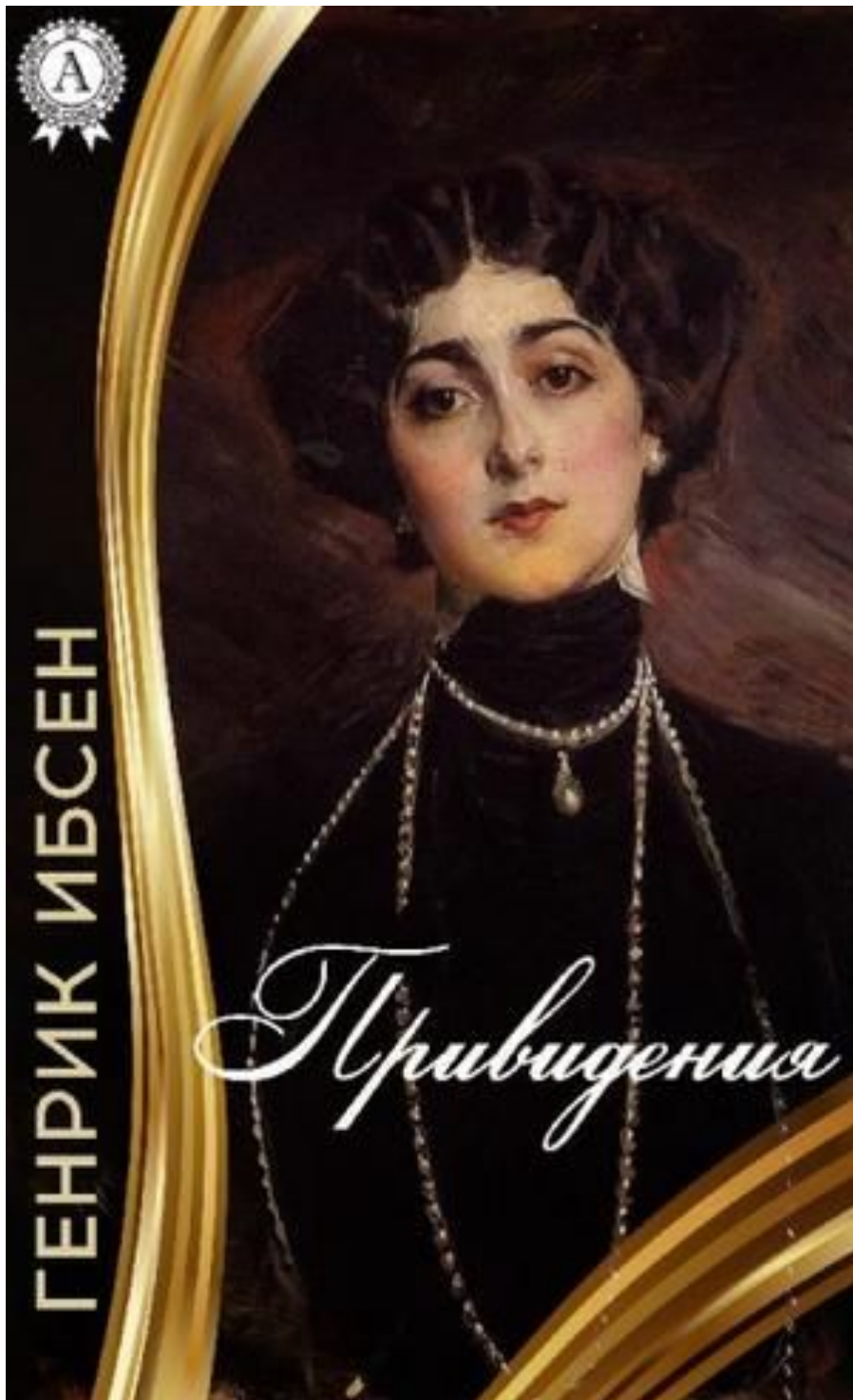


Привидения

(Семейная драма в трех действиях)

Пьеса Генрика Ибсена, написанная в 1881 году и впервые поставленная в 1882 году. Как и многие из наиболее известных пьес Ибсена, «Привидения» представляет собой резкий комментарий к морали XIX века.





Тема нравственной наследственности, вины и ответственности за нее прозвучала в Норвегии в 1881 году словно взрыв. Лишь спустя десятилетие пьесу впервые поставили на сцене. Почему ее посчитали вызовом, скандалом, почему об этом нельзя было говорить?

Ибсен открыл фантастический феномен - способность наследовать ложь.

Ложь, совершенная родителями, непокаянная вина, передается ребенку и "разъедает" его внутри.

«Привидения» — пьеса о том, что таится за стенами благополучного буржуазного дома. На средства фру Элене Алвинг должен открыться приют в память о её муже. По этому поводу из города приезжает пастор Мандерс, немолодой, но достаточно наивный и мыслящий социальными штампами человек. В это же время в родной дом приезжает и сын супругов Алвинг, Освальд, который какое-то время жил в Париже и пробовал себя в качестве художника. Мандерс готовит речь по случаю открытия приюта, а заодно вдруг начинает упрекать фру Алвинг в двух совершенных ею грехах. Первый — она много лет назад ушла от мужа, и именно пастор вернул ее назад в семейный дом. И второе: она много лет назад отослала из дома сына, практически лишив его общения с родителями. Тогда разгневанная женщина первый раз в жизни рассказывает правду. Капитан Алвинг не был примерным семьянином и местным благодетелем, а лишь пьяницей и развратником.



Служанка Регина Энгстран на самом деле его внебрачная дочь. А сына она отослала из дома, чтобы он не соприкасался с тем хаосом, который создавал отец. В приют фру Алвинг решила вложить все деньги капитана, чтобы наследство сына состояло лишь из ее сбережений. Неожиданно пастор и вдова слышат, как Освальд пытается обнять служанку (не подозревая, что она его сестра). Тогда в голову Элене неожиданно приходят воспоминания о том, как её муж обнимал горничную — мать Регины. Это для неё словно привидения прошлого. Все повторяется в очередном круге жизни...



Но и это еще не все события, выпавшие на этот день. Освальд рассказывает матери о том, что он серьезно болен. По мнению доктора, который его обследовал в Париже, это следствие распутного образа жизни отца, и развязка его ждет трагическая: слабоумие. (По тем признакам болезни, о которых говорит Освальд, можно предположить, что у него наследственный сифилис). С ужасом смотрит фру Алвинг на сына. Ее уже даже не беспокоит, что Освальд собирается с сестрой уехать в Париж и там провести остаток своих дней. Неожиданно загорается приют, пожар полностью уничтожает только что выстроенное здание.

Вдова, сломленная происходящим вокруг, решает открыть детям капитана Алвинга тайну их рождения. Реакция Регины предсказуема: она отказывается быть прислугой при смертельно больном человеке и покидает дом. Мать и сын остаются одни. Наступает утро следующего дня, и у Освальда внезапно начинается приступ болезни. Он не узнает мать, не понимает, где он находится, только просит дать ему солнце...



«Враг народа» (1882)



Доктор Томас Стокман — уважаемый житель приморского городка на юге Норвегии, в котором только что открылись лечебные воды, в исследовании которых Стокман сыграл важную роль. Его брат Петер — глава города (фогт), полицмейстер и председатель правления курорта. Курорт крайне важен для жителей, поскольку приток туристов обещает стать источником процветания всего города. В обустройство водолечебницы были вложены большие деньги. Однако через некоторое время после начала её работы Стокман обнаруживает, что в лечебные воды попадают отходы из канализации, в результате чего туристы, приехавшие на лечение, заболевают тяжёлыми болезнями. Он считает это открытие своим главным достижением, разрабатывает проект дорогостоящей реконструкции канализации и направляет доклад брату.

К. С. Станиславский в роли доктора Штокмана, 1900 год

К удивлению Стокмана, все городские власти, включая его брата, либо не осознают опасности, либо не хотят на неё реагировать, потому что закрытие курорта или начало работ стало бы катастрофой для города.

Во время одного из споров Петер называет Томаса «врагом общества».

Когда Стокман понимает, что его попытки ничем не увенчаются, он устраивает собрание жителей города, на котором провозглашает, что самые опасные «враги истины и свободы — это сплоченное большинство».



Вскоре от Стокмана и его семьи отворачиваются все, даже его друзья, которые до того его поддерживали. Его самого увольняют, преподаватели отказываются давать уроки его детям. В финале Стокман приходит к выводу, что **во всех важных вопросах большинство всегда будет ошибаться**. Он говорит своей семье, что «самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок».

"Дикая утка"

1884

В этот раз Ибсен исследует границы честности. В пьесе, можно сказать, даже ставится такой вопрос: «Нравственна ли честность?» Как бы это не звучало вызывающе и дико. Если человек пришёл к выводу, что всегда должен быть честным и говорить правду, то имеет ли он право говорить правду, если она способна повредить иллюзорной и лживой жизни других людей. Да, иллюзорной, лживой, но она в тоже время может быть даже счастливой....

В «Дикой утке» Ибсен хочет бороться другим оружием: он изображает теперь обычных людей, мелочные интересы, скрываемые за высокопарными тирадами. По-иному освещает драматург «все или ничего», исследуя его содержание и роль в среде или пресыщенных и самодовольных, или слабых и надломленных жизнью людей, где высокие идеи возникают в пародийном освещении.



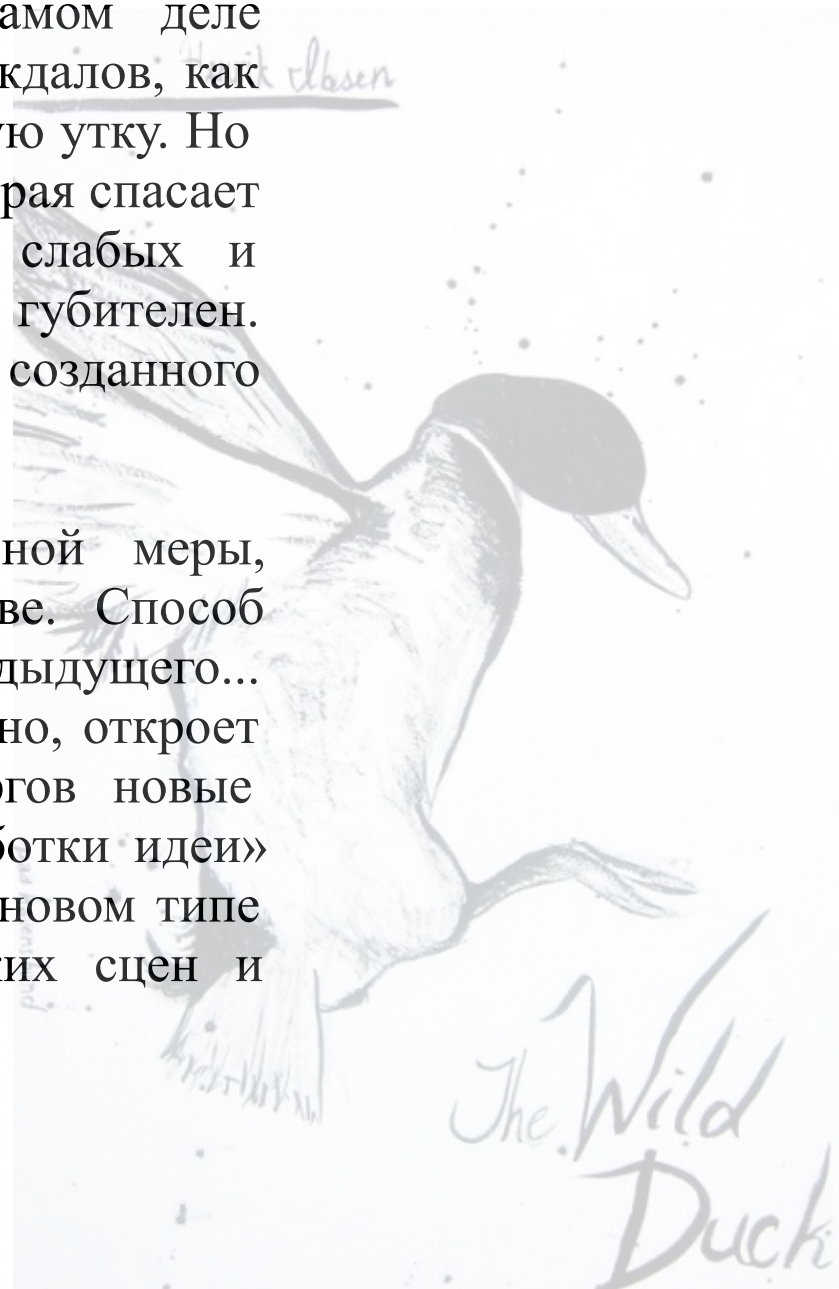


Греггерс Верле — карикатура на то, кто, не понимая ни людей, ни общественного отношен

ия в свое время, берется исправлять недостатки, действуя в духе брандовского максимализма, ставит перед Ялмаром свои высокие моральные требования, хочет, чтобы тот очистил свою семейную жизнь от вранья. Это приводит лишь к страданиям самого Ялмара и его жены, а единственное чистое существо, которого еще не затронуло жизненное вранье,— дочь Ялмара, Хедвиг, — толкает к самоубийству. Пьеса глубоко пессимистическая. Люди в ней преимущественно жалкие. Автор не лелеет надежд на их пробуждение. Персонажи драмы низкие в духовном плане, как в натуралистической драме, так же наполнен безвыходным трагизмом ее финал.

Особенностью этой драмы является и то, что она вся соткана из символов или символических действий. Главный ее символ — это чердак со всеми его жителями. Хедвиг называет его «бездной морской». Она в самом деле затягивает в свои глубины, губит отца и сына Экдалов, как реальная морская бездна когда-то поглотила дикую утку. Но дикую утку спасла собака, такой же собакой, которая спасает людей, хочет быть Грегерс Верле, но для слабых и приниженных жизнью людей его максимализм губителен. Ибсен, сознавая, что «Дикая утка» отличается от созданного раньше, писал:

«Эта новая пьеса находится, до определенной меры, обособленно в моем драматическом творчестве. Способ разработки идеи значительно отличается от предыдущего... Кроме того, я думаю, что «Дикая утка», возможно, откроет для кого-нибудь из наших молодых драматургов новые пути...». «Новые пути», «новые способы разработки идеи» — прежде всего в измененной проблематике, в новом типе героя и переизбытке символики, символических сцен и деталей.



«Строитель Сольнес»

1892

Успех архитектора Халвара Сольнеса, или, как его называют, строителя Сольнеса, начался с пожара, в котором сгорел старый дом его жены Алины и который стал косвенной причиной смерти их двоих сыновей близнецов грудного возраста (потрясение вызвало у нее лихорадку, но она не захотела отказаться от того, чтобы самой выкормить деток). С постройки нового дома для себя начался период процветания. Несмотря на отсутствие у Сольнеса архитектурного образования, он пошел в гору. Поток заказов, в основном жилые дома, не прекращается.

Но Сольнеса мучает тайная вина и тайный страх: **вина** за то, что некогда он пожелал того пожара (он обнаружил в доме трещину в печной трубе, но медлил ее отремонтировать, хотя причина пожара была в другом); **страх** перед юностью, которой придется уступить дорогу.

Юность – это прежде всего Рагнар Брунsvик, сын бывшего архитектора Кнута Брунsvика, ныне сотрудника Сольнеса. Рагнар также поступил на службу к Сольнесу вслед за своей невестой Каей Фосли, влюбившейся в Сольнеса. Сольнес использует ее чувство для того, чтобы держать Рагнара при себе. Кнут Брунsvик, который болен и близок к смерти, просит Сольнеса дать положительный отзыв на самостоятельный проект Рагнара, но тот отказывается, не желая давать дорогу своему подчиненному.



Ситуация стремительно меняется с появлением гостя, молодой девушки Хильды Вангель. Десять лет назад, когда она была еще школьницей, Сольнес построил башню на старой церкви в ее поселке и по обычаю сам повесил на башню венок к восторгу всех собравшихся на окончание строительства людей.

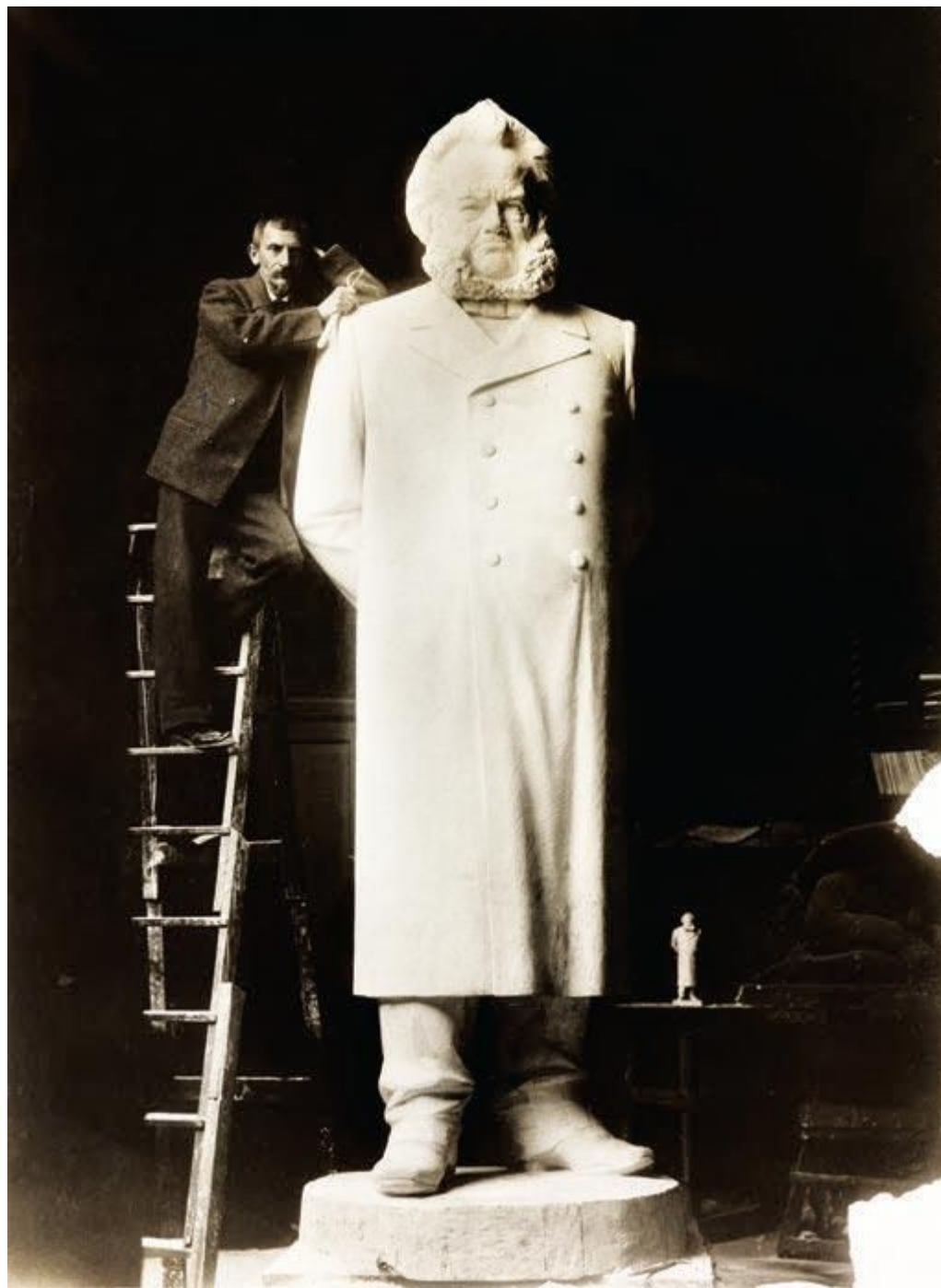
Однажды Сольнес имел разговор с Хильдой и, видимо, в шутку пообещал ей через десять лет похитить ее, сделать ее принцессой и подарить ей королевство. Теперь она сама явилась за обещанным.

Молодая энергия Хильды вдохновляет Сольнеса. Ему кажется, что теперь он сможет противостоять юности в союзе с юностью. По просьбе, даже требованию Хильды он дает благоприятный отзыв о проекте Рагнара и отказывается от его и Каи услуг.

Наконец, опять же по призыву Хильды он, несмотря на склонность к головокружению, пытается повторить свой подвиг десятилетней давности.

Он поднимается по строительным лесам для того, чтобы повесить венок на башню только что законченного его собственного дома. Он дает обещание, что если это сделает, то, когда спустится, поцелует Хильду, и они отправятся вместе строить воздушные замки. Хильда торжествует.

Ему удастся выполнить только первую часть задуманного. Повесив венок, Сольнес падает и разбивается.



В пьесе **два конфликта**. Два конфликта мучают героя, и эти конфликты не связаны между собой.

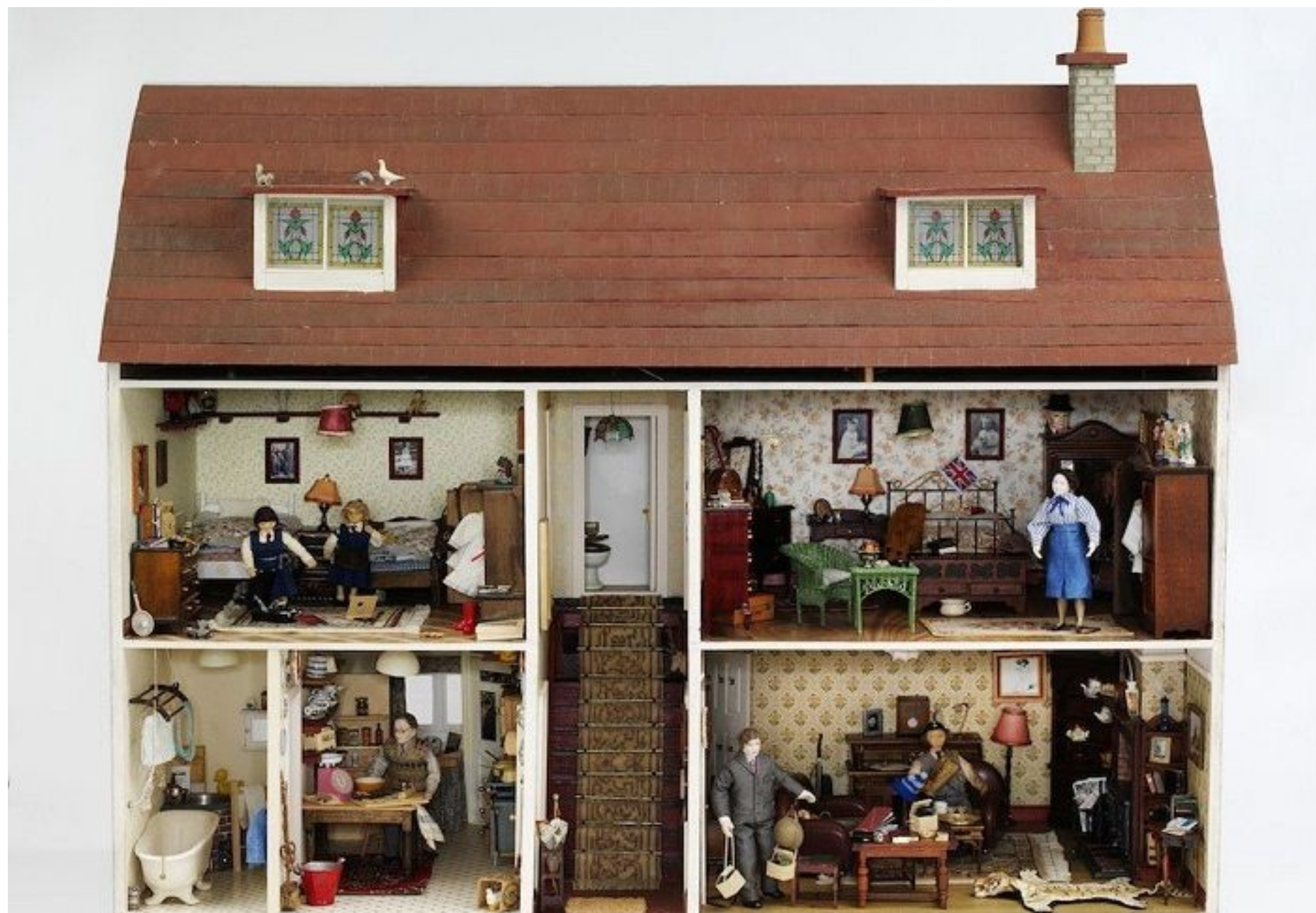
Во-первых, он мучим **чувством вины** за то, что некогда пожелал пожара, ставшего причиной семейного несчастья, отсутствия детей, и одновременно его профессионального успеха. Именно этот случай вселил в Сольнеса мистическую веру в то, что ему помогают некие силы. Стоит ему пожелать чего-либо, и некие «пособники и сотрудники» выполняют его волю. Так, увидев некогда впервые Каю Фосли, он пожелал, чтобы она снова к нему пришла, и на следующий день так и случилось. Первый конфликт остается полностью без развития. Его чувство вины никак не разрешается. Это чувство вины перед женой Алиной, для которой тот пожар и его последствия остаются непреодолимой травмой. Здесь в отношениях между ними ничего не меняется. Гибель Сольнеса добавляет еще одну трагедию в жизнь Алины, но даже если бы его план удался, и он дальше связал бы свою жизнь с Хильдой, это означало бы также трагедию для Алины, а для него – попытку предать забвению, просто отрезать и оставить в прошлом свое чувство вины.

Второе – это его **страх перед юностью**.

Понимание пьесы осложняет то, что некоторые моменты имеют в ней скорее абстрактно-символическое значение и не могут быть истолкованы ни в каком реальном плане. Так, проект Хильды о том, что Сольнес построит для нее замок, а затем они вместе будут строить воздушные замки, имеет мало или никакого реального (реалистического) смысла. Да и сам бросок к башне по строительным лесам – шаг также символический не только в литературном, но и в житейском смысле. Его удача или неудача ничего не решают. Сама попытка лишь служит доказательством решимости независимо от исхода. В том-то и дело, что гибель Сольнеса (реалистически это просто случайность) не имеет никакого ясного символического значения. Поэтому неудача как раз «предпочтительнее» как сюжетная развязка, поскольку избавляет от необходимости наполнять реалистическим и вообще каким-либо содержанием проект постройки воздушных замков.

Реализм кончается там, где кончается обрисовка ситуации. Действие же сугубо символично. Это может быть обусловлено тем, что сам **Ибсен не видит выхода из своих конфликтов для себя, а потому и не может сообщить своему герою предметной воли к их действительному решению, кроме почти аллегорического порыва абстрактно вверх.** (Кстати, неоднократный мотив в пьесах Ибсена: он встречается в драматической поэме «Бранд», с которой началась его известность, и в его последней пьесе «Когда мы мертвые пробуждаемся». И там, и там герои без всякого прагматического основания рвутся в горы.)

КУКОЛЬНЫЙ ДОМ (1879 г.)



В образе Норы есть целиком реальный прототип - это датско-норвежская писательница Лаура Килер (1849-1932). Под влиянием Ибсеновской пьесы «Бранд» 19-летняя девушка написала книгу «Дочери Бранда», которая вышла в 1869 году под псевдонимом. Ибсен познакомился с автором, посоветовав Лауре начать литературную деятельность, между ними завязалась дружба.

Лаура вышла замуж по любви, но ее неуравновешенный муж болезненно воспринимал недостаток денег. Поэтому жена старалась защитить его от материальных проблем, и когда он заболел, обратилась за помощью к своему богатому отцу, однако тот отказал дочери. Тогда она, тайно от всех, заняла деньги в одном из норвежских банков, а поручился за нее влиятельный друг. Когда не стало и этих денег, Лаура одолжила снова, но не смогла вернуть долг своевременно. В отчаянии женщина хотела выдать фальшивый вексель, и своевременно опомнилась. Со временем обо всем узнал муж, который сначала сочувствовал Лауре, а потом под влиянием родственников, друзей и знакомых резко изменил свое отношение к жене и начал требовать развода. Детей у нее отобрали, а ее объявили психически больной. (Позднее, по просьбе мужа, Лаура вернулась и в семью, и в литературу.)

Об истории этой женщины узнала жена Ибсена, и, наверное, рассказала о ней мужу. Нора и Лаура имеют много общего, но есть и существенное отличие: Нора самая уходит из дома, сама противопоставляет себя обществу - это ее сознательное решение.

ТЕМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ - духовный упадок общества, что показано на примере распада семьи Хельмеров.

ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ - призыв к сохранению искренних семейных отношений, возрождению общечеловеческих ценностей - правды, совести, любви, чести.

ЖАНР – социально-психологическая драма; аналитическая драма.

Аналитическая драма — драматургическое произведение, написанное в специфической технике, в которой главная масса событий предшествует тем, которые даны в самом драматическом действии.

Основы драматического конфликта аналитической драмы в прошлом — в действии, которое «разрывается словно кора, скрывавшая до времени нарастание конфликта». Таким образом, **аналитическая драма – драма «следствия».**

Концепция аналитической драмы возникла у Шиллера под воздействием классицистической эстетики. Такая драма, по его мысли, должна была представлять собой «трагический анализ» (по примеру трагедий) Софокла и Еврипида.

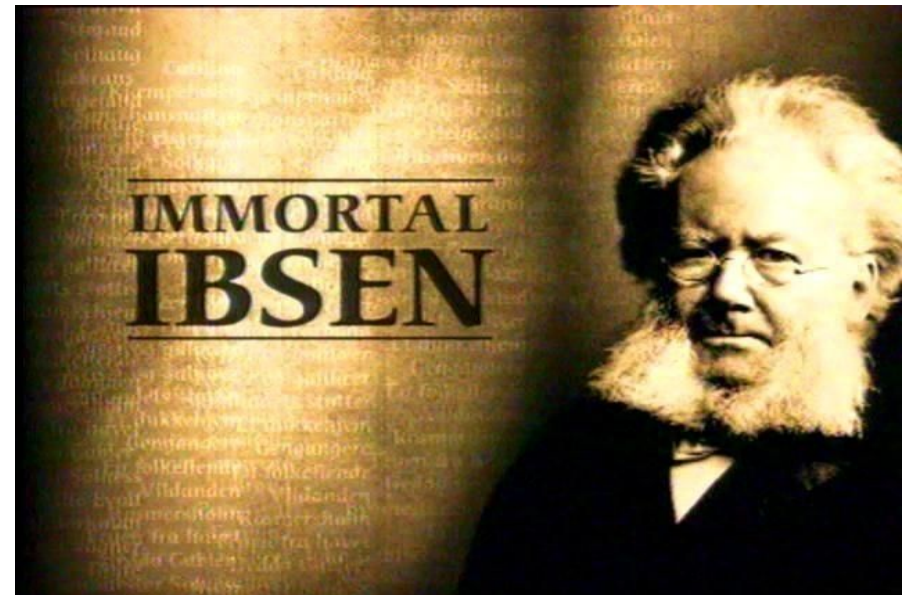
Искусство анализа психологических состояний, страсти должно быть при этом исключительно «концентрированным», а потому аналитическая драма «не дает «картины мира», а стремится передать динамику «момента», все мотивировки относит к предыстории событий и по существу разыгрывает на сцене «последний акт».

Ибсен внес в технику драмы **прием дискуссии**. «Главным из всех технических приемов стала дискуссия... Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала и до конца переплетается с действием» – отмечал Бернارد Шоу.

Ассимиляция дискуссией действия привело к желанию включить в число участников драмы зрителей, а случаи из их жизни сделать сценическими ситуациями.

Аналитическая драма зиждется на весьма специфической «аналитической технике», состоящей во включении в настоящее действие рассказа о событиях, происшедших до начала действия пьесы (например «Эдип-царь» Софокла). «Эдип в некотором смысле представляет собой всего лишь трагический анализ. Все уже налицо и находится в развитии» (Гёте).

В аналитической драме анализ мотивов, приведших к катастрофе, становится единственным объектом, что благоприятствует появлению **эпических элементов**. Так в творчестве таких драматургов как Шиллер, Ибсен, Клейст, Салакру, Брехт произведение строится на эпической схеме свидетельств и ретроспекции. При этом драма становится пространной экспозицией ситуации (например – «Мессинская невеста» Шиллера, «Привидения» Ибсена, «Разбитый кувшин» Клейста).





ПРОБЛЕМА



То, что выглядит историей одной семьи (борьба Норы за признание, надежда на чудо, разочарование в муже), на самом деле воплощает общесоциальную **проблему положения женщины в обществе**, которая рассматривается автором в исторической перспективе. **Содержание драмы — выяснение социальной и моральной тайны Норы.**

Деление пьесы на три акта (жизнь с мужем, борьба с Кругстадом, разрыв с семьей), символизирует **три этапа возрождения Норы.**

ПЕРВЫЙ ЭТАП

все еще хорошо и прекрасно, она покупает кучу свертков к празднику, щебечет с мужем, детьми и т.д., но автор уже намекает, что она больше, чем «певчая птичка» (эта характеристика проходит через всю пьесу), показывая, что ей пришлось многое пережить, чтобы найти средства на лечение мужа, на покупку подарков, поддержание дома и т.д.

ВТОРОЙ ЭТАП

Во втором акте уже полностью раскручивается история ее отношений с Кругстадом, который хочет получить от ее мужа, недавно занявшего высокий пост, место в его учреждении. Известный подлец, замешанный когда-то в темную историю, он получает отказ от мужа (Хельмер) и обращается за помощью к Норе. Чтобы заставить ее замолвить словечко, он начинает шантажировать ее векселем, на котором она подделала подпись уже умершего тогда отца, пытаясь спасти тяжело больного мужа. Мужу она не сказала, откуда взялись деньги и что он мог бы умереть, если бы не путешествие.

Драматизм второго акта усиливается контрастом – видимость счастливого семейного очага (сюсюкание, визиты фру Линне – подруги Норы, - и друга семьи доктора Ранке), дети, играющие с мамой, рождественская елка, печенье, которыми якобы любит лакомиться Нора, хрупкость главной героини и ее постоянные попытки поддержать видимость благополучия в борьбе с обстоятельствами.

Используются **символы** (например, фигура героини около обобранной, обтрепанной, с обгоревшими свечами елки, маскарад в конце пьесы).

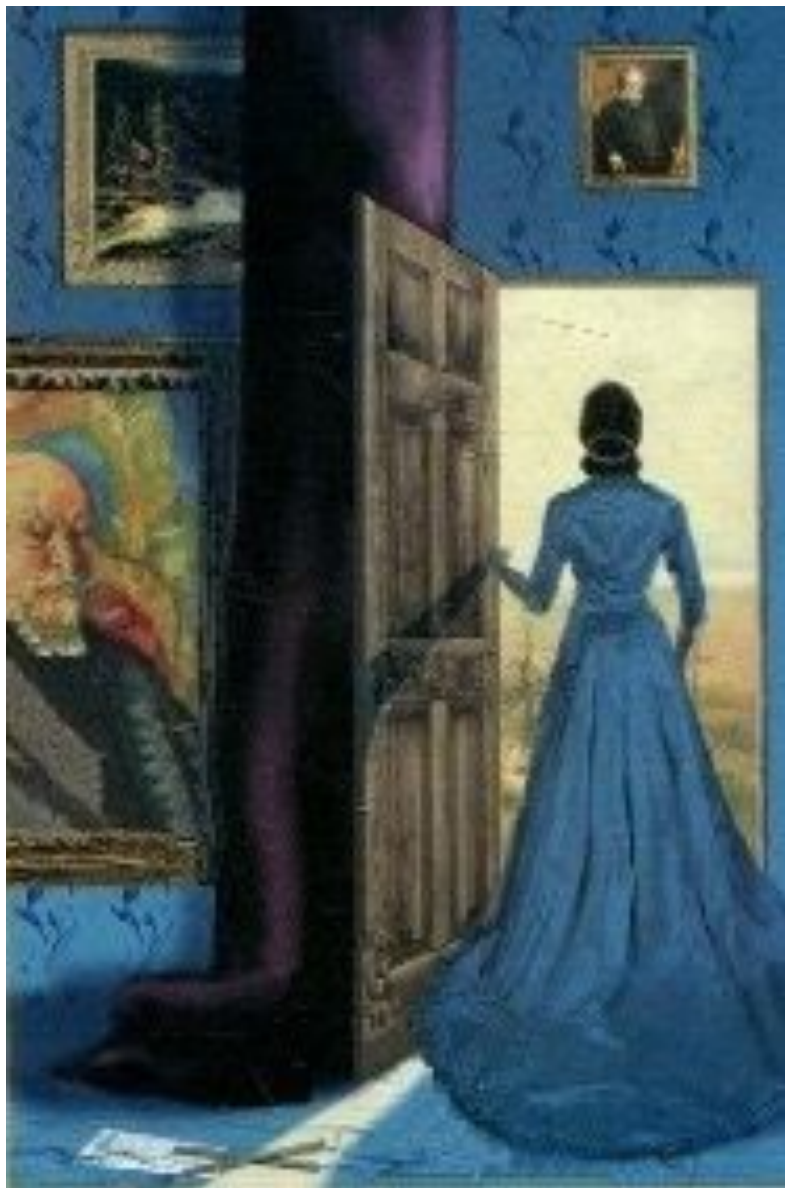
ТРЕТИЙ ЭТАП

В третьем акте **параллельные линии** (история ее подруги Фру Линне, с которой они не виделись восемь лет и которая, как оказалось, вышла замуж без любви, пытаясь помочь больной матери, и смерти доктора Ранке, влюбленного в Нору, который заперся ото всех, чтобы они не видели «отвратительной картины разложения») **оттягивают развязку**.

В то же время меняется фигура главного злодея – Кругстада.

Типичный циничный мошенник вдруг рассказывает историю о том, как тяжело ударила по ему и его детям история, подобная истории Норы, в которую он когда-то попал по неопытности.





Завершающим этапом пьесы становится **переход инициативы** к хрупкой и слабой Норе.

То, что кажется ее мужу Хельмеру нелепицей и полной неожиданностью, на самом деле было подготовлено всем ходом развития событий. Нора, по идее с самого начала находящаяся под крылом сильного и заботливого мужа, всю пьесу ждет «чуда» - чтобы, узнав о произошедшем, он проявил смелость и взял вину на себя.

Чуда не происходит, муж пугается, начинает критиковать Нору. И хотя Кrogстад у которого, как оказалась, была в юности любовь с Фру Линне, благородно рвет обязательство, освобождая Нору, она уходит от мужа, громко хлопнув дверью и демонстрируя мудрость, много превосходящую мудрость Хельмера.

Незавершенность действия, **«открытый финал»** является следствием того, что у Ибсена конфликтуют не отдельные разногласия, которые можно отстранить в рамках драматического времени, но драматург превращает свои произведения в форум, на котором обсуждаются главные проблемы, решить которые можно лишь усилиями всего общества и не в рамках художественного произведения.

Ретроспективная драма, в отличие от драмы с обычной композицией, является кульминацией, которая возникла после событий, которые ей предшествовали, и за ней появятся новые события.

Стремление пересмотреть все современные взгляды с точки зрения человечности превращало драмы Ибсена в целый ряд **дискуссий.**

Современники утверждали, что Новая драма началась со слов Норы, сказанных Хельмару: **«Нам с тобой есть о чем поговорить».**



Работая над «Кукольным домом», Ибсен создаёт **драму идей.** Драма идей предполагает, что столкновение различных представлений о жизни составляет сущность конфликта в пьесе. “Кокконы житейских конфликтов” разматываются в пьесах Ибсена с помощью **аналитической композиции.**

Конфликт пьесы

Конфликт возник за восемь лет до начала сценического действия, но не был осознан. События, которые проходят перед нашими глазами, превращаются в **выяснение сути разногласия, которое возникло в прошлом.**

Основной социальный

- стремление Норы помочь мужу - законы общества

Основной сюжетный

- Кrogстад - семья Хельмер

Внутренний конфликт Норы

- Я — видимое и Я -реальное /борьба естественных стремлений Норы с мертвыми догмами общества/

В пьесе сталкивается взгляд на женщину как на “беспомощное, растерянное создание”, чьё предназначение — украшать жизнь мужчины, с желанием женщины “воспитать себя самоё”, быть полноценной личностью.

Развязка замещается дискуссией.

Конфликт представлений «Счастливая семья в представлении Норы и Торнвальда»

Нора:

здоровье детей,
мужа;
комфорт;
веселье



Торнвальд:

материальное
благосостояние,
внешние
приличия

Конфликт между **моралью** (Торвальд) и **нравственностью** (Нора)

Герои по-разному понимают законность и нравственность, расходятся в понимании вопросов идеологии.

Для одного мерой порядочности является **долг и умение держать слово и нести взятые на себя обязательства**, для другой – **внутренняя гармония и верность своим желаниям**.

Для Норы Торвальд является зашоренным трусом, который в своих решениях и поступках исходит из того, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна», тогда как, в глазах Торвальда Нора выглядит взбалмошной истеричкой, бросающей семью и детей ради каких-то эфемерных экзистенциальных поисков.

И это конфликт логик, конфликт моралей, который не находит однозначного разрешения (в отличие от семейных неурядиц супругов, которые решаются простым разводом) для драматурга.

Именно этот конфликт и роднит героев Ибсена с античными персонажами: Нора, подобно Антигоне и Медее, делает выбор между долгом и совестью, между законом общества и законом желания.

Вопрос морального поступка является ключевым для героини Ибсена, нравственности по отношению к мужу, к детям, к самой себе.

Должна ли, например, хорошая мать посвящать себя всю без остатка детям и семейному очагу, который может однажды превратиться в жертвенный алтарь её собственной жизни, или, прежде всего, сама должна быть развивающейся духовной личностью и тем самым подавать детям пример ответственности и свободы?

«Мне нечего сейчас дать моим детям, поэтому я оставляю их», - говорит Нора, как бы задавая вопрос, а чему вообще мать может научить своих детей, что она им может дать? – Вопрос, который является основным для матери.

Что будет более верным, – словно рассуждает Нора, – *наслаждаться жертвенностью* или *наслаждаться эмансипацией?*– И тот и другой путь равно болезненны.

Или, в более общих категориях:



нужно ли принять долг
как наивысшую и **ИЛИ**
осознанную свободу (по
Канту)



исходить из истины своего
желания, которой нельзя
изменять (по **Лакану**)

Что является основой субъекта: долг или желание?

Символика пьесы

«Кукольный дом» - символ благополучия, игрушечный дом, как и Нора — кукла, игрушка (сначала для отца, потом для мужа. Отношения героев «кукольные», ненастоящие, они играют заранее известные роли. **Мотив игры, игры в жизнь «понарошку»** проходит через всю пьесы. Он поддерживается рядом игровых ситуаций: игрой Норы с детьми, с Ранком, с тарантеллой, с миндальным печеньем.





Рождественская елка, которую Нора украшает в начале действия — блистающая огнями и мишурой — позднее предстанет с огарками свечей, как символ жизни, потерявшей свое очарование и замены игры настоящей правдой.

Тарантелла — танец, спасающий, по преданию, от укуса тарантула. С его помощью Нора пытается отвлечь мужа от разоблачительного письма.

Миндальное печенье — символ, раскрывающий два этапа в жизни Норы: в первом акте оно связано с плутовством, с обманом героини, а во втором — это протест против мужа и его законов.





Др. Генриха Ибсена.

„КУКОЛЬНЫЙ ДОМЪ“. (НОРА).

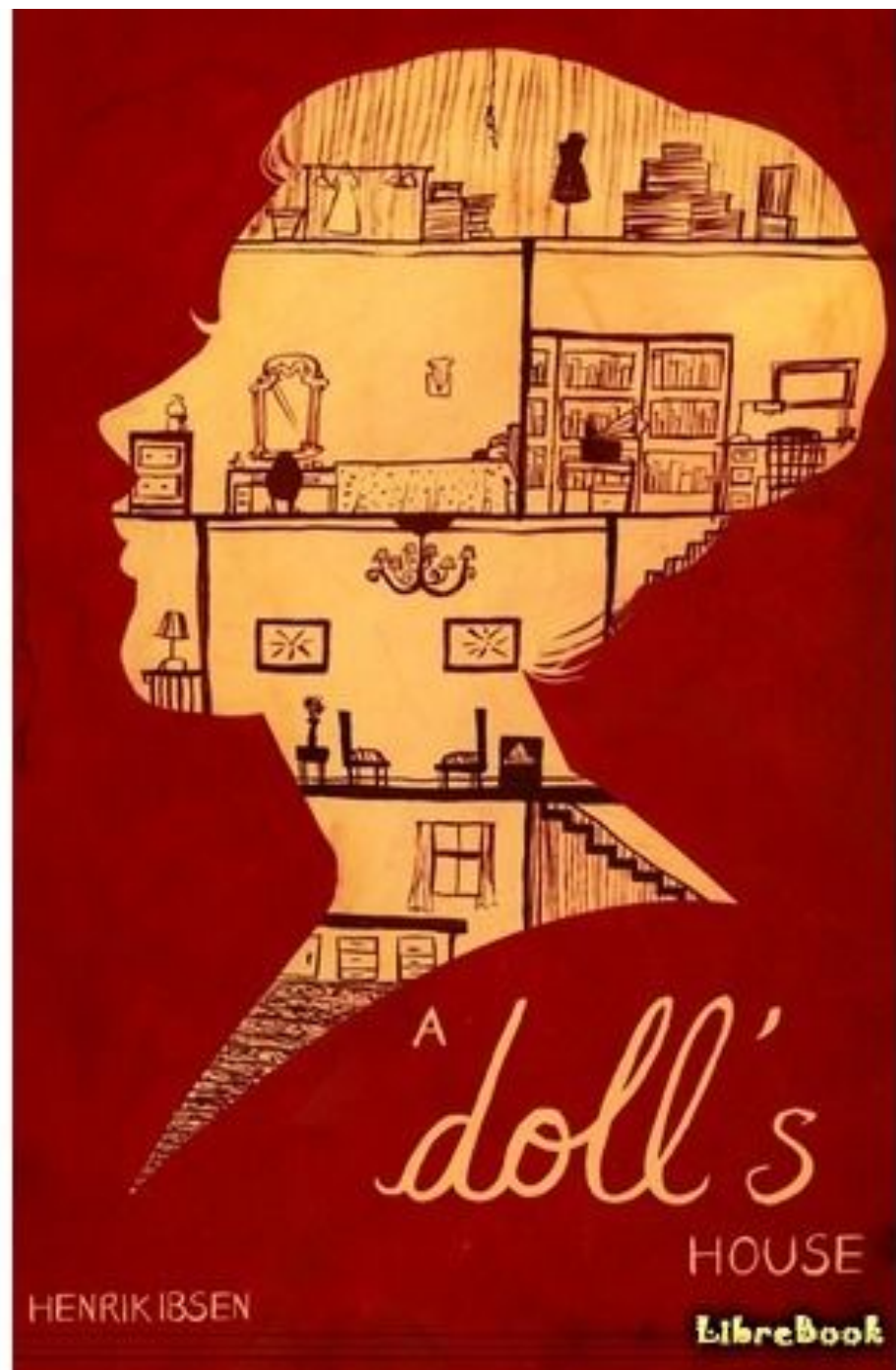
д. I.

Нора. (В. Ѳ. Коммиссаржевская). Припрядь хорошенько елку, Лена!

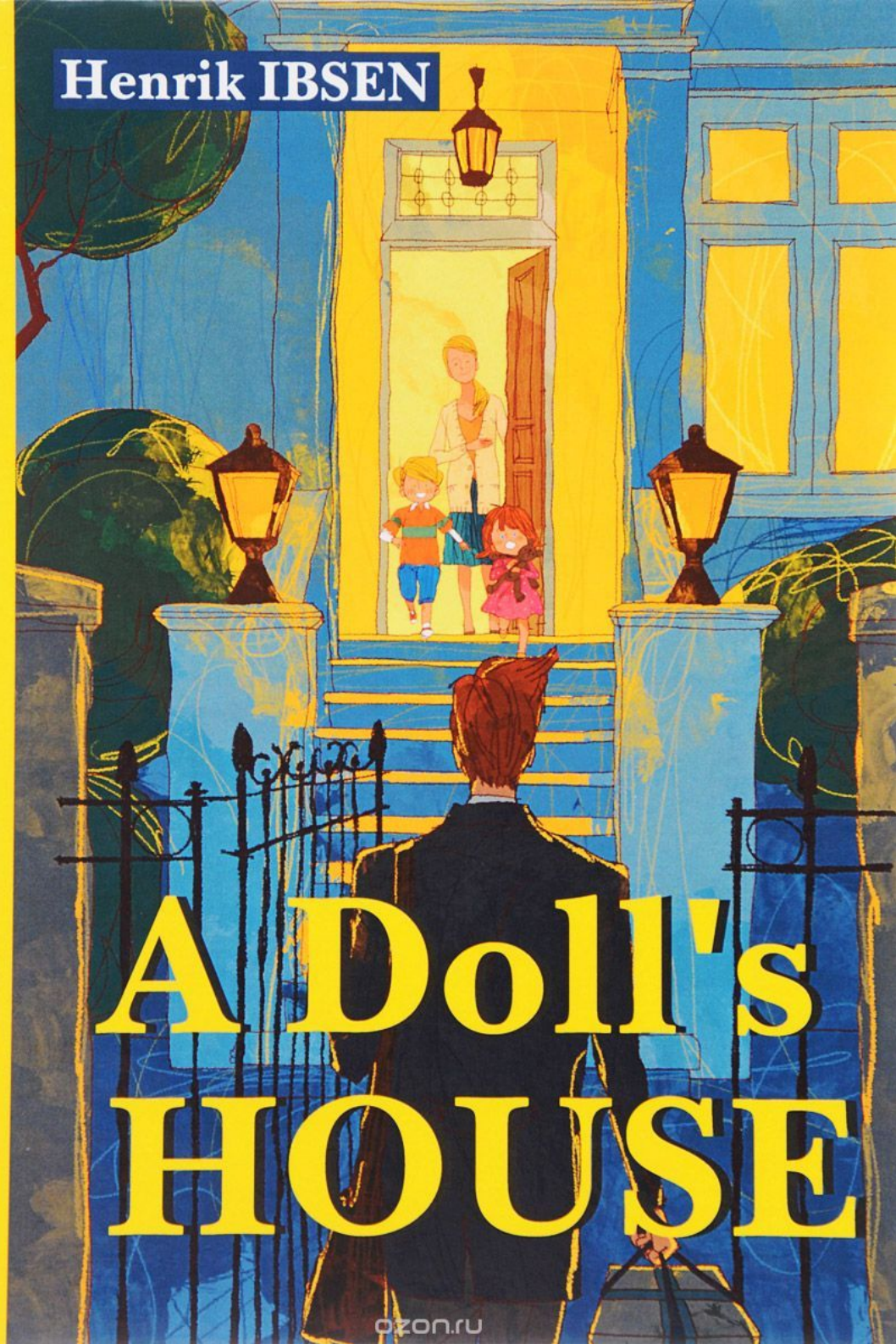


Режиссер ЮРИЙ КВЯТКОВСКИЙ
Художник-постановщик ПОЛИНА БАХТИНА
Видеорежиссер ЯН КАЛНБЕРЗИН
Шеф-редактор АНДРЕЙ СТАДНИКОВ
Художник по свету ЕВГЕНИЙ ГАНЗБУРГ
Музыка МИХА АРХАНГЕЛ
Пластика ТАТЬЯНА ПРИЯТКИНА

В спектакле заняты:
ОЛЬГА БЕЛИНСКАЯ, АЛЕКСАНДР ИВАНОВ
СВЕТЛАНА ОБИДИНА / ЮЛИЯ ДЕЙНЕГА
ИЛЬЯ ДЕЛЬ, КИРИЛЛ СЕМИН

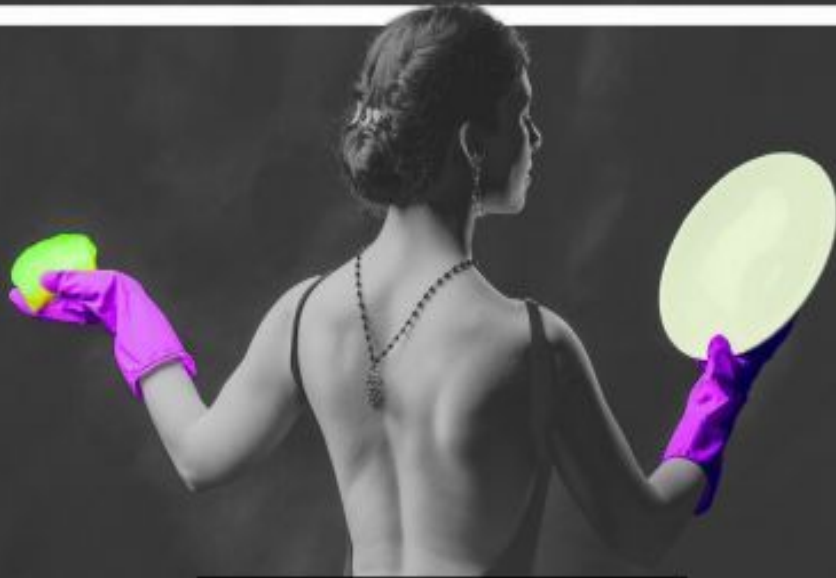


Henrik IBSEN



A Doll's HOUSE

ozon.ru



КУКОЛЬНЫЙ ДОМ
Г. ИБСЕН



A Doll's House

by Henrik Ibsen

LibreBook

Henrik Ibsen's
A Doll's House



tnb THEATRE NEW BRUNSWICK
next stage

LibreBook

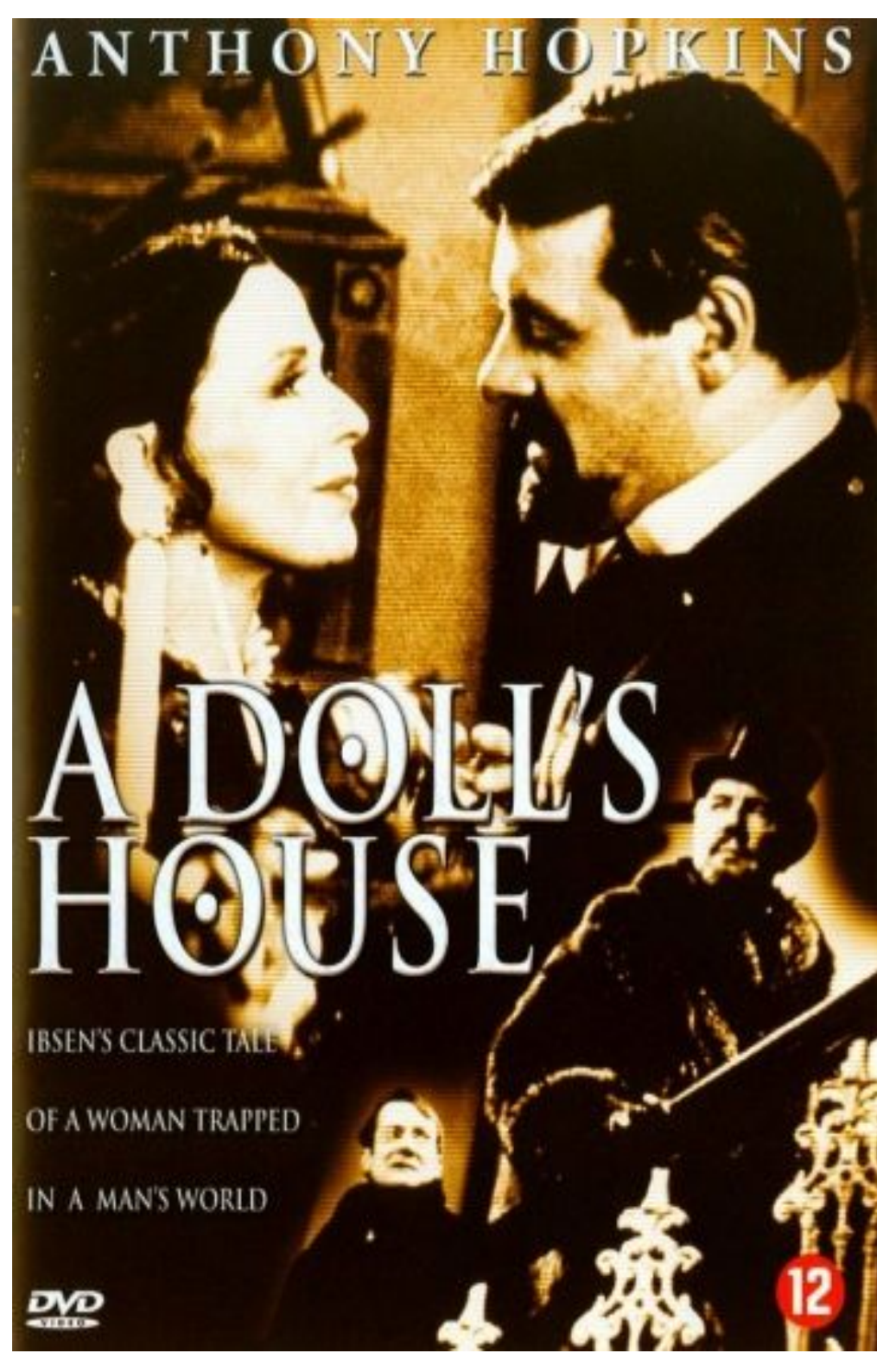
ANTHONY HOPKINS

A DOLL'S HOUSE

IBSEN'S CLASSIC TALE
OF A WOMAN TRAPPED
IN A MAN'S WORLD

DVD
VIDEO

12



Кукольный дом

Спектакль по пьесе Генриха Ибсена

A Doll's House

by Henrik Ibsen

