

8и (Норв)
X35

ХАНС ХЕЙБЕРГ

ГЕНРИК ИБСЕН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»







ХАНС ХЕЙБЕРГ

ГЕНРИК ИБСЕН

И И (Пари)

X 36

HANS HEIBERG
„...FØDT TIL KUNSTNER“
ET IBSEN-PORTRETT
1967

Перевод с норвежского
В. ЯКУБА

Редакция
И. ХИДЕКЕЛЬ

Послесловие
В. АДМОНИ

X $\frac{70600-009}{025(01)-75}$ 240-74

© Перевод на русский язык, «Искусство», 1975 г.

Профессор Рубек (*вызывающе*). Я художник, Ирена. И не стыжусь слабости, которая, быть может, пристала мне. Я рожден художником, видишь ли. И никогда ничем иным не буду.

*«Когда мы, мертвые, пробу-
ждаемся». II акт*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Несколько лет назад меня пригласили сделать доклад в одном местечке в нескольких часах езды от Осло. Предполагалось, разумеется, что я буду говорить о трудностях литературного творчества в такой маленькой стране, как Норвегия. На эту тему у меня имелся письменный текст, составленный заранее, и я надеялся его использовать, слегка подправив сообразно обстоятельствам. Это я рассчитывал сделать в поезде.

Но по дороге я обнаружил, что записки, которые я впопыхах сунул в чемодан, никакого отношения к данной теме не имеют. После некоторых размышлений я решил сделать попытку проиллюстрировать значение литературы для всех нас на примере ибсеновских цитат, тех, что мы так часто используем в своей повседневной речи, не задумываясь над тем, откуда их почерпнули. Сентенции, афоризмы, крылатые выражения — все они являются как бы «ключевыми словами» к нашему культурному и духовному наследию, благодаря которым и у того, кто ими пользуется, и у того, кто их слышит, сразу же возникают определенные ассоциации.

Свой доклад я, разумеется, начал словами «быть самим собой» и «быть самим собой довольным», и тут выяснилось, что, несмотря на свою скудную память, я в течение двух часов сумел заполнить несколько страниц оборотами и выражениями из Ибсена, так что мне пришлось даже произвести тщательный отбор, иначе весь доклад состоял бы из изречений самого Ибсена.

Мало кто задумывается над тем, какой сильный отпечаток наложило на всех нас творчество Ибсена. Ведь созданные им образы рассказали нам кое-что о нас самих, причем столь наглядно и в такой доступной форме, что очень многие лучше знают этих героев, чем своих родных и близких.

В истории литературы и культуры вообще — как у нас на родине, так и за ее пределами — Генрик Ибсен по праву занял выдающееся место. Во многих странах по-прежнему ежегодно выходят толстые монографии, посвященные его драматургии. Полный перечень всей библиографии, относящейся к творчеству Ибсена, занял бы несколько сот страниц.

В Норвегии изучением наследия Ибсена занимались такие выдающиеся исследователи, как Халфдан Кут, Дидрик Аруп Сейп и Франсис Бюльль. Эти люди были не только первоклассными учеными, они умели облечь свои мысли в четкую и доступную форму. Правда, лично я с юношеских лет больше увлекался другим, несколько более поверхностным исследователем творчества Ибсена — Герхардом Граном. Написанная им биография воссоздает более жи-

ной образ Ибсена-человека, который стоит за всеми произведениями Ибсена-драматурга. Эта биография вышла всего лишь через десять лет после смерти Ибсена; автор ее был современником Ибсена, многие драмы выходили в свет у него на глазах.

И все-таки мне всегда недоставало легко читаемой и популярной биографии Генрика Ибсена. Другими словами, хотелось иметь портрет человека, который еще не стал маской, хотелось знать, кто за ним скрывался. Не раз я чувствовал себя киплингским слоненком, которому ужасно хотелось знать, что крокодил ест на обед.

В силу своей специальности я много лет занимался произведениями Ибсена, изучал отдельные обстоятельства их появления на свет, и у меня все чаще возникало желание самому создать такой портрет. Настоящая книга и является попыткой выполнить эту задачу. Вполне естественно, что я скрупулезно изучил и использовал всю имеющуюся по данному вопросу литературу, и прежде всего большую двухтомную монографию Халфдана Кута. Но я знаю, что покойный профессор Кут не был бы на меня в обиде, так как я когда-то говорил ему о своем намерении. Я позаимствовал также ряд материалов у Сейна, но больше всего, пожалуй, у Франсиса Бюлля. Их блестящие работы полны убедительной аргументации и исключительной эрудиции. Вольно или невольно я использую также отдельные сведения, которые на протяжении многих лет изучения литературы почерпнул из ряда других работ, перечислять которые здесь не имеет смысла. В тех же случаях, когда точка зрения признанных авторитетов представлялась мне спорной, я по мере своих сил и способностей сам совал свой короткий нос в «серовато-зеленые мутные воды Лимпопо» различных первоисточников, пытаюсь разыскать данные о жизни Ибсена и его эпохи. Вполне может статься, что крокодил при этом не раз хватал меня за нос.

Обаяние портрета, созданного после смерти оригинала, в том и заключается, что он не претендует на то, чтобы стать свидетельством очевидца или, боже избавь, единственно правильным вариантом. Если в каких-то штрихах и оттенках я ошибся, позднее другие могут меня поправить. В наличии же настоящей потребности создания подобного портрета Генрика Ибсена-человека я, со своей стороны,нисколько не сомневаюсь.

Творчество Генрика Ибсена в основном говорит само за себя, но каждое новое поколение читателей и зрителей находит в нем новый подтекст и новые нюансы. Там же, где в его произведениях имеются какие-то неясности, всегда найдутся исследователи, которые помогут другим понять драматурга.

Однако о своей собственной жизни Генрик Ибсен писал крайне скупо, он сообщал о себе лишь мимоходом в письмах, статьях и немногочисленных выступлениях.

Считаю своим долгом подчеркнуть, что настоящая книга не рассчитана на ученых-специалистов, равно как не претендует она и на то, чтобы внести новый вклад в изучение наследия Ибсена. Она предназначена для широкого круга людей, проявляющих интерес к творчеству Генрика Ибсена, и, если книга будет интересна им и доставит им удовольствие,— значит, цель достигнута.

Ханс Хейберг

ОТКУДА ОН РОДОМ

В 1825 году, когда отец Генрика Ибсена, купец Кнуд Ибсен, женился на подруге своего детства Марихен Альтенбург, городок Шиен насчитывал две-три тысячи жителей. Для Норвегии того времени это был далеко не захудалый городишко. Во всей стране насчитывалось немногим более миллиона человек, и лишь десятая часть из них жила в городах. Крупнейшими городами были Берген и Христиания — население их составляло двадцать и пятнадцать тысяч жителей соответственно. Что же касается Шиена, то он ничуть не уступал другим прибрежным городам. Все они, так сказать, заложили основы своего благополучия на широком экспорте леса в Англию после лондонского пожара 1666 года и затем преуспевали за счет поставок древесины для строительства домов и крепезного леса для угольных шахт. А за экспортом леса шли судоходство и торговля. Началась великая эпоха расцвета норвежского парусного флота.

Как и другие города, Шиен знавал периоды подъема и спада, войны и захваты пиратами судов, пожары и годы процветания. Во время наполеоновских войн, например, когда Англия из постоянного покупателя превратилась в злейшего врага Норвегии, когда «английские крейсера заперли все порты», когда блокада вызвала суровую нужду, Шиен снарядил десять шхун за хлебом в Данию. Лишь две шхуны возвратились назад.

Город лесопилок и парусников, Шиен имел свои преимущества и недостатки. Энергия местных водопадов позволяла пилить лес, доставляемый из богатых лесными массивами глубинных районов страны, но эти водопады были полноводными лишь на протяжении шести-семи недель весеннего снеготаяния, и потому сезон работы лесопилок был крайне непродолжительным. Кроме того, опилки постепенно оседали на дне залива Брюггеваншет, что приводило к обмельчанию входа в гавань.

Сколько-нибудь значительного чиновничьего сословия в Шиене не было, хотя начиная с 1294 года он был центром судебного округа во главе с лагманом *. Но в 1774 году, то есть более чем за полстолетия до тех времен, о которых здесь пойдет речь, этот округ был упразднен. Правда, Шиен являлся главным городом Братсбергского амта (района), однако амтман Х. Ведель Ярлсберг, дворянин по происхождению, вначале расположил свою резиденцию на одном из собственных хуторов, а позднее и вовсе вынес ее за пределы амта.

* Л а г м а н — председатель местного суда, выполнявший также административные функции. (Здесь и далее прим. пер.)

Были в Шиене состоятельные и даже весьма богатые купцы, и самым богатым среди всех считался Дидерик фон Каппелен. Ему принадлежали монастырь Гимсей, семь лесопилок на островке Клостерёйа, большая мельница и четырнадцать мелких лесопилок. Именно он представлял Шиен на Учредительном собрании в Эйдсволле в 1814 году *. Каппелен был женат на сестре матери Кнуда Ибсена, так что у семьи Ибсенов были хорошие связи.

Небезынтересен и тогдашний социальный состав населения городка.

В 1835 году, когда отец писателя, Кнуд Ибсен, потерпел роковую финансовую катастрофу, в Шиене насчитывалось тридцать восемь купцов и оптовиков, тридцать мелочных торговцев, марки-тантов и содержателей трактиров, девяносто три ремесленника, шестьдесят семь моряков и рыбаков, сто восемьдесят один поденщик, триста шестьдесят девять слуг и сто одиннадцать нищих. Иными словами, менее ста семей в городке жили за счет торговли и судоходства — несколько из них были богаты, как Каппелен, другие зажиточны, а иные — банкроты, подобно Кнуду Ибсену, хотя и имели значительное число слуг. В городке проживало также сотни две почтенных ремесленников, некоторые из них также имели слуг. Затем шли сотни две рабочих-поденщиков, перебивавшихся с хлеба на воду и наверняка не имевших никаких слуг. И, наконец, насчитывалось свыше ста человек, которые по старости ли, по причине болезней и прочего сами себя прокормить не могли, но и они должны были как-то существовать, а потому содержание их ложилось на плечи города.

Деятнадцатый век по праву называют веком оптимизма. И в этом отношении Шиен не представлял собой какого-либо исключения. На протяжении первой четверти столетия город, как, впрочем, и вся страна, подвергся суровым испытаниям, все их выдержал, причем некоторые даже с блеском. Первое десятилетие века в Шиене прошло под знаком активной предпринимательской деятельности. В гавани были проведены землечерпательные работы, в результате даже шхуны с осадкой в четырнадцать футов смогли подойти к самому городу, вместо того чтобы грузиться поблизости от соседнего городка-конкурента Порсгрунна. В 1806 году в Шиене была построена собственная судоверфь. Затем, увы, последовала блокада, а с ней и годы нужды. Так продолжалось вплоть до 1814 года — рокового года в истории Норвегии.

Совершенно невозможно хотя бы примерно показать духовный, экономический и социальный фон жизни Генрика Ибсена, не пролив немного света на те события, которые произошли в 1814 году. Именно

* 17 мая 1814 года была принята первая конституция Норвегии.

они определили характер и направление всей духовной жизни Норвегии вплоть до наших дней.

Европа была изнурена попытками Наполеона добиться мирового господства. В самом отдаленном уголке Европы ютилась Норвегия, на протяжении шести-семи лет предоставленная самой себе, внезапно освобожденная от узды, от той политики кнута и пряника, которую столь ревностно осуществляло датское самодержавие, колония, которой так легко было управлять на протяжении столетий при помощи небольшой кучки чиновников. Некоторые из этих чиновников были датчане, другие норвежского происхождения, но все они были обучены и вымуштрованы в Копенгагене. Многие из них женились на дочерях чиновников, а их дети в свою очередь также женились или выходили замуж за людей из того же сословия.

Датчанам было легко управлять Норвегией прежде всего потому, что в стране совсем не было собственного дворянства с его претензиями и честолюбием. В Норвегии имелась горстка знатных лиц, но это были датские ленные владельцы *, всеми узами привязанные к своей родине; они почти не смешивались с местным населением. А те немногочисленные представители буржуазии, которые постепенно там обособывались, по большей части принадлежали к числу приезжих из Дании и других стран бассейна Северного моря и целиком зависели от королевских торговых и промышленных привилегий. Практически все права на строительство и эксплуатацию шахт, мельниц, лесопилок, железодельных заводов, а также на торговое дело были обусловлены привилегиями. Крестьяне не могли даже продать масло или мясо населению ближайшего города, не заплатив предварительной пошлины при въезде в этот город. И хотя девять десятых всего населения составляли свободные крестьяне, большинство из них владело мизерными хозяйствами, разбросанными на территории в 300 тысяч квадратных километров, в глубоких, труднодоступных и малонаселенных долинах. Короче говоря, это была провинция, где администрации редко приходилось сталкиваться со сложными проблемами, идеальная провинция для монарха, живущего где-то далеко-далеко.

И все же на протяжении XVIII столетия в Норвегии наблюдался неуклонный экономический подъем. Если раньше эта идеальная колония в основном поставляла датчанам пушнину, шкуры, сушеную рыбу и устриц, то теперь она все больше превращалась в источник такого важного сырья, как серебро, медь и особенно лес. Постепенно в стране начало пробиваться стремление к независимости, подогреваемое свободолюбивыми идеями эпохи Просвещения, воплощен-

* Ленное владение — земли, переданные королем дворянам на определенных условиях.

ными в Хартии независимости и Великой французской революции.

В 1814 году, когда Наполеон потерпел полный крах и его датский союзник Фредерик VI вынужден был заключить сепаратный мир, датчанам пришлось расплатиться за то, что они поставили не на ту лошадь. Колония Норвегия была передана Швеции, выступавшей на стороне победителей. За несколько лет до этого шведы проиграли войну русскому царю и в 1809 году потеряли свою колонию Финляндию, так что Норвегия послужила для них как бы компенсацией за прежние потери.

Все приведенные сведения можно почерпнуть из любого школьного учебника, однако далеко не каждый норвежский школьник представляет себе, какой безрассудной дерзостью со стороны норвежцев было провозглашение независимости, а затем перед лицом великих держав-победительниц принятие демократической в принципе конституции. В конечном счете все обошлось благополучно для Норвегии, шведы пошли на компромисс, вместо того чтобы вести войну до победного конца. Как допустил это бывший деятель французской революции, наполеоновский маршал, а затем шведский кронпринц Карл Юхан Бернадотт, почему великие державы согласились с таким решением? Здесь мы сталкиваемся с одним из тех редких чудес, которые случаются в истории, но подробно рассматривать этот вопрос на страницах настоящей книги не представляется возможным.

Последующие годы, однако, показали, что самостоятельность, которую Норвегия приобрела в рамках шведско-норвежской унии, имела под собой весьма жалкую экономическую основу. В результате войны страна находилась почти на грани голода. Торговля с Англией, которая прежде давала Норвегии видимость экономической независимости — что, между прочим, и придало норвежцам мужество расправить спину, — эта торговля была полностью подорвана семью годами войны, и, для того чтобы наладить ее вновь, потребовалось не меньшее время. Ко всему этому прибавились и большие внешние притязания к Норвегии, которых оптимисты, собравшиеся на Учредительное собрание в Эйдсволле, не предусмотрели. Когда датский король был вынужден подарить Норвегию, он в качестве минимальной компенсации оговорил в Кильском договоре, что шведы возьмут на себя долю Норвегии в государственном долге датско-норвежского монарха. Король Фредерик VI настаивал на том, чтобы это положение Кильского договора было выполнено.

Однако Швеция, не получив колонии, на которую она могла рассчитывать по договору, естественно, не видела оснований платить такую цену за то, чтобы иметь самостоятельного партнера по унии под руководством общего короля. Поэтому Норвегии в конце концов

пришлось самой заплатить Дании этот выкуп. По нынешним масштабам сумма выкупа была невелика, но для опустошенной норвежской казны того времени это было равносильно катастрофе. Таким образом, молодая независимая Норвегия узнала, что за мужество и достоинство приходится дорого платить. Чтобы спасти страну от банкротства, в 1816 году был принят закон о создании государственного Норвежского банка, для финансирования которого всех граждан в принудительном порядке обязали купить акций на общую сумму в два миллиона далеров. Те, кто не имел денег или других ценностей, могли расплачиваться серебром, которого в Норвегии было немало. Серебряные рудники Конгсберга не только снабжали Данию на протяжении многих столетий; часть серебра перепадала также состоятельным людям в самой Норвегии, так что изделия из серебра имели у норвежцев более широкое распространение, чем в других странах. Богатые люди ели на серебряных тарелках, имели кувшины, миски, подсвечники, вилки и ложки из серебра, а крестьяне делали своим женам тончайшие серебряные украшения.

О тогдашнем экономическом положении в Норвегии говорит и тот факт, что принудительную продажу акций Норвежского банка удалось провести в широких масштабах лишь через несколько лет после принятия упомянутого выше закона, причем далеко не одним только малоимущим пришлось сдать фамильное серебро на переплавку в риксдалеры Норвежского банка. Только через десять лет удалось собрать с населения всю требуемую сумму.

И все-таки в начале 20-х годов девятнадцатого столетия конъюнктура была более обнадеживающей, и успешно преодоленные трудности предыдущих лет наполнили сердца норвежцев оптимизмом. Когда в 1822 году двадцатипятилетний Кнуд Ибсен начал свою коммерческую деятельность в Шиене, он наверняка с надеждой взирал на будущее.

Дед Кнуда Ибсена был шкипером в Бергене. Он умер всего тридцати девяти лет от роду. Вдова шкипера вновь вышла замуж и своего единственного сына от первого брака — его звали Генрик, по отцу, — забрала с собой в Солум, соседний с Шиеном приход, где ее второй муж был священником.

Став взрослым, Генрик избрал профессию отца, и в 1789 году, двадцати четырех лет от роду, стал шкипером в Шиене. Он женился на Катрине, дочери купца Плеснера, и, надо полагать, сделал весьма удачную партию, если учесть, что две другие дочери Плеснера вышли замуж одна — за очень богатого человека Дидерика фон Каппелена, а другая — за довольно состоятельного купца из Шиена Юхана Блома. Таким образом, молодой шкипер Генрик Ибсен породнился с «цветом общества» Шиена той поры. Он тотчас же получил под свое командование шхуну «Каритас», принадлежавшую

его деверю Каппелену. Но в ноябре 1797 года он погиб во время кораблекрушения — ведомая им шхуна со всем экипажем и грузом затонула близ Гримстада. Генрику Ибсену было тогда всего тридцать два года, а его жена Катрине только что родила своего второго сына, Кнуда. (Первенец их умер в 1805 году в возрасте девяти лет.)

И в этом поколении Ибсенов осталась молодая вдова с двумя маленькими детьми, лишенными кормильца, — Катрине было всего двадцать семь лет. Как только кончился год траура, она вторично вышла замуж, и тоже за шкипера из Шиена, Уле Пауса. Кнуд рос в семье отчима вместе с несколькими единоутробными братьями и сестрами, которым суждено было стать дядьями и тетками великого драматурга.

Итак, Кнуда Ибсена со всех сторон окружала солидная прослойка купеческого сословия. Он начал работать у своего дяди Н. Плеснера — поначалу в качестве простого служащего, а затем торгового агента. Впоследствии, окончив коммерческое училище, Кнуд в 1825 году получил звание кушца, и тогда же женился на Марихен (Маркен) Альтенбург, отец которой также был шиенским купцом и шкипером.

Ну что ж, видимо, настала пора, когда в один прекрасный мартовский день в зажиточном доме суждено было появиться на свет писателю Генрику Ибсену.

Впрочем, не совсем. Небезынтересно поближе познакомиться с той средой, из которой предстояло выйти писателю, причем не для того, чтобы документально установить прообразы той галереи персонажей, которых мы позднее встретим в его произведениях, или тех мест, где разворачиваются события его драм, а чтобы понять, почувствовать тот духовный и социальный климат, в котором вырос Генрик Ибсен. Немало чернил было исписано с намерением доказать, что всемирно известный мрачный чердак в «Дикой утке» — это чердак в Венстёпе, где Генрик жил с семи до пятнадцати лет. Так оно, несомненно, и было, но это мало что говорит нам и о чердаке, и о «Дикой утке», и о самом Шиене, ибо чердак семьи Экдалей не был каким-то конкретным чердаком. Это чердак психологический, где мы мечтаем, живем призрачной жизнью спасения от действительности, — это — символ, воплощенный в конкретное явление. И напротив, когда Хедвиг говорит о большом иллюстрированном фолианте, обнаруженном ею на этом самом чердаке (речь идет об «Истории Лондона» Гаррисона 1775 года издания), то здесь уже не приходится сомневаться в том, что мы имеем дело с одним из самых ранних конкретных источников, питавших мир фантазий Ибсена, с произведением, типичным для тех мест и той среды. Именно такие книги увозили домой шкиперы Шиена, доставив в Англию груз теса из Норвегии.

О чем же говорили в отчете доме Генрика Ибсена? Сама эпоха подсказывает нам, что говорили там, несомненно, о перевесенных трудностях, о серебряном налоге и многочисленных банкротствах 20-х годов, а также о свободе и независимости Норвегии, о мировой политике. Правда, о политике говорили, очевидно, не так, как в наши дни, ибо ни партий, ни партийных программ в ту пору не существовало, а имелись лишь отдельные группировки, которые возникали и исчезали в связи с какими-то конкретными делами и событиями. Говорили также о лесопильных заводах и судоходстве. И все же, как нам кажется, пятидесятитрехлетний Генрик Ибсен преувеличивает, когда в 1881 году в одном из своих крайне скупых воспоминаний о детстве утверждает, что у него от этих лет осталось ощущение постоянного грохота и визга механических пил, — хотя от полусотни пил, в короткий сезон половодья работающих на полную мощность, шум и в самом деле, верно, был оглушительный.

Несомненно, говорили немало о еде и напитках. Времена настолько изменились к лучшему, что, по крайней мере по мнению Кнуда Ибсена, пришла пора действовать, вкладывать капитал в промышленность, осуществлять самые дерзкие замыслы. Экономический подъем вызвал оживление светской жизни. Слуг в зажиточных домах хватало, к тому же самые именитые семьи были, как правило, тесно связаны взаимными брачными узами, так что поводов проявить радушие и хлебосольство было более чем достаточно.

Сколько-нибудь интеллигентной среды в городке не было, преобладала купеческая аристократия (так, во всяком случае, они сами себя расценивали), а по собственному опыту купцы знали, что гораздо важнее приобрести практические жизненные знания, нежели изучать греческий и латынь. Честолюбивые помыслы большинства были направлены в сторону коммерции, вывести своих детей в чиновники никто не стремился. Здесь уместно будет отметить довольно забавное различие между портовыми купеческими городками, с одной стороны, и, если так можно выразиться, «епископальными городами» — с другой. В последних существовала заведенная столетиями и неукоснительно соблюдаемая иерархия. Так, имелись епископаты, суды, гарнизоны. Главенствующее положение занимало высшее чиновничество, власть которого шла от короля и самого бога. Все эти важные персоны нуждались в хороших классических школах, способных подготовить их детей к столь же высокой миссии. Между этим сословием и простыми горожанами существовала закрепленная законом пропасть. Кое-где такое положение вещей сохранилось вплоть до начала нашего столетия.

Что касается Шиена, то там ничего подобного не наблюдалось. В городе почти не было чиновников, которые могли бы корчить из себя господ. Похвастаться наличием школ Шиен также не мог. Была

одна классическая школа, но и ее прикрыли почти за сто лет до появления на свет Генрика Ибсена, заменив «датской школой» под руководством «датского директора и псаломщика». Короче говоря, в городе имелась школа, которая обучала самому необходимому — чтению, письму, счету и — богопочитанию. Все остальное люди постигали в школе жизни. В 1822 году вновь была учреждена классическая гимназия, но Генрик Ибсен ее не посещал.

И, наконец, последнее отступление, прежде чем мы позволим Генрику Ибсену появиться на свет. На каком языке говорили в Шиене в то время? Был ли язык чисто датским, либо его местным вариантом, или то была разновидность телемаркского диалекта? Многим такой вопрос может показаться надуманным, не имеющим отношения к делу, но это далеко не так. Мы знаем, как быстро на протяжении эпохи Ибсена и устная речь и письменность в норвежских городах уходила от датского языка, особенно под влиянием крупнейших писателей и поэтов, таких, как Генрик Вергеланн, Генрик Ибсен, Бьёрнстjerne Бьёрнсон и Юнас Ли, и нам очень важно знать, каким был родной язык Ибсена, как говорили люди в период его детства, в кругу семьи и там, где он вообще бывал. Языку суждено было стать рабочим инструментом писателя, и в его произведениях мы видим, как он всю свою жизнь работал над тем, чтобы отточить этот инструмент, сделать его гибким и полноценным выразителем мысли, образным и живым норвежским языком.

Письменность в то время была датской, это нам хорошо известно. На протяжении столетий так было и в школе, и в церкви, и в казенных бумагах. У нас нет оснований сомневаться и в том, что устная речь чиновничества также была датской. А может, все было не совсем так? В Копенгагенском университете, например, собралось такое число студентов-норвежцев, что было создано «Норвежское общество», и записки этого Общества свидетельствуют о том, что произношение студентов, пожалуй, не было целиком датским.

Можно не сомневаться, что в таком городке, как Шиен, речь горожан в 20-е годы XIX столетия разительно отличалась от датской. Торговое сословие города пополнялось за счет шкиперов и купцов, чьи родители и предки во втором и третьем поколениях широко смешивались с приезжими, часть из которых была выходцами из сельских мест. В письме люди вынуждены были придерживаться принятых датских норм, что же касается устной речи, то она, вне всякого сомнения, даже в высших кругах общества подвергалась влиянию говоров прилегающих к Шиену районов. Кроме того, стремление ко всему истинно национальному, охватившее в то время страну, безусловно, отразилось и на устной речи и на ее словарном составе. Семья Ибсенов после банкротства 1835 года поселилась в сельском местечке Венстёп в уезде Ерпен. Но и до переезда туда маленький

Генрик постоянно слышал вокруг себя подлинно телемаркскую речь — для многих слуг и рабочих в Шиене телемаркский говор был родным языком.

ДЕТСТВО И ГОРЕЧЬ ПЕРВЫХ ОБИД

В крайне скудных «Воспоминаниях детства», относящихся к 1881 году, Ибсен дает следующее описание места, где он родился и провел первые несколько лет жизни:

«...Я родился в доме, стоявшем на рыночной площади; дом этот в то время назывался Стокмансгорден. Он находился перед церковью с ее высокой лестницей и стройной колокольней. Справа от церкви стоял городской позорный столб, а слева ратуша с тюрьмой и домом умалишенных. Четвертая сторона площади была занята классической гимназией и реальным училищем. Церковь возвышалась посредине».

Да, там он родился 20 марта 1828 года и, видимо, был слаб от рождения, потому что несколько дней спустя его крестили дома и лишь в июне обряд крещения повторили в церкви. Генрик не был первым ребенком в семье. За полтора года до его появления на свет у Маркен и Кнуда Ибсен родился сын Юхан Паус Ибсен, но в апреле 1828 года, через три недели после рождения Генрика Юхана, этот мальчик умер.

Позднее в семье появилось еще четверо детей. Первый из них, Юхан Андреас, девятнадцатилетним юношей уехал в Америку, в Калифорнию, где к тому времени было обнаружено золото и началась знаменитая золотая лихорадка. Правда, до Калифорнии он не добрался, а застрял в Висконсине, где, видимо, и умер года два спустя. Первое время он регулярно писал домой, но затем письма от него неожиданно перестали приходить. Вслед за Юханом Андреасом родилась сестра Хедвиг, единственный из всей семьи близкий Генрику человек. С ней, находясь уже в преклонном возрасте, он иногда переписывался. После нее в сентябре 1834 года родился Николай Александр. Грудным младенцем его уронили на пол, и он на всю жизнь остался калекой. Когда он подрос, отец уже не мог содержать его, и Николай Александр с трудом перебивался случайной торговлей. В 1863 году, когда ему было всего двадцать девять лет, он обанкротился, после чего уехал в Америку, осел в конце концов в Айове, где умер, так и не женившись. На его могиле можно увидеть следующую трогательную эпитафию: «Николай А. Ибсен. Умер в апреле 1888 года, 53 лет, 7 месяцев, 14 дней от роду. Чужими почитаем и чужими оплакиваем».

И, наконец, в декабре 1835 года в семье Ибсенов родился младший сын, Уле Паус. Он рано нанялся на корабль и сорок лет плавал

по морям. Позднее он перепробовал несколько профессий: держал в Шиене небольшую бакалейную лавку, одно время занимался сельским хозяйством и торговал овощами в Хьёме и под конец стал смотрителем маяка близ Ставангера. Умер он в 1917 году — на одиннадцать лет пережив Генрика Ибсена — в доме для престарелых в Фредриксверне. И хотя он явно не был богат, все же из всех детей Кнуда Ибсена лишь он изредка оказывал помощь немощному бедному и желчному отцу.

До нас дошел лишь один случай переписки между Уле и Генриком: хотядаествуя о получении места смотрителя маяка, Уле просил своего в то время уже знаменитого брата дать ему рекомендацию. Рекомендация была написана, но в столь сдержанных выражениях, словно автор ее рассчитывал на обратный эффект.

О младших братьях и сестре Генрика известно, что они отличались крайней набожностью, в 1850 году страстно увлеклись религиозным возрождением, которое проповедовал пастор Ламмерс, вместе с ним отреклись от государственной церкви и остались в секте даже тогда, когда сам Ламмерс изменил ей и возвратился в лоно церкви. Среди прочего секта порицала литературу, и, уже будучи стариком, Уле рассказывал, что из всех произведений Генрика Ибсена он только немного читал «Бранда» и немного «Столпы общества».

Родители Генрика довольно рано и решительно разошлись по причинам, которых мы еще коснемся. Исследователи много и упорно трудились, пытаясь определить, откуда у Генрика Ибсена его гениальная способность проникать в глубины человеческого сознания и воплощать свой опыт в живые образы художественного произведения. Была тщательно прочесана вся его родня по отцовской и материнской линии, и даже самое жалкое случайное рифмоплетство кого-либо из родственников подвергалось серьезному анатомированию. Но можно с уверенностью сказать, что все находки в этой области не дали желанного результата... Мать писателя в молодости занималась изящными искусствами, но это было всего лишь данью времени: в те дни образованные молодые девушки должны были уметь музицировать, играть в любительском театре и немного рисовать — провинциальное, запоздалое рококо.

Те, кто считает, что талант, подобный таланту Генрика Ибсена, явление наследственное, должны либо признать, что в данном случае имеет место мутация, либо поверить в старую шиенскую легенду о том, что Кнуд Ибсен вовсе не был отцом Генрика. Как утверждают, его отцом был телемаркский поэт, позднее бургомистр и депутат стортинга Турмуд Кнудсен.

Основанная на этой легенде теория родилась в Шиене давным-давно, и многие норвежские исследователи начиная с прошлого

столетия считали ее вполне достоверной, но, надо отдать должное, относились к этой версии с трогательным тактом и сдержанностью. Пожалуй, только Оскар Мосфьель в своей солидной книге об Ибсене и Шиене первым — правда, не без некоторых колебаний — решительно вырвал ядовитое растение с корнем.

В подтверждение этой теории сторонники приводят ряд фактов весьма различной ценности. Наиболее уязвимый из них — ссылка на портретное сходство между Турмудом Кнудсеном и Генриком Ибсенем. Однако сходство это далеко не столь очевидно, к тому же имеется немало свидетельств о том, что в преклонном возрасте Генрик Ибсен очень походил на своего законного отца. Далее, в своих драмах Ибсен часто касается весьма щекотливых семейных тайн, это общеизвестно, но разве он обязательно должен был сам пережить все то, о чем позднее писал в своих пьесах? Под старость Турмуд Кнудсен за стаканчиком вина не раз хвастался своим отцовством, это тоже известно, но заговорил он об этом, уже после того как упомянутая теория получила широкое распространение в самых разных кругах общества. Этот одаренный человек был алкоголиком и в периоды запоя нередко хвастался.

Несмотря на трудности, Турмуд Кнудсен упорным трудом добился солидного положения в обществе. В молодости он служил в конторе у фогта Флорентеса в Квитесейде. Там он и познакомился с Маркен Альтенбург, которая в ту пору была уже помолвлена с Кнудом Ибсенем и, возможно, одно время помогала фогту по хозяйству. Если предположить, что брак между Кнудом и Маркен был устроен отцом девушки (который, кстати, умер до того, как состоялась свадьба) и отчимом Кнуда, если предположить также, что Маркен, будучи невестой, влюбилась в симпатичного двадцативосьмилетнего парня из Квитесейда — а все это вполне возможно, — то перед нами, бесспорно, романтическая любовная история, которую вполне можно считать первоосновой нашей гипотезы. Ибо финансовое и общественное положение Турмуда Кнудсена было далеко не таким, чтобы его могли принять в качестве зятя в доме купца Альтенбурга.

Итак, Кнуд и Маркен поженились. В положенный срок у них родился ребенок, не вызвав своим появлением на свет никаких подозрений, а Генрик родился через три года после того, как Маркен перестала бывать в Квитесейде.

Но не забывайте, говорят сторонники пресловутой теории, что Турмуд Кнудсен частенько приезжал в Шиеп на званые вечера. В городе до 1833 года гостиницы не было, поэтому не исключено, что он ночевал в гостеприимном доме Ибсенов. Однако к тому времени, когда Турмуд Кнудсен достиг такого положения в обществе, что его стали приглашать на званые вечера, Генрик Ибсен был уже почти взрослым.

Самым веским аргументом в пользу всех этих слухов, пожалуй, является рассказ Кристофера Дюэ, одного из друзей Генрика в пору его ученичества в аптеке в Гримстаде: по словам Дюэ, однажды, во время веселой попойки в задней комнате аптеки, сильно захмелевший Генрик признался в своем незаконном происхождении. Однако Дюэ сообщил об этом лишь много лет спустя, и мы не уверены, что сам он на той пирушке был трезв как стеклышко, поэтому в своих воспоминаниях вполне мог допустить ошибку. У Генрика было немало причин для озлобления против отца.

Впрочем, не исключено, что сообщение Дюэ вполне достоверно; дело могло обстоять следующим образом: многое говорит о том, что на протяжении ряда лет после банкротства отца Генрику приходилось быть свидетелем бурных сцен между родителями, во время которых отец нередко терял самообладание. Вполне вероятно, что во время таких скандалов Кнуд Ибсен бросал в адрес жены всевозможные оскорбления, обвиняя ее в неверности, в том, что она обманывала его с молодым крестьянином, в которого, как он наверняка слышал, она была влюблена еще в Квитесейде. И хотя его обвинения не имели под собой никакой почвы, Генрик, возможно, поверил в инсинуации, и это еще больше озлобило его против семьи.

И все же подозрения Кнуда Ибсена, видимо, были совершенно беспочвенны, и, по нашему мнению, истинными родителями Генрика следует считать Маркен и Кнуда Ибсен и удовлетвориться признанием того факта, что талант Генрика Ибсена не столько унаследованный, сколько сложившийся в ходе суровой борьбы за существование. Безусловно, Генрик от рождения обладал необыкновенно ясным умом, и это явилось естественной предпосылкой его дальнейшего развития. Но ведь такие дети — не редкость в семьях, в остальном ничем не примечательных. Хотя, кто знает, может, Кнуд и Маркен Ибсен также обладали незаурядными способностями, которые при благоприятных условиях могли бы развиться в нечто примечательное. Но Маркен Ибсен, затравленная мужем, замкнулась в себе. Кнуд Ибсен считался человеком проищательным и остроумным, из тех, про кого говорят «ума палата», только он растерял свои способности — сперва опьяненный головокружительным успехом, затем задавленный неудачами, которым не сумел противостоять. Таким образом, не исключено, что Генрик унаследовал от своих родителей больше, чем им самим удалось проявить в жизни.

Весьма примечательно для Генрика Ибсена то обстоятельство, что, хотя в детстве ему и пришлось пережить тяжелые драмы, которые, несомненно, оставили след в его душе, он не стал тем, кого мы сегодня назвали бы «человеком с искалеченной психикой или жертвой среды». Напротив, все пережитое, очевидно, способствовало тому, что в наблюдательном ребенке развилась обостренная чувстви-

тельность. Уже с детства он был глубоко одинок, рос молчаливым, замкнутым мальчиком. «Чертенюк», «злюка» — иначе его не называли. Но он никогда не прятался в скорлупу своих обид, как это бывает с детьми подобного типа.

Не только в детстве, но и на протяжении ряда последующих лет жизнь его была полна неудач, унижений, денежных забот. И если бы он умер, не дожив до тридцати шести лет, о нем говорили бы как о способном драматурге, которого сломали невзгоды жизни. По скудным воспоминаниям почти невозможно составить представление о том, что действительно пришлось пережить писателю, а те сведения, которыми мы располагаем, в основном относятся к самым ранним годам детства, до того как над его горизонтом стустились тучи. Ибсен не рассказывает ни о семье, ни об укладе в отчем доме, а дает лишь отдельные зарисовки внешних деталей городка, запечатлевшихся в детском мозгу, приводит некоторые подробности внутреннего убранства церкви, внешнего вида Стокмансгордена с высоты церковной колокольни, а также вспоминает о некоторых страшных сооружениях, паходившихся в непосредственной близости от дома. В те годы на площади еще стоял жуткий позорный столб, и писатель описывает его со всеми подробностями, хотя этот столб давным-давно не использовали по назначению — во всяком случае, сам Ибсен никогда этого не видел. В памяти его запечатлелось и другое зловещее соседство — ратуша с тюрьмой в подвале. Писатель до конца своих дней не мог забыть бледные лица арестантов, которых ему довелось увидеть. Но больше всего поразила его воображение камера, которую называли сумасшедшим домом; на ее окнах вместо решеток был железный лист, изрешеченный маленькими круглыми дырочками. В этой темной камере содержались умалишенные и опасные преступники. Сам Генрик по вполне понятным причинам не мог всего этого наблюдать, но он не забыл тех ужасов, о которых слышался в детстве.

Что же касается его собственных переживаний и впечатлений, то он вспоминает о сражениях между мальчишками из классической гимназии и гражданской школы — заведений, расположенных бок о бок, но отличающихся тем, что гимназия была училищем привилегированным, в ней учились дети знатных фамилий, в то время как гражданская школа была рассчитана на простых смертных. Ибсен лаконично отмечает, что сам в этих сражениях не участвовал, так как ни одну из школ не посещал. И, наконец, мы находим несколько характерных строк о городе его детских лет:

«Во времена моего детства Шием был очень оживленным и шумным городом — совершенный контраст тому, чем он сделался позднее. В самом городе и в окрестных имениях жило тогда немало образованных, состоятельных и видных семей». Далее следуют обычные

воспоминания о праздновании иванова дня и народных гуляниях на ежегодных «ярмарках».

Нам приходится обращаться совсем к иным источникам, чтобы воссоздать истинную картину жизни в семье Ибсенов на протяжении первых семи благополучных лет после рождения Генрика и наступивших за ними несчастливых лет, до того как он вскоре после конфирмации покинул свой родной город, куда после этого ненадолго приезжал лишь дважды в жизни — в возрасте двадцати и двадцати двух лет.

Сразу после женитьбы Кнуд Ибсен стал ворочать крупными делами. Его тесть, Юхан Альтенбург, скончался еще до свадьбы дочери. Все сохранившиеся документы о коммерческой деятельности Кнуда Ибсена — а нет такой записи, которая не была бы исследована вдоль и поперек, — показывают, что свою богатую тещу Кнуд крепко держал в руках и свободно распоряжался семейным состоянием.

Какой же коммерцией занимался Кнуд Ибсен? Вначале это была торговля. Никто не описал ее лучше, чем Эйнар Эстведт: «В просторном Стокмансгордене было не менее десяти комнат; кроме того, там имелся большой сарай с сеновалом, прачечная, скотный двор и конюшня... В первом этаже главного здания Кнуд Ибсен сосредоточил розничную торговлю в стиле того времени: из Бордо он импортировал коньяк, французские красные и белые вина, сахар, миндаль и пряности; из Лондона получал хлопчатобумажные ткани, шерстяные изделия и пряжу, а из Альтоны — шерстяные изделия и небеленый холст. Помимо этого он продавал множество различных товаров: изделия из стекла и латуни, гребешки из рога и слоновой кости, зеркала, кружева, карандаши, оптические приборы, пенковые трубки и шелка. Но помимо торговли в городе Кнуд Ибсен широко занимался также перепродажей и экспортом. Он направлял коньяк в другие города, лес — в Данию, а кроме того, совместно с самым богатым человеком округа, помещиком Дидериком фон Капшленом, вывозил лес в Лондон. За несколько лет он превратился в самого крупного налогоплательщика Шиена».

Как живо передана картина переходного периода от натурального хозяйства к капитализму: парусники, колониальные товары, бурная деловая активность — кажется, будто чувствуешь запах норвежского портового городка тех времен.

Полвека спустя Генрик Ибсен в своих воспоминаниях рассказывает о гнедой кобыле, которую он видел с церковной колокольни на территории Стокмансгордена; вполне вероятно, что это была та единственная кобыла, которая доставляла товары в магазин на первом этаже и вывозила все необходимое из магазина в порт. Позднее, когда торговля приобрела больший размах, лошадей стало больше.

Когда Генрику исполнилось три года, Кнуд Ибсен вместе с семьей переехал в другой дом — Альтенбурггорден. По словам Эстведта, это был «барский двор, который Кнуд Ибсен за год до того (1830) получил от своей тещи». В это же время ему достался большой хутор вблизи города — Венстёп, ставший его летней резиденцией, а также винокуренный завод в Лундетангене. По всей очевидности, фру Альтенбург поделила имущество со своими двумя дочерьми. После смерти мужа она несколько лет была одним из крупнейших налогоплательщиков Шиена, но затем сумма выплачиваемого ею налога значительно сократилась.

Во всяком случае в те годы, о которых идет речь, хозяйские нужды семьи обслуживала уже не одна ломовая лошадь. У фру Маркен завелась собственная скаковая лошадь, да и у Кнуда наверняка были и скаковая и ездовые лошади. И в Венстёп, и в Альтенбурггорден толпами съезжались гости, веселье продолжалось по нескольку дней. Помимо обычных кутежей устраивались также приемы для более изысканного общества, где фру Маркен могла блеснуть своими знаниями в области изящных искусств. Все это были формы светской жизни, весьма характерные не только для Шиена, но и для большинства норвежских городов второй половины XVIII и начала XIX столетий, когда дул попутный ветер экономического процветания.

Итак, в те годы Шиен был довольно веселым городком, жадным до развлечений, куда съезжались театральные и цирковые труппы, факиры и музыканты.

В конце 30-х годов на рынке торговли лесом разразился кризис, и банкротства среди богатейших предпринимателей следовали одно за другим. Торговый дом Кнуда Ибсена лопнул в 1835 году, причем на протяжении года до окончательного краха его основатель и глава фактически пытался пробить лбом стену.

Что же именно привело к краху торговый дом Кнуда Ибсена? На этот счет существуют различные версии. Рассказывают о неудаче с отправкой большой партии соли в Россию. Говорят также о том, что Кнуд мог потерять деньги в результате массовой гибели судов в штормовую зиму 1833/34 года. Однако организация норвежского экспорта и судоходства в те времена не позволяет нам проверить достоверность этих сведений. Страховки тогда не существовало, и даже очень богатые люди не рисковали вкладывать слишком большие суммы в одно какое-то судно — они приобретали друг у друга акции на часть судна. Менее состоятельные граждане также получали возможность приобрести свою долю судна, и таким образом возникла система взаимного страхования. Если корабль терпел крушение, то потеря судна и груза распределялась на многих. Если же на протяжении двух-трех летних сезонов судно ходило успешно, то каждый

владелец мог полностью окупить вложенные средства, сохраняя при этом право собственности на свою долю корабля.

И все же нам удалось узнать, что было предприятие, которое приносило Кнуду Ибсену постоянные убытки: это винокуренный завод в Лундетаангене. Получив завод от тещи, Кнуд Ибсен попытался расширить и модернизировать его, но потерпел неудачу. Владельцы спиртных и винодельческих заводиков платили большой налог государству и, в отличие от других предприятий, не могли рассчитывать на предоставление кредитов. Стоило Кнуду задолжать, и власти безжалостно опечатали его предприятие. Кнуд Ибсен потерял винокуренный завод, эту насадку, которая, как он надеялся, должна была нести золотые яйца. Судьба его была решена.

К тому же подошел срок платы по закладным, сделанным им в других местах. Дело в том, что, как и многие другие норвежские коммерсанты, которым позднее пришлось расплачиваться за неразумные шаги, Кнуд Ибсен слишком широко пользовался иностранными кредитами, которые он, в частности, получал в финансовой конторе К. Ф. А. Крагелиуса в Гамбурге. Он занимал также крупные суммы у одного коммерсанта из Порсгрунна. Под долговые обязательства ему пришлось заложить все свое имущество — дом, склады, портовые складские постройки, а также «принадлежащее ему движимое имущество, скот, хозяйственные орудия и прочий инвентарь без каких-либо исключений».

Когда же государство предъявило ему свой счет, другие кредиторы в свою очередь поспешили наброситься на Кнуда Ибсена, и над всем его имуществом был занесен неумолимый аукционный молоток.

И все же важно отметить, что он не был объявлен банкротом в полном смысле этого слова, ему не грозило бесчестие и потеря гражданских прав; он сохранил спасительную соломинку чувства собственного достоинства весь остаток своей жизни. С помощью семьи ему удалось также оставить за собой прежнюю летнюю резиденцию, хутор Венстёп. В остальном же в его жизни произошел коренной перелом: не только в социальном положении, но и в семейных отношениях.

От природы резкий, бесцеремонный, несдержанный, к тому же сквернослов, Кнуд Ибсен, по-видимому, всегда был домашним тираном, а после банкротства изливал злобу и горечь поражения, казавшегося ему незаслуженным, на членов своей семьи.

Из намеков родственников можно понять, что между супругами произошел негласный разрыв. Исследователи отмечают, что начиная с 1835 года в семье перестали рождаться дети, тогда как в те времена женщины продолжали рожать вплоть до наступления климакса.

Нечто подобное позднее пришлось пережить в своем браке и Генрику, но к этому вопросу мы вернемся ниже.

Все сходится на том, что Маркен Ибсен очень скоро превратилась в забитую и молчаливую женщину. В этом нет ничего удивительного. Ей, дочери богатых родителей, внезапно впавшей в бедность, достался желчный муж, явно неспособный построить заново дом и совместную жизнь. Горечь пережитого, возможно, усугублялась тем, что брак ее с Кнудом Ибсеном был браком по расчету; ее принудили к этому собственная мать и его отчим, которые, будучи сводными братом и сестрой, с детства предопределили детей друг для друга.

Что касается Генрика, то для нас все эти важнейшие годы формирования его характера (с семи до пятнадцати лет) окутаны мраком полной неизвестности. Сам он ни словом не обмолвился об этом периоде. От других мы лишь знаем, что в те годы он увлекался кукольным театром, занимался живописью и рисованием, что он, подобно отцу, был несдержан на язык — во всяком случае, не спускал, когда кто-либо намекал на банкротство отца. Мы знаем также, что иногда он выплачивал крестьянским ребятишкам с соседних хуторов в Ерёпе своего рода выкуп, чтобы избавиться от их компании по пути в школу.

Всех этих фактов достаточно, чтобы представить себе тот темный чердак, который Генрик — необыкновенно одинокий человек в возрасте от восьми лет до конфирмации — создал, очевидно, в своем внутреннем мире.

Драматическими переживаниями того периода он ни с кем не делился. Но он не изжил их, как принято говорить в наше время. Не забыл. Не примирился с ними и не простил. Они на всю жизнь остались открытой раной. Именно этот жизненный опыт позднее позволил писателю взглянуть как бы со стороны и сквозь призму пережитого на человеческие трагедии, рассказанные им в драмах, наполнив его персонажи кровью собственных ран.

До нас дошли лишь немногочисленные косвенные упоминания о том, как его воспринимали окружающие в те годы. Да и эти намеки отчасти неясны, отчасти противоречивы. По словам одних, он был задумчив и много читал, другие утверждают, что он был вспыльчив и несговорчив. Во всяком случае, не вызывает сомнения тот факт, что Генрик был замкнут, как улитка в своей раковине, и уж совершенно бесспорно, что он ни с кем не сошелся близко — ни дома, ни за его пределами.

Сестра писателя, Хедвиг, в одном из своих писем, которое приводит Берглиот Ибсен в книге «Трос», дает весьма любопытную характеристику Генрика: «Для всех нас Генрик в то время вовсе не был симпатичным мальчиком, и мы делали все, что только могли, чтобы досадить ему, бросали в дверь и стену камни и снежные комья.

Мы хотели, чтобы он играл с нами в наши игры, и если у Генрика кончалось терпение, он выскакивал во двор и припускался за нами. Но так как Генрик не обладал особой ловкостью и насилие было чуждо его характеру, он быстро остывал и, отогнав нас на почтительное расстояние, снова возвращался в свою каморку».

У кого писатель учился и чему его учили, особого интереса для нас не представляет, ибо в творчестве его мы не находим ни единого всхода семян, посеянных школой. Укажем лишь, что в школу он ходил только до конфирмации, учить его дальше семье было не по средствам. Сам же Генрик, несомненно, стремился к образованию. Он хотел стать врачом. Недаром же после конфирмации он поступил в ученики к аптекарю, эта работа по крайней мере могла помочь ему овладеть основами латыни. Менее вероятно, чтобы он мечтал о профессии художника, ибо участь художников в Норвегии в то время состояла в том, чтобы странствовать из дома в дом и писать фамильные портреты достопочтенных буржуа в обмен на харчи, ночлег и несколько далеров.

Конфирмация Генрика состоялась осенью 1843 года. Кнуд Ибсен бесновался от сознания того, что Генрик стоял в церкви не первым, а третьим по той лишь причине, что у отца его не было телячьей пожки, чтобы задобрить попа. Но, как бы то ни было, Генрик был конфирмирован, и в пятнадцать лет объявлен достаточно взрослым и самостоятельным для того, чтобы обеспечивать свое существование.

Остаться в Шиене далее он не мог. Его дед и отец начинали там свою карьеру, имея отличные связи в самых влиятельных кругах города, Генрику же на это рассчитывать не приходилось. Один шкипер, друг семьи Ибсенов, совершавший рейсы вдоль побережья Норвегии, знал аптекаря, который искал помощника, — это был аптекарь Рейман из Гримстада. Туда, в Гримстад, и направился Генрик сразу же после рождества 1843 года и прибыл на место в первые дни января 1844 года. Здесь ему предстояло прожить свыше шести лет, то есть до двадцати двух лет.

ШЕСТЬ ЛЕТ В ГРИМСТАДЕ

По сравнению с Шиеном Гримстад, где жителей было в четыре раза меньше, казался настоящей деревней. Статут города был дарован ему всего лишь за несколько лет до приезда Генрика, и то лишь потому, что Гримстад был центром судостроения. Но для конфирманта прибытие сюда было, по-видимому, равносильно переезду из огромной преисподней в крохотный заброшенный ад.

Он приехал в город, где ни у него, ни у членов его семьи не было ни друзей, ни связей, и единственным его пристанищем служила

семья аптекаря, в которой ему предстояло жить и работать. За три года жизни в Гримстаде Генрик не приобрел ни одного друга среди сверстников, не переступил порога дома ни одной из полторацета семей, да и с семьей Реймана также близко не сошелся.

Аптекарь Рейман был мужчина лет сорока, разочарованный в жизни, постепенно бедневший и все глубже увязавший в долгах. В семье его постоянно рождались дети, но все они были младше аптекарского ученика, так что и здесь Генрику не с кем было подружиться. Жена аптекаря, вечно чем-то недовольная, болезненная и ворчливая женщина, по большей части находилась дома, то и дело наделив оплеухами свой многочисленный выводок, да и ученика заодно, тогда как муж ее чаще проводил время где-нибудь на стороне за стаканом пунша. В тщетной попытке покрыть расходы по оплате патента на содержание аптеки Рейман взвалил на себя дополнительные обязанности почтмейстера и управляющего вновь созданной сберкассой, но и это не помогло ему вылезти из долгов.

С жильем у одинокого молодого конфирманта дело обстояло совсем плохо. Дом аптекаря находился в беднейшей части городка. В первом этаже были расположены две комнаты и малюсенькая кухонька. В одной из комнат помещалась гостиная, в другой — аптека и почта, а кухня служила лабораторией. На втором этаже также были две комнаты и каморка. В одной комнате спали чета Рейманов и младшие дети. В соседней проходной комнате, где спали три старших сына и Генрик Ибсен, были две двери — одна вела в спальню аптекаря, другая — в неотапливаемую каморку, где ютились две (позднее одна) служанки. Из каморки по очень крутой лестнице можно было спуститься вниз, в аптеку.

Уединиться в этом доме Генрик не мог. Днем он должен был обслуживать клиентов в аптеке и готовить в маленькой кухне различные микстуры и валериановые капли, а ночью спал в одной комнате с детьми. Рассказывают, что по прибытии в Гримстад его багаж состоял из большого ящика с книгами. В Шиене он по крайней мере имел небольшой закуток, где мог читать и оставаться наедине с самим собой. В Гримстаде у него ие было даже этого.

Личные средства, которыми располагал Генрик, были ничтожны. Исследователям так и не удалось установить, какое жалованье ему выплачивали у Реймана. В первые годы ученичества он, вероятно, вообще ничего не получал — так было принято в те времена. С ученика было достаточно, если он столовался у хозяина и был обеспечен жильем. Из дома Генрик также не получал ни копейки. Родители не имели даже возможности снабдить его одеждой, если не считать похожего на фрак костюма конфирманта, который, надо полагать, вызывал переполох среди прохожих, стоило юноше хоть изредка появиться на улице. Только этот костюм и сумели припомнить старо-

жили Гримстада, которых весьма ревностно допрашивали исследователи творчества Ибсена свыше полувека спустя. Они вспомнили также, что костюм этот не обновлялся, а с годами, вытираясь, стал блестеть, словно «кафельная печь». Не удивительно, что Генрик стеснялся бывать в гостиной Рейманов, когда к ним приходили гости.

Чем дальше, тем плачевнее становилось его положение. Когда после трехлетнего пребывания в Гримстаде у Генрика наконец появился друг, Кристофер Дюз, того поразила закаленность юноши: Генрик не носил нижнего белья, а ботинки надевал прямо на босу ногу. Если вспомнить, что Генрик родился в зажиточной семье, если иметь в виду его суетное тщеславие в более поздние годы, можно представить, чего ему это стоило. Что же касается харчей аптекарского ученика, то прислуга Рейманов много лет спустя, уже после того как Генрик Ибсен получил всемирную известность, рассказала, что это была за еда. Случалось, что в рождественский вечер в доме аптекаря не было даже обеда, и, несмотря на протесты Реймана, прислугу посылали к соседям, чтобы запясть немного провизии.

Что представляла собой в те времена аптека в маленьком городке? Как и многие другие профессии, аптечное дело зависело от «привилегии». В более крупных городах торговля лекарствами означала верный источник дохода, золотое дно, которое могло передаваться по наследству из поколения в поколение. В таком же захолустье, как Гримстад, аптека была далеко не самым прибыльным предприятием. Малочисленное население, которое проживало в округе, как правило, умирало естественной смертью, не прибегая к помощи докторов или лекарств, а то питье или же иные снадобья, которые, по поверью, могли исцелять от недугов, люди приготавливали либо сами, либо с помощью расторопных бабок. Аптекарь Рейман, разумеется, также сбывал некую толику подобных лечебных средств; в летнее время ученика посылали в лес и в поле собирать корни и травы, которые затем сушили, варили и смешивали на маленькой кухне. Из них приготавливали таблетки, порошки, мази и микстуры.

Но многие другие аптекарские товары, приности, специи и прочее Рейману приходилось закупать у крупных столичных аптекарей, и те все крепче опутывали его долгами. Кроме того, Рейман продавал кое-какие бакалейно-гастрономические товары, например сахар, шоколад, вино, спиртные напитки и приности.

Чему, собственно, выучился Генрик Ибсен за эти годы — неясно. Правда, Рейман был членом библиотечного кружка, поэтому нам частично известна та скудная литература, с которой мог ознакомиться его ученик. Видимо, толстый и ленивый аптекарь помог ему также овладеть элементарным запасом латинских слов, который требовался для работы в аптеке, ибо зимой 1845/46 года Генрик смог поехать в Арендал и проэкзаменоваться там у городского врача.

Этот экзамен, сколь элементарным он ни был, являлся первой ступенькой к профессии фармацевта. Вот, пожалуй, и все, чего смог добиться Ибсен в течение первых трех лет жизни в Гримстаде; он ни на шаг не приблизился к осуществлению своей мечты об образовании.

Но в 1846 году, когда Генрику Ибсену пошел девятнадцатый год, в аптеке начали происходить кое-какие события. И наиболее значительным из них, во всяком случае для молодого Ибсена, было то, что одна из служанок, Софии Йенсен, собиралась родить ребенка, и всем было ясно, что отец ребенка — помощник аптекаря. Что значила эта связь для Генрика и Софии, которая была на десять лет его старше, трудно сказать, ибо ни тот, ни другая не обмолвились ни словом. Мы знаем лишь, что зимой дверь, ведущая из детской в неотопливаемую каморку служанок, оставалась открытой, чтобы девушки не замерзали. Кроме того, если ночью кто-либо стучался в аптеку, помощник аптекаря вынужден был проходить через ту же каморку, чтобы по узкой, крутой лестнице спуститься вниз... Как бы то ни было, Генрик и София, по-видимому, грелись друг возле друга, но обстоятельства им не благоприятствовали, и оба оказались опороченными в глазах общества.

Софии попросту отправили домой, к родителям, где 9 октября 1846 года она родила сына, которого назвали Ханс Якоб Хенриксен. По «решению округа» отца ребенка обязали выплачивать сыну алименты до достижения им четырнадцати лет. Значит, он продолжал выплачивать алименты даже после того, как женился на своей Сюзанне! Легко представить себе, какое это было унижение для бедного, честолюбивого и тщеславного юноши.

Но это была не единственная беда, обрушившаяся на обитателей аптеки в тот период. Финансовые дела Реймана шли все хуже. Чтобы рассчитаться со столичным аптекарем — поставщиком лекарств, Рейман был вынужден выдать закладные на сумму свыше 3000 далеров, и осенью 1846 года кредитор продал аптеку с аукциона, но получил по своей закладной только 2100 далеров. Новый владелец тотчас же перепродал и привилегию и саму аптеку Ларсу Нильсену, жителю Гримстада, сыну зажиточных родителей, который в свое время был учеником у Реймана, а затем помощником аптекаря в Арендале. За аптеку Реймана он заплатил 2500 далеров.

Сам же Рейман ходатайствовал о предоставлении ему должности контролера над производством спиртных напитков в Христиании, которую вскоре и получил, и это, безусловно, неизмеримо лучше соответствовало его характеру и склонностям, нежели аптекарское дело. Для Генрика Ибсена переход аптеки в начале 1847 года в руки Ларса Нильсена означал большие перемены. Нильсен начал с того, что перевел аптеку в новое, более уютное помещение. Сам он был

всего на четыре года старше Ибсена, холост и большую часть времени проводил в доме родителей, так что Ибсен по сути дела стал полноправным хозяином задней комнаты аптеки. Там он имел возможность спокойно работать и, что еще важнее, встречаться с друзьями. К этому времени Генрику исполнилось девятнадцать лет.

То, что жалование его по-прежнему было ничтожно и после вычета алиментов оставляло ему весьма скудные возможности, видно хотя бы из того, что он и теперь вынужден был проявлять ту самую «закалку», о которой упоминает Дюэ. Но вместе с тем какие-то деньги у Генрика появились — он начал давать частные уроки молодому гримстадскому богослову, и в задней комнате аптеки стали частенько собираться небольшие компании. Расходы на них были невелики, а кроме того, естественно, Генрик мог позаимствовать в аптеке кое-что для тех скромных напитков, которые украшали эти дружеские встречи.

Он приобрел только двух друзей, но и этого было достаточно для создания среды, где могли расцвести способности, где взгляды и идеи могли закалиться в острой дискуссии и где духовный рост происходил не по дням, а по часам.

Первым из друзей был уже упомянутый Кристофер Дюэ, приехавший в Гримстад в 1845 году и работавший конторщиком у таможенного кассира. Как-то вскоре после приезда один из знакомых спросил у него, не хотел бы он взглянуть на чудаковатого помощника аптекаря, который почти никогда не выходит на улицу. Дюэ отправился в аптеку и купил на четыре шиллинга лейкопластыря. Вот как описывает он свое первое впечатление от Ибсена: «... невысокого роста молодой человек с живым и приятным лицом. Надо сказать, что еще в ранней молодости Ибсен отрастил роскошную каштановую бороду, которая ему очень шла и придавала мужество его лицу...»

Какой-либо дружбы между ними в то время не возникло, обстановка в доме Реймана исключала возможность общения. Лишь после того как аптека переехала в другое помещение, они по-настоящему сдружились, и, по словам самого Дюэ, он стал ежедневно бывать в аптеке. Ибсен был на год моложе друга.

Летом 1847 года в город приехал второй друг Генрика — Уле Карелиус Скуюлерюд. Он также был на год его старше и уже начал изучать юриспруденцию в Христиании. Его отец, старший таможенный чиновник Скуюлерюд, недавно переехавший в Гримстад, был начальником Кристофера Дюэ. Жалование таможенника не позволяло ему учить сына в Христиании, поэтому летом 1847 года Уле вернулся к родителям, чтобы в дальнейшем изучать право самостоятельно. Его занятия, видимо, шли успешно, и после двух лет упорной работы в Гримстаде Уле вновь отправился в столицу, где завершил свое

юридическое образование и стал присяжным поверенным окружного суда. В 1859 году он умер тридцати двух лет от роду.

Последующие три года, очевидно, были самым счастливым и богатым событиями периодом в жизни Генрика Ибсена, несмотря на то, что и он и его друзья были «бедны как церковные крысы» — Дюэ, например, получал столь низкое жалованье, что порой ему приходилось отказывать себе в обеде, а карманных денег Скиюлерюда лишь изредка хватало на сигару. Ибсен же был настолько беден, что не имел ни зимнего пальто, ни белья, ни носок. Поэтому если «говорить о внешних» возможностях расцвета, то они были весьма ограничены. Но внутренний мир юноши претерпел огромные изменения. Генрик стал веселым, озорным, начал писать эпиграммы и пасквильные стишки, рисовать карикатуры, он пил пуниш и во время дискуссий высказывался так резко, что эхо его выступлений начало разноситься по всему Гримстаду. Он принимал участие во всевозможных беспорядках, которые молодежь учиняла в городе. Позднее Ибсен так вспоминает об этом периоде: «Я не мог дать иной выход всему тому, что бродило во мне, и это настроило против меня добропорядочных граждан, которые не в состоянии были проникнуть в тот мир, где я царил в мрачном одиночестве». По поводу этого высказывания профессор Кут, очевидно с полным основанием, замечает, что Ибсен в своих воспоминаниях был склонен превращать себя в некоего героя юношеских эскапад и проказ, тогда как другие отмечали, что хотя он и был весьма изобретателен по части всевозможных шуток, но, когда доходило до дела, старался держаться в тени. «Больше всего он любил оставаться зрителем — как в Гримстаде, так и в Шие», — с мягкой иронией замечает Кут.

Взаимоотношения с хозяином аптеки, весьма симпатичным Ларсом Нильсеном, складывались так, что Генрик Ибсен отнюдь не чувствовал себя угнетенным. Нильсен был для него, скорее, старшим товарищем; он спокойно переложил на Генрика основную заботу об аптеке, поскольку у самого было много других дел. Обедал Ибсен у родителей Нильсена. Охотно приглашали они его и когда у них собирались гости. В таких случаях в аптеке, находившейся неподалеку от их дома, оставляли дежурить служанку, которая в любой момент могла вызвать аптекаря или его помощника. Через Нильсена Генрик Ибсен получил доступ в более высокие круги гримстадского общества, которые прежде были для него недоступны. Ибсен позволял себе даже подшучивать над своим хозяином, которого в кругу друзей частенько называл «зверем».

Итак, по вечерам в задней комнате аптеки царил смех и веселье, дружки попивали тодди или пуниш, которые подавались в баночках из-под мази. Стоило появиться кому-то постороннему, как банки мигом опорожнялись и засовывались в карманы. Шли жаркие дискус-

сии обо всем на свете. С течением времени и другие мыслящие молодые люди из почтенных буржуазных семей Гримстада получили в виде особой милости доступ в этот, как тогда казалось, революционный центр городка.

Забавное высказывание Ибсена о браке, которое приводит Дюэ, наверняка восходит к тем первым, юношеским годам их дружбы. Они спорили обо всем. «И конечно, больше всего о браке. Мне вспоминается, как Ибсен с жаром доказывал, что он и его предполагаемая жена будут жить каждый на своем этаже, встречаться только за обеденным столом и говорить друг другу «вы». Таков был в то время его идеал супружеского счастья».

Быть может, злосчастная история с Софией не переставала его мучить?

Другой случай, рассказанный Дюэ, гораздо полнее характеризует тогдашнее мировоззрение молодого Ибсена, но, если вспомнить, как он вел себя, став старше, этот пример вызывает невольную улыбку. Дюэ рассказывает о большом таланте Ибсена-иллюстратора, которым, кстати, писатель воспользовался позднее, уже живя в Христиании: «Он ненавидел орденские знаки отличия. Однажды он показал мне два рисунка. Первый из них изображал тучного господина, дремлющего в кресле, очевидно, после плотного обеда. Над головой его парит облако, а из облака торчит рука, протягивающая орден. На другом рисунке был нарисован новоиспеченный рыцарь, только что проснувшийся и с изумлением заметивший звезду на своей груди. Он хватается рукой за голову и восклицает: «Что? Орден? За что? Каким образом?» Впрочем, он быстро успокаивается: «Я же спал».

Именно в эти годы Ибсен стал не только весьма воинственным врагом тех добропорядочных кругов с «пустыми башками и тугим кошельком», где его не замечали и презирали с момента приезда в город, — теперь он уже осмеливался наступать им на мозоли! — но и врагом общества вообще, врагом церкви и христианства. В те годы Европа была охвачена революционными веяниями. Во Франции в 1848 году разразилась и захлебнулась февральская революция. В том же году произошло восстание в Венгрии. К тому времени Ибсен уже познакомился со всей бунтарской литературой, от Кьеркегора до Вольтера, какую только в состоянии был раздобыть. По вечерам в задней комнате аптеки он отстаивал взгляды, которые поражали и шокировали других, и, не стесняясь, ставил точки над «и». Он, и только он, был вольнодумцем в Гримстаде, единственным, кто отваживался бросать вызов богу, обществу и буржуазному строю.

Когда именно дискуссии в этом узком кружке сосредоточились на художественной литературе, нам неизвестно, но, прежде чем мы

перейдем к тому, что предопределило всю дальнейшую судьбу Ибсена, остановимся на двух моментах, проливающих свет на то совершенно новое для него положение в обществе, в которое он попал в результате всех перемен. По словам Кристофера Дюэ, через Нильсена Ибсен был связан с несколькими домами гримстадской аристократии, в частности с приятельницей матери аптекаря Нильсена, пожилой дамой, происходившей из шотландского рода, фрёкен Кроуферд, по всей вероятности, весьма начитанной и имевшей большую библиотеку, которой ее молодой друг пользовался всюду. Правда, на первый бал Ибсена вытащил все-таки Кристофер Дюэ, который рассказывает, что долгое время непреодолимым препятствием к участию Ибсена в светских вечеринках, время от времени организуемых молодежью из зажиточных слоев города, было отсутствие... «сюртука!» В конце концов эта проблема была решена — Ибсен получил кредит на приобретение фрака, чему был крайне удивлен, а когда к концу года получил счет, то воскликнул: «Сначала они делают первую глупость, предоставляя мне кредит, а теперь вторую, ожидая, что им оплатят счет!» Все же счет был оплачен.

Но вот Ибсен наконец пришел на бал. И тут оказалось, что его почти немислимо уговорить принять участие в танцах. Он никогда не танцевал прежде и к тому же явно не имел слуха. В конце концов «при любезном содействии партнерши и нескольких доброжелателей пара припустилась в резвый галоп, правда, поначалу с некоторыми трудностями, но все обошлось благополучно...».

Другим моментом, о котором мы упоминали и на котором следует остановиться, были его занятия. Мы знаем, что с начала 1848 года Ибсен направлял сочинения по норвежскому языку в Христианию, частному учителю Паулю Штубу. Сохранились даже три сочинения, два из них весьма примечательны: одно под названием «Важность самопознания» и другое, которое, руководствуясь собственным горьким опытом, он мог бы написать гораздо лучше: «Труд несет в себе вознаграждение». Кроме того, он начал брать уроки латыни и греческого у двух кандидатов богословия, проживавших в Гримстаде, — у К. С. Монсена и главным образом у Эмиля Ви. По ряду других предметов он занимался самостоятельно, без помощи учителей. Все это делалось с очевидной целью проложить себе путь к научной карьере. И хотя последние три года в Гримстаде были для Ибсена светлыми, вдохновенными и плодотворными, они, по всей видимости, проходили под знаком неимоверного труда, который в свою очередь был бы немислим без негибаемой воли, неутомимой энергии и неистощимого терпения. Та же неутомимая энергия сопутствовала ему и позднее, когда он стал драматургом и не отступал до тех пор, пока ему не удавалось до конца проникнуть в души тех людей и в те человеческие конфликты, которые он стремился изобразить.

Диспуты триумvirата в задней комнате аптеки, очевидно, с каждым днем все более сосредоточивались вокруг литературы, поэзии, творчества. Нам вновь приходится обращаться к тем забавным и порой излишне осторожным, но от этого не потерявшим своей прелести воспоминаниям, с которыми поделился Дюэ примерно через шестьдесят лет после описываемых событий, ибо Дюэ — единственный доподлинный свидетель из близкого окружения Ибсена. Другой друг писателя, Сьюлерюд, умер за семь лет до того, как Ибсен стал знаменитостью Скандинавии, и не оставил после себя никаких письменных воспоминаний о вечерах, проведенных совместно в Гримстаде.

Как вспоминает Дюэ, вскоре после того, как они подружились, он доверительно рассказал Ибсену о своей тайной страсти — сочинительстве стихов. Ибсен тотчас же заинтересовался этим и попросил прочитать ему несколько стихотворений. Лишь прослушав их, всегда осторожный Ибсен признался, что он тоже пишет стихи, и прочитал Дюэ вслух несколько своих стихотворений. Далее Дюэ допускает явное смещение во времени; он утверждает, что еще в 1847 году в качестве гримстадского корреспондента газеты «Христиания-постен» — в самом Гримстаде собственной газеты не было, — он отправил в редакцию стихотворение Ибсена «Осенью», которое будто бы и явилось первым печатным произведением писателя.

На самом же деле, хотя Ибсен и писал стихи в 1847 году, первые известные нам стихотворения восходят к 1848 году. Что же касается стихов «Осенью», которые, к величайшему восторгу Ибсена, Дюэ напечатал в «Христиания-постен», то они появились в газете лишь 28 сентября 1849 года. К тому времени Ибсен написал уже многие из известных ныне стихотворений, закончил «Катилину», и Сьюлерюд взял с собой в Христианию копию этой драмы, от руки переписанную Кристофером Дюэ, в надежде найти в столице издателя.

Эта хронологическая неточность сама по себе не имеет существенного значения, но о том, как важно было для молодого поэта опубликовать первое произведение, Ибсен рассказал позднее в стихотворении «Строительные планы», написанном в 1853 году и начинавшемся следующими строками:

«Я помню так явственно, как будто я только сейчас
Увидел свой стих напечатанным в первый раз.
Сидел я тогда в каморке своей, с трубкой во рту,
Пуская задумчиво дым, лелея одну мечту.»

Однако мечта эта осуществилась лишь два года спустя. Что же касается Дюэ, то он как поэт, несомненно, вскоре спик в восторженном преклонении перед бесспорным духовным и поэтическим главой триумvirата Генриком Ибсенем.

Первое стихотворение Ибсена, которое сохранилось и включено в его «Посмертные сочинения», относится к 1847 году. При всей своей внешней простоте оно настолько возвышенно, что заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью:

СМИРЕНИЕ

«Искра, что в душе взметнулась,
Мрак прорезав,— так она,
Та, что молнией сверкнула,
Для забвенья рождена?

Значит, все мои стремленья
Только праздные мечты?..
И мне чуждо вдохновенье?
И стихи мои пусты?

Так пускай в душе прервется
Песня дивная навек,
Буду жить, пока живется,
Как обычный человек!..»*

Конечно, стихотворение это в известной мере подражательное; оно, между прочим, было написано после того, как Вергелани опубликовал свое гениальное «Следуй призванию». Но, несмотря на это, оно остается первым волнующим аккордом в одной из величайших симфоний мира.

Создавались в задней комнатке аптеки и другие стихотворения; некоторые из них сохранились, но большинство утрачено, что, впрочем, не нанесло существенного урона мировой литературе. Говорят, что Ибсен посвящал свои стихи многим жителям Гримстада и читал их не только в аптекарской каморке. На расстоянии он вздыхал не по одной из красивых девушек города, особенно по Кларе Эббель, которую старался очаровать почтительными объяснениями в любви в завуалированной поэтической форме.

Но постепенно круг интересов Ибсена и его друзей, видимо, стал перемещаться в другую область — область драматургии, — что в большей степени отвечало их кровной заинтересованности в том, что происходило в ту эпоху, эпоху борьбы новых и старых идей и формаций, революционных потрясений и критики признанных авторитетов.

История насчитывает немало революций, как мелких, так и более значительных. «Великая революция», совершенная во Франции

* Перевод В. Адмони.

в 1789 году, привела к победе третьего сословия, буржуазии, и к изменению всей структуры общества. Следующая великая революция, восстание рабочего класса, четвертого сословия, началось с февральской революции 1848 года во Франции, прошла через Парижскую коммуну 1870 года и, наконец, завершилась революцией в России. Четвертое сословие уже в 1848 году пыталось сбросить третье сословие, которое к тому времени занимало главенствующее положение в обществе.

Вполне естественно, что сердцем Ибсен был на стороне февральской революции, точно так же как впоследствии его симпатии были отданы транитскому движению *. Давно копившаяся в нем ненависть ко всем авторитетам, с которыми ему пришлось столкнуться в жизни — как дома, так и за его пределами, — только ожидала своего часа. Теперь он отождествлял себя попеременно то с Кьеркегором и Вольтером, то с бунтарями против церкви и религиозных авторитетов, а также против королевской власти и всего, что так или иначе порабощало человеческую личность.

Выбор Катилины в качестве первого драматургического героя, несомненно, объясняется тем, что во время частных занятий латынью Ибсену приходилось читать Цицерона и Салюстия. В Катилине он нашел бунтаря, весьма близкого ему по духу. Примерно в одну эпоху с Катилиной жил Спартак, раб, возглавивший одно из знаменитейших восстаний за всю мировую историю, человек, которого в XX столетии сделали знаменем социалистических движений в различных частях света. Но его-то Ибсен не заметил.

Идея создания драмы «Катилина» возникла у Ибсена в конце 1848 года, и сразу после Нового года он приступил к работе. Трудно сказать, когда именно он посвятил в свои творческие планы друзей. Как рассказывает Дюз, в один прекрасный вечер, когда они все вместе сидели в аптеке, Ибсен удивил их «весьма любопытным сообщением о том, что пишет драму, предназначенную для постановки на сцене». Когда друзья услышали, «как Генрик вдохновенно описывает сцены, в которых республиканские симпатии самого Ибсена находили выражение в бурных и смелых планах мятежника Катилины», они, его слушатели, заразились восторженным энтузиазмом автора. Вполне вероятно, что в пылу страсти Ибсен посвятил друзей в свои планы еще до того, как начал писать пьесу, едва набросав примерный план развития действия, который мы находим в «Посмертных записках», но несомненно одно — энтузиазм и поддержка приятелей возрастали по мере того, как он читал им «очередную порцию, написанную для цензуры».

* Транитское движение — рабочее движение, начатое Маркусом Тране (1817—1890).

Хотя Дюз со свойственной ему скромностью отмечал, что слушатели только выражали свой восторг и восхищение, можно не сомневаться, что в ходе вечерних чтотк разгорались бурные дискуссии о персонажах и мировоззрении, о действии и логике, о драматургической форме и многом другом. Даже если Ибсен и не встречал со стороны друзей серьезной критики, их вопросы и возражения должны были заставить его формулировать, объяснять и защищать свои цели и задачи, и это, несомненно, стимулировало его работу над драмой, которой он был занят с января по март 1849 года.

То были исключительно важные вечера в процессе творческого созревания Генрика Ибсена. Критический анализ драмы «Катилина» выходит за рамки задачи настоящей книги. Ограничимся лишь замечанием, что пьеса оказалась неудачной, а потому не удивительно, что она была забракована и театром и издательствами, хотя, если сравнить с тем, что в то время публиковалось, нельзя не отметить, что опытный издатель должен был бы почувствовать в ней нечто новое, отнюдь не лишнее таланта. «Катилина» полна как влияний, так и прямых заимствований из Эленшлегера (о чем впоследствии упоминал сам Ибсен) и Шиллера (о чем он не упоминал). Кроме того, в той или иной степени на него, несомненно, оказал влияние Шекспир. Но наряду с этим пьеса имела ряд примечательных черт, в которых, хотя в те времена никто не сумел их заметить, просматриваются зачатки будущего мастерства.

Во-первых, следует отметить, что «Катилина» явно претерпела значительные изменения на протяжении тех нескольких напряженных месяцев, пока Ибсен работал над ней. Была она задумана во многом как произведение пропагандистское, словно план ее был написан самим Брехтом — в защиту республики, революции, восстания. Те сомнения и колебания Катилины, которые можно заметить уже в первоначальном варианте пьесы, были, видимо, задуманы как некий формальный драматургический прием для оживления действия. Именно так в свое время поступали и Шекспир и Шиллер, не говоря уже о модных драматургах, современниках Ибсена. Но постепенно, по мере того как Ибсен все с большей серьезностью относился к своему герою, пьеса начала превращаться в психологическую драму, ибо автор стремился до конца постичь конфликт Катилины с самим собой. И хотя Катилина гибнет, гибель эта не такая, какой можно было ждать в соответствии с революционным замыслом пьесы. Он погибает не как жертва порочных страстей, а в результате собственной внутренней слабости; его гибель — логическое следствие прошлого, следствие раздвоенности его натуры, воплощенной в двух женских образах пьесы. Таким образом, «Катилина» гораздо ближе к классическим произведениям Ибсена, чем многие из последующих его пьес, которые он сознательно стремился созда-

вать как «сценичные» пьесы в соответствии со вкусами своего времени.

Для Генрика Ибсена как создателя целой эпохи в драматургии характерно именно то, что он вновь поднял на щит ту неумолимую логику развития, которой отличались античные трагедии и которая в последующие столетия была оттеснена на задний план другими драматургическими эффектами. У Ибсена внешние случайности могут послужить толчком к действию, но с этого самого момента включается неумолимый часовой механизм логики. Не проклятия богов и полубогов безжалостно ведут его героев к осуждению и смерти, а проклятие их собственного прошлого и характера с той же строгой закономерностью решает их судьбу. С этой точки зрения именно в «Катилине» отчетливо обнаруживается рука будущего мастера.

Что же касается изображаемых в пьесе исторических событий, то Ибсен сам указывает в предисловии, что они послужили лишь толчком для «идеи, легшей в основу пьесы». Четверть века спустя, уже став знаменитым, Ибсен вновь вернулся к своей первой драме и переработал ее для юбилейного издания. Сам по себе этот факт может вызвать удивление, ибо при том опыте, который Ибсен уже имел за плечами, пьеса неизбежно должна была показаться ему и неуклюжей и неинтересной. И если автор все же испытывал к ней определенную слабость, то как раз по причине, о которой он писал следующее:

«Подробности содержания я уже почти забыл, по, перечитывая ее заново, я обнаружил в ней немало такого, с чем и теперь могу согласиться, если принять во внимание, что это была моя первая работа. На многое из того, чему позднее было посвящено мое творчество — противоречия между помыслами и способностями, между желанием и возможностью, трагедия и одновременно комедия человечества и индивида,— можно уже здесь найти какие-то намеки...»

Предисловие к юбилейному изданию «Катилины», где автор рассказывает о замысле и дальнейшей судьбе пьесы, относится к числу наиболее чистосердечных и веселых автобиографических заметок, когда-либо написанных Ибсеном. Здесь он, в частности, отмечает, что многие жители Гримстада «были поражены тем, что молодой человек, занимающий еще столь незначительное и неопределенное положение, мог задаваться такими вопросами, о которых они сами не дерзали иметь собственного мнения. Истины ради должен добавить: поведением своим во многих отношениях я вообще не подавал обществу особых надежд на то, что в моем лице оно обретет образец гражданских добродетелей; эпиграммами и карикатурами я испортил отношения со многими лицами, которые заслуживали бы с моей

стороны большей признательности и расположением которых я, в сущности, дорожил».

В этих строчках отчетливо проступает настроение последних счастливых лет жизни в Гримстаде... Двадцать шесть лет спустя, когда в жизнь его вновь вошли творческие успехи и победы, Генрик Ибсен с высоты своего величия обращает взор к тому единственному периоду своей юности, когда оптимизм и самонадеянность били через край.

Итак, «Катилина» была закончена весной 1849 года. Триумфат друзей, который нам теперь может показаться трогательно наивным, объединял пытливых и умных молодых людей, пылких и прозорливых, и они не могли не почувствовать в пьесе нечто крупное и значительное. Так ведь оно и было, у них на глазах один из крупнейших писателей мира обрел свое призвание. Друзья стали свидетелями того, как из забитого и невзрачного маленького чудака за аптечным прилавком Ибсен превратился в человека, который почувствовал себя писателем и тем самым полноценным членом общества. Нет ничего удивительного в том, что Кристофер Дюэ и Уле Скюлерюд восприняли и автора и саму пьесу как некое откровение. Она пришла им в восторг. Написал ее Ибсен быстро, как бы в порыве вдохновения. И не время было критиковать отдельные детали или выражать сомнения и раздумья, мир должен был как можно быстрее разделить с ними общую радость.

Весьма примечательно для этого бурного и восторженного периода творчества юного Ибсена — того самого Ибсена, который позднее тратил месяцы и годы, чтобы слово за словом шлифовать свои пьесы, — что сразу же после завершения работы над «Катилиной», написанной небрежно и неряшливо, Кристофера Дюэ, конторского служащего, которому по штату положено иметь каллиграфический почерк, усадили переписывать пьесу, дабы сделать ее удобочитаемой для театров и издателей. В уже упоминаемом предисловии ко второму изданию Ибсен, заметив с иронией, что пьеса писалась в ночные часы и поэтому действие ее происходит в основном ночью, отмечает: «Прежде всего надо было переписать ее набело, чтобы под псевдонимом представить в театр и затем сделать общественным достоянием. Один из моих верных и верящих в меня друзей взял на себя труд изготовить красивую и четкую копию с моего невыправленного черного наброска и выполнил свою задачу столь добросовестно, что не упустил ни единого из бесчисленных отточий, которые я в пылу творческого ража рассыпал всюду, где мне сразу не приходило на ум подходящее выражение».

Предполагалось, что когда Уле Скюлерюд осенью будет возвращаться в Христианию для продолжения учебы, он возьмет с собой пьесу и передаст ее в «Христиания-театр», который, как надеялись

друзья, немедленно примет ее к постановке. В качестве псевдонима Генрик Ибсен избрал имя Брюньюльф Бьярме.

Тем временем Ибсен продолжал работать над новыми вещами. Была написана одноактная пьеса под названием «Норманны», а набросок пьесы об Олафе Трюгвасоне был, возможно, представлен на суд друзей еще до отъезда Скюлерюда в Христианию. На протяжении 1849 года Ибсен написал также немало стихотворений, но в них было больше романтических условностей, нежели пыла страстей.

Пролетело лето 1849 года, и Скюлерюд уехал в столицу, а Ибсен с тревогой и нетерпением остался ждать от него вестей. В этом состоянии он, очевидно, написал своему преданному другу глухое и невоздержанное письмо, так как уже в следующем письме просит у Скюлерюда извинения и умоляет сжечь то ужасное письмо, что Скюлерюд, видимо, и сделал с присущей ему добросовестностью. Тем временем произошли два события — во-первых, Ибсен, как мы уже знаем, испытал блаженство увидеть свое первое стихотворение в газете, и, во-вторых, он получил от дирекции театра отказ, хотя и в вежливой форме, о чем ему написал Скюлерюд.

Мы подошли теперь к январю 1850 года. В своем втором письме Ибсен безоговорочно принимает план Скюлерюда попытаться издать «Катилину», с тем чтобы ее можно было читать, даже если театр и прав и для сцены вещь непригодна. Уже в то время Скюлерюд, видимо, дал понять, что, если не удастся найти для пьесы издателя, они могли бы сами оплатить печатание и тем самым сохранили бы за собой всю прибыль от продажи. Но у Ибсена не было никаких средств, поэтому он решительно предостерегает друга против столь рискованного предприятия. Однако остудить пыл Скюлерюда было невозможно. После того как все предполагаемые издатели отказались напечатать книгу, он сам оплатил издание двухсот пятидесяти экземпляров, истратив на это полученное им небольшое наследство, и, как позднее об этом рассказывал сам Ибсен, полушутя-полувосторженно написал, «что ввиду открывшихся перед ним богатейших возможностей он намерен оставить свои занятия и целиком посвятить себя изданию моих произведений, по две или три пьесы в год, причем на основании произведенных подсчетов он пришел к выводу, что на полученную прибыль мы в недалеком будущем сможем осуществить наши столь часто обсуждавшиеся планы путешествия на Восток».

Итак, Скюлерюд оплатил печатание двухсот пятидесяти экземпляров, и весной 1850 года пьеса была издана. Разошлось приблизительно сорок экземпляров. Оставшуюся часть издания, лежавшую на складе в виде несброшюрованных листов, Ибсен и Скюлерюд, находясь однажды в Христиании без денег, продали на оберточную бумагу.

В ту полную ожиданий зиму Ибсен продолжал упорно работать. Но, после того как С্কюлерюд уехал, один Дюэ уже не мог стимулировать вдохновение Ибсена, он был лишь благодатным слушателем, перед которым автор читал свои произведения. В письме к С্কюлерюду Ибсен сообщает, что дорабатывает те две пьесы, которые были задуманы еще до его отъезда, и что он нашел новый материал, из которого может кое-что получиться. набросок начала одной из пьес — «Пленника из Акерсхюса» — дошел до нас. Это рассказ о восстании Лофтхюса в Лиллесанне (1780), и это была действительно находка для драматурга. Что касается первой сцены пьесы «Куропатка Юстедаля», то, возможно, она написана еще до отъезда С্কюлерюда из Гримстада, поскольку в первое время после приезда в Христианию у Ибсена было немало всевозможных забот.

До сего времени осталось невыясненным, каким образом Ибсену удалось финансировать свою безрассудно смелую попытку получить высшее образование, для чего он поначалу прошел через «фабрику студентов» Хельтберга в Христиании, чтобы сдать экзамены на аттестат зрелости* и затем продолжить свои занятия дальше. Сам он никакими средствами не располагал, хотя, расставаясь с аптекой Нильсена в Гримстаде, и получил несколько далеров от своего любезного шефа. По свидетельству Дюэ, Ибсен был очень доволен произведенным с ним расчетом, но этих денег никак не могло хватить на оплату жизни и учебы в Христиании. Что же касается отца, то в это время Кнуд Ибсен, видимо, уже был не в состоянии хоть чем-нибудь помочь Генрику. Быть может, дядя Паус обещал ему денег и что-то действительно дал?

Во всяком случае, в апреле 1850 года Генрик покинул Гримстад и, прежде чем отправиться в Христианию, недели две провел в родном городке Шиене. Он, правда, сомневался, стоит ли ему сходить с парохода, заходившего в Бревик, чтобы съездить в Шиен, так как не знал, обрадуются ли дома его приезду. Конечно, это звучит довольно странно, и по этому поводу выдвигалось множество всевозможных догадок, в частности та, что отец все-таки помог сыну наскрести деньги, необходимые для занятий на курсах по подготовке к экзамену на аттестат зрелости, и поэтому считал, что приезд домой лишь означает ненужные расходы. Но вероятнее все же предположить, что между Генриком и отцом произошел разрыв еще в прошлую поездку Генрика домой, в 1848 году, о которой нам ничего не известно. Генрик знал, что обстановка дома чрезвычайно тягостная, и по вполне понятным причинам не жаждал увидеть все это вновь. Письмо, полученное от Хедвиг или матери, заставило его переменить решение, но все пережитое им дома было, видимо, столь горьким

* Студентом в Норвегии называется лицо, имеющее аттестат зрелости.

и удручающим, так глубоко его расстроило, что позже он никогда уже не возвращался в родной город даже тогда, когда родители были уже в могиле, а город мечтал воздать почести своему всемирно известному земляку.

С другой стороны, можно предположить, что с заездом домой в Шиен Генрик связывал надежды на возможность изыскать дополнительные средства для дальнейших занятий. Сводная родня отца была весьма состоятельной, но если Генрик рассчитывал на них, то, видимо, напрасно. Гораздо более вероятно, что в действительности Генрик питал совсем иные надежды, те, какие одинокий молодой человек неизбежно должен был делеять в глубине души, — надежды найти контакт с матерью и сестрой, надежды на то, что и у него в этом мире есть родной уголок. Несомненно, живя в Гримстаде, он болезненно тосковал именно по родному дому. В действительности же он утратил его еще до того, как молодым конфирмантом уехал из Шиена, но можно ли требовать от молодого человека, чтобы он в глубине души не ушовал на то, что, вопреки всему, сумеет обрести теплоту и верность там, на мрачном тайном чердаке своего детства.

Он этого не нашел. Никаких обещаний поддержать его в дальнейшей учебе. Никаких намеков на то, что установлен хоть маломальский личный контакт с отцом или хотя бы с матерью. Лишь сестра Хедвиг была исключением.

Вероятно, дело все-таки в том, что домой Генрик приехал совсем иным, чем покинул его несколько лет назад. Расхождения между ним и семьей стали еще глубже, чем он мог себе представить, образовалась непреодолимая пропасть. Он нашел свое призвание писателя, пройдя сквозь нелегкие годы одинокой юности, с упорством и трудом выработал собственное мировоззрение, отличное от христианского, а во многом прямо противоположное общепринятым нормам того времени. Семья же его, стремясь найти утешение и укрыться от превратностей судьбы, пошла совсем иным путем. Младшие братья и сестры, а отчасти и мать увлеклись религиозными идеями священника Ламмерса, которые в ту зиму взбудоражили умы жителей южной части провинции Телемарк. Семья во главе с Хедвиг оказалась новообращенной и отныне уповала только на строгого, но могущественного бога. Все в семье, кроме пятидесятилетнего отца, на которого новое религиозное учение никакого влияния не оказало, стали активнейшими неофитами.

Надо полагать, Генрик предпринял несколько робких попыток побудить сестру взглянуть на вопросы религии с его точки зрения. И, несомненно, Хедвиг в свою очередь энергично пыталась обратить Генрика в новую веру, но ни тот, ни другая не преуспели в своих попытках, хотя эти усилия во многом сблизили их, и Генрик никогда уже не порывал связи с сестрой. Говорят, будто позднее Хедвиг

писала брату и просила его пересмотреть свои взгляды на религию, и нам известно, что Генрика это раздражало.

Хедвиг рассказывала о поездке в Братсберг, где брат посвятил ее в те великие замыслы, которые он намеревался осуществить. «А когда ты добьешься этого, что тогда?» — спросила она. «Тогда я умру», — ответил Генрик. И два юных существа скрестили свои взгляды, гордо и молчаливо, а краткая реплика Генрика, столь выразительная в своем драматизме, могла бы занять достойное место в последующем творчестве писателя.

Много лет спустя он писал Бьёрнсону: «Я на всю жизнь отошел от своих родителей, от всей родни, ибо не мог смириться с положением недопонимания». Поднявшись 27 апреля 1849 года на борт парохода «Принц Карл» в Бревике, чтобы отправиться дальше в Христианию, Ибсен, возможно, возлагал большие надежды на будущее. Что же касается его прошлой жизни, то она была для него мрачна и беспросветна.

СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ В ХРИСТИАНИИ

«Катилина» была опубликована накануне отъезда Ибсена из Гримстада. Неизвестно, успел ли он получить экземпляр или же пьесу ему послали в Шиен. Но он, конечно, знал, что книга вот-вот выйдет, и было бы удивительно, если бы у него хватило терпения ждать недели, чтобы увидеть свое первое детище. И если книга уже при нем появилась в Шиене, то разочарование Генрика, безусловно, еще больше усилилось оттого, что паства священника Ламмерса отмежевалась от художественной литературы и смотрела на только что вышедшую пьесу как на нечто греховное и предосудительное.

Генрик прибыл в Христианию 28 апреля 1849 года, а рецензия на «Катилину» появилась уже недели за две до этого, правда, лишь в рукописной газете Норвежского студенческого общества «Сам-фюнсбладет». Это была весьма положительная критическая заметка, написанная редактором газеты, Паулем Боттен-Хансенем, впоследствии близким другом и союзником Ибсена вплоть до 1869 года, когда он умер сорока пяти лет.

В начале мая Ибсен начал посещать «фабрику студентов» Хельтберга, эту весьма примечательную школу, которая многим духовным вождям того времени помогла получить аттестат зрелости. И Юнас Ли и Бьёрнсон позднее с восторгом и признательностью писали о «старике Хельтберге» (которому в то время было сорок с лишним лет!), и поэтому нам хотелось бы привести здесь несколько строк из превосходного стихотворения Бьёрнсона. Вначале несколько строк об ученых:

«Бородатые парни, иные за тридцать,
Рядом с теми здесь собрались учиться,
У кого лишь семнадцать лет за спиной
И кто весел, как воробы весной.
Моряки, что бросили школу и дом,
Чтоб искать приключений в краю чужом,—
Их нежданная жажда в пути истомила:
Озарить светом мысли все, что есть и что было.
Купцы, что читали книги тайком
За прилавком — и разорились потом,
И стали, банкроты, учиться «в кредит»...

Затем немного о школьной среде:

«Сидели на скамьях, прислонялись к стенам,
Кто-то на пропитре своем неизменно
Что-то вырезывал острым ножом.
Две смежные комнаты были набиты битком.
Впереди сидел высокий и сонный
Осмунн Олафсен Винье, в мечты свои погруженный.
С бородищей чернейшей, сам бел, как в гипсе,
Устремленный куда-то и худой Генрик Ибсен.
Я, юнец, был без друга — но чуть святки прошли,
Новички объявились — и среди них Юнас Ли».

И, наконец, о самом Хельтберге, так страдавшем от астмы и подагры:

«Из-под шапки высокий лоб был виден,
Взор был могуч, и весь облик его необыден —
То скрючась от боли, то найдя достаточно сил,
Чтобы встать, он нам смелые мысли дарил...

.....
Бесстрашно мыслить — вот был его зов!
И тот, кого он увлек за собой, был готов
Свершить чудеса, отправляясь в набег
На то, что, казалось, не рухнет вовек» *.

И если, оглядываясь назад, Бьёрнсон склонен несколько романтизировать картину (в частности, вынужденная рифма *Ибсен — гипсом* сделала Ибсена еще бледнее, чем он был на самом деле), то все же стихотворение живо и ярко передает ту вдохновенную обстановку, в которую попадали ученики (в частности, Бьёрнсон и Ибсен) —

* Перевод В. Адмони.

сперва у Хельтберга, а затем (те, кому удалось получить аттестат зрелости) и в Норвежском студенческом обществе.

Чтобы пройти полный курс обучения у Хельтберга, требовалось два года. Ибсен предпочел самый короткий курс, рассчитанный примерно на три месяца. На большее у него, очевидно, не было денег; к тому же он весьма оптимистично (правда, то был вынужденный оптимизм) полагал, что за это время успеет подогнать те предметы, по которым не мог заниматься самостоятельно или достать репетитора в Гримстаде. Наибольшие пробелы у него были по греческому и математике. И когда в конце августа 1850 года он отправился сдавать экзамен на аттестат зрелости, результаты были далеко не блестящими. То есть экзамен он выдержал, но получил самый низкий проходной балл. По греческому языку и арифметике он провалился, и для зачисления в университет ему пришлось бы снова сдавать эти предметы *. По родному языку он получил всего лишь «хорошо» (что было третьей оценкой после «отлично» и «очень хорошо»), и это, бесспорно, особенно его расстроило.

Ибсен не стал продолжать занятия по тем предметам, которые провалил на экзамене, и поэтому никогда не был зачислен в университет. Правда, позднее он получил звание почетного доктора и ревностно следил за тем, чтобы его величали доктором, но это уже совсем другая история. А в 1850 году у него не было ни малейших шансов обеспечить себе пропитание и одновременно продолжать занятия, но аттестат зрелости все же имел для него большое значение. Теперь он мог называть себя «студент Ибсен», что в те времена в норвежском захолустье обеспечивало уважение сограждан. Еще большее значение имело то обстоятельство, что благодаря сданным экзаменам он получил доступ в Студенческое общество, где духовная элита норвежской молодежи разворачивала собственное движение «бури и натиска». Именно там молодой поэт, живо интересующийся проблемами современности, мог кое-что почерпнуть и кое-чем поделиться. Ни ту, ни другую возможность он не упустил.

Посещая летом школу Хельтберга, Ибсен отнюдь не все свое время отдавал занятиям. Напротив, сразу же по прибытии в Христианию он жадно набросился и на многое другое, что его интересовало. Главным же его интересом было — и к этому мы еще вернемся — литературное творчество. Он тотчас же переехал к своему другу Скюлерюду, который в то время снимал комнатенку у известной и почитаемой матушки Сэтер. Хозяйка Скюлерюда была знахаркой, и аптекарский опыт Ибсена весьма способствовал их сближению. Можно не сомневаться, что Ибсен задешево получил часть чердачной

* В Норвегии зачисление в высшие учебные заведения и сейчас производится по результатам школьных выпускных экзаменов.

комнатушки Уле Скюлерюда. Чтобы рассчитаться за квартиру, он занимался с сыном матушки Сэтер. Картина, написанная Ибсеном и будто бы переданная ей в собственность, также пошла в уплату за жилье. Матушка Сэтер проживала на углу двух улиц, названия которых столь символичны для творчества Ибсена, — Философской и Угловой, в районе Вика, который ныне снесен и уступил место городской ратуше Осло, а в середине прошлого столетия был пригородом Христиании, где обитали бедняки. Вполне возможно, что уже в те времена район Вика был пристанищем проституток и миром богемы, чем он прославился несколько лет спустя. Прилегающие к нему кварталы представляли собой настоящие трущобы, их так и называли «пиратские страны Алжир и Тунис». Оба района два десятилетия спустя были снесены генеральным консулом, который не хотел, чтобы шведско-норвежский король Оскар II, подъезжая с моря к Христиании, первым делом увидел бы столицу такой, какой она выглядела в названных районах. Поэтому он скупил всю территорию и воздвиг там «Виктория-Террасе» с просторными барскими квартирами, где, между прочим, Генрик Ибсен, вернувшись победителем домой после двадцатисемилетнего отсутствия, (к тому времени он стал уже всемирно знаменитым), также прожил четыре года.

Но вернемся к району Вика. Здесь бедные приезжие и такие студенты, как Ибсен и Скюлерюд, могли найти дешевый ночлег. Там же проживал еще один студент-юрист, Теодор Абильтгор, с которым Ибсен, видимо, сразу подружился и который на протяжении года играл в его жизни большую роль. Вместе со своим новым другом Ибсен с головой окунулся в те бурные события, которые происходили в то время.

Уже через месяц после приезда в Христианию Ибсен отправился на первое политическое собрание, проходившее в зале Клингенберг, в нескольких сотнях метров от дома, где он жил. Это был митинг протеста против высылки социалистического «агитатора» Харро Харринга, выходца из Голштинии, а затем политического эмигранта, трибуна и журналиста, подвизавшегося во многих странах. Харринг приехал в Норвегию, чтобы установить контакт с транитским движением, которое в то время бурно развивалось, но вскоре был выслан как весьма опасный для общества элемент. На собрании была принята гневная резолюция протеста, под которой поставили свои подписи сто сорок шесть человек, в том числе Ибсен, Винье и Бьёрнсон; затем участники устроили шествие и вручили резолюцию министру юстиции. Несомненно, Ибсена на это собрание привел его сосед по квартире, Абильтгор, который принимал в описываемых событиях активное участие и весь последующий год играл в них ведущую роль, за что поплатился долгими годами тюрьмы.

Транитское движение — целая эпоха в истории Норвегии. Оно

бурно разрасталось и, принимая характер четко выраженной революционной борьбы, до смерти напугало короля, правительство, верховный суд и буржуазию. В более поздние времена его рассматривали как трогательную, романтическую и идеалистическую попытку впервые в масштабах страны сплотить четвертое сословие, рабочий класс, на борьбу в защиту самых элементарных человеческих прав. В те годы, о которых идет речь, движение было жестоко подавлено, но тремя десятилетиями позднее оно вновь развернулось и приняло такой размах, что остановить эту лавину властям уже не удалось.

Как мы упоминали, в феврале 1848 года над Францией пронеслась и была задушена революция. Именно перед этой революцией Маркс и Энгельс написали свой знаменитый «Коммунистический манифест». Не прошло и года, как он был переведен на многие языки. Когда в декабре 1848 года Маркус Тране начал создавать рабочие кружки, он еще не читал «Манифеста», но уже был знаком кое с какой социалистической литературой того времени.

Тране считался подающим надежды молодым литератором, и осенью 1848 года его назначили редактором газеты «Драмменс адрессе». Правда, он и прежде высказывал весьма радикальные мысли, но добропорядочному владельцу типографии, издававшей газету, они казались неопасными. На самом же деле Тране был далеко не так безобиден — действительность, с которой ему пришлось столкнуться в окрестностях Драммена и Бюскерюда, еще больше воспламенила его утопические социалистические идеи и зажгла в нем священный гнев.

Кризис и упадок царили во многих областях молодой норвежской промышленности, толпами ходили безработные, да и те, кто имел работу, получали столь мизерную плату, что еле сводили концы с концами. Терпению Маркуса Тране пришел конец, и он начал писать статьи, раз от разу все более вызывающие. Почтенные граждане рассердились. На голову владельца типографии градом посыпались отказы от подписки, и перед новым, 1849 годом Маркусу Тране указали на дверь. К тому времени он уже начал создавать рабочие кружки и даже приступил к изданию собственной газеты «Листок рабочих союзов». Среди городов, в которых были организованы рабочие кружки, находился также Гримстад, и Ибсен, видимо, был знаком с выступлениями Тране еще до отъезда в Христианию.

Движение росло, ширилось и, достигнув в 1850—1851 годах своей кульминации, насчитывало двести семьдесят три союза с количеством членов свыше двадцати тысяч человек — с такой мощной и воинственной политической силой страна сталкивалась впервые.

Ибсен по-настоящему никогда не присоединился ни к транитскому, ни к какому-либо другому массовому движению, но он испытывал к транистам большую симпатию и разделял многие их взгляды.

Генрик и его друг Винье оказывали помощь «Листку рабочих союзов», а когда зимой 1850/51 года Абильтгор организовал воскресную школу для рабочих, оба друга стали в ней преподавать.

Однако вскоре после сдачи экзаменов на аттестат зрелости, точнее, 26 сентября 1850 года, в жизни Ибсена произошло знаменательное событие. В тот день была поставлена на сцене первая пьеса Брюньюльфа Бьярме, то есть Генрика Ибсена. Это была одноактная пьеса «Норманны», которую он написал еще в Гримстаде. Но для завершения работы над ней Генрику, видимо, пришлось урывать немало часов от занятий и после приезда в Христианию. Вряд ли он мог, как утверждают многие, проделать эту работу за те несколько дней в середине мая, когда на троице был свободен от учебы. Так быстро он едва ли мог писать даже в ранней молодости, хотя, конечно, ему пришлось поторопиться, ибо уже летом пьеса была передана в «Христиания-театр», принята к постановке и сразу же поставлена под названием «Богатырский курган».

Увидев напечатанным свое первое стихотворение, Генрик был на вершине блаженства. Теперь же он с тревогой и трепетом ожидал первой встречи с многоликим чудовищем, публикой, которую ему до конца жизни суждено было и ублажать, и будоражить, и побеждать сильнее, чем кому-либо другому из современных ему драматургов. «Это было ужасно, я забился в самый темный уголок театра». Пьеса была сыграна три раза, что по тем временам не было провалом, но и не означало успеха. Обычно провалившаяся пьеса исполнялась всего один раз, если же были какие-то надежды, то спектакль повторяли, а иногда играли и в третий раз. Такая изящная и прославленная пьеса, как «Проделки Скапена» Мольера, поставленная в том же театре четыре года спустя, также исполнялась всего три раза.

О пьесе «Богатырский курган» много говорить нет необходимости. Написанная в стиле Эленшлегера, она воспевала подвиги викинга и язычника Гандольфа, который приехал, чтобы отомстить за своего отца, павшего в походе против христианского Валланда. В наше время пьеса кажется попросту наивной, но она показывает Ибсена в тот период, когда он еще только овладевал мастерством рифмы и принятого в то время условного поэтического языка, через который ему необходимо было пройти, чтобы двигаться дальше. Пьеса получила хвалебные рецензии как в «Христиания-постен», так и в «Крюссерен», но в свои Избранные произведения Ибсен ее не включил.

Как и в прошлый раз, Скюлерюду пришлось ходить от издателя к издателю, прежде чем ему наконец удалось пристроить пьесу. Приводим дословный текст первого издательского контракта Генрика Ибсена:

«Я, нижеподписавшийся, книготорговец Стеенсбалле, подтверждаю заключение контракта с г-ном студентом Скулерюдом о покупке рукописи Брюньюльфа Бьярме «Богатырский курган», пьесы в одном акте, и «Золотой арфы», эпической поэмы, на следующих условиях:

1) Стеенсбалле имеет право напечатать 1 (один) тираж в 400—500 экземпляров.

2) Стеенсбалле выплачивает за право на этот 1-й тираж 25 (двадцать пять) далеров, из коих десять выплачиваются сразу, а остальная часть — по продаже 250 (двухсот пятидесяти) экземпляров.

Христиания, 19 декабря 1850 года Стеенсбалле.

Мною получено от г-на Стеенсбалле в виде аванса 10 (десять) далеров.

Уле Скулерюду.

Намерения Стеенсбалле были самыми благими, но дальше набора первого листа дело не пошло, издание было приостановлено, и пьеса вышла в переработанном виде лишь в «Бергенске Блэде» в 1854 году, после того как Ибсен использовал ее в качестве своей «ежегодной пьесы» в день открытия нового театра в Бергене 2 января 1854 года.

Хотя «Богатырский курган» не принес театрального успеха, он все же знаменовал собой важную победу для Генрика Ибсена. В городе такого масштаба, как Христиания, в те времена, да, впрочем, и теперь, исполнение пьесы неизвестного норвежского драматурга на главной городской сцене, к тому же сопровождаемое похвальными рецензиями, не могло пройти незамеченным.

Христиания всегда считалась городом, который весьма сдержанно и негостеприимно встречал тех молодых людей, которые приезжали сюда в поисках удачи, надеясь, что их примут с распростертыми объятиями. И никто не описал это более едко, чем Кнут Гамсун в своем первом романе «Голод», который начинается следующими словами:

«Это было в те дни, когда я бродил и голодал в Христиании, в этом удивительном городе, которого никто не покидает, не унося с собой его клейма...»

Так же встретила Христиания Скулерюда, Ибсена и их друзей в 1850 году. Они нанли в столице пресыщенную, высокомерную духовную элиту. Ее представители считали своим долгом любой ценой поддерживать репутацию образованных молодых людей из высшего общества, находящихся по правую сторону барьера, разделяющего господствующие классы и простонародье. Материальное же их положение было еще хуже, чем у большинства презираемых ими простолюдинов.

Через некоторое время Скулерюд и Ибсен уехали от матушки Сэтер и сняли небольшую «квартиру» в другом, уже не таком мрачном пригороде Христиании, Хаммерсборге. Их новое жилище со-

стояло из комнаты, алькова и кухни. Заработав немного денег, друзья даже смогли нанять себе слугу, что по тем временам стоило совсем недорого. Этот слуга, можно догадываться, имел много общего с Генриком, персонажем Людвиг Хольберга. Он отлично понимал, что представляют собой его господа, охотно помогал им в трудную минуту и, в частности, выхлопотал на какое-то время кредит у лавочника. Временами он загуливал и исчезал, но, надо думать, получал причитающееся ему небольшое жалованье, пока у его хозяев было чем заплатить. Все это, однако, продолжалось недолго, деньги быстро кончились.

Столовались молодые люди у хозяйки, фрёкен Холт, а когда денег на обед не было, что случалось нередко, надевали свою лучшую одежду и отправлялись «пообедать в город», откуда возвращались не раньше, чем могло закончиться мнимое посещение ресторана. На самом же деле, купив немного хлеба, масла, дешевого сыра и пива, они пристраивались где-нибудь перекусить. Но часто и на эту скудную пищу не было денег, и однажды, именно в такую минуту, они продали мелочному торговцу на углу остаток тиража «Катилины» на оборточную бумагу. Если бы торговец знал, что, спрячь он эту бумагу в чулане, его потомки могли бы заработать на этом целое состояние! За экземпляр первого издания «Катилины» сейчас дают от 5 до 10 тысяч крон, и цена на него растет столь же быстро, как на картины Сезанна или Рембрандта. В отношениях между собой студенты также держались гордо и с достоинством, скрывая друг от друга собственную бедность — тогда, как, впрочем, и сейчас бедность считалась большим позором. Так жили студенты в столице Норвегии до середины нашего столетия.

И все же в этой среде и в те времена и позднее возникали небольшие группы людей, близких по духу. Один из таких кружков образовался вокруг Ибсена, и Скюлерюд и Абильтгор постепенно отошли в нем на задний план — первый из-за своих занятий юриспруденцией, второй, будучи поглощен честолюбивыми политическими планами. Остались три главных действующих лица, которые со временем настолько сдружились, что с начала 1851 года стали издавать свой собственный еженедельник — и это была их первая фронтальная атака на презренное общество, в котором они жили.

Помимо Ибсена в кружок входил Осмунд Олафссон Винье. Крестьянский сын, Винье был на десять лет старше Ибсена и прошел еще более суровую жизненную школу; умом и широтой взглядов он не уступал Ибсену и к тому же имел схожий с ним характер. Оба они обладали тем, что у нас, в Норвегии, принято называть «двойственностью натуры»: их чувства раздваивались между восхищением и скептицизмом, между верой в новое, растущее и глубокими сомнениями. В материальном и в социальном отношении оба были

отщепенцами, и оба порой бывали излишне самоуверенны в своем презрении к тому, что почитали пустым и бесполезным. Ни тот, ни другой не способны были стать последовательными приверженцами какого-либо движения, не говоря уже о том, чтобы увлечь кого-либо за собой. Короче, и Ибсен и Винье были прямой противоположностью доверчивому и восторженному Бьёрнсону, который в то время уже расправлял крылья для большого полета.

И еще одно обстоятельство сблизило этих неимущих, но очень воинственно настроенных молодых людей в их первый студенческий год: оба были в восторге от той академической среды, к которой им предстояло приобщиться, чего никак нельзя было сказать о третьем участнике вновь организованного кружка — Пауле Боттен-Хансене. Пауль был на четыре года моложе Винье и на шесть лет старше Ибсена, но из всех троих он один по-настоящему понимал, что происходило тогда в Скандинавии и во всей Европе, был наиболее зрелым и знающим.

О Боттен-Хансене и особенно о том круге друзей, который с годами сплотился вокруг него (так называемые «голландцы»), высказывались противоречивые суждения. Творческим гением он, очевидно, никогда не был, но как некое направляющее и организующее начало в пестром и беспорядочном мире студенчества сыграл немалую роль.

На какие средства существовал Ибсен в этот первый год жизни в Христиании, так, видимо, и останется загадкой. Возможно, активная журналистская деятельность спасала его от голодной смерти. С осени до весны он (анонимно) опубликовал ряд статей в бунтарском транзитном еженедельнике «Листок рабочих союзов». Это, вероятно, давало ему несколько далеров, поскольку по тем временам газета имела довольно солидный тираж, но эта же деятельность могла и привести его в тюрьму (к этому вопросу мы вскоре вернемся).

С 1851 года и вплоть до переезда Ибсена следующей осенью в Берген трое друзей издавали свою собственную газету. Ибсен много писал для нее, но число подписчиков никогда не превышало двухсот человек, так что источником существования газета служить не могла. Она выходила еженедельно и целых полгода не имела названия, но так как первая полоса ее была украшена изображением весьма скептического вида мужчины, друзья называли газету «Человек». Летом 1851 года был объявлен конкурс на лучшее название, и в результате три редактора, они же члены жюри конкурса, присудили первую премию за название «Андхримнер». Андхримнер — имя повара в Валгалле*, который каждый вечер закалывает вепря Сехримвира и подает его на ужин богам, возвращающимся после

* В а л г а л л а — чертог Одина, главы и отца рода богов в древнескандинавской мифологии.

смертельных схваток друг с другом. И каждый раз вебрь вновь воскресает. Название, как видим, весьма меткое.

В «Человеке», а затем «Андхримнере» Ибсен опубликовал ряд стихотворений, которые и поныне живут в норвежской литературе. Кроме того, он писал театральные рецензии — после постановки «Богатырского кургана» он был удостоен редкой привилегии получать бесплатные билеты в театр, что, однако, не мешало ему безжалостно громить неудачные спектакли. Как и друзья, он писал также сатирические заметки о политике стортинга и на общественные темы. То были радикальные, острые и типично студенческие в своей непочтительности статьи. Ибсен принимал участие и в газете Студенческого общества «Стюдентербладет». Он даже взялся написать славную историю Общества, но дальше короткого вступления дело не пошло.

Итак, троица друзей имела достаточно тем для разговоров; они обсуждали свою деятельность на пользу общества, высказывали различные взгляды и мировоззрения. От души восхищаясь борьбой Тране на благо рабочих, они вместе с тем испытывали явную склонность к национальной романтике и идеям скандинавского братства. Их великими современниками были Генрих Гейне и выдающийся датский поэт Гольдшмитт, и, быть может, пример этих двух гениев, олицетворения льда и пламени, удержал двух молодых поэтов в тот период бурных брожений от присоединения к одному из политических течений.

И это было только им на пользу. И Ибсен и Винье были рождены революционерами, но отнюдь не для роли активных политических деятелей, на которую как раз и нацелился их друг, студент Теодор Абельгор. Абельгор целиком отдался растущему рабочему движению, стремясь отгеснить на задний план его зачинателя и лидера Маркуса Тране. Он настолько преуспел в этих своих усилиях, что, когда наконец была совершена самая крупная священная законом расправа за всю новую историю Норвегии, стал ее жертвой наряду с Маркусом Тране.

Вполне понятно, что транитское движение вызывало страх и тревогу всех почтенных буржуа и особенно правящих кругов. Разрастаясь подобно пожару в прериях, оно не могло быть остановлено разговорами и увещеваниями. Конечно, его участники не были обучены методам политической борьбы и не владели арсеналом ее законных средств. Это были просто-напросто возмущенные и доведенные до отчаяния рабочие, стремившиеся спасти своих жен и детей от голода и лишений. Повсюду в новых рабочих союзах произносились бунтарские речи с призывом раздобыть оружие и применить силу.

Правительство отдало приказ об арестах и сделало все, чтобы подавить движение. 7 июля 1851 года все руководство было брошено

в тюрьму, а само движение задушено. Генрик Ибсен не угодил в тюрьму, очевидно, лишь по счастливой случайности. То обстоятельство, что он был учителем в воскресной школе Абильтора, само по себе не могло послужить основанием для ареста. Куда опаснее, что он (правда, анонимно) выступал на страницах транитской газеты. Во время обыска у владельца типографии, где издавалась газета рабочих объединений, нашли и рукописи Ибсена. Однако метранпаж типографии не растерялся и смахнул все рукописи, в том числе и ибсеновские, на пол, а полицейские приняли их за макулатуру и не стали в них копаться.

Как можно судить по дошедшим до нас материалам, особой личной смелостью Ибсен не отличался и наверняка в те дни здорово перетрусил. Когда воскресная школа Абильтора должна была возобновить свои занятия, появилось объявление, что школе требуется новый преподаватель — студент Ибсен не имел больше времени для проведения занятий. Зная судьбу социалистов-утопистов, стоявших во главе движения, мы должны признать, что Ибсен имел все основания быть напуганным. Тране, Абильтор вместе с другими участниками движения отсидели три долгих года, прежде чем Верховный суд вынес им окончательный приговор: четыре года каторжных работ в дополнение к тому сроку, который они уже провели в тюрьме. Итак, приговор был вынесен лишь через три года после разгрома движения, он явился хладнокровной мстостью со стороны Верховного суда и был приведен в исполнение без права обжалования.

Осенью 1851 года в жизни Генрика Ибсена произошло событие, которое оторвало его от узкой академической среды в Христиании, и в последующие пять лет он имел возможность основательно познакомиться с тем полем боя, где ему предстояло сражаться всю жизнь, — с театром.

ГОДЫ УЧЕНИЯ В БЕРГЕНЕ

В тот самый момент, когда молодой писатель, растерянный и беспомощный, стоял на распутье, в его судьбу решительно вмешался всемирно известный скрипач-виртуоз Уле Бюлль, который и дал его жизни иное направление.

Мы подошли к осени 1851 года. Генрик Ибсен пережил в Христиании бурные полтора года. С прошлым было покончено. Семья, родной город, профессия аптекаря — все осталось позади. Тщетны были его усилия добиться возможности начать учебу в университете, хотя он и числился «студентом». Он еле-еле овладел трудным искусством зарабатывать на пропитание журналистской деятельностью в узкой академической среде столицы. Но и здесь перспективы не были обнадеживающими.

Осенью 1851 года все тот же далеко не равносильный треугольник издателей «Андхримнера» продолжал осторожную оппозиционную деятельность против общества, но теперь это было равносильно голодной смерти — Норвегия вступила в период блаженного консерватизма, когда все нападки на общепринятые нормы были надолго подавлены.

Но за это время Генрик Ибсен завоевал положение, которое не следует недооценивать, и притом в трех различных областях. Прежде всего в известной степени как драматург, создавший две пьесы; одна из них была поставлена, и это не прошло незамеченным в «эпоху подъема норвежской культуры», изголодавшейся по национальной драматургии. Далее, как публицист, выступавший анонимно или под псевдонимом в городе, где псевдонимы уже на следующий день переставали быть тайной. Когда читаешь его полемические статьи того периода и вспоминаешь, какой бурный темперамент проявил он позднее в сражениях с театральной дирекцией в Бергене и Христиании, в статьях и различных выступлениях (сражения эти никогда не происходили лицом к лицу, а только в письменной форме), то ясно видишь в нем задатки политического журналиста высокого класса, столько в них страсти, ума и железной логики!

Но в этот же период он преуспел и в третьей области, где привлек к себе такое внимание и добился столь широкого признания, что был причислен к числу лучших представителей «духовной элиты», официально представлявшей Норвегию. То была область поэтического творчества. В сравнении с Бьёрнсоном, который, выступив несколько позже, поражал читателей безграничным богатством вдохновения, поэтической фантазией и лирическими чувствами, стихи Ибсена выглядят более традиционными, академичными и не являются порывом истинно поэтической души. В поэзии особенно отчетливо проступает рефлексивность его натуры. Он досконально изучил искусство стихосложения. Но даже в наиболее лиричных своих стихах он неизменно рационален. Наиболее ярко и бурно поэтическое мастерство Ибсена проявилось в «Бранде» и «Пер Гюнте», где он и мысли и зрительные образы облакает в столь меткую и точную стихотворную форму, что множество образов и крылатых выражений из этих драм вошло в норвежскую разговорную речь и живо в ней по сей день. Они превратились в пословицы и поговорки, передавая мысли, ставшие достоянием норвежского народа. Все это так. Но уже в первый год своей студенческой жизни Ибсен писал стихи, которые на полосах «Андхримнера» расходились тиражом в две сотни экземпляров и выдвинули его в число ведущих представителей духовной жизни Норвегии того времени.

Наступила осень 1851 года, тяжелое время для всех, кто жаждал перемен в стране. И именно тогда в Христианию приехал Уле Бюль.

Но теперь нам необходимо сделать отступление, дабы добавить несколько штрихов к портрету Генрика Ибсена. Для этого потребуется немного рассказать об Уле Бюлле и тех примечательных обстоятельствах, в каких очутился Генрик Ибсен.

Человеческая память недолговечна, поэтому печальный удел артистов — будь то музыканты или актеры — быть преданными забвению. Лишь единицы остаются жить в веках. К их числу принадлежат такие выдающиеся мастера, как Сара Бернар, Гаррикс, Паганини — и Уле Бюль. Можно без преувеличения сказать, что, когда летом 1849 года Уле Бюль вернулся в родной Берген, и Европа и Америка уже лежали у его ног. Он возвратился домой, в город, который все еще не мог оправиться от эпидемии холеры, унесшей предыдущей зимой семьсот жизней. И все же бергенцы устроили ему торжественную встречу — его приветствовали как первого представителя норвежского искусства, который добился мирового признания.

Именно во время этих торжеств Бюль выдвинул идею создания постоянного норвежского театра в Бергене. Бергенцы слышат горячими патриотами своего города, и Уле Бюль не составлял исключения. После своих многочисленных поездок он все сильнее проникался духом национального самосознания и не мог примириться с тем, что на сцене единственного профессионального театра страны, в Христиании, играют только датские артисты. А между тем он помнил блистательные спектакли, которыми во времена его детства радовало публику «Драматическое общество» в Бергене, выступавшее почти на профессиональном уровне и по таланту участников намного превосходившее обычный любительский уровень. Теперь же это театральное общество влачило жалкое существование, и здание театра лишь какую-то часть года сдавалось под выступления приезжих датских трупп.

Уле Бюль был большим энтузиастом и обладал способностью заражать энтузиазмом других. Он ни секунды не сомневался, что в Бергене полным-полно сценических талантов, надо только суметь их отыскать, дать им нужные профессиональные и прочие знания — и родится настоящий театр. Каким провидцем он оказался!

Летом 1849 года Бюль арендовал здание театра сроком на один год и дал в газете объявление, в котором приглашал на работу женщин и мужчин, желавших сделать своей профессией пение, инструментальную музыку, актерское искусство или национальные танцы. Тем самым был сделан первый шаг к созданию Норвежского театра в Бергене. Тотчас же объявилась группа людей самых различных профессий, преимущественно молодежь, которым очень хотелось пробовать свои силы на сцене.

Сам Уле Бюль по обыкновению собирался в очередное турне,

но ему удалось уговорить своего друга, теолога и художника-пейзажиста Фрица Енсена, заняться обучением неофитов. Это, конечно, был сизифов труд. На занятия приходил самый разный народ: молодые служанки из благородных семейств, научившиеся у господ «держат себя»; бывший художник-декоратор и помощник литографа Юханнес Брюн, который слыл большим проказником и выкидывал веселые штучки, ухаживая за Луизой Гюльбрансен, дочь трактирщика, также участницей вновь созданной труппы; приходили матросы и молодежь, которые научились национальным танцам в своих родных краях. Большинство были молоды и ничего не умели, и все же «театральная школа», открытая Фрицем Енсенем, в последующие годы стала настоящим питомником норвежских драматических талантов. На ее основе был создан Норвежский театр, который позднее достиг большого расцвета.

Времени у труппы было мало, надо было скорее начинать играть. Денег также было мало, и, хотя Уле Бюльль слыл человеком обеспеченным, средства его были не безграничны, а характер беспокойный и нетерпеливый. Кроме того, бергенцы начали выказывать явное недовольство по поводу рискованных и сумасбродных затей, которые пытался осуществить великий музыкант. Стремясь вернуть расположение земляков, Уле Бюльль решил устроить пробный спектакль. 21 ноября 1849 года была сыграна пьеса Хольберга «Генрик и Пернилле», и случилось чудо: спектакль имел бурный успех.

После этого Норвежский театр отправился в настоящее плавание. 2 января 1850 года состоялось его открытие пьесой Хольберга «Капризный». Пьеса, разумеется, была богато приправлена блестящими номерами самого Уле Бюльля, который, как всем ясно, собрал бы полный зал где угодно. Но и после отъезда Бюльля, служившего главной приманкой, театр продолжал делать на редкость хорошие сборы. За первый сезон было дано двадцать семь представлений, а репертуар состоял из шестнадцати различных пьес. Уже в апреле 1850 года главные противники театра, «даноманы», потерпели решительное поражение. На общем собрании «Драматического общества», которому принадлежало театральное здание в Энгене, тридцатью пятью голосами против тридцати четырех, то есть с перевесом в один голос (как шутили в Бергене, «единогласно»), было решено передать это здание в безвозмездное пользование Уле Бюльля при условии, что: он не будет брать на него большой ипотечный кредит, чем прежде; здание будет использоваться только для театральных целей, а на сцене его будут играть норвежские актеры. Не удивительно, что бергенцы с полным правом считают Энген колыбелью норвежского сценического искусства.

С начала 1850 года Уле Бюльль вновь отправился в турпе по всему свету. Желая обеспечить средства для театра, он депонировал вексель

и несколько ценных бумаг. Однако назначенные им члены правления были не только горячими сторонниками «норвегизации» и энтузиастами театра, но и умелыми бергенскими торговцами, поэтому уже в течение года при отличных сборах театра и низком жалованье его актеров Уле Бюллер вернул почти все вложенные средства. Десять артистов-новичков, явившихся первым боевым отрядом норвежского театра, получали каждый лишь 15—20 далеров в месяц. Правда, сегодня нам это ничего не говорит — мы ведь не имеем ни малейшего понятия, что стоил в то время далер, а сравнение тогдашних цен с нынешними также мало чем может нам помочь. Поэтому попробуем несколько упростить дело и отметим лишь, что в то время многие рабочие обходились и меньшей суммой, хороший ремесленник зарабатывал примерно столько же или чуть больше, но тот, кто претендовал на «буржуазный уровень жизни», считал такой оклад жалким и был вынужден скрывать свою бедность.

В сезон 1850/51 года театром руководили сперва Фриц Енсен, затем Уле Бойе, потом вновь Фриц Енсен. Было дано шестьдесят представлений, показано не менее тридцати восьми пьес, а количество зрителей в среднем составляло четыреста на спектакль.

Осенью 1851 года, стремясь поддержать театр, Уле Бюллер снова начал активно заниматься его делами. Он обратился в стортинг с просьбой предоставить театру государственную дотацию. В пространном и хорошо аргументированном письме от 2 сентября 1851 года он запрашивает скромную сумму в 2000 далеров и подчеркивает, что еще важнее, чем предоставление самой суммы, будет признание стортингом общественной ценности театра как фактора национальной культуры. Пожалуй, излишне упоминать, что тогда, как и позднее, стортинг ходатайство отклонил.

Однако театральные дебаты в стортинге нашли широкий отклик в печати, в развернувшейся полемике между сторонниками «норвегизации» и «даноманами». Норвежское студенческое общество также приняло активное участие в этой борьбе, организовав в большом зале масонской ложи вечер-концерт, сбор от которого передало Норвежскому театру в Бергене. Вечер состоялся 15 октября, на нем выступал Уле Бюллер, и зал, конечно, был набит до отказа, а чистая выручка составила 300 далеров. Пролог для концерта написал студент Генрик Ибсен.

Вот теперь история Норвежского театра в Бергене из некоего отступления превращается в неотъемлемую часть жизни Генрика Ибсена на протяжении почти шести лет.

Планируя создание Норвежского театра и позже, став его руководителем, Уле Бюллер постоянно ощущал отсутствие отечественного драматурга. Вот тут-то он и обнаружил в Христиании двадцатитрехлетнего поэта, который к тому времени был автором двух пьес.

Бюллю показалось заманчивым заполучить его в качестве «домашнего» поэта, могущего писать и пьесы и прологи. Великий скрипач тут же предложил Ибсену должность драматурга.

Ибсен ответил согласием — он к тому времени был абсолютно свободен. В конце сентября «Андхримнер» выпустил свой последний номер, с какой-либо другой газетой Ибсен связан не был. И когда в конце октября Уле Бюльль поднялся на борт парохода, шедшего в Берген, с ним вместе был и Генрик Ибсен.

Приезд драматурга явился сюрпризом для правления бергенского театра, где только что был назначен директор и тем самым положен конец длительной неразберихе в вопросе руководства. До сих пор основное бремя нес на своих плечах Фриц Енсен, но ему не платили жалованья, на какое он считал себя вправе рассчитывать; к тому же он хотел посвятить себя церкви (в 1854 году Енсен стал приходским священником). Директором театра правление с октября 1851 года назначило Хермана Лодинга.

Коммерсант Петер Блютт, ставший позднее председателем правления бергенского театра, в своих воспоминаниях полвека спустя дает предельно ясную характеристику Лодинга и Ибсена, которым предстояло теперь работать вместе на протяжении пяти лет. Он рисует их такими, какими их воспринимали в благословенном Бергене.

Лодинг был на пятнадцать лет старше Ибсена. Как вспоминает Блютт, это был превосходно воспитанный человек с изящными манерами и энциклопедической эрудицией. Учение с целью обеспечить себе кусок хлеба не было его делом, в Христиании он изучал юриспруденцию, медицину и немного теологию, кроме того, занимался эстетикой и биологией. Ко всему прочему он был также искусным столяром, отличным фехтовальщиком и метко стрелял из пистолета. Вдобавок «он был красивый и статный мужчина, прекрасный собеседник и к тому же обладал необыкновенным даром рассказчика, его красочные рассказы неизменно захватывали слушателей».

Таков портрет руководителя Норвежского театра. У него, очевидно, были все данные, чтобы стать отличным педагогом для молодых людей, стремившихся стать артистами. Также очевидно, что он был прямой противоположностью Генрику Ибсену, но к характеристике последнего, данной Блюттом, мы вернемся позднее. Сейчас отметим только, что правление театра, разумеется, не возражало против той договоренности, которую Уле Бюльль имел с Ибсеном, и контракт с ним был подписан 6 ноября 1851 года. По контракту с 1 октября Ибсену устанавливалось жалованье в 20 далеров в месяц, а обязанности его, по сути дела, состояли лишь в том, чтобы оказывать театру всевозможную помощь и писать не менее одной пьесы в год для исполнения ее в годовщину создания театра. Первую пьесу он по вполне понятной причине не мог написать быстро, но зато сразу же

выступил в качестве автора пролога, когда театр в благодарность за помощь Студенческого общества дал праздничное представление в строительный фонд этого Общества. К годовщине создания театра, 2 января 1852 года, он также написал пролог.

Тем временем Уле Бюллер вновь отправился в путь, на сей раз надолго. Уже следующим летом талантливый музыкант был поглощен новым грандиозным и утопическим планом создания образцовой норвежской колонии в Америке — Олеаны. План этот принес автору лишь горькие разочарования и финансовые потери.

Между тем правление бергенского театра решало вопрос о Генрике Ибсене. Оно его не приглашало и не знало, зачем он, собственно, нужен. Бессмысленно было ангажировать его только для того, чтобы он что-то сочинял, хотя своими полемическими выступлениями в газетах он в чем-то и помог театру, особенно когда заставил замолчать весьма высокомерного критика, кандидата Пауля Штуба. По иронии судьбы это был тот самый Штуб, у которого Ибсен, живя в Гримстаде, заочно обучался стилистике. Теперь, спустя столько лет, своими выступлениями Ибсен показал полную несостоятельность Штуба как театрального критика.

Но коль скоро Ибсена пригласили в театр, надо было как-то использовать его. Опыта работы в театре он не имел, поэтому правление решило прежде всего обеспечить ему необходимую подготовку и с этой целью назначило стипендию, чтобы он мог поездить и поучиться. Одновременно стипендии получили и два наиболее талантливых актера театра — Юханнес Брюн и его супруга Луиза — та самая Луиза Гюльбрансен, над которой совсем недавно подшучивал Юханнес, когда еще был учеником литографа.

Свою стипендию в размере 200 далеров Ибсен получил на том условии, что он будет работать в театре не менее пяти лет с годовым окладом в 300 далеров, писать по одной пьесе в год и, кроме того, повышать свою квалификацию, знакомясь с работой зарубежных театров, в первую очередь Копенгагена, Берлина, Дрездена и Гамбурга, с тем чтобы подготовить себя к миссии режиссера.

Но прежде чем Ибсен и супруги Брюн отправятся в Копенгаген, необходимо рассказать, что представлял собой в те времена театральный спектакль в Бергене и что понималось под словом режиссер.

На протяжении первых шести месяцев 1851 года Норвежский театр сыграл не менее пятидесяти четырех новых спектаклей, и каждый из них шел в среднем два раза. Это означает, что примерно раз в неделю давалась премьера, тогда как в наше время в профессиональных театрах репетиционный период длится не менее полутора-двух месяцев. Поэтому и спектакли тогда были совсем иными, чем сегодня. Надо ли говорить, что выучить сколько-нибудь значительную роль всего лишь за неделю актер, конечно, был не в состоянии, не говоря уже

о том, чтобы вжиться в образ. К тому же штат театра был так мал, что большинство актеров участвовало во всех спектаклях. Поэтому задача исполнителей состояла в следующем: быстро ознакомиться с ролью и характером героя, а также с содержанием и идеей пьесы. Прочитав текст несколько раз, актеры получали инструктаж о том, как будут «построены» отдельные сцены, это давало возможность участникам спектакля одновременно справиться с тремя задачами: 1) расположиться на сцене так, чтобы слышать читаемый суфлером текст и затем повторять его вслух, реплику за репликой; 2) расположиться так, чтобы у зрителей создалось впечатление, будто исполнители обращаются именно к тем актерам, с которыми по ходу спектакля должны обмениваться репликами; 3) находиться на сцене в таком положении, чтобы зрители могли отчетливо воспринимать их реплики.

Не удивительно, что при такого рода требованиях в те времена было принято иметь двух режиссеров для одного спектакля. Один режиссер проходил с актерами текст и разъяснял его, другой отвечал за постановку, мизансцены, костюмы, реквизит, доставал декорации и прочее. Вся постановка готовилась за неделю, правда, захватывали и те вечера, когда в театре не было спектаклей. Ибсену предстояло стать режиссером по постановке и реквизиту, а режиссурой как таковой должен был заниматься сам Лодинг, который был старше и образованнее Ибсена и ставил себя во всех отношениях выше.

15 апреля 1852 года небольшая компания, состоявшая из Ибсена, Юханнеса Брюна и фрау Брюн, выехала из Бергена и через Гамбург направилась в Копенгаген. Среди прочих поручений Ибсену вменялось в обязанность подыскать супругам Брюн в Копенгагене учителя пластики и танцев, а также раздобыть учителя танцев для бергенской труппы, в чем, бесспорно, они крайне нуждались, ибо молодым служанкам и ремесленникам приходилось изображать в водевилях светских дам и кавалеров. Кроме того, Ибсен должен был приобрести ноты и книги с иллюстрациями для изучения костюмов различных эпох и народов, главным образом у букинистов Копенгагена.

В Дании Ибсена встретили лучше, чем он, вновь испеченный театральный деятель, мог рассчитывать. Ему и супругам Брюн были предоставлены бесплатные пропуска в Королевский театр, где они просмотрели ряд лучших спектаклей тогдашнего репертуара. Знакомство с датской сценой в один из самых блестящих ее периодов было большим и волнующим событием для двадцатичетырехлетнего писателя, приехавшего из далекой провинции. Кроме того, Ибсен сумел кое-что позаимствовать у режиссера и драматурга театра Оверскоу, пройдя своего рода блицкурс, который этот многоопытный театраль- ный деятель любезно согласился прочитать своему юному норвежско- му коллеге. Ибсена пригласили также на обед к Юхану Людвигу Хей-

бергу, директору театра, статскому советнику и законодателю в области эстетики. Но, увы, обед его глубоко разочаровал — господин статский советник говорил только о еде.

В Дании Ибсен был любезно встречен также многими другими известными людьми, и среди них — великим датчанином Гансом Христианом Андерсеном, который дал ему ряд добрых советов насчет дальнейшего путешествия. Отчеты, которые Ибсен направлял в Берген дирекции театра, содержат в основном факты и представляют собой краткие сухие послания, но бросается в глаза энергичный, самоуверенный тон автора и его упорные попытки убедить дирекцию, что для выполнения всех возложенных на него поручений ему абсолютно необходима дополнительная сумма. Одновременно он — как бы мимоходом — перечисляет имена тех знаменитостей, с которыми ему довелось познакомиться, и упоминает о технических подробностях с такой уверенностью, которая должна была ясно дать понять бергенским коммерсантам, что в его, Ибсена, лице они имеют настоящего специалиста, готового трудиться на благо родного города. И это, как ни странно, почти соответствовало истине. К своей работе Ибсен отнесся со всей серьезностью, и в тот ответственный для театра период стал в высшей степени полезным, обязательным и ценным для Лодинга помощником. Дополнительную денежную поддержку (небольшую) ему все же удалось получить, и через несколько дней после закрытия театрального сезона в Копенгагене Ибсен направился дальше, в Берлин и Дрезден. Андерсен настоятельно советовал заехать в Вену, где, по его словам, театральная жизнь была особенно интересна, но о такой поездке не могло быть и речи. В Дрездене Ибсену пришлось закончить путешествие, и через Гамбург он в конце июня возвратился домой, в Берген. Начиналась новая жизнь, — по контракту, который привязал Ибсена к сцене на целых пять лет с месячным окладом в 25 далеров.

Итак, Ибсен начал свою театральную деятельность, но он совсем не походил на вдохновенного покорителя человеческих сердец. И невольно на память приходит приезд другого норвежского поэта в тот же город и тот же театр пять лет спустя, через несколько месяцев после отъезда Генрика Ибсена. Мы говорим о Бьёрнстjerne Бьёрнсоне, которому тогда было примерно столько же лет, сколько Ибсену в 1852 году, но который вошел в театр в блеске славы, как победитель. За короткое время он успел взбудоражить весь город: с головой окупнулся в политику, редактировал газету, определял, кого выдвинуть кандидатом в депутаты стортинга. Ничего подобного в Бергене не выдвигали.

Совсем по-иному складывалась судьба Ибсена. Его деятельность поначалу была совсем незаметной. Для восстановления тогдашнего портрета великого драматурга обратимся к воспоминаниям Петера

Блютта, памятуя о том, что они написаны уже после того, как Ибсен стал мировой знаменитостью, и рукой человека, глубоко преклонявшегося перед его гением.

«В нем было мало такого, что позволяло обнаружить ту творческую мощь, которую он проявил позднее. Этот немногословный, не очень видный собой и скромный молодой человек, глаза которого чаще всего были полуприкрыты веками и лишь изредка вспыхивали, производил, скорее, впечатление человека крайне замкнутого и застенчивого. Было известно, что он обладает богатым поэтическим даром и легко пишет, сочинил ряд волнующих стихотворений и несколько драматических произведений, таких, как «Катилина», которые своей оригинальностью привлекли серьезное внимание в некоторых кругах. Но никто и не подозревал, что в этом человеке с бледным, заросшим бородой лицом и плотно сжатыми губами кроется способность не только заглянуть, но и с непередаваемым мастерством раскрыть сокровенные глубины человеческой души и сердца.

На репетициях он ходил среди кулис тихо, почти бесшумно. В первое время в делах театра, вернее, сцены был мало сведущ, нередко проявлял беспомощность и смущался, когда ему приходилось обращаться к актерам и в особенности к актрисам с замечаниями или поправками. Ему была поручена режиссура, и он вел режиссерские заметки, не будучи режиссером в собственном смысле этого слова. Второстепенную работу выполнял специально назначенный для этого служащий. Все, что Ибсен фиксировал в своих заметках, он записывал точно, изящно и почти что педантично... Созерцательность его натуры бросалась в глаза каждому, кто в то время с ним общался; не удивительно, что бесконечные обязанности по оформлению сцены и все с этим связанное тяготило его.

По долгу службы ему приходилось составлять различные сметы, производить финансовые расчеты, и не раз обнаруживалось, что в этой области компетенция его невелика. Никто, однако, не сомневался в его доброй воле. Сдержанный в проявлении своих чувств, непритязательный, он не вызывал ничьей антипатии во вздорном и тщеславном театральном мире, хотя порой в нем, быть может, и ощущалась известная отрешенность, что на самом деле было прямым следствием постоянной работы мысли.

Довольно быстро в нем обнаружили личность, к которой нельзя подходить с обычной меркой. И когда он, как мы уже отмечали, неслышно ходил, вернее, бродил меж кулис в своей странной, просторной и чуть потертой шубе, то вызывал к себе уважение, но не пробуждал симпатии.

Близких друзей он, очевидно, не приобрел и, возможно, сам страдал от неумения сходитья с людьми, но недругов не нажил».

Характеристика, прямо скажем, уничтожающая, несмотря на все

преклонение автора перед гениальностью Ибсена-драматурга, но, несомненно, вполне достоверная. Следует, пожалуй, лишь добавить, что в шубу Ибсен облачался по той простой причине, что театр из соображений экономии отапливался лишь во время спектакля. Что же касается постоянной работы мысли, которую якобы наблюдал Блютт, то эти его наблюдения сделаны, бесспорно, задним числом. Правда же заключается в том, что Ибсена в театре почти не замечали, там деликом и полностью главенствовал Лоддинг, художественный руководитель театра.

Нам известен лишь один человек, с кем Ибсен был дружен в первые годы жизни в Бергене, — это госпожа Хелене Сунтум, у которой он поселился, приехав в город, и продолжал столоваться, после того как в 1858 году переехал в квартиру при театре. Вообще же он вновь замкнулся в себе, подобно устрице, точно так же как в детстве, после краха отца, и в те три года, что работал в Гримстаде у аптекаря Реймана. И точно так же как впоследствии намеренно скрылся за «ибсеновской маской», уже после того как к нему пришел успех.

Объяснить причины ранних случаев затворничества Ибсена нетрудно — глубокая бедность, позор банкротства, горечь одиночества. Но почему он ушел в себя, пережив вместе со Скюлерюдом и Дюэ плодотворный период роста в Гримстаде, когда обнаружил в себе способности, которые затем совершенствовал всю жизнь, и после Христиании, где, несмотря на бедность, жизнь его была столь насыщена и где он познал первые признания и первые неудачи? Вспомним к тому же, что эта пора завершилась первой большой поездкой за границу!

Всему этому может быть лишь одно объяснение — с самого начала жизни в Бергене Ибсен вновь почувствовал себя словно в аптеке Реймана. Обаятельный и увлекающийся Уле Бюллер купил его, но отнюдь не завоевал его сердце. Отношение Ибсена к великому скрипачу всегда оставалось холодным, критическим, почти враждебным. К тому же Бюллер вскоре изменил ему и вновь уехал из Бергена, а дирекция театра обращалась с ним как с нежеланным ребенком, полузабытой причудой Уле Бюллера.

И вот Ибсену пришлось отрабатывать барщину под руководством Лоддинга в театре, где он не приобрел друзей, в чопорном городе с солидной торговой аристократией, доступ к которой был для него закрыт. И если Ибсен рассчитывал найти в Бергене для себя отдушину, интеллектуальное общество, то с первого же часа его постигло разочарование. Он чувствовал себя сосланным на необитаемый остров. И хотя мир должен быть благодарен тому, что Ибсену пришлось заниматься принудительной работой в театре, в тот период будущий великий драматург замкнулся в себе и предпочитал не высказываться. Если даже какая-нибудь актриса, следуя указаниям

Лодинга, в сценическом экстазе декламировала свои реплики так, что Ибсена буквально передергивало, он и в этом случае предпочитал попросить какую-нибудь другую актрису поправить ее.

Итак, Ибсен бродил меж кулис в глубоком одиночестве. А ему надо было еще писать пьесы, для этого, собственно, его и взяли в театр. Но и тут он потерял уверенность в себе. Революционные течения, которыми он увлекался, были жестоко подавлены всюду. Он пережил несколько этапов увлечения становлением нации, которые всякий раз сменялись разочарованием, но все новый и новый материал питал его национальную гордость. В стране бурными темпами шло познание Норвегии, той, что была скрыта во времена датского господства. Заиграли всеми красками сказки, норвежский фольклор, обнаружилась целая сокровищница национальной культуры. Ибсен был очарован, но он не мог не видеть, как все это использовалось пустословами и любителями дешевой романтики.

Пожалуй, наиболее ярко двойственность природы Ибсена проявилась в той неудачной пьесе, которую он написал в качестве своего первого обязательного сочинения для бергенского театра. Это была «Иванова ночь», поставленная в день, предусмотренный контрактом, — 2 января 1853 года. При жизни Ибсен не давал согласия на опубликование этой пьесы, и она была напечатана лишь в посмертном издании, когда все, что написано гением, считают нужным сохранить, издать и прокомментировать.

Сам автор характеризовал «Иванову ночь» как «жалкое произведение», и мы только в одном можем с ним не согласиться — мы имеем в виду образ молодого поэта, фразера и красноречивца Юлиана Паульсена, сатирического персонажа. Образ этот написан метко и остро. В остальном же пьеса крайне неудачна. Автор, вероятно, и сам чувствовал, что на успех вряд ли можно рассчитывать, во всяком случае, он предварил спектакль прологом, где взывал к снисхождению. Пролог этот заканчивается следующими словами:

«Скальдом — жаворонком стать
Суждено не всякой птице,
Все же песни распевать
В меру сил она стремится.
Вам сегодня надлежит
Нас судить не очень строго,—
Пред художником лежит
Многотрудная дорога» *.

Увы, и скромность ему не помогла. К началу премьеры в зале не было свободных мест, а после спектакля отовсюду раздавались

* Перевод В. Адмони и Т. Сильман.

свист и шиканье. Пьеса была сыграна еще раз, а затем снята с репертуара. В дирекции бергенского театра, видимо, вновь покачивали головой, спрашивая себя, зачем им, собственно, понадобился этот Ибсен?

Лишь весной и в начале лета 1863 года для Ибсена блеснул луч солнца. Он влюбился в молоденькую Рикке Хольст, и хотя история эта уже не раз пережевана биографами Генрика Ибсена, пройти мимо нее мы все же не можем. Ибсен был трепетно влюблен, он писал своей возлюбленной стихи и письма, приглашал ее на прогулки и, наконец, посватался. Отец Рикке, шкипер Хольст, и слышать не желал о браке, ведь девушка не была еще даже конфирмована, но молодые люди тайно помолвились, прикрепили свои кольца к брелочку для ключей и бросили их в море. Нам известно, что папаша, обнаруживший их как-то раз на улице Нюгорсалле, «позеленел от ярости», а отважный жених пустился наутек что было мочи.

Много лет спустя Генрик Ибсен и Рикке Хольст (к тому времени фру Трессельт) встретились вновь, и, хотя слова, которыми они обменялись при встрече, также слишком хорошо известны, мы не можем их не привести. Это было в 1885 году. Он спросил: «Почему все-таки тогда у нас ничего не вышло?» Фру Трессельт засмеялась и ответила: «Дорогой Ибсен, разве ты не помнишь, как ты удирал во все лопатки?» «Правда,— заметил Ибсен в ответ,— лицом к лицу я никогда не отличался особой храбростью».

То ли благодаря влюбленности в Рикке Хольст, то ли по другим каким-либо причинам, но Ибсен в том году вновь обращается к романтической истории любви в «Богатырском кургане» и подвергает пьесу коренной переработке. Как уже отмечалось, в Христиании эта пьеса имела некоторый успех, но когда в 1854 году ее показали на праздничном представлении в Бергене, публика встретила ее столь прохладно, что после премьеры она была тотчас же снята.

Не приходится сомневаться, что эти два провала были весьма чувствительным ударом для Ибсена. Нам доподлинно известно, что, приступая к своей следующей работе, он испытывал робость и неуверенность в себе, но вместе с тем был убежден, что поднятая им тема вызовет интерес у тогдашней норвежской театральной публики. Идею он, несомненно, почерпнул из только что вышедшей книги К. Палудана-Мюллера о междоусобной борьбе дворянства, где рассказывалось, как фру Ингер Оттисдоттер из Эстрота — одна из последних отпрысков норвежских дворян — в 1527—1528 годах предприняла попытку организовать восстание норвежцев против короля Христиана II.

Подлинная фру Ингер, разумеется, отличалась от образа, созданного драматургом, но для пьесы это не имеет никакого значения. С другими действующими лицами Ибсен также не очень церемонил-

ся, но сама тема взывала к национальным чувствам норвежцев, от вечала романтическим устремлениям времени, а развитие действия убедительно свидетельствует о том, что Ибсен не напрасно работал над постановкой многих комедий интриги того времени. В новой его пьесе мы находим захватывающие перипетии, хитроумные козни, здесь есть и пылкая любовь и драматический пафос.

И все же, как рассказывает Петер Блютт, Ибсен, сдавая пьесу, заметно нервничал. Он даже сказал поначалу, что вещь эту, к большой его радости, якобы сочинил один его приятель в Христиании; сам же он не успел ничего написать к юбилейному дню... Блютт пишет, что пришел в совершенный восторг от «Фру Ингер из Эстрота» и убедил дирекцию принять пьесу к постановке. Перед самой премьерой Ибсен раскрыл свое авторство, и пьеса была сыграна под его именем. Но это ей не помогло, спектакль не имел успеха и после второго представления был снят.

Сейчас, по прошествии ста лет, может показаться странным, что эта сильная, живая драма совсем не имела успеха и ее практически не играли до тех пор, пока всемирная известность Ибсена не заставила театры всех стран обратиться к его ранней драматургии. В наше время пьеса обошла немало сцен во всем мире, и это первое из ранних произведений писателя, которое пощадила ржавчина времени.

Итак, с момента приезда в Берген за плечами Ибсена насчитывалось уже три провала. Он двигался на ощупь в нескольких направлениях. Сначала попытал счастья в области полулирической, полусатирической «сказочной комедии», где действовали современные персонажи, но при участии гномов и троллей. Затем обратился к эпохе викингов и написал романтическую пьесу. И, наконец, последовала грандиозная драма о том времени, когда Норвегия утратила последние остатки своей свободы. Ни одно из этих произведений не имело успеха, хотя в каждом из них автор стремился потрафить вкусу публики, отдавая дань модным в то время течениям и настроениям.

Петер Блютт наряду с другими современниками драматурга утверждает (правда, к этому выводу они пришли много позже), что уже в те годы в Ибсене что-то «зрело». Он и сам это подтвердил, рассказывая, как трудно ему было приспособиваться к окружающим. Но эти годы «брожения» далеко не были годами праздности — Ибсен участвовал в постановке не менее двухсот спектаклей, а по долгу службы ему пришлось к тому же прочитать еще сотни пьес, которые не попали на сцену. Да и для написания собственных пьес ему так же приходилось много читать.

И все же первые годы жизни Ибсена в Бергене с несомненной очевидностью свидетельствуют об одном: каких-либо природных способностей к драматургии Ибсен не имел. То, что его самое первое,

юношеское произведение «Катилина», предназначавшееся для узкого круга почитателей молодого поэта, было написано в форме драмы, следует отнести к чистой случайности. Тем не менее, готовясь к экзамену на аттестат зрелости в Христиании, Генрик продолжал — так сказать, левой рукой — писать первый вариант «Богатырского кургана».

Дальнейший процесс созревания шел, очевидно, крайне медленно. Видимо, Ибсен с большим трудом осваивал технику драматургии и довольно бесплодно рассуждал на тему о том, что может служить материалом для драматического произведения и как следует использовать средства художественной выразительности. В глазах бергенцев он был неудачником, и свидетельство тому получал на каждом шагу. Он не стал ни тем вдохновенным режиссером, коего они чаяли получить, ни умелым администратором, в какой-то мере главой духовной жизни театра. Напротив, он постепенно превращался в сварливую и неуживчивую личность — настолько, что и те немногие, кто еще приглашал Ибсена к себе домой, считали его неприятным гостем. К их числу принадлежал и такой мягкий человек, как Петер Блютт.

Отношение бергенцев вполне понятно. Ибсен и сам чувствовал, что они в известной степени правы. Ничто ему не удавалось, и работа его ни в какой мере не выражала того, что ему в действительности хотелось сказать. В глубине души он наверняка мечтал быть тем, чем ему удалось стать впоследствии, — великим судьей, пророком, поднявшим зеркало, дабы показать современникам все те мерзости, которые скрываются за внешним благополучием и самодовольством. Но было бы чистейшим безрассудством братья за такую задачу в маленьком Бергене, да еще такому человеку, как Ибсен, обремененному долгами, стесненному материальной зависимостью.

Да, 1855 год как год становления был, пожалуй, самым трудным для драматурга. Тогда же Ибсен углубился в материал, который живо заинтересовал его как поэта, — это народные баллады с их сконденсированной и лаконичной народной мудростью, драматической простотой и лукавой поэзией. Свою четвертую обязательную пьесу для бергенского театра Ибсен построил на мотивах народного творчества. Она была написана частично прозой, частично стихами, а местами автор просто включал в нее народные баллады.

Когда читаешь сегодня «Пир в Сульхауге», вещь эта кажется несколько карикатурной, но многие стихи до сих пор звучат искренне и взволнованно. Гордая Маргит любит своего бедного родственника Гудмуида, но он покидает страну и она выходит замуж за богатого шалопаю Бента. А потом Гудмунд возвращается на родину и влюбляется в младшую сестру Маргит — Сигни... И тут начинаются всевозможные интриги, в дело пускают и пузырек с ядом, и топор,

и драку на ножах. Наутро к концу пира Маргит оказывается вдовой и уходит в монастырь, а Гудмунд получает свою Сигни и из опального вассала становится любимцем короля.

Таково краткое содержание пьесы, в которой имеется, во всяком случае, одна значительная роль — роль коварной и темпераментной Маргит, которая прошла через все муки любви.

«Пир в Сульхауге» явился первым успехом Генрика Ибсена в Бергене, и это был не только театральный успех. Но предоставим ему возможность самому рассказать о том незабываемом вечере: «Пьеса была подана превосходно, с подъемом, артисты играли живо, увлеченно, и соответственно так же ее принимала публика. «Бергенская лирика» всецело захватила в тот вечер переполненный зал театра. После спектакля автора и исполнителей много раз вызывали на сцену. Позже вечером оркестр в сопровождении многочисленной публики исполнил перед моими окнами серенаду. В порыве восторга я, кажется, даже обратился к собравшимся с какой-то речью, во всяком случае, чувствовал себя необыкновенно счастливым».

«Пир в Сульхауге» был сыгран целых шесть раз, что по тем временам считалось в Бергене небывалым успехом. Но мало того, «Христиания-театр» той же весной в свою очередь поставил пьесу, и там она была исполнена шесть раз. Через год, 4 ноября, в годовщину шведско-норвежской унии, состоялась ее премьера в Королевском драматическом театре Стокгольма — честь, которой до этого удостоивалась лишь одна норвежская пьеса. Кроме того, «Пир в Сульхауге» вышел отдельной книжкой.

Успех пьесы имел для Ибсена большое значение и в другом отношении — благодаря ему он познакомился с семьей Туресена, приходского священника в Корсхирке. Овдовев во второй раз, Туресен пригласил в качестве воспитательницы для своих детей (а их у него была целая куча) молодую датчанку Магдалене Краг, на которой женился в 1843 году. Ей в то время было двадцать четыре года, ему — сорок три. Теперь они жили в Бергене, и фру Магдалене живо интересовалась литературой и искусством. Она, в частности, переводила пьесы для театра, а некоторые из них, во всяком случае пьесы «Мольба дочери короля», «Приговор Христиана IV» и «Господин Деньги», и сама поставила на сцене, не раскрывая, однако, своего имени. Дом священника Туресена был своего рода салоном духовной элиты города. Десятью годами ранее именно Туресен сделал ставку на молодого крестьянского сына — самоучку Ивара Осена *, которого держал у себя в доме и который был одновременно его учеником и домашним учителем детей.

* И в а р О с е н (1813—1896) — крупный деятель движения за норвегизацию языка, создатель лансмолла, одной из двух письменных форм норвежского литературного языка.

За первые четыре года жизни в Бергене Ибсен ни разу не был приглашен в гостеприимный дом Туресенов. Это может показаться странным, если принять во внимание живой и искренний интерес этой семьи к театру и искусству, но, с другой стороны, сразу становится ясно, насколько не ценили и не замечали добропорядочные бергенцы молодого писателя и режиссера! Во всяком случае, лишь возвращаясь домой из театра после неожиданного триумфа Ибсена 2 января 1856 года, когда в ушах еще звучали овации, фру Туресен подала мужу хорошую идею: пригласить молодого автора к ним в дом. Через пять дней Ибсен впервые появился в этой семье и в первый же вечер проявил гораздо больше интереса к одной из юных дочерей Туресена от предыдущего брака, чем к почитаемой всеми хозяйке дома.

Мнение о своем будущем зяте фру Магдалене высказала много лет спустя: «Когда Ибсен появился у нас в Бергене, он напоминал маленького пугливого зверька. Было что-то забавное, но не изящное, скорее, неуклюжее и трусоватое в его манере держаться, он боялся оконфузиться, стать предметом насмешек, он еще не научился презирать свое окружение, и потому ему недоставало уверенности в себе. Кроме того, он испытывал непреодолимое почтение к знати, полагая, что в мире знатных и богатых нет места тому брожению и беспокойству, которые томили его самого, что в этом мире живут лишь изящество и красота. Себя же он чувствовал отверженным и презираемым существом, влачившим жалкое существование за пределами добропорядочного общества».

Характеристика довольно меткая, хотя и содержит изрядную долю недоброжелательности и, пожалуй, ревности. Ведь Ибсен оказывал знаки внимания не Магдалене, а ее девятнадцатилетней падчерице Сюзанне Доэ Туресен. Их чувства, видимо, были взаимны с первой же встречи. Ибсен снова встретил Сюзанну в январе уже на балу в зале «Хармониен»; они не танцевали, зато все время беседовали друг с другом. Отправившись домой, Ибсен написал «Единственной» — письмо в стихах с предложением руки и сердца. Там, в частности, говорится:

«Ты — юная, дивная тайна,
О, если б постиг я тебя,
О, если бы ты стала невестой
Мыслей моих, дитя,
О, если б обрел я счастье
В духовном твоём краю,
О, если б проник я взором
В цветущую душу твою.
Тогда бы чудные песни
В груди моей расцвели,

Тогда бы я вольной птицей
Взмыл в небеса с земли.
Разрозненные виденья
Слились бы в единый стих,
И все, что есть чудного в мире,
Звучало бы в песнях моих.

.....
Ты — юная, дивная тайна,
О, если б постиг я тебя,
О, если б ты стала невестой
Мыслей моих, дитя» *.

Согласие Сюзанны он получил сразу же, но о помолвке было объявлено лишь весной, а свадьба состоялась только летом 1858 года. Отсрочка объяснялась, между прочим, и тем что Ибсен не располагал ни малейшей возможностью содержать семью на то жалованье, что получал в Бергене.

Какова же была она, эта совсем юная женщина, в которую Ибсен влюбился столь быстро и горячо и которая затем стояла с ним рядом на протяжении полустолетия? Насколько нам известно, до нее Ибсен имел лишь две мимолетные «любовные связи», как он сам их называл, — мальчишескую платоническую любовь в Гримстаде и непродолжительную, резко оборвавшуюся влюбленность в Рикке Хольст. Рассказы о его образе жизни в бергенские годы свидетельствуют о том, что и возможности общения с молодыми дамами и опыт его в этом отношении были весьма невелики, он был робок и сдержан.

Но вместе с тем очевидно, что не только давно испытываемая тоска по женской ласке придали его влюбленности на этот раз такую глубину и такой пыл, что все остальное отошло на задний план. Красота вряд ли послужила тому причиной, хотя даже портрет, нарисованный ревнивой мачехой, к которому мы вскоре вернемся, вопреки желанию автора, говорит о том, что Сюзанна обладала большим обаянием и те, кто был способен его почувствовать, считали ее очень красивой. Какой-нибудь особой ясностью и глубиной ума она также вряд ли могла пленить, ибо очень многие, в том числе и сам Ибсен, отмечали, что подчас она бывала нелогичной, да и просто недалекой.

Чтобы понять, что же так увлекло Ибсена, разумнее всего предоставить ему самому ответить на этот вопрос, что он и сделал в своих стихах, письмах и посвящениях. Самая лаконичная характеристика содержится в уже цитированном выше письме Ибсена к Петеру Хансену от 1870 года: «Лишь когда я женился, жизнь моя наполнилась содержанием (далее речь идет о «Комедии любви»)». Только один-

* Перевод В. Адмони.

единственный человек одобрил тогда мою книгу — моя жена. Она именно такая натура, какая мне нужна, — нелогичная, но с сильно развитым поэтическим чутьем, широким образом мыслей и почти необузданной ненавистью ко всему мелочному». Обратите внимание на слова: *широкий образ мыслей и ненависть к мелочному*. Ибсен придавал очень большое значение этим ее чертам. Это видно хотя бы из того, что он не раз указывал на внутреннее родство Сюзанны с самыми сильными и цельными героинями его юношеской драматургии. Ее преданность и верность в самые трудные для Ибсена годы полностью доказали, как сильно она должна была ненавидеть те унизительные мелочи, которые связывали его по рукам и ногам.

Ну, а что можно сказать относительно ее «поэтического чутья»? Тут Ибсен, очевидно, подразумевает совершенно определенную вещь: *она верила в него*. Мы можем с большой точностью угадать, когда же первая искра поразила его — да в самый первый вечер! Произошло это, видимо, в тот момент, когда она выразила восхищение от пьесы, к которой почти все отнеслись пренебрежительно, но которую сам Ибсен упорно и по праву считал лучшим, что им до того времени было написано: речь идет о «Фру Ингер». И пугливый зверек раскрыл перед ней свою душу, стремясь обрести в своей слушательнице ту веру в себя, которой ему так недоставало! Он нашел ее, ибо Сюзанна обладала «поэтическим чутьем», человеческой теплотой и благожелательностью.

Как сложилась бы дальнейшая судьба Ибсена, не получи он эту прочную опору в жизни, никто знать не может, но наверняка можно сказать, что первая встреча январским вечером 1856 года сыграла свою роль в истории мировой литературы.

Как же Сюзанна выглядела в то время? Сам Ибсен по этому поводу не высказывался, зато ближайший очевидец событий хозяйка дома Магдалене Туресен сделала это совершенно недвусмысленно. Правда, высказывания Магдалене относятся к 1901 году, когда мировая слава Ибсена нарушила логическую связь в ее воспоминаниях о зяте. Ей в то время было восемьдесят два года, но она была гораздо бодрее и подвижнее падчерицы, больной и разбитой подагрой. В датском рождественском журнале «Рождественские розы» она опубликовала очерк «Генрик Ибсен и его жена», из которого следует, что уже на заре своей деятельности молодой писатель поверг мир к своим ногам, что уже тогда он написал ряд пьес (которые он в действительности создал значительно позднее), что его обожали женщины, которых он держал на почтительном расстоянии, пока наконец взгляд его не упал на Сюзанну.

И все же данная Магдалене характеристика Сюзанны весьма ясно показывает, как далека была моложавая и легкомысленная мачеха от своей взрослой падчерицы, да, по-видимому, и от других не

родных детей. Характеристику Ибсена она заканчивает следующим легким преувеличением: «... он сумел окунуть свое перо в кровь сердца нации, став тем самым сыном своего народа.

В эти самые годы Генрик Ибсен вошел в наш дом и был помолвлен с моей второй по возрасту падчерицей... Помолвка их, однако, прошла совсем незаметно — она напоминала, скорее (впрочем, так оно и было), личное соглашение: когда молодые договорились между собой, вопрос был решен! (Да он не мог обеспечить ее, поэтому никакого торжества не было.)

«...И пока все, особенно молодые девушки, приветствовали его возрастающую поэтическую славу, она молча держалась в тени, переживая, однако, все превратности его судьбы каждой частичкой своего сердца!

Сюзанна Доз была личностью необычной и весьма своеобразной. До какого-то времени она жила среди нас как некая загадка. Так, никому не приходило в голову, что она хороша собой. У нее были глубокие мечтательные глаза и прекрасные волосы, а ее полные губы могли складываться в очаровательную, прямо-таки детскую улыбку. Но на всем этом лежала печать какой-то неопределенности, не позволявшей ее милым чертам обрести оттенок совершенства. Лишь временами вспышки румянца, отражая скрытый в душе пламень, делали ее облик лучезарным, — и тогда она была красива. В обычные же дни богатство это было скрыто за спокойной и безразличной оболочкой, и уста ее произносили мало слов, могущих обнаружить богатый внутренний мир. Лишь те, кто был знаком с нею с детства, знали о его существовании. Едва научившись читать, она так заполнила свой мир сказками и преданиями, что это делало ее чуждой земной жизни».

Нетрудно видеть, что приведенная характеристика слегка окрашена жепским соперничеством. Будучи на протяжении тринадцати лет мачехой Сюзанны, фру Магдалене не сумела обнаружить в ней ничего, помимо сказанного выше. В то время красивые волосы, большие глаза и полные губы оставались незамеченными — всегонавсего несущественная подробность домашнего обихода.

В марте 1856 года Ибсен возглавил длительные гастроли театра в Тронхейме. По его отчетам в правление театра можно видеть, что представляли собой в те времена театральные гастроли. Эти отчеты достаточно точны, подробны и регулярны. Но уже месяца через полтора Ибсен стал просить замену, и нетрудно понять, что с такой силой влекло его в Берген: ему ведь не довелось даже стать свидетелем триумфа при исполнении «Пира в Сульхауге» в конце мая, когда зрители наградили спектакль овациями, а вся труппа, уже знавшая о помолвке Ибсена, тут же на сцене выпила за его здоровье (за счет театра).

В тот год не менее трех королевских высочеств удостоили Берген своим посещением, и лето 1856 года вошло в анналы города как «лето принцев». Сцены, которые разыгрывались за кулисами по поводу того, кто и куда должен быть приглашен, носили столь бурный характер, что их обсуждали потом на протяжении целого столетия, и многие добрые друзья рассорились на всю жизнь. Правда, Генрик Ибсен принял участие лишь в одном из упомянутых празднеств — это было в конце августа, когда в город прибыл принц Наполеон — известный под именем «Плон-плон» — и в его честь было наспех симпровизировано театральное представление. Труппа вновь в пожарном порядке отрепетировала «Пир в Сульхауге». 24 августа спектакль сыграли, и принц был столь милостив, что в антракте выпил с актерами бокал вина. Ибсен вручил ему экземпляр пьесы в красном сафьяновом переплете, и принц пообещал лично позаботиться о том, чтобы пьеса была переведена на французский язык и поставлена в королевском театре Наполеона III в Сен-Клу.

Молодой норвежский литератор был, конечно, польщен. Ему и в голову не пришло, что принц может не сдержать своего слова, хотя для принцев это в порядке вещей.

После этого триумфа Ибсена вновь начинают постигать серьезные неудачи. Его «Пир в Сульхауге» имел успех у публики и в Христиании, и казалось, все идет хорошо. Но вот в печати стали появляться критические статьи, и они были уничтожающими. Единственным, кто взял пьесу под защиту, был Бьёрнстjerne Бьёрсон, но он облек свое выступление в такую форму, которая для Ибсена была просто оскорбительна. Бьёрсон писал, что Ибсен вовсе не драматург, что пьеса представляет собой поэтическое произведение, и, лишь принимая во внимание все сказанное, можно оценить ее по существу.

Удар для Ибсена оказался сокрушительным — ведь именно столица определяла общественное мнение страны, и поражение в Христиании рушило все планы на будущее. Сколь глубоко эта критика задела его, видно хотя бы из предисловия, написанного им к пьесе двадцать семь лет спустя, когда он готовил ее к новому изданию. Ибсен, правда, упоминает о статье Бьёрсона, но ставит автора на место следующими словами:

«В сущности, это была не статья и не критический разбор, а скорее очень вольная и чрезвычайно эмоциональная фантазия на тему о пьесе и о спектакле. Правда, затем последовала настоящая критика со стороны настоящих критиков. Каким же образом в те времена — я разумею десятилетие 1850—1860 — в Христиании вырабатывались настоящие литературные и, главное, театральные критики!»

Здесь следует уничтожающая оценка квалификации критиков, после чего Ибсен продолжает:

«Кроме того, у тогдашнего столичного норвежского критика была еще одна своеобразная особенность, которую я долго не мог себе уяснить. Стоило кому-нибудь из новичков выпустить книжку или поставить на сцене пьеску, чтобы критики пришли в столь неистовый гнев и вообще вели себя так, будто выход книги или представление пьесы нанесло им, критикам и газетам, в которых они пишут, кровное оскорбление! Как уже сказано, я долго ломал голову над этой особенностью...»

Резкая горечь этих строк, написанных в 1883 году, когда Ибсен одержал уже полную победу, свидетельствует о том, сколь болезненно он переживал удар, постигший его в 1856 году, когда, казалось бы, он мог с полным правом считать, что к нему наконец пришел успех.

Запрашивая разрешение покинуть гастрольную группу в начале апреля 1856 года, Ибсен ссылаясь на работу, которую ему предстояло завершить в Бергене. То была ежегодная «обязательная пьеса», пятая по счету, но в то лето он и Сюзанна были поглощены более высокими материями, чем сочинение пьесы. После успеха «Пира в Сульхауге» было вполне естественно продолжить работу над народными балладами, и после похода по Хардангеру и Воссу среди красот суровой и величественной природы Западной Норвегии Ибсен вновь вернулся к наброскам пьесы, которую никак не мог довести до конца. Это была «Куропатка в Юстедале», задуманная еще в первую осень в Христиании, после постановки «Богатырского кургана». Теперь, семь лет спустя, Ибсен совершенно справедливо полагал, что знает гораздо больше, чем когда начинал писать пьесу. И дело было не только в том, что к тому времени вышел сборник народных баллад Ланстада; Ибсен познакомился также с древними исландскими сагами и упорно продирался сквозь наслоения националистических и национально-романтических предрассудков, решая, где лучше всего использовать это древнее культурное наследие как источник вдохновения для зарождавшейся норвежской литературы.

Название и тему Ибсен взял из народной баллады об Улафе Лилъекрансе, который был «заколдован в горах». В остальном же в пьесе мало что осталось как от самой народной баллады, так и от старинного предания о молодой девушке, единственном человеке, пережившем страшную чуму в Юстедальской долине, — о Юстедальской куропатке.

Относительно художественной ценности пьесы мнения расходятся. Одни исследователи называют ее самой запутанной в стилевом отношении, другие считают, что уже здесь можно рассмотреть зачатки последующих психологических драм Ибсена. Учитывая успех предыдущей пьесы, правление театра впервые установило драматургу гонорар за работу в размере 100 далеров; оно возлагало большие надежды на повторение прошлогоднего успеха. Однако во время ис-

полнения в Бергене 2 и 4 января пьеса потерпела настоящее фиаско. Позднее эта вещь никогда не исполнялась ни на одной сцене, ни разу не публиковалась при жизни Ибсена, и вряд ли есть необходимость в дальнейших к ней комментариях, во всяком случае для широкого читателя. Отметим лишь, что композитор Арье Эгген написал на этот текст оперу, которая была поставлена в Национальном театре летом 1940 года.

Весна 1857 года была, очевидно, переломным моментом в жизни Генрика Ибсена. Бергенский успех «Пира в Сульхауге» придал ему моральные силы и уверенность в себе для предстоящего жениховства, а участие Сюзанны помогло пережить неудачу в Христиании. Однако провал «Улафа Лильекранса» затрагивал не только престиж, но и ставил под угрозу все его будущее, саму основу его существования. После провала пьесы, выражаясь языком делового мира, акции Ибсена вновь упали, и это в то время, когда он решился обзавестись семьей. (К тому моменту он уже свыше года был обручен.)

Когда Магдалене Турсен пишет, что в Бергене Ибсен чувствовал себя чужаком, она нисколько не преувеличивает. И этому способствовала не только его манера держаться, но и материальное положение. В те годы ему приходилось жить на 25 далеров в месяц и, быть может, на некоторые случайные дополнительные доходы. Вплоть до конца 60-х годов ему приходилось выплачивать унизительные алименты на сына в Фруланне. И даже при своих весьма скромных требованиях Ибсен просто не в состоянии был сводить концы с концами.

В своей превосходной работе о Генрике Ибсене, написанной в 1916 году, Герхард Гран по обыкновению очень метко характеризует тогдашнее положение Генрика Ибсена: «Ибсен, который в 1852 году (правильнее в 1851 году. — *Прим. авт.*) покинул Христианию гол как сокол, возвратился туда в 1857 году еще более голым, и все, что он за эти годы сумел приобрести, — это если и не очень внушительный, то, во всяком случае, более чем достаточно обременительный долг. И с репутацией его дело обстояло не намного лучше, чем с состоянием».

Более кратко и метко вряд ли можно сказать. Герхард Гран, сам бергенец, родившийся вскоре после того, как Ибсен покинул негостеприимный город, отлично понимал, сколь мучительно было болезненно честолюбивому Ибсену, словно штрафнику сквозь строй, ходить от кредитора к кредитору. Каждый далер, который ему удавалось раздобыть, чтобы уплатить очередной долг, срок которого истекал, был великой милостью, унижавшей берущего и возвышавшей дающего. Ибсен не принадлежал к числу тех, кто умеет пустить пыль в глаза займодавцу и заставить его поверить, что он вкладывает капитал в нечто стоящее.

Многие исследователи Ибсена подробно изучали те духовные, творческие и поэтические займы, которые брал Ибсен, возвращая их с процентами и процентами на проценты. Иногда они анализируют его дружеские или недружелюбные личные взаимоотношения с окружающими. В сносках они признают, что он был беден, но затем вновь спешат вернуться к тому значению, какое имело повальное увлечение национальной романтикой для ранних работ Ибсена.

Словом, можно констатировать, что «период внутреннего брожения» в Бергене означал не только то, что Ибсен созревал, медленно и с трудом овладевая профессией, но и то, что горький субстрат, который вызывал брожение и предопределял его исход, имел в большей степени материальный, нежели духовный характер. Ибсен чувствовал себя за бортом жизни, точно в ссылке. Он не мог из нее выбраться, ибо ему некуда было податься. Если бы еще он жил в столице, там было хоть какое-то общество, какое-то интеллектуальное окружение, с которым он мог бы спорить и которое стимулировало бы его искания. Весной 1857 года он вновь за ту же жалкую плату на год связал себя пребыванием в Бергене, хотя отлично сознавал, что должен зарабатывать хотя бы вдвое больше, прежде чем фру Магдалене и ее супруг позволят ему жениться на суженой. Но той же весной неожиданно появились и проблески надежды. Они пришли из Норвежского театра в Христиании и поначалу лишь кружным путем дошли до Ибсена.

Вдохновенные успехом Норвежского театра Уле Бюлля, решительные поборники «норвегизации» в Христиании захотели повторить его опыт в столице. Можно называть их и романтиками и националистами, и то и другое определение будет верно, но суть в том, что они обратили внимание на быстрые изменения норвежского языка, который все дальше удалялся от официального датского. И они мечтали способствовать этому процессу, стремясь к тому, чтобы старинная норвежская культура, сохранившаяся в селах и на хуторах, равно как и новая национальная литература, могла расцвести пышным цветом. Они были, если можно так выразиться, ярыми «антидатчанами», ибо желали, чтобы Норвегия была самобытной, а не продолжала бы в культурном отношении оставаться датской провинцией. Но они оказались менее удачливыми, чем та группа, которую сколотил Уле Бюль. Уж очень многое было против них. Прежде всего хорошо налаженный профессиональный театр с датскими актерами, который поддерживала весьма солидная чиновничья прослойка столицы. Далее, в Христиании не было тех традиций любительского театра, какие с периода позднего рококо имел Берген, где высшие круги города выступали покровителями театра. И, наконец, Христиания не располагала фигурами такого масштаба, как Фриц Еисен и Лоддинг, которые смогли из группки любителей создать профессиональную театральную труппу.

Норвежский театр в Христиании начал свою деятельность как некая общенациональная школа актеров-любителей еще в 1852 году, но в качестве постоянного театра стал выступать в помещении на Мёллергатен лишь в 1854 году. Во главе театра находилась небольшая группа лиц, которые были большими энтузиастами национализации языка, нежели развития национального искусства. Театр кое-как ковылял, но на его сцене исполнялись в основном простонародные увеселительные сценки довольно низкого пошиба. Предприятие было убыточным, с каждым днем становилось все труднее уговаривать людей оставаться в правлении и давать поручительства для покрытия убытков.

Весной 1857 года театр оказался на грани катастрофы. Была предпринята последняя попытка спасти его, перестроив по возможности его работу. До того времени художественным руководителем театра, как это ни парадоксально, был датский актер Енс Крунборг. Теперь его решили уволить и подыскать нового руководителя, норвежца по национальности. И вполне естественно было обращение к тому национальному форпосту, который действовал уже на протяжении семи лет, — к бергенскому театру.

Первым, к кому обратились по этому поводу, был бергенский актер Георг Херман Крон. Не знает ли он кого-нибудь, кто мог бы подойти?.. Это было весной 1857 года, и Крон, разумеется, отправился к Ибсену, ибо было исключено, чтобы Лодинг пожелал воспользоваться такого рода приглашением. Ибсен был наиболее вероятным кандидатом из бергенского ансамбля. Он ответил Крону, что если условия окажутся приемлемыми и правление бергенского театра освободит его от только что возобновленного контракта, то он мог бы дать свое согласие. Вскоре он получил официальное предложение и тотчас же выехал в Христианию для дальнейших переговоров.

Сначала Ибсен ничего не сообщил руководству театра и 18 июля потихоньку выехал из Бергена. Ни в тот день, ни несколькими неделями позднее, когда он погрузил на пароход весь незамысловатый скарб, который приобрел за предыдущие годы, в газетах не появилось ни одной заметки на этот счет, хотя в те времена они неуказательно сообщали обо всех коммивояжерах, прибывающих и отъезжающих из Бергена.

ПЕРВЫЕ БОЕВЫЕ ГОДЫ В ХРИСТИАНИИ

Нетрудно понять, почему Ибсен не предупредил дирекцию театра о своем намерении покинуть Берген. Он, видимо, считал, что если за ним и числится какой-то долг театру, то речь может идти о десятке-другом далеров, но отнюдь не о чувстве долга или особой привя-

занности. Но, утверждая в письме, которое ему пришлось направить дирекции тотчас по прибытии в Христианию, что конкретное предложение о работе в столице получено им в день отъезда из Бергена, Ибсен, очевидно, грешит против истины. Ему, безусловно, потребовалось несколько дней, чтобы наскрести денег на весьма дорогую поездку — первую за шесть лет поездку в Христианию. И уж если он отважился на этот шаг, то объяснение может быть только одно — он принял твердое решение. Предложение из Христиании гарантировало ему 600 далеров в год плюс проценты от возможной прибыли, то есть минимум вдвое больше того, что он получал в Бергене. С таким жалованием он мог достойно войти в семью Туресенов.

Накануне отъезда Ибсен пишет Боттен-Хансену, просит подыскать ему квартиру, а пока, как и следовало ожидать, сообщает свой временный адрес: «Адвокат Скюлерюд. Торговый дом Хасселя». Сам же он в то время жил в «Отеле дю Нор».

К тому времени, когда Ибсен прибыл в Христианию, весть о его назначении в Христианийский Норвежский театр просочилась в газеты. Поэтому по приезде в столицу ему первым делом пришлось написать в Берген и просить о расторжении контракта. Письмо это, датированное 23 июля, проливает яркий свет на условия, в которых драматургу приходилось работать в Бергене. Объяснив довольно обстоятельно (и не совсем правдиво) причины, по которым он ранее не сообщил театру о своих намерениях, Ибсен пишет:

«Вряд ли нужно подчеркивать, сколь привлекательна для меня жизнь в столице, ее преимущества бесспорны. И как мне ни больно покидать Берген и театр, я все же не вправе отказаться от представившейся возможности получить более или менее сносно оплачиваемую работу. Я пишу здесь о жалованье и материальных преимуществах, но поверьте, мною движет не чувство корысти или неблагодарности. Я никогда не забуду, чем обязан бергенскому театру, но у меня имеются обязательства перед самим собой; условия же, в которых мне приходилось работать, меня удручали, все пути роста были для меня закрыты, я никогда не располагал свободой и потому постоянно тяготился необходимостью работать, не имея возможности творить».

Письмо Ибсена ничем не напоминает наспех сочиненную импровизацию. Оно предельно вежливо и продуманно по тону и убедительно по аргументации. Так мог писать человек, который наконец почувствовал себя свободным и получил возможность разъяснить высоким господам, что ни в материальном, ни в творческом отношении он не имел в Бергене сносных условий, теперь же может получить и то и другое. Дирекция театра тотчас удовлетворила его просьбу и без сожалений рассталась с этим «enfant terrible». Более того, председатель правления театра, уже не раз упоминаемый нами Петер Блютт, кото-

рый, очевидно, чаще других подписывал поручительства за Генрика Ибсена, несколько лет спустя стал его закадычным другом. В дальнейшем их финансовые и личные отношения развивались к взаимному удовлетворению обеих сторон.

По контракту с Норвежским театром в Христиании Ибсену полагалось 7,5% всего сбора, но не менее 50 далеров в месяц. Таким образом, при благоприятном течении дел он уже через год сумел бы погасить большую часть долгов и тем самым обеспечить возможность женитьбы на Сюзанне. Прибыв осенью из Бергена и с 3 сентября взяв на себя руководство театром, Ибсен привез с собой в чемодане рукопись, с которой он связывал большие надежды. Мы говорим о «Войтелях в Хельгеланде». Эту пьесу он передал в «Христиания-театр», прекрасно понимая, что театр на Мёллергатен с ее постановкой не справится.

Тем временем сезон в Христианийском Норвежском театре на Мёллергатен был в полном разгаре. В объявлении, призывающем публику приобретать абонементы, которое театр дал в начале августа, недвусмысленно указывалось, что с приходом Генрика Ибсена должна начаться новая эпоха:

«...С назначением норвежского деятеля на пост художественного руководителя театр намерен сделать новый шаг к осуществлению своей цели».

27 августа музыкальным спектаклем Х.-Э. Блома «Турденшолл» в театре открылся новый сезон. Профессор Монрад написал к спектаклю пролог, но, видимо, исполнен он был плохо, и, надо полагать, именно это обстоятельство побудило газету «Моргенбладет» поместить пролог на своих страницах. В прологе Монрад намечает великие задачи театра:

«Сцена — зеркало жизни народа
и языка во всей его красе...»

Первое представление, подготовленное самим Ибсеном, было составлено из пьес дух норвежских «классиков» — «Горной сказки» Бьеррегора и «Эпилога к «Горной сказке» Вергеланна. Постановка оказалась удачной и выдержала семнадцать представлений. Ибсен также удостоился похвалы: «...режиссура спектакля отличается продуманностью и вселяет надежду на новые успехи в работе г-на Ибсена для театра».

Но вскоре Ибсен понял, что успех этот был недолговечен; небольшая труппа на Мёллергатен, а также вкусы публики позволили ставить лишь самые примитивные увеселительные сценки. Актеры были выходцами из различных районов страны, у них не было никакой общей диалектной основы для формирования языка сцены. Что же

касается публики, то театр наполняли в основном представители мелкой буржуазии и ремесленники, явно тяготевшие к фарсу. Таковы были вкусы времени; аналогичная картина в какой-то мере наблюдалась и в «Христиания-театр», а на Мёллергатен Ибсену пришлось с ними смириться, и он старался использовать свой опыт, дабы добиться от театра максимума возможного.

В целом сезон 1857/58 года оказался удачным, общий сбор достиг 9 тысяч далеров, и этого было достаточно, чтобы покрыть все расходы театра, — явление необычное для прошлых лет.

На протяжении первой половины 1858 года у Ибсена помимо театра была другая большая забота, а именно длительная и ожесточенная полемика в печати. С кем? Разумеется, с директором конкурирующего «Христиания-театр», датчанином Карлом Боргором. О чем? О собственной пьесе Ибсена «Воители в Хельгеланде». Столь узок был столичный мир в те времена, что директор одного из двух городских театров не только писал в газетах рецензии на спектакли другого театра, но и вручал конкуренту свою пьесу, чтобы затем обрушиться на него с резкими нападками, когда тот не хотел ее ставить!

Тем, кто незнаком со спецификой Норвегии тех времен, довольно трудно понять баталии, развернувшиеся вокруг «Воителей в Хельгеланде» весной 1858 года. Поэтому вернемся снова к тому исключительно бурному развитию, которое претерпели устные говоры в норвежских городах на протяжении XIX столетия. Ведь именно это побудило Уле Бюлля создать Норвежский театр в Бергене.

В середине века молодая норвежская литература стала заявлять о себе все более уверенно. Но чиновничье сословие, в основном сосредоточенное в столице, не желало без боя сдавать своих позиций. Одной из них и был «Христиания-театр», куда ходили не только пьесы смотреть, но и себя показать — особенно после того как в театре повесили новую люстру. Директором театра был датчанин, большинство актеров также датчане (хотя к тому времени из Бергена пригласили Юханнеса Брюна и его жену Луизу).

И если Ибсен передал «Воителей в Хельгеланде» в «Христиания-театр», то сделал это по той простой причине, что пьеса была его любимым детищем. Он создал ее в порыве вдохновения, воодушевляемый своим добрым ангелом-хранителем, Сюзанной, но в том балагане, которым ему приходилось руководить, он не мог рассчитывать на успех. Он сдал «Воителей в Хельгеланде» осенью 1857 года и ждал ответа до начала следующего года. Когда же он напомнил о себе, то обнаружилось, что директор Боргор, который «в какой-то мере» принял пьесу, даже не удосужился ее прочитать и тем более не испытывал особого желания ее играть. Вскоре Боргор нашел поддержку в лице Й.-Л. Хейберга из Копенгагена, которого в Скандинавии счи-

тали образом хорошего вкуса. Хейберг прочитал пьесу и отозвался о ней весьма пренебрежительно.

Ибсен и его друзья — поборники «норвегизации», воспользовались этим случаем, чтобы начать фронтальное наступление на «даноманов». В отличие от «Фру Ингер», «Воители в Хельгеланде» в наши дни в основном являются достоянием истории литературы, а также истории норвежской культуры и редко исполняются на сцене. Но в этой пьесе уже угадывается будущий Ибсен, и она в большей степени, чем «Фру Ингер», олицетворяет тенденцию к возрождению греческих трагедий рока в современном одеянии.

С первого же приезда в Христианию Ибсен стремился найти источники национального культурного наследия своей родины. Не только в пьесах, написанных в Бергене, но и в статьях и докладах он, как и многие другие его сверстники, старался обнаружить, что именно сделало их норвежцами, а не просто нацией, которая заимствовала общую датско-немецко-европейскую городскую культуру. Впрочем, такие стремления проявлялись не только в Норвегии, сами датчане как бы заново открыли свое прошлое и самобытность, устами Грунтвига, Эленшлегера и других художников пытаясь отыскать национальные источники в глубине истории. Именно поэтому исторические мотивы приобрели особую популярность. Надо сказать, что сказки, народные баллады и предания вообще были в почете во многих странах Европы. До того времени, о котором идет речь; Ибсен подходил к этому богатейшему материалу под сильным влиянием поэзии Эленшлегера и общеевропейских требований Й.-Л. Хейберга к эстетике. Не удивительно, что написанные им в молодости пьесы производят впечатление упражнений на заданную тему, выполняемых все более искусно, но по-прежнему построенных по общепринятым образцам, столь отличным от ныне существующих, что они не пережили свое время. Однако для драматургического содержания этих произведений Ибсена уже характерен внутренний накал.

Что касается древних саг, то их Ибсен долгое время чурался, он считал их непригодными в качестве драматургического материала; его отпугивало, что они, как он тогда полагал, полностью лишены поэзии и прикрас; не привлекала тщательно отшлифованная форма. Он, очевидно, чувствовал, что своей утонченной и вместе с тем грубой простотой саги будут шокировать ту театральную публику, которая предпочитает, чтобы все было не столь правдиво, сколь очаровательно, не столь чисто, сколь припудрено.

Однако под влиянием новых веяний Ибсен сделал важный шаг вперед и проявил известную самостоятельность. Он встретил молодую женщину, которая придала ему сил и мужества, и начал писать проще, но одновременно возвышеннее, отбросил мелкие прикрасы ради ясности основных линий. Многие увидят в «Воителях в Хельгеланде»

воплощение любви и вместе с тем какого-то страха перед Йордис—олицетворением Сюзанны. Здесь форма также заимствована, и притом непосредственно из самой саги.

Как могло случиться, что пожилой и любезный Боргор, директор «Христиания-театр», дал молодому коллеге из народного Норвежского театра на Мёллергатен обещание сыграть на своей сцене эту пьесу, объяснить не так просто. Но факт остается фактом: на протяжении по крайней мере полугода Ибсен ждал ответа, и в конце концов получил отказ, который, безусловно, показался ему трусливым и лицемерным: «...поскольку, — писал Боргор, — финансовое положение театра и ожидаемые в ближайшем будущем денежные поступления не позволяют кассе театра выплачивать гонорар за оригинальные произведения, получаемая от г-на Ибсена пьеса «Воители в Хельгеланде» не может быть принята к постановке в текущем сезоне».

Этот ответ послужил сигналом к самой ожесточенной схватке, какую Ибсену приходилось вести до того времени, — удар был нацелен не только против его собственной пьесы, но и против новой норвежской драматургии в целом. Удивительно ли, что 10 марта он разразился на страницах газеты «Афтенбладет» статьей, которая впоследствии была названа «ибсеновским манифестом». Тем, кто полагает, что в прежние времена дискуссии по вопросам культуры отличались высоким академическим уровнем и терпимостью и лишь позднее сбились на путь взаимной брани, небезынтересно ознакомиться с одним из образчиков этого стиля.

Сам «Манифест» выдержан в спокойном тоне, в нем, в частности, говорится: «Вначале «Христиания-театр» защищался от наступающего национального норвежского искусства ссылками на то, что якобы наш язык, от природы страдающий недостатком легкости и т. п., создает непреодолимые преграды для сценического исполнения... Впрочем, это даже хорошо, что такое высказывание сделано, с этого момента мир в нашей театральной жизни неминуемо должен быть и будет нарушен. Общественность должна наконец определить свою позицию, нынешнее половинчатое положение далее нетерпимо».

Дирекция «Христиания-театр» предпочла оставить этот вызов без внимания, но через четыре дня Боттен-Хансен в своем еженедельнике «Иллюстрерт нюхетсблад» поддержал Ибсена мощным залпом. Кстати, несколько недель спустя тот же Боттен-Хансен издал «Воителей в Хельгеланде» в виде приложения и разослал его почти полутора тысячам своих подписчиков, среди которых в основном была передовая норвежская интеллигенция того времени.

Прошло несколько дней, и Боргору удалось заполучить защитника в лице кандидата юриспруденции Рикарда Петерсена, одного из самых ярых «дапоманов», пользовавшегося дурной славой в кругах сторонников «норвегизации». Петерсен излил свое презрение к «без-

мерно тщеславному» Генрику Ибсену, полагавшему, будто он как писатель кое-что значит, и позволившему «отождествить себя с драматургической литературой всей страны». «Г-н Ибсен не драматург, а полнейшее ничтожество, и вряд ли нация испытывает особое стремление взять его под свою защиту. «Пир в Сульхауге» настолько лишен оригинальной свежести, что на основании этой пьесы немислимо строить какие-то иллюзии на будущее, а в его следующем драматургическом произведении, «Фру Ингер из Эстрота», в такой степени отсутствуют и мечта и поэзия, что можно только поражаться. Каждый персонаж этого, с позволения сказать, произведения отмечен печатью подлости... Национальное чувство, питаемое сорняками внутренней ограниченности, не внушает уважения». В заключение Петерсен охарактеризовал нападки Ибсена на «Христиания-театр» как «призыв к норвежскому отребью...» (Любопытно отметить, что как раз в разгар дискуссии Петерсен получил достойное для себя место: он был назначен начальником тюрьмы.)

Ответ Ибсена не заставил себя долго ждать. В опубликованных им статьях нет недостатка в бранных выражениях: «Поистине надо годами быть прикованным к какой-то духовной каторжной скамье, чтобы позволить себе надругаться над элементарными понятиями чувства чести и в такой степени позабыть общественное приличие, воспрещающее всякому порядочному человеку пользоваться грязными средствами даже во имя доброго дела, не говоря уж о нечистошлотном... Есть фразы, которыми постоянно пользуются всякого рода духовные подголоски, стараясь возвыситься в глазах массы. Я имею в виду слова о европейской культуре, о том, что от нее нельзя обособляться, и т. д. и т. п. Эту осточертевшую всем тираду мой противник, разумеется, не побрезговал повторить». И, наконец, последний залп (причем курсив самого Ибсена): «Он... прибегает к *глупости, нечистошлотным приемам и заведомой неправде*».

Борьба вокруг пьесы «Воители в Хельгеланде» в последующие недели нашла отклик на страницах всей норвежской печати и ознаменовалась довольно крупным успехом новой норвежской драматургии. Даже Бьёрнсон, бывший в то время художественным руководителем Бергенского театра, счел для себя необходимым высказаться публично, хотя саму пьесу он не выносил. В его глазах Ибсен был не драматургом, но сносным поэтом; в этой же пьесе можно было обнаружить отзвуки саг, а не поэтическое творчество. Однако отклонение пьесы «Христиания-театр» было оскорблением для всей новой норвежской литературы. «...Коль скоро у нас в стране существует чувство приличия, следует положить конец такого рода обращению с норвежскими писателями, особенно когда их смеивают с грязью с единственной целью — сохранить на их останках датский театр».

Что касается дальнейшей судьбы пьесы, то остается добавить, что в ноябре того же года Ибсен осмелился осуществить ее постановку силами своего далекого от совершенства ансамбля. Он затратил много денег (постановка оказалась довольно дорогой), уделил особое внимание режиссуре и добился весьма важного успеха у критики. Бьёрнсон также позднее поставил эту пьесу, хотя ранее заявлял, что терпеть ее не может. В письме к всемогущему датскому критику Клеменсу Петерсену в марте 1859 года он подчеркивает: «Я надеюсь в один прекрасный день добиться того, чтобы Ибсен стал самим собой и бросил проклятое подражательство. Как только он перестанет считать себя «величиной», он сразу же делается весьма милым поэтом. Я говорил ему об этом весьма недвусмысленно, но лишь вызвал в нем чувство ревности. Он нанес мне немало мелких обид, и продолжает делать это и поныне. Его рассердило, что я не включил «Воителей в Хельгеланде» в свой репертуар, но снизить до этого я не в состоянии. Сейчас один из актеров взял пьесу для своего бенефиса, чтобы иметь полный сбор, и мне пришлось ею заниматься, поэтому я так устал. Я совершенно перестроил пьесу».

Представление в Бергене, очевидно, было весьма любопытным.

По иронии судьбы три года спустя «Воители в Хельгеланде» были поставлены на сцене «Христиания-театр» с молодой трагической актрисой Лаурой Свендсен (позднее под именем Лауры Гюндерсен она была известна как бесспорно самая знаменитая норвежская актриса своего столетия) в роли Йордис. Спектакль прошел с большим успехом, и фру Гюндерсен всю жизнь считала Йордис одной из любимых своих ролей — она сыграла ее около ста раз, причем напоследок в шестьдесят лет. Халфдану Куту довелось увидеть ее в то время в этой роли. Во втором издании своей большой биографии Ибсена (1956) он вспоминает, что спектакль был кошмарным.

НАВСТРЕЧУ НЕУДАЧАМ

Первый год пребывания Ибсена на посту директора театра в Христиании, полный борьбы и напряженного труда, оказался удачным и для театра и для самого драматурга. Для театра потому, что число его зрителей увеличилось, а труппа в какой-то мере повысила профессиональное мастерство. Правда, Ибсену пришлось увеличить расходы, так что увеличение сборов не позволило покрыть старые долги, но все же успех вселял надежды на будущее.

Что же касается самого Ибсена, то он, как ему казалось, добился известного положения в качестве театрального деятеля, приобрел союзников и вышел на передний край культурной жизни столицы. Более того, в первый и последний раз до достижения им тридцативось-

милетнего возраста его доходы превысили расходы, и он получил возможность уплатить небольшую часть весьма обременительного долга, хотя, если судить по письмам, дела его продвигались «со скрипом».

И все же теперь он осмелился на решительный шаг и в июне 1858 года, через два с половиной года после обручения, наконец женился. Свадьбу справили в Бергене тихо и скромно — всего лишь за несколько дней до свадьбы скончался отец Сюзанны, священник Туресен. Затем молодые отправились в Христианию, и Ибсен с большим подъемом начал свой второй сезон в Христианийском Норвежском театре. Но оптимизма хватило ненадолго. Осенью и зимой у Ибсена медленно и неумолимо начал проявляться какой-то внутренний застой. Нет оснований полагать, что уже в этот период начались нелады в его супружеской жизни; это, видимо, случилось позднее; скорее всего, кризис, о котором идет речь, является отражением конфликта между замыслами драматурга и его практическими деяниями.

Каких-либо прямых неудач в работе театра на протяжении второго сезона не было. Напротив, в печати хвалят упорство и целеустремленность Ибсена, но между строк его годового отчета можно прочесть, что он начинает тяготиться барщинным трудом режиссера сцены, ему действует на нервы борьба против косности, бесталанности и безразличия. Ибсен, очевидно, надеялся, что мановением руки ему удастся создать национальную норвежскую сцену как центр духовной жизни столицы, но обнаружил, что жестоко заблуждался.

Тот факт, что «почтенная публика» столицы, включая малочисленное и неприветливое чиновничье сословие, продолжала тяготеть к «Христиания-театр», куда знатоки особенно любили ходить по четвергам, вряд ли мог удивить Ибсена. Но он, видимо, был разочарован тем, что группа сторонников «норвегизации», перетаскившая его из Бергена, оказалась столь небольшой и безынициативной. Христианийский Норвежский театр по-прежнему вынужден был ориентироваться на весьма простонародную и смешанную публику, предпочитавшую фарс и забаву подлинной духовной пище и награждавшую актеров громкими аплодисментами, когда те в расчете на галерку выделяли самые дешевые трюки. Большинство талантливых актеров выступало на сцене конкурирующего театра, а работать с теми немногими, кто оставался в распоряжении Ибсена, было крайне трудно — они куда лучше режиссера знали вкусы далеко не всегда трезвой публики. Да и в чисто языковом отношении слишком нетерпеливая, липенная прочих стилистических норм борьба Кнуда Кнудсена за лансмол вынуждала их говорить на таком жаргоне, который вряд ли способствовал успеху дела. Почти к каждой среде приходилось наспех сколачивать новый спектакль. Десять лет спустя, когда все эти трудности были уже позади, Ибсен, изливая душу, писал Бьёрнсону: «Театральный труд для поэта означает ежедневное изгнание плода, за что гражданами

законами предусмотрено наказание. Не знаю, быть может, господь либеральнее. Подумай, дорогой Бьёрнсон! Способность не есть право, а лишь долг».

Однако усталость от непрерывных «абортов» в целях привлечения публики к увеселительным спектаклям театра на Мёллергатен была отнюдь не единственной причиной надвигающегося кризиса. Ибсена мучила внутренняя неуверенность — как в отношении целей творчества, так и в отношении форм, которые ему следовало придать.

Возвратившись в столицу из Бергена, Ибсен снова сблизился со своим старым другом Паулем Боттен-Хансенем, ставшим к тому времени кумиром одной из небольших групп духовной элиты. Издаваемый им еженедельник принадлежал к числу наиболее весомых источников, питавших культурную жизнь страны, а его окружение представляло собой своего рода дискуссионный форум, который собирался либо в его «берлоге», либо в излюбленных близлежащих кабачках. Этим людям боялись за их острый язык и ненависть к косности; они ополчались не только против лицемерия консерваторов, но и против безрассудства, которым нередко грешили левые круги. Группу Боттен-Хансена называли «ученой Голландией» или просто «голландцами» — это самоироничное прозвище было почерпнуто из комедий Хольберга и содержало намек на то, что участники группы не воспринимали всерьез собственные безапелляционные политические суждения, а считали себя своего рода «collegium politicum», критиковавшим всех и вся.

Не удивительно, что сначала Ибсен, который разделял большинство их антипатий, примкнул к этой среде. Он даже получил прозвище Герт Вестфалец — по имени весьма словоохотливого цирюльника из комедии Хольберга. Однако разница между Ибсеном и членами кружка состояла в том, что его антипатии были гораздо глубже той поверхностной критики, которая здесь раздавалась, и в том, что в своих симпатиях он был крайне неуверен.

Между тем работа у него продвигалась все с большим трудом. Даже друзья театра на Мёллергатен начали роптать. Называя репертуар театра «бессодержательной халтурой», они писали: «Непонятно, каким образом весь театр невозмутимо мило и весело позволяет себе двигаться в сторону датской халтуры — и это под руководством порвежского писателя!» В последующие годы кризис в этой области лишь обострился, так как, воодушевленная успехом, дирекция театра опрометчиво купила театральное здание, стремясь закрепить его за собой, и тем самым взяла на себя огромный долг.

В конце театрального сезона 1858/59 года Ибсен сделал попытку выступить в свою защиту: «В театре учишься быть практичным, привыкаешь к тому, чтобы признавать силу обстоятельств и в случае крайней необходимости на время отступать от более высоких требо-

ваний». Покорность этого признания свидетельствует о том, как далеко он зашел.

Были, однако, и другие обстоятельства, которые тянули его по наклонной плоскости. Как поэт-лирик он был признан всеми, много и охотно писал в эти годы прологи и торжественные песни, принимая заказы со всех сторон. Но через несколько лет и эта жила иссякла, Ибсен не мог более заставить себя заниматься стихотворчеством и, когда позднее готовил к изданию свои стихотворения, безжалостно забраковал почти все стихи этого периода, оставив лишь несколько самостоятельных произведений, которые, очевидно, стоили ему непомерного труда и которые принадлежат к числу наиболее значительных.

Не лучше обстояло дело и с драматургией. Ибсен пытался переработать материал «Улафа Лильекранса» в текст для оперы, сохраняя идею «Комедии любви», а также в пьесу (позднее «Борьба за престол»), но не сумел осуществить ни один из своих замыслов. В языковом отношении он также переживал период неуверенных экспериментов, переходы от светского языка торжественных песен к внезапным бурным попыткам норвегизации языковых форм, вплоть до границы того дансмола, который за несколько лет до описываемых событий Ивар Осен создал своим словарем.

И если в первое время общение с «голландцами» благотворно влияло на Ибсена, то в дальнейшем какое-либо воздействие они перестали на него оказывать. Потому-то Ибсен с такой радостью встретил весть о возвращении Бьёрнсона в Христианию осенью 1859 года. Бьёрнсон вернулся из Бергена, где он на протяжении двух лет буквально будоражил город. Теперь он стал совладельцем газеты «Афтенбладет», которую намеревался редактировать, стремясь завоевать и столицу, на что ему, впрочем, потребовалось много-много лет. Ибсен в то время жил в небольшой квартире в «Малтебю» — трехэтажном доме на углу Акерсгатен и Театергатен, который сохранился до сего времени. В этом же доме на время поселились Бьёрнсон и его жена Каролина, подруга детства Сюзанны. По приезде Бьёрнсон одно время также общался с «голландцами», но вскоре стал мишенью для их острот, а позднее уже считал их своими смертельными врагами.

Известно, что осенью 1859 года Ибсен и Бьёрнсон поддерживали между собой отличные отношения; именно Ибсен подтолкнул Бьёрнсона создать Норвежское общество в целях содействия норвегизации страны. Одновременно Ибсен возобновил дружбу с Осмундом Олафсоном Винье, который теперь писал на телемаркском диалекте и заставил всерьез говорить о себе как о поэте. Итак, мы можем утверждать, что в тот период на Ибсена оказывали влияние три сильных и весьма различных направления в духовной жизни Норвегии.

Незадолго до нового, 1860 года произошло событие, которое биографы Ибсена лишь фиксируют, но удивительно мало уделяют

ему внимания: в ночь под рождество у Сюзанны родился сын, которого назвали Сигурдом по имени героя «Воителей в Хельгеланде». В числе крестных отцов был Бьёрнсон. Едва оправившись от родов, Сюзанна решительно заявила, что не желает больше иметь детей! Да, так она и сказала, и эта скандальная история стала достоянием не только всего дома «Малтебю», но и просочилась в город. Пикантные слухи всем, кому можно, усердно разносила небезызвестная в городе тетушка «Стина с угла», которая проживала на заднем дворе и торговала пирожками и лакомствами под гранитной лестницей дома, в котором жили Ибсены. Этот случай — единственное известное нам нарушение молчания со стороны Сюзанны, молчания, которое она лояльно хранила всю свою жизнь. Очевидно, это можно объяснить двумя причинами: либо ее бурным темпераментом, о котором мы уже говорили, либо мучительными воспоминаниями о тяжелых родах.

Но как бы то ни было, больше детей Сюзанна не имела. Возможно, на то были и чисто физиологические причины, вызванные осложнениями во время родов. Но возможно, что с этого времени Сюзанна (а все подчеркивали, что при всей своей сдержанности она обладала сильным характером) становится лишь преданной платонической подружкой Генрика Ибсена.

С уверенностью об этом никто не знает. Необыкновенно замкнутый в детские годы, омраченные материальными невзгодами отца в Шиене, и в отрочестве, когда он жил у аптекаря Реймана в Гримстаде, неразговорчивый во всем, что касалось его личной жизни в бергенские годы, Ибсен всю жизнь оставался столь же необщительным, когда речь шла о его семейных делах (если не считать упомянутой бурной вспышки со стороны Сюзанны и нескольких болезненных приступов в связи с «нервной лихорадкой», как это называет его невестка в своих мемуарах «Трое»).

Однако если дело обстояло так, что после рождения Сигурда Сюзанна становится лишь другом мужа, то у нас есть по крайней мере чисто человеческие объяснения развитию того состояния депрессии, которая характеризовала последующие годы драматурга.

За эти годы он написал лишь два действительно крупных стихотворения — философскую поэму «На высотах» и «Терье Викен», стихотворения, отличные друг от друга как день отличается от ночи. «Терье Викен» в такой степени стало общенациональным достоянием, что и по сегодня его знает в Норвегии буквально каждый ребенок. Стихотворение это пленяет все новые поколения, люди, по сути, даже не задумываются о его содержании — благодаря чеканным строкам, вольному духу строф, драматизму действия оно западает в душу. Достаточно прочитать это стихотворение всего несколько раз, и длинные отрывки с легкостью запоминаются наизусть. Что же касается

стихотворения «На высотах», то, как мы уже сказали, оно является философским; исследователи Ибсена считают его как бы началом освобождения поэта от всех эстетических оков, что до тех пор его связывали, прологом «более высокого кругозора». Это стихотворение называют мистическим.

Должен признаться, что лично я смотрю на него несколько по-иному. В поэме говорится о молодом человеке, который отправляется в горы. По пути он встречается молодую женщину, очаровывает ее, она становится его возлюбленной, но затем он покидает ее и отправляется дальше. И когда позднее героя тянет вниз, в долину, к простой семейной жизни, он слышит мистическое «предостережение», внутренний голос вопрошает: Что тебе там надо? Ты должен быть один. И вот с горного уступа он видит, как горит домик его матери, как любимая становится невестой другого, но выбирает себе жизнь на высотах.

Во-первых, необходимо подчеркнуть, что нарисованная картина является как бы первым зародышем одновременно и «Бранда» и «Пер Гюнта». Бранд стремится в горы, чтобы найти самого себя, Пер — чтобы бежать от самого себя, один в почти патологической верности самому себе, другой — предавая самого себя.

Во-вторых, если Сюзанна и в самом деле предпочла следовать за поэтом, а не за супругом, то стихотворение «На высотах» попросту является исповедью Ибсена: в нем он инсказательно пытается освободиться от всего внизу, «в долине» — от Боттен-Хансена и Бьёрсона, от театральных склок, от собственной деликатности, от связанности долгами, а также от сковывающей его любви. Если придерживаться такой точки зрения, то стихотворение можно рассматривать как призыв к самому себе.

На протяжении ряда лет дела у Ибсена шли неважно. Тесный столичный мирок усердно фиксировал в своих дневниках, что внешне драматург становился все более неряшливым, он запустил свою работу, не являлся на заседания дирекции. Случалось, до чопорных господ из правления театра доходили вести о том, что подвыпивший Ибсен сидит в одном из кабачков в то самое время, когда ему надлежало выступать с отчетом на заседании правления. Тогда ему надлежало выступать с отчетом на заседании правления. Тогда, прихватив котелки и палки с серебряными набалдашниками, они направлялись в кабачок, где в одиночестве сидел Ибсен — в пальто, «в котором он жил», и фетровой шляпе, — ставили его «в угол», как провинившегося школьника, и ему приходилось выслушивать нотации учителей. Чаще всего это происходило в заднем помещении «Кафе л'Орса» на улице Принсенсгате. Впрочем, длительное время Ибсен ходил не в пальто, а в так называемом «попчо», большом шерстяном одеяле с дыркой, в которую просовывают голову, и поясом вокруг талии — такое одеяние носят чабаны во многих южных странах.

Ко всему прочему Генрик Ибсен был болен. В то время его болезнь толковали по-разному, чаще всего упоминалась нервная лихорадка; сейчас нам ясно: это была депрессия, тяжелая, угнетающая депрессия. Рассказывают, что он даже буйствовал на улице, и Сюзанне приходилось отводить его домой и выхаживать. Этот факт неопровержимо свидетельствует о том, что по крайней мере в этом отношении она всегда оставалась ему верна.

Над тщеславием, которое позднее развилось у Ибсена, и его слабостью к всевозможным почестям нередко подшучивали. Но нам кажется, что и в те времена он был не менее тщеславен, одержим стремлением как-то отыграться за все унижения, пережитые в детские годы. Впрочем, кем он был теперь? Униженный и одинокий, по уши в долгах, связан по рукам и ногам. Семейный скандал стал достоянием гласности. А между тем два других его товарища-поэта оказались куда удачливее. Об отношении к Ибсену как к представителю творческой интеллигенции говорит хотя бы следующий факт. Весной 1860 года Бьёрнсон, Ибсен и Винье подали прошение о предоставлении им стипендии для заграничной поездки. Бьёрнсон просил 1000 далеров, Винье для поездки в Англию хлопотал о 500 далеров а Ибсен ограничился суммой в 400 далеров для ознакомления с театрами Лондона и Парижа. Университет, обративший внимание на способности Винье, одобрил лишь его кандидатуру, правительство же не могло не заметить бурной деятельности Бьёрнсона и в свою очередь включило его в число стипендиатов. В итоге Бьёрнсон получил 500 далеров, Винье — 250, Ибсен же остался с носом.

Ибсену не стало легче от того, что Бьёрнсон и Винье отправились в путь и он остался один среди «голландцев». Мы уже в какой-то степени затрагивали отношения между Ибсеном и Бьёрнсоном и цитировали несколько едких высказываний Бьёрнсона в его адрес. Пришло время нарисовать более широкую картину их взаимоотношений, иначе у читателя может сложиться превратное представление от чтения тех поспешных и оскорбительных слов, которые позволил себе Бьёрнсон в сугубо частном письме — он был раздражен тем, что целый день просидел над пьесой, ему ненавистной, и вряд ли мог предполагать, что словам его суждено сохраниться для потомства. Отношения между двумя крупнейшими писателями Норвегии были весьма сложными, и если воспринимать их буквально, по отдельным словам и высказываниям, то картина получится искаженной. Оба — и Ибсен и Бьёрнсон — были очень вспыльчивы, и стоило им дать выход своему возмущению на бумаге, как они принимались говорить друг о друге слова, которые скорее были плодом раздражения, нежели отражением их истинных мнений. Поэтому наша попытка отделить мелочи от главного будет здесь не отступлением от темы, а необходимым звеном в воссоздании целостного портрета Генрика Ибсена.

Ибсен и Бьёрнсон бесспорно два знаменитейших норвежских писателя XIX столетия. Правда, и до них страна породила гиганта, чьи творения, однако, не распространились особо далеко от «их родивших уст», — мы говорим о Генрике Вергеланне, — но это уже другой вопрос. Что же касается Ибсена, то он занял вскоре доминирующее положение в мировой драматургии и тем самым косвенно приобрел исключительное значение в своей собственной стране. Он высекал слова из камня, и они остались жить на века. Бьёрнсон обладал противоположной Ибсену натурой и характером. Будучи на четыре года моложе Ибсена, он победил и восхитил духовный мир родины задолго до того, как более старший по возрасту Ибсен начал оказывать на него влияние. Его поэтический источник бил прямо из сердца. Он был не только крупнейшим лирическим поэтом Норвегии, придававшим форму освобождения всему, что в его время обладало способностью расти и развиваться, он стал также плодотворным драматургом, неподражаемым оратором, фигурой огромного культурного и общечеловеческого размаха, агитатором, который своим словом — устным и письменным — заставил слушать себя весь мир, от России на востоке до Америки на западе, равный среди величайших умов своего времени.

Все мы задним умом крепки, и сейчас легче всего сказать, что, в отличие от Ибсена, Бьёрнсон отнюдь не всегда вырубал свои слова из камня. Он поделился своей живительной силой со всем миром, и многое из того, что он создал и что было воспринято и использовано той эпохой, устарело для современного читателя. Но это вовсе не причина для того, чтобы принизить вклад Бьёрнсона в культурное наследие Норвегии и всей Европы.

Была ли то примитивная ревность как между двумя гигантскими петухами, оказавшимися в тесной корзинке, которая попеременно то сближала их, то делала злейшими врагами? Конечно, не обходилось и без этого. Даже если Ибсен поначалу и был сдержаннее и застенчивее своего младшего друга и противника, успех Бьёрнсона неизбежно должен был его немного мучить. А то обстоятельство, что Бьёрнсон, со своей стороны, на протяжении ряда лет недооценивал Ибсена, объясняется тем, что его нрав был прямо противоположен характеру Ибсена. Они существовали в двух различных мирах, и, в то время как ростки таланта Ибсена едва проглядывали из-под земли, Бьёрнсон уже покорил ее. И все же можно не сомневаться, что и тогда Бьёрнсон был искренним другом Ибсена, от всего сердца желавшим ему добра.

И не верный Боттен-Хансен пришел на помощь Ибсену в самую трудную для него минуту (для этого у Боттен-Хансена не было достаточного влияния), а Бьёрнсон благодаря необычайной щедрости своей натуры спас Ибсена от окончательного крушения, сделал все

возможное, чтобы обеспечить ему стипендию, собирал для него средства, ободрял и поддерживал. Если бы не Бьёрнсон, трудно сказать, сумел бы Ибсен написать те драмы, которые сделали его имя бессмертным. Позднее мы еще вернемся к письмам, которые Ибсен написал Бьёрнсону, после того как — в основном с его помощью — покинул унизившую его родину и смог наконец вздохнуть свободно. Это самые теплые письма, когда-либо написанные Ибсеном, и, право же, Бьёрнсон их заслужил.

Позднее между ними произошел разрыв, и неуверенное примирение, и снова разрыв. Потом они оба постарели, стали свояками, и ни один из них не любил того, что писал другой. Все это вполне естественно, если учесть различия в их характере. Но не подлежит никакому сомнению и то, что, когда Бьёрнсон благодаря стипендии уехал за границу, Ибсен потерял столь нужного ему друга в беде, и не кто иной, как Бьёрнсон, по возвращении спас его.

Итак, Винье и Бьёрнсон уехали за границу, а Ибсен бродил по Христиании, мучимый сомнениями относительно своих дальнейших планов и целей. Все неудачи театра, которые привели его к банкротству, Ибсен объясняет неблагоприятными обстоятельствами. Перестройка здания стоила денег, поспешный уход из театра лучших актеров сделал невозможным какое-либо планирование спектаклей, каждое мероприятие наталкивалось на непреодолимые трудности. И хотя в тот год сборы были наибольшими за всю историю театра, их оказалось далеко недостаточно для погашения процентов по новому огромному долгу. Свой неутешительный годовой отчет Ибсен заканчивает следующими строками: «Если взвесить эти цифры и принять во внимание сказанное выше о сложившейся в театре обстановке, то, очевидно, нетрудно определить, сколь обоснованы те претензии, которые в истекшем театральном сезоне высказывались по поводу моего руководства театром».

В следующем сезоне театр неумолимо приближался к своему концу. Кто в нем повинен, сказать трудно, потому что каждый обвинял другого. Покупка здания была необдуманной, перестройкой руководили плохо, директор театра был лишен инициативы и слишком уступчив, а доходы снова стали уменьшаться. В этих условиях руководство Христианийского Норвежского театра предприняло попытку слияния с «Христиания-театр», но попытка эта оказалась безуспешной, поскольку «Христиания-театр» не мог взять на себя долг в 28 тысяч далеров, который постепенно подорвал экономику театра на Мёллергатен.

О разочаровании, охватившем тех, кто пять лет назад пригласил Ибсена из Бергена, наиболее полно можно судить по воспоминаниям Кнуда Кнудсена. Кнудсен пишет, что в конце концов он стал опасаться, как бы Ибсена не выгнали, «хотя Ибсен внес свой вклад, по

он же и приблизил падение театра в последние пять лет». Все же Ибсена не уволили, как об этом пишет далее Кнудсен, по следующим причинам:

«Во-первых, нам нечем было его заменить;

во-вторых, мы все время надеялись, что найдем, исходивший от правления, наконец начнет приносить свои плоды;

в-третьих, Ибсен, безусловно, разбирался в деле лучше, чем кто-либо другой, кого мы могли бы найти, и,

в-четвертых, мы боялись оставить без средств к существованию столь заслуженного человека».

Последней попыткой спасти театр была передача его в аренду актерам на сезон 1862/63 года за 1800 далеров, подлежащих выплате в рассрочку по 18 далеров после каждого из последующих ста представлений; позднее стоимость аренды была несколько снижена. Впрочем, в течение сезона ситуация прояснилась — театр на Мёллсгегген объявил себя банкротом. «Христиания-театр» также находился на грани банкротства — как по причине плохих времен вообще, так и потому, что в связи с рядом событий настроил против себя общественное мнение. В таких условиях объединение двух театральных коллективов в один, который продолжал бы выступления в театре на Банкилассен, стало невозможным.

Тем временем летом 1862 года Ибсен получил столь нужную для него передышку. Он подал в университет прошение о предоставлении ему стипендии в сумме 120 далеров, чтобы совершить поход через горы в Западную Норвегию и собрать сказки, предания и другие образцы устного народного творчества. Стипендию ему предоставили, хотя и сократили ее до 110 далеров, как с горечью замечает Кут, «в соответствии с неизменной традицией норвежцев никогда не предоставлять сполна то, о чем ходатайствуют».

В каун ивановой ночи Ибсен отправился в путь — сначала на поезде до Эйдсволла по первой в Норвегии железной дороге, потом на колесном пароходе до Лиллехаммера и далее вверх по долине Гюдбрансдален. Первую часть путешествия он совершил вместе с актером Андреасом Исаксеном, с которым познакомился еще в Гримстаде и позднее вместе работал в Бергене и Христиании. Много лет спустя Исаксен рассказал небольшой анекдот, который в какой-то мере проливает свет на отношение Ибсена к понятию «одежда». В нескольких милях к северу от Лиллехаммера им пришлось заночевать на почтовой станции вместе с Ингваром Нильсеном и его отцом. Ибсен обратил внимание на то, что Нильсены ходили в коротких штанах, поскольку это было гораздо удобнее. (Ингвар Нильсен, впоследствии профессор, был пионером туризма.) В своих странствиях по долине Гюдбрансдален Ибсен не раз задумывался над этой практической одеждой, особенно по мере того как его собственные длинные

брюки от ходьбы все более обтрепывались. Наконец он решил последовать примеру Нильсенов и обрезал брюки по колено.

Из Гюдбрансдалена Ибсен отправился на запад, теперь уже в обществе сурового католического священника и молодого норвежского юриста. Путь через горы Согнефьель и Фанарокен, безусловно, оставил свой след в сознании Ибсена, который легко обнаружить в его творчестве, — впечатления от могучих горных кряжей Норвегии неизгладимо врезались в память писателя, и он не раз возвращается к ним в своих произведениях. Образы сурового священника и влюбленного юриста также не составит особого труда обнаружить в его пьесах.

Из Согна Ибсен направился далее в Мёре. Он собрал действительно немало фольклорных памятников, но многие из них были потеряны, когда после отъезда Ибсена из Норвегии его имущество было продано с аукциона. Да и само это предприятие Ибсена, несмотря на ряд попыток, в начале 60-х годов постигла та же участь — ему не удалось завершить задуманное.

Осенью 1862 года Ибсен сделал, однако, новое усилие — попытался завершить пьесу, форму которой безуспешно искал на протяжении многих лет. Первоначально автор предполагал назвать свою пьесу по имени дочери короля из саги — Сванхильд (она же Сюзанна), но теперь пьеса получила название «Комедия любви» и в конце 1862 года была издана в качестве новогоднего приложения к журналу «Иллюстрированные новости», перешедшего в руки писателя Юнаса Ли.

«Комедия любви» занимает особое место в творчестве Ибсена. Пьесу нельзя рассматривать вне жизненной ситуации ее автора; она одновременно сбивает с толку и разъясняет, кажется бурлескной и в то же время серьезной.

Вряд ли целесообразно доказывать, что написана она под влиянием Сёрена Кьеркегора и представляет собой важный шаг на пути к великому конфликту в «Бранде». Для сегодняшнего театра пьеса не представляет интереса, ибо написана в такой вычурной стихотворной форме, а многие реплики столь тесно привязаны к своему времени, что если ее иногда и играют в наши дни, то лишь как дань уважения к Геприку Ибсену. Но как явление духовной жизни страны того времени пьеса представляет собой нечто совершенно особое. В первый раз после «Ивановой ночи» Ибсен выбирает мотив и окружение из своей собственной эпохи. Именно здесь, в Христиании 1862 года, предстоит развернуться сражению. Можно было бы предположить, что реальные обстоятельства подскажут автору выбор прозаической формы, но он в конце концов остановился на стихах — и каких стихах! Великолепных, сатирических, юмористических, которые нередко словно бы подшучивают сами над собой, умышленно

спотыкаясь о собственные ноги, но непрерывно швыряя пригоршни острых, боевитых эпиграмм в тот теплый уют, что зовется любовью.

Действие сплошь носит характер фарса, персонажи карикатурны, и когда поэт Фалк грозит рассказать о пороках лоботрясов, их смертельный страх ничем не обоснован, — ведь никто из них ни секунды не верит в то, что Фалк может быть опасен. Но в этом бурном фейерверке иронии присутствует острая сатира, благодаря чему и в наши дни пьеса может служить превосходным чтением как некое пародийное «Ура в честь дружбы, чая, любви и тетюшек!»

И все же в этом фарсе, среди всех лгунов и обманщиков — будь то священник Строман с его двенадцатью детьми, фрёкен Шэре, стремящаяся заполучить мелкого чиновника Стювера, влюбленный коммерсант Гюльстад и все тетюшки — мы угадываем нечто такое, что предвещает трагедию отношений между двумя единственно человеческими персонажами пьесы — Фалком и Сванхильд. Правда, поэт Фалк, несмотря на резкое осуждение той фальши, что делает воздух душным и спертым, и сам недалеко ушел от пустого фразерства. В его лирический пафос Ибсен намеренно привнес столько лицемерия и пустозвонства, что конец комедии вполне закономерен: когда Фалк наконец добивается от честной, бесстрашной и цельной Сванхильд обещания последовать за ним на решающий бой против всех условностей, коммерсанту Гюльстаду удается подорвать все его идеальное предприятие — он просто-напросто предлагает им денег на осуществление намеченного бунта. После этого Фалку изменяет мужество, да и Сванхильд отступает. Комедия хорошо сбалансирована также и в другом сюжетном плане, ибо жалкого Стромана двух первых актов Ибсен превращает в умного и человеческого защитника собственного же смирения в кульминационной сцене третьего акта.

Итак, Ибсен создал комедию в стиле фарса о своей эпохе и собственной несчастной жизни. Позднее он писал, что единственным, кто одобрил книгу по выходе ее в свет, была его жена. Лично я объясняю это тем, что помимо всего прочего Сюзанна в гораздо большей степени, чем в каких-либо других произведениях Ибсена, является как бы соучастником в постановке самой проблемы, она незримо присутствует и в сатире пьесы и в ее самоиронии.

По выходе в свет «Комедия любви», как нетрудно догадаться, вызвала сенсацию. Этого следовало ожидать — пьеса полна издевок над всем буржуазным, выпадов против корифеев современности (которых автор называет по именам), презрения к обществу, в котором жил Генрих Ибсен, со всеми его институтами. Удивительно, как Ибсен вообще осмелился сдать ее в печать в самый мрачный и бесперспективный период своей жизни! Все предыдущие пьесы в той или иной мере были рассчитаны на благосклонность публики, автор пытался в них высказывать мысли, уже созревшие в умах, но «Комедия любви»

явилась поистине боевым произведением, вызовом обществу. Думал ли Ибсен, что сама форма пьесы, ее искрящийся изящный юмор со всеми афоризмами и парадоксами заставит людей смеяться, не задумываясь над тем, что служит причиной их смеха? Или же юмор висельника должен был найти выход в период депрессии и отчаяния?

Но люди не смеялись. Они делали все, чтобы стереть автора в порошок. Позвольте мне, не вдаваясь в подробности, процитировать лакошичный рассказ Франсиса Бюлля из его введения к пьесе:

«Выход в свет «Комедии любви» нигде не вызвал восторга. Юнас Ли писал Бьёрнсону, что ему, как издателю книги, вряд ли на пользу столь резкая критика ее со стороны профессора Монрада, и добавлял, что «не видит возможности ее защищать». Оценка Монрада сводилась к тому, что конец пьесы содержал «оскорбительный для человеческих чувств разрыв с идеями». Дитмар Мейдель назвал произведение Ибсена «прискорбным продуктом литературной неврастении». Говорят, будто один из членов Ученого совета университета даже заявил, что человека, который написал такую комедию, следовало бы прогнать сквозь палочный строй, а не предоставлять ему стипендии, о которой он просил. И даже близкий друг Ибсена, Боттен-Хансен, сказал, что автор «Комедии любви», «к сожалению, лишен идеальной веры и убежденности».

То ли «черт был глуп и не оценил публику», то ли пьеса была отчаянной конвульсией смеха, но появление ее привело драматурга лишь к новым неудачам.

На какие же средства жил Ибсен в это время, если не считать тех 100 далеров, которые Юнас Ли заплатил ему в качестве авторского гонорара? С поста директора театра его изгнали, и он, видимо, был доведен до отчаяния, несмотря на небольшой гонорар, полученный от газеты «Моргенбладет» (на протяжении осени Ибсен публиковал там свои статьи по поводу непрекращающегося спора о возможном слиянии двух театров, а также выступал в роли критика; он даже не постеснялся написать весьма хвалебную рецензию на сборник рассказов собственной тещи). Однако едва Ибсен в начале 1863 года получил должность литературного консультанта в «Христиания-театр», его критические выступления прекратились. Ему положили жалованье 25 далеров в месяц — вдвое меньше того, что он получал раньше, но и то лишь при условии, что театр будет делать сборы, а их в тот период почти не было. Кроме того, — и тут мы вполне разделяем мнение Кута, — после скапдала с «Комедией любви» газета «Моргенбладет» вряд ли позволила бы Ибсену выступать в роли критика на ее страницах. Как бы там ни было, доподлинно известно одно: именно в этот период он рьяно возобновил свою деятельность парадного поэта, ибо, по всеобщему признанию, в этой области он был непревзойденным мастером.

В феврале 1863 года правительство внесло в стортинг предложение о предоставлении Бьёрнстерне Бьёрнсону писательского жалования в размере 400 далеров в год. Надо сказать, что Бьёрнсон не был первым, кому была оказана такая честь, — тремя годами ранее такое же жалование получил Андреас Мунк (он был гораздо старше Бьёрнсона). В тот момент, когда предложение правительства обсуждалось в комиссии стортинга, Ибсен рискнул направить прошение о назначении ему такого же жалования. Он изложил в прошении свое неутешительное материальное положение: «Должность в Христианском Норвежском театре давала мне средний годовой доход в размере примерно 600 далеров; ликвидация театра и передача его дел в суд принесла мне 150 далеров убытка и одновременно лишила постоянной работы. В «Христиалия-театр» я получаю 25 далеров в месяц, каковая сумма выплачивается мне полностью лишь в том случае, если театр делает сборы выше тех, что были собраны в текущем году». Далее Ибсен пишет, что в Норвегии невозможно жить, занимаясь свободным творчеством, и в случае отказа правительства он намерен эмигрировать в Данию. Каким же образом он рассчитывал устроиться там лучше, чем в Норвегии?

Разумеется, правительство не поддержало его прошения, это было ясно заранее, однако в заключении, сделанном для стортинга, содержался намек на возможность предоставления Ибсену стипендии в будущем году, с тем чтобы он, подобно Винье и Бьёрнсону, смог уехать за границу.

Тем временем в кулуарах стортинга происходили бурные дебаты. Было очевидно, что большинство членов парламента возражает против предоставления Ибсену жалования, хотя кое-кто и испытывал к нему симпатию. Но даже его сторонники считали тактически неразумным подавать прошение именно сейчас — это могло повлиять на решение о предоставлении жалования Бьёрнсону. Все же во время парламентских дебатов, происходивших в апреле, депутат Ролф Ульсен рискнул внести предложение о писательском жаловании Генрику Ибсену; предложение было отклонено с значительным перевесом голосов — сорок девять против сорока.

Результаты голосования, равно как и перспектива получения стипендии, очевидно, весьма приободрили Ибсена. К тому же было удовлетворено его ходатайство о предоставлении 100 далеров на дальнейшие сборы фольклорного материала — надо сказать, что эту сумму он получил, но ничего не представил взамен. Он настолько воспрял духом, что осмелился ходатайствовать о стипендии на заграничную поездку в размере 600 далеров, с тем «чтобы на протяжении года изучать в Риме и Париже искусство, историю искусств и художественную литературу». Свое прошение Ибсен заключает следующими словами: «Осмелясь заметить, что, за исключением меня, по-

добные заграничные стипендии предоставлялись всем норвежским писателям, которые всю свою деятельность посвятили литературному творчеству, всеподданнейше ходатайству...».

Весна и лето 1863 года вдохнули в Ибсена новые надежды — ему показалось, что многолетние странствия в дебрях неудач близятся к желанному концу. Вначале студенты пригласили его быть гостем в их песенном походе-фестивале в Берген. В самом этом акте не было ничего удивительного — никто не писал столь много удачных песен и прологов для студентов, как Ибсен. То же он намеревался сделать и на сей раз. Как поэт он получил всеобщее признание. И тем не менее на студенческий слет в Швеции, который состоялся за год до этого и для которого Ибсен также писал песни, его самого не пригласили. Истосковавшись по успеху, поэт воспринял нынешнее приглашение как честь; к тому же он, видимо, считал, что в данном случае и бергенцы приложили свою руку. Увы, на этот счет он ошибался. Городок Берген был в курсе всех сплетен, что ходили по городку Христиания, и был превосходно осведомлен о весьма основательно подмоченной репутации Ибсена. А так как участников фестиваля, в том числе и его, предполагалось разместить в Бергене на частных квартирах, то отыскать хозяина, желавшего принять у себя Ибсена, было нелегко.

14 июня 1863 года пароход прибыл в Берген. Разумеется, и Бьёрнсона пригласили на фестиваль, дабы придать событию больший блеск и праздничность. Сам фестиваль и путешествие удались на славу, и для Ибсена это явилось одним из счастливейших воспоминаний в его жизни. Самый почетный гость фестиваля, Бьёрнсон, был к Ибсену крайне внимателен и оказывал ему всяческие почести. Видимо, такая предупредительность повлияла и на отношение к нему окружающих — во всяком случае, Ибсен решил, что бергенцы наконец открыли ему свои объятия. Да и бергенцы в свою очередь обнаружили, что Ибсен ведет себя вполне пристойно и вовсе не напивается пьяным. Петер Блютт, бывший председатель правления театра, где служил Ибсен, тот самый Блютт, который в бергенские годы писателя относился к нему с сочувствием и по-дружески, давал за него поручительства, теперь стал его закадычным другом. Дружбу эту они пронесли через всю жизнь.

И все же самое большое значение для Ибсена имело общение с Бьёрнсоном, который в то время находился в зените своей славы, был естественным центром всего происходящего, кумиром студентов и к тому же только что удостоен стортингом пожизненно самой большой для писателя чести. Ибсена же, напротив, преследовала одна неудача за другой. Все это оба они отлично понимали, Бьёрнсон знал, что Ибсен более всего сейчас нуждается в поддержке. Всеми обласканный, поэтому особенно щедрый и великодушный, он сделал

Шнен.
Последний дом справа,
рядом с церковью —
Стокмансгорден,
где родился Генрик Ибсен.
«Однажды няня
подняла меня
прямо на башню»

Мать Ибсена в детстве



Шиен.
Улица, на которой родился
Генрик Ибсен.
Вид со стороны церкви

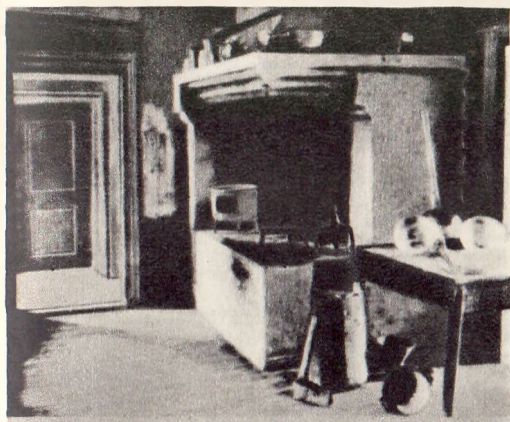
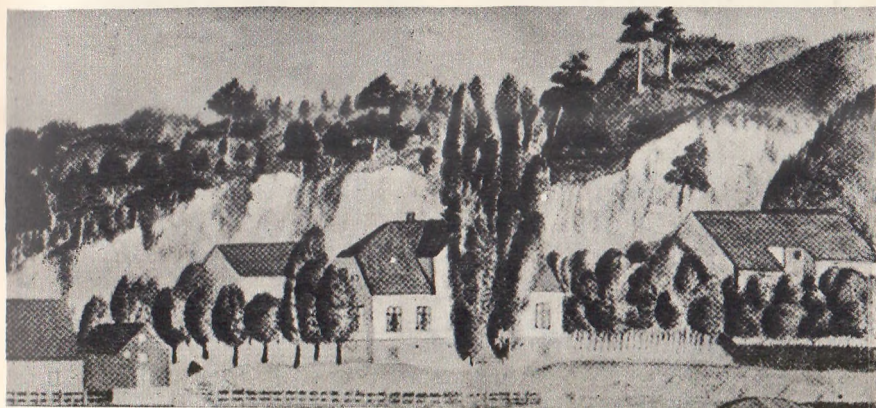
Дом близ Шиена,
в котором Генрик
провел детские годы

Сестра Генрика Ибсена
Хедвиг в детские годы.
Позднее фру Стрёмсланн



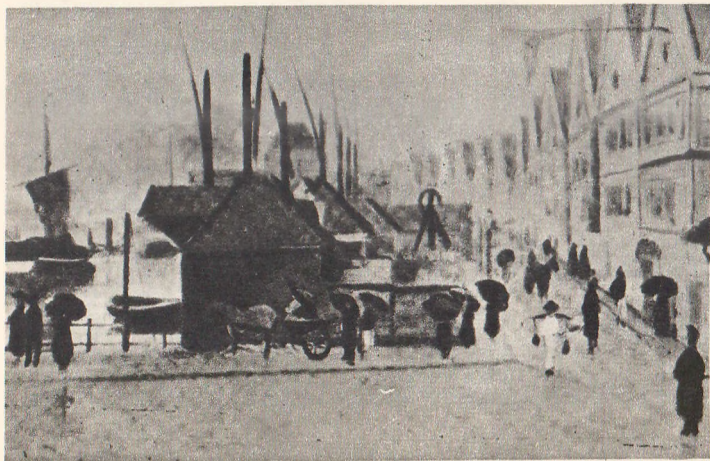
Детский рисунок
Генрика Ибсена

Гримстад. Внутренний вид
аптекарской, где Ибсен
работал с 1847 по 1850 г.



Берген.
(Художник
Фредерик Коллет,
примерно 1875 г.)
«Все дети в Бергене
рождаются с зонтиком
за спиной»

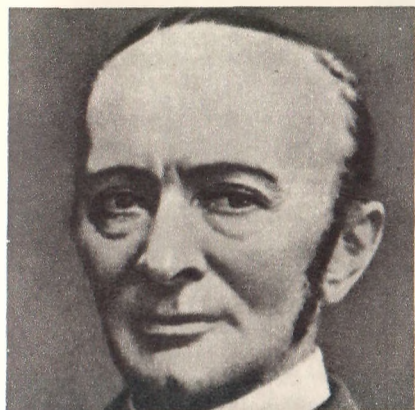
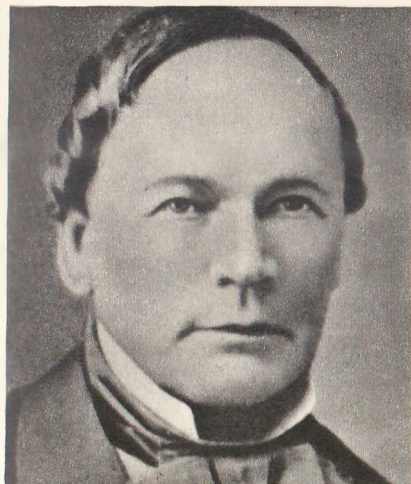
Норвежский театр
на улице Мёллергатен,
Христианиа.
(Гравюра Л. Клейсера,
примерно 1860 г.)
«Улица, полная постоянных
дворов с сомнительной
репутацией...
Публика приходит
прямо в рабочей одежде»



Кнуд Кнудсен.
Относился к Ибсену «как
к нерадивому школьнику»

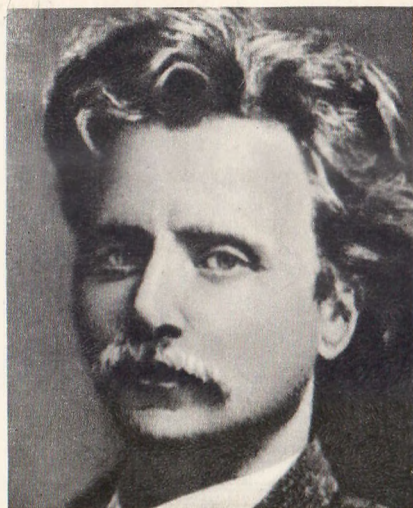
Фредерик Хегель,
издатель и советник
Генрика Ибсена.
«Сын служанки»

Бьёрнстjerne Бьёрнсон.
«Жалкий психолог,
когда дело доходит
до реальных людей»



Ханс Кристиан Андерсен
(примерно 1870 г.)
«Ибсен мне очень нравится,
только не «Пер Гюнт»

Эдвард Григ.
«...обладал особым талантом
заставить Ибсена творить»



Гравюра
в «Иллюстретер Нюхедсблад»
19 июля 1863 г. —
первый опубликованный
портрет Генрика Ибсена.
Сделана по фотографии
(пыле утерянной),
снятой в Криа.
в 1861 или 1862 г.

Генрик Ибсен в 1860-е гг,
в период работы
над «Брандом» и
«Пер Гюнтном»



Вилла Генрика Ибсена
в Италии «Каса Миччиола».



Магдалене Туресен
(примерно 1866 г.)
«Отношение ее к Ибсену
на протяжении
всей ее долгой жизни
оставалось необычайно
противоречивым»

Генрик Ибсен.
Христиания. 1861 г.



Генрик Ибсен. 1878 г.



Сигурд. 1879 г.
(Художник Х. Олрик)
«Такой странный,
одумчивый и замкнутый»

Сюзанна. 1884 г.

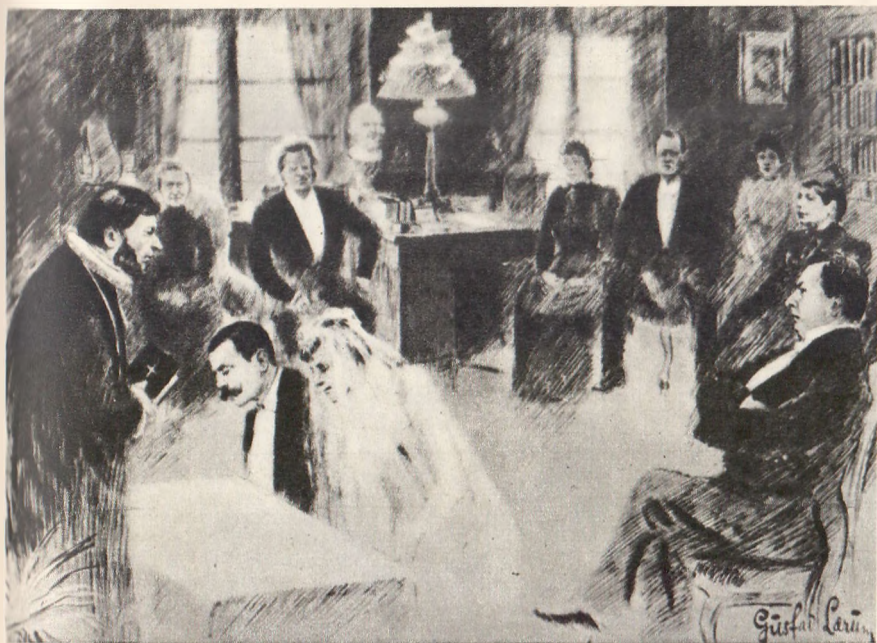


Каролина Бьёрнсон. 1875 г.
«Всякий, кто когда-нибудь
причинил мне какое-то зло,
сразу и навсегда становился
ее заклятым врагом»
(Бьёрнстjerne Бьёрнсон)

Бьёрнстjerne Бьёрнсон



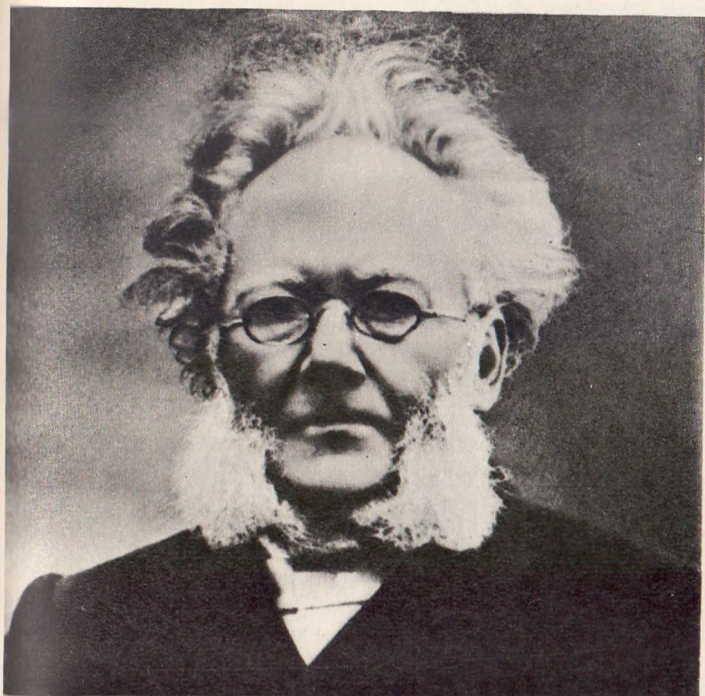
Свадьба Сигурда Ибсена
и Берглот Бьёрнсон
в рабочем кабинете
Бьёрнстjerne Бьёрнсона
в Аулстаде. 1892 г.



Единственный
известный портрет
улыбающегося
Генрика Ибсена.
(художник Эрик Вереншолл,
1880-е гг.)



Генрик Ибсен. 1894 г.



Генрик Ибсен.
(Художник Эрик Вереншолл,
1895 г.)



все, чтобы выдвинуть Ибсена под яркие огни рампы, сумел растопить заледенелое сердце Ибсена и зажечь его для новых свершений.

С фестиваля Ибсен возвратился в счастливом опьянении от успеха в Бергене, преисполненный мужества. Он вновь обратился к историческому материалу, но на этот раз совсем не так, как прежде. Приступив к работе, он, не переводя дыхания, продолжал ее, пока не кончил. В отличие от прошлого Ибсен в своем новом произведении не намеревался имитировать древние саги и проливать свет на источники норвежской культуры — оно, по замыслу автора, должно было представлять собой чисто психологическую драму, лишь помещенную в исторические рамки, которые могли бы сделать ее доступной для всех.

Всего лишь полгода назад в хвалебной рецензии Ибсен защищал произведение Бьёрнсона «Сигурд Слембе». Последние слова этой рецензии с полным правом могли бы послужить эпиграфом к его собственной новой драме «Борьба за престол»: «Из сказанного следует, что персонажи не говорят в стиле саг, да этого и не должно быть. Если же кто-либо воспримет сие как упрек, то пусть помнит, что язык определенной исторической эпохи был бы ошибкой в произведении, где автор, как в данном случае, поставил перед собой задачу нарисовать действительную и понятную для всех времен душевную борьбу. Творчество на этой основе не имеет ничего общего с точными датами и сменой эпох».

В этой рецензии Ибсен в известной степени соглашается с возражениями Бьёрнсона по поводу «Воителей в Хельгеланде», где, как мы помним, Ибсен ставил перед собой не только психологическую, но и культурно-историческую задачу, и поэтому стремился приблизиться к прозаическому стилю саг.

Новое произведение, к которому он приступил, явилось первой чисто психологической драмой, которую Ибсен решил создать после «Катилины», хотя и на этот раз он обратился к историческому материалу. Хокон Хоконссон в XIII столетии сумел положить конец междоусобным войнам в Норвегии и объединить страну. Правда, его боевой клич отличался от того, который вложил в уста своего героя Ибсен: «Норвегия—это государство, оно должно стать народом». Этот лозунг писателя остался жить и, словно рефрен, сопровождал всю норвежскую политику прошлого века.

Поговаривали, будто материал к пьесе Ибсен позаимствовал из праздничной речи Бьёрнсона во время фестиваля в Бергене; в ней Бьёрнсон назвал Хокона Хоконссона лучшим королем Норвегии. Но эти слухи с очевидностью не имеют под собой никаких оснований. Во время бесед в Бергене друзья наверняка не однажды говорили о мотивах из саг и истории, к которым они обращались в своем творчестве, и то, что Бьёрнсон назвал Хокона великим объединяющим сим-

волом, было скорее следствием этих бесед, а не находкой, которой якобы не преминул воспользоваться Ибсен.

Несомненно другое: у самого Ибсена накопился большой психологический материал как результат тех проблем, над которыми он не раз задумывался в минувшие годы. Мы говорим о конфликте между идеальным требованием, призванием, которому, он знал, он должен следовать, верой в самого себя и одновременно мучительной половинчатостью, сомнением, мелким будничным обманом. Не исключено, что он также почерпнул вдохновение в неистребимом жизнеутверждении Бьёрнсона, но эта черта была присуща и многим другим писателям Европы. К тому же вера в жизнь красной нитью проходила не только через его собственное творчество, но и через его многотрудную судьбу.

Некоторые полагали, что в двух контрастных персонажах — твердом в своей вере Хоконе и неуверенном, колеблющемся ярле Скуле — Ибсен изобразил Бьёрнсона и себя самого, но, скорее всего, в характеристике обоих главных героев, так же как и епископа Николаса, можно усмотреть различные черты самого автора.

В уже цитированном нами письме к датчанину Петеру Хансену от 1870 года Ибсен пишет об этом периоде своей жизни (после неудачи с «Комедией любви»), что все ополчилось против него, предали его анафеме: «То обстоятельство, что все были против меня, что я не видел вокруг себя ни одного человека, который бы понимал или верил в меня, и послужило, как ты легко поймешь, причиной настроения, которое я излил в «Борьбе за престол». Впрочем, довольно об этом». Но, как мы имели возможность убедиться, эти слова Ибсена не вполне соответствуют действительности. Вспомним, что именно в то время Бьёрнсон доказал (а позднее докажет в еще большей степени), что верит в него. Правда, не следует забывать, что письмо к Хансену было написано в тот период жизни Ибсена, когда ему хотелось бы забыть, сколь сердечной была некогда дружба между ним и Бьёрнсоном.

Пьеса «Борьба за престол» представляет собой весьма вольную интерпретацию исторического материала и отнюдь не рисует портрета хитрого и изворотливого политика Хокона, который хоть и завершил успешно борьбу за трон, но в этой борьбе не брезговал никакими средствами. Он, в частности, подослал наемных убийц для устранения Снорре Стурласона (не уничтожь он Снорре, тот смог бы продолжить свои королевские хроники, и Ибсен, возможно, имел бы в своем распоряжении более достоверный материал для создания образа Хокона Хоконссона). Но как драма «Борьба за престол» построена столь прочно, столь четка и динамична в своем конфликте, написана столь чистым и отточенным языком и с такой психологической убедительностью, что и по сей день она не сходит с театральных сцен во

всем мире. Пьесе присуща поэтическая широта, сценически она очень выигрышна. Что же касается образа ярла Скуле, то он является не только ярчайшим психологическим портретом во всем творчестве Ибсена того периода, но и превосходной ролью для большого актера.

Несколько слов об издании пьесы. Рассказывают, что когда Ибсен после окончания работы над пьесой в начале сентября (то есть всего лишь через два месяца с того момента, как он всерьез приступил к работе) направлялся в театр для передачи рукописи, ему повстречался книготорговец и издатель Юхан Даль, который некогда издавал Вергеланна. В свое время Даль заключил с Ибсеном контракт об издании материала о памятниках народного творчества, собранных во время путешествия Ибсена по стране, но так ничего и не дождался. Теперь же Даль взял вместо обещанного материала «Борьбу за престол», уплатив драматургу 150 далеров — сумму по тем временам немалую. Правда, он не преминул вычесть из гонорара аванс, выплаченный ранее по невыполненному контракту. В конце октября пьеса вышла в свет.

Поначалу критики были озадачены: ведь сумасбродный писатель на сей раз написал пьесу, которая разительно отличалась от последнего его произведения. По три большие и весьма хвалебные статьи профессора Монрада в январских номерах газеты «Моргенбладет» поставили все на свои места и уберегли драматурга от той нередко весьма бездумной критики, с какой на него имели обыкновение нападать. Датские же критики пьесу восприняли почти исключительно как неуклюжее восхваление саг и прошли мимо ее психологического содержания. В январе 1864 года в «Христиания-театр» состоялась премьера спектакля, который Ибсен ставил сам. По свидетельству очевидцев, игра актеров не отличалась особым блеском, но спектакль в целом имел успех и в ту зиму был сыгран восемь раз.

Казалось бы, самый тяжелый период в жизни Ибсена миновал. Выстояв бедность и унижения, он пьесой «Борьба за престол» добился важной победы в укреплении на родине своего престижа. Более того, он получил наконец стипендию для заграничной поездки — правда, последним из молодых норвежских писателей. И хотя ему не предоставили просимых 600 далеров, сумма в 400 далеров позволяла Ибсену отправиться за границу и поработать там в спокойной обстановке.

К несчастью, еще раньше, в начале октября 1863 года, Ибсен вынужден был просить аванс в счет этой стипендии (100 далеров), чтобы послать Сюзанну и сына в Копенгаген — очевидно, Магдалене Туресен в то время уже находилась там. Тремя неделями позже, на исходе октября, он просит министерство выплатить ему остальную часть стипендии, поскольку он «в ближайшие недели намерен отправиться пароходом в Гамбург». Как явствует из его последующей корреспонденции, чиновники министерства не были столь легковер-

ными и не дали ему денег, ибо много спустя, уже после того как Ибсен поселился в Риме, он все еще считал, что ему не уплатили часть стипендии. Но Кут, несомненно, прав, когда пишет, что не менее половины стипендии вместе с гонораром за издание «Борьбы за престол» Ибсену пришлось истратить на жизнь еще до завершения постановки пьесы. Не следует также забывать о процентах за долги: ведь драматургу постоянно приходилось, прибегая к поручительству добрых друзей, занимать деньги у ростовщиков под бешеные проценты. Не удивительно поэтому, что в конце зимы 1864 года, когда ему предстояла поездка за границу, положение его было как никогда тяжелым. Не имея ни гроша за душой, он к тому же заранее «общипал» все возможные источники. Это был крах всех надежд.

И снова Бьёрнсон протянул Ибсену руку помощи (а ведь на сей раз речь шла буквально о жизни и смерти писателя). Осенью 1863 года Бьёрнсон вновь переехал в Христианию. Именно в это время между ним и Ибсеном установился период близкой и доверительной дружбы, который впоследствии оба постарались забыть. Бьёрнсон употребил все свое влияние и личное обаяние и, опираясь на успех пьесы Ибсена «Борьба за престол», сумел уговорить состоятельных людей — да и не только их — принять участие в регулярных сборах средств в помощь нуждающемуся другу взамен стипендии, которая к тому времени была уже им проедена. Он добился своей цели; удалось собрать 700 далеров, то есть больше просимой в свое время Ибсеном стипендии. Эта сумма позволяла Ибсену сносно прожить за границей по меньшей мере на протяжении года.

Таким образом заграничная поездка Ибсена была обеспечена, и ему следовало наконец отправляться в путь. Чтобы раздобыть нужную сумму, Бьёрнсону явно пришлось обещать пожертвователям, что собранные деньги будут выплачиваться Ибсену под контролем адвоката Дункера, который выступал в качестве попечителя. Это означало, что Ибсену не должны были давать наличными более самой необходимой суммы, а пересылались бы денежные переводы по частям. Уже по прибытии в Копенгаген Ибсен благодарит Дункера за полученный перевод, а Бьёрнсону из Рима осенью 1864 года пишет: «Всякий раз, посылая мне деньги, он (Дункер) сопровождал перевод несколькими сердечными словами. Я всегда буду с благодарностью вспоминать то чистое и гуманное чувство, которое, хоть я столь многим ему обязан, не позволило ему ни единым словом намекнуть на то, что он рассматривает меня как свою путешествующую собственность, либо докучать мне своими наставлениями». Итак, даже в большой и столь важной для него зарубежной поездке Ибсен боялся оказаться в положении отданного под залог крестьянина и был счастлив от сознания, что залогодержатели предоставили ему возможность чувствовать себя свободным.

К ВНУТРЕННЕЙ ЯСНОСТИ

Когда именно состоялся прощальный вечер в компании «голландцев», с достоверностью никто не знает, да это и не имеет особого значения. Видимо, это событие произошло где-то в конце марта. Члены кружка, эти слегка богемные, критически настроенные наблюдатели и скептики, к тому времени начали находить свое место в жизни. Биркеланн, например, стал государственным архивариусом, а сам Боттен-Хансен только что сделался университетским библиотекарем. Ибсен же собирался отправиться в широкий мир, стремясь отточить свой поэтический дар. Закончился определенный этап в жизни «голландцев», и друзьям предстояло отпраздновать два знаменательных события: назначение Боттен-Хансена и отъезд Ибсена. Людвиг Доз написал приветствие по-латыни. Снабженный на дорогу множеством добрых напутствий, Ибсен на следующий день пароходом отправился в Копенгаген — кстати, вместе с Боттен-Хансеном.

Что же представлял собой Ибсен в то время, когда он покинул родину, которую затем не видел целых десять лет и куда окончательно возвратился лишь двадцать семь лет спустя? Был ли он надломленным беженцем, который любой ценой стремился уехать? Да, отчасти. Он много и упорно трудился, чтобы овладеть профессией драматурга, но скромные победы, которые иногда выпадали на его долю, неизменно сменялись новыми неудачами. Он чувствовал себя на краю гибели, задыхался в душной атмосфере духовной жизни Христиании; его приводили в отчаяние та мелочность, безразличие и лицемерие, с которыми ему приходилось сталкиваться на родине. Он ненавидел этот город, он не мог более в нем оставаться.

Но не чувствовал ли он себя в то же время и соколом, который наконец-то сможет расправить крылья в полете? Да, и такие настроения были не чужды тридцатилетнему пассажиру парохода, на всех парах шедшего к датским берегам. Однако, возможно, еще более чувствовал он себя тем буревестником, о котором писал в одном из стихотворений того периода:

«Тяжел он для воздуха, легок для моря.

Вот, птица-поэт, в чем и радость и горе» *.

Сумел ли он найти твердую почву под ногами в чисто духовном плане? Знал ли, о чем ему писать? На что употребить добровольное изгнание? На эти вопросы мы также не можем дать однозначного ответа. Ибсен прошел период борьбы с социальной и духовной неопределенностью, период веры и раздвоенности, снова веры и снова сомнений. В «Борьбе за престол» он утверждает, что разрушительно

* Перевод Вс. Рождественского.

не просто верить или сомневаться, а сомневаться в собственных сомнениях. Он поистине испытал это на себе, частично или почти полностью примыкая ко многим общественно-политическим, философским, литературным течениям того времени. Он прошел через национальную романтику и транитское движение, был поборником норвегизации и одновременно скептическим и словоохотливым Гертом Вестфальцем, но все время сомневался в собственных сомнениях, ибо за всей негативностью и презрением и вместе с тем попытками приспособиться (многое мы сегодня тотчас отмели бы, пользуясь столь часто употребляемым теперь выражением «чувство самоуничтожения») он все же сохранил почти непостижимое упорное внутреннее самоутверждение. Вновь прибегая к модному термину нашего времени, можно назвать это чувством предвидения. Это чувство развивалось в нем подспудно с самого детства, с того времени, когда он опережал остальных своих сверстников, оно укрепилось в годы пребывания в Гримстаде, и оно может быть прослежено во многом из того, что было написано драматургом позднее. Это же чувство предвидения можно, например, явственно обнаружить в образе поэта Фалка из «Комедии любви» — того самого поэта, который предъявляет требования, но не осмеливается их выполнить.

Человек о котором мы говорим и который в начале апреля 1864 года направлялся к берегам Дании, сам через каких-то восемь лет (уже после того как наконец нашел себя в качестве пророка и обличителя) обрисовал свое положение перед отъездом из Норвегии словами, исключаящими двоякое их толкование. В 1872 году, когда в Хёугесунне должны были праздновать тысячелетие битвы у Хаф-фьорда, завершившей первое объединение Норвегии, и открыть памятник королю Харальду, Ибсена попросили написать торжественную оду. Он это сделал мастерски, но не смог удержаться от того, чтобы в первой же строфе не преподнести своей самодовольной родине следующую горькую пилюлю:

«Народ мой, ты поднес в глубокой чаше
Мне горькое, бодрящее питье,
И на краю могилы вызвал всё
На битву я, чем мир сегодня страшен!
Ты мне велел края покинуть наши,
И тяжело бремя скорбное мое,
Что я влачу, гоним недобрым роком,—
Прими теперь привет мой издалёка!»

Урок, который Ибсен пожелал преподать своим стихотворением официальной, торжествующей Норвегии, далеко не так прост. Ибсен, подобно ветхозаветному пророку, выступал в нем перед своим народом. Покидая в конечном итоге Норвегию, он в глубине души скор-

бел об этом, считал, что стоит на краю могилы; взяв в руки посох изгнанника, он намеревался нести ношу печали. Но самыми поразительными строками следует считать «гоним недобрым роком». Это не только тончайший поэтический образ, но и отражение горькой действительности. В свое время друзья Ибсена в Гримстаде обратили внимание на то, что он носил ботинки на босу ногу. С тех пор прошло немало лет, а официанты кабачка «Л'Орса» на Принсенсгате, уже после того как Ибсен эмигрировал за границу, еще долго помнили, что зимой он ходил в одних лишь резиновых калошах. Вот откуда этот удивительный по своей выразительности и точности образ. Но, несмотря на горечь прежних дней, Ибсен сохранил в своей душе нечто дорогое, что он сумел увести с собой нетронутым.

Стихотворение не было прочитано на празднике, а почему — мы расскажем позднее.

Впечатления от поездки на юг оказались столь сильными, что у Ибсена почти не было времени задумываться над собственным положением и еще меньше времени для работы над исторической драмой о Магнусе Хейнесоне, рукопись которой лежала у него в чемодане.

Он прибыл в Копенгаген в начале апреля и очутился там в самый разгар кризиса, который переживала история Севера. Именно в это время пала крепость Дюббёль, что завершило окончательное поражение Дании и знаменовало собой крах идеи «скандинавизма», которая на протяжении последнего полугодия терпела одно фиаско за другим. Так называемый скандинавизм явился последним течением, к которому когда-либо примыкал Ибсен, но в него Ибсен очень верил и связывал с ним большие надежды. Ведь Дании давно угрожала Пруссия. В 1849 году ей не удалось отнять у датчан населенную немцами Гольштинию (Гольштейн), но уже в 1864 году захват этой провинции стал реальностью и послужил первым шагом на пути к широкому объединению Германской империи, экспансии, завоеванию Эльзас-Лотарингии и возникновению двух мировых войн в XX столетии.

Дания была первой жертвой прусской экспансии. Это не явилось для нее неожиданностью, так как она уже давно знала о грозящей ей опасности. Стремясь упрочить свое весьма шаткое положение, она искала дипломатической поддержки у великих держав на Западе (но там дальше общих разговоров дело не пошло) и одновременно помощи со стороны королевства Швеция — Норвегия. Норвежцы и шведы к этому отнеслись сочувственно, причем не только настроенное в духе «скандинавизма» громкоголосое студенчество (разумеется, его политическое влияние было минимальным), но и самые высокие круги, в частности король Карл и его министр иностранных дел. Дания надеялась, что Пруссия все же не решится начать войну, если

ей будет противостоять единый Север. Но, пользуясь поддержкой Австрии, Пруссия развязала военные действия, и уже после этого королю Карлу под нажимом шведского риксдага и норвежского стортинга пришлось пойти на жалкое дипломатическое отступление.

Единственная полученная Данией помощь заключалась во множестве красивых речей и в мизерных отрядах норвежских и шведских добровольцев, число которых было столь невелико, что они не могли оказать ни малейшего влияния на ход военных событий. Сдача крепости Дюббёль означала, что немцы захватили последнее существовавшее укрепление датчан и могли диктовать свои условия, а сводились они к следующему: отторжение Гольштинии, а также Шлезвиг, который в то время был провинцией, где жили в основном датчане, а немцев было немного.

Вряд ли нужно говорить, как переживал Ибсен все эти события. Огорчение его ничуть не уменьшилось, когда он в конце апреля через Любек прибыл в Берлин и присутствовал при триумфальном возвращении немецких войск. Из Рима он писал Бьёрнсону: «Мне очень жаль, что пришлось излить перед тобой всю эту горечь, вместо того чтобы описать ту прелесть, которая помогла мне здесь стать возвышеннее и благороднее. Но я не могу отделаться от печальных мыслей о положении дома, как не мог этого сделать на протяжении всей поездки. Останься я подольше в Берлине, где в апреле мне довелось присутствовать при вступлении войск и видеть, как чернь с ревом окружала трофеи, взятые у датчан при Дюббёле, как она садилась верхом на лафеты и плевала в жерла пушек, тех самых пушек, которые напрасно ожидали подкрепления и все-таки стреляли, пока не разорвались,— не знаю, что бы и случилось со мной, уцелел ли бы мой разум...»

Из Берлина Ибсен направился далее в Вену, а отсюда, с остановками, по железной дороге через Австрию и Италию в Рим, куда прибыл в середине июня. Наступила счастливая пора, когда он мог изучать мир и радоваться жизни, сначала в Риме, затем в Генциано, где летом был лучше климат и меньше опасность малярии. Местные жители прозвали его Капеллоне, что означает по-итальянски «большая шляпа». В кругу его ближайших знакомых помимо искусствоведа Лоренца Дитрихсона и финского скульптора Вальтера Рюнеберга, сына крупнейшего финского поэта, были г-жа Лина Брюн с сыном и дочерью, страдавшей туберкулезом легких. Семья Брюн ожидала приезда второго сына, богослова Кристофера. Поскольку Кристофера Брюна считают одним из прообразов и вдохновителей «Бранда», заметим, что он принадлежал к числу ярых приверженцев идеи скандинавизма. С трибуны Студенческого общества в Христиании в тот самый вечер, когда Ибсен присутствовал на прощальном празднике у «голландцев», он призывал студентов отправиться на

помощь датчанам. Сам он так и сделал, но после нескольких недель участия в войне был разочарован тем, что датские солдаты проявляли весьма умеренный патриотизм и неохотно несли службу, предпочитая вернуться к семьям. И тогда Кристофер Брюн направился пешком через всю Европу к своей семье.

О жизни и поведении Ибсена в то первое лето в Италии живо и интересно рассказал в журнале «Свюinne Тидер» Лоренц Дитрихсон. И хотя его воспоминания записаны почти столетия спустя, и на них, несомненно, наложили свой отпечаток взгляды автора — искусствоведа старой школы, нам кажется небезынтересным привести некоторые из них.

Ранним воскресным утром, 19 июня, в дверь Скандинавского общества, где Дитрихсон занимал должность библиотекаря (за бесплатную квартиру и небольшое вознаграждение), позвонили. С улицы раздался голос датского консула Браво, который сказал, что привел с собой доброго друга Дитрихсона. Им оказался Ибсен. Погода в тот воскресный день была прелестная, и они совершили «основательную поездку», осмотрели немалую часть города, а также присутствовали на большой службе в церкви Св. Петра. Вечер же провели в небольшой остерии, которую сообща «обнаружили». Их сердца были преисполнены впечатлений, они мечтали о том, чтобы насладиться всеми красотами, которые им предстоит увидеть, хотя, как пишет Дитрихсон, «никто из нас, конечно, и не представлял себе, какое значение для каждого будет иметь этот день. Передо мной, казалось, находился совсем другой человек, отличный от того замкнутого и озлобленного Ибсена, которого я три года назад оставил в Христиании».

Несколько дней спустя все скандинавы, кто еще не разъехался на летние капикулы, собрались на прощальный ужин в летнем ресторане. «Впервые после долгого перерыва Ибсен снова находился в обществе своих соотечественников, и он поделился с ними мучительными мыслями о военных событиях последнего времени. Постепенно, однако, его рассказ принял характер импровизированной речи; в ней он дал выход накопившемуся страстному гневу и любви к своему Северу, которые он так долго молча выпашивал в душе. В его голосе появились звенящие нотки, в темноте виднелись горящие от возбуждения глаза. Когда он кончил, никто не закричал «браво», никто не тронул свой бокал, но я думаю, всем казалось, будто северная «Марсельеза», услышанная совсем немногими, в тот вечер плыла по ночному воздуху Рима...».

И далее о летнем отдыхе: «Вместе с семьей я снял дачу в Виллегиатур, на озере Неми, и Ибсен решил поселиться там же». Он приехал туда вместе с Вальтером Рюнебергом, и они остановились в городском кафетерии, где им предоставили комнату позади бильярдного зала. Дитрихсон вспоминает о забавном происшествии, когда

Ибсен впервые взобрался на осла. Дело обстояло так. Оба приятеля собрались в Капель Гандольфо, летнюю резиденцию папы Пия IX, куда тот должен был прибыть. Когда они благополучно добрались туда верхом на ослах, народ уже выстроился шпалерами в ожидании папского благословения. Оба норвежца были вынуждены, как сквозь строй, проехать мимо собравшихся, которые, завидя их, дружно расхохотались. Испуганные животные припустились было галопом, а затем улеглись на землю. Хохот еще более усилился, и как раз в это время показалась папская свита. Ослов и незадачливых всадников поспешно оттащили в сторону.

Совершенно очевидно, что в этот период, так же как и после приезда в Рим жены и сына, Ибсен находился в счастливом, приподнятом настроении. Я позволю себе еще раз сослаться на один из приводимых Дитрихсоном анекдотов, который превосходно характеризует обстановку тех дней: «О несчастном английском поэте Четтертоне ходило немало самых разных слухов. Как говорят, он принял яд, после того как голодал три дня, и его домовладелец напрасно пытался найти ключ от дверей, которым пользовался умерший. Наконец ключ нашли в желудке покойного — он проглотил его, мучимый голодом. Как только рассказчик доходил до этого места, беседа неизменно оживлялась, ибо всегда находился какой-нибудь почтенный человек, с жаром доказывавший, что поэт обязан был найти способ прокормиться, — например, устроиться приказчиком. Вот тут-то Ибсен и садился на своего кошку. Он в свою очередь начинал доказывать, что гораздо лучше проглотить ключ от дверей, чем идти в приказчики, причем настаивал на этом в возможно более парадоксальной форме, стремясь вызвать у собеседника возражения и начать спор...» По мнению Дитрихсона, именно таким образом Ибсен изучал прообразы своих будущих героев.

О том, что происходило с Генриком Ибсеном с весны 1864 года до того времени, когда он поздней осенью 1865 года завершил работу над «Брандом», написано немало страниц. И в этом нет ничего удивительного, так как «Бранд» не только ознаменовал собой становление большого художника, но и явился важной вехой в истории его духовного наследия. Пьеса до сих пор не исчерпала своей значимости, ее играют на сценах многих стран, причем толкование и манера исполнения ее весьма различны.

Как мы уже отмечали, по прибытии в Италию Ибсен испытывал чувство необыкновенного облегчения, которое удивительным образом сочеталось у него с мальчишеской заносчивостью. Он не уставал возмущаться предательством шведов и норвежцев и их уступкой грубой немецкой политике силы. Ему казалось, что вокруг сплошные ничтожества и лицемеры. Не исключено, хотя и мало вероятно, что он и сам испытывал известные угрызения совести по поводу того, что не

пывался идти добровольцем. Но в глубине души он сознавал, что было пригоден к военной службе, и вызвано это отнюдь не трусостью. В то время, о котором идет речь, Ибсен, очевидно, больше всего радовался обретенной свободе, богатству новых впечатлений от природы и обычаев Италии и знакомству с шедеврами ее искусства.

В то лето он позволил себе побездельничать. Если не считать пещерного похода, который он совершил два года назад, борьба за хлеб насущный на протяжении многих лет не давала ему возможности понастоящему отдохнуть. И хотя в чемодане у него лежали наброски драмы о морском разбойнике Магнусе Хейнесоне, мятежнике и бойце XVI столетия, которому в Дании отрубили голову, но посмертно причислили к героям, Ибсен пьесой не занимался. Материал стал казаться ему чем-то призрачным, он словно бы растаял в тумане сырой, дождливой Христиании. Вместо этого, по свидетельству Дитрихсона, ранней осенью у него появилось желание написать драму о Юлиане Отступнике, который в психологическом плане был одним из интереснейших римских императоров и отличался таким раздвоением личности, что это, безусловно, должно было захватить воображение Ибсена.

Осенью 1864 года в Рим наконец приехали Сюзанна и Сигурд; позднее, после отъезда Дитрихсона, Ибсен занял его должность секретаря-библиотекаря Скандинавского общества, что давало ему бесплатную квартиру. Сохранились лишь два прозаических произведения того периода, принадлежащих перу Генрика Ибсена,— мы имеем в виду два весьма пространных письма к Бьёрнсону, написанных в теплом дружеском тоне (к сожалению, третье утеряно почтой). В этих полных оптимизма письмах он делится с Бьёрнсоном своими мыслями. Заметим попутно, что у Бьёрнсона имелись кое-какие подозрения относительно возможного касательства Ибсена к непрерывающейся театральной «войне» в Христиании. Так вот по этому поводу Ибсен пишет несколько слов о себе, которые небезынтересно воспроизвести: «Я знаю свой недостаток — неспособность тесно, душевно сходитья с людьми, которые требуют, чтобы ты был с ними нараспашку. В этом у меня есть что-то общее со скальдом Ятгейром из «Борьбы за престол». Я не могу заставить себя раздеться донага перед посторонними. И я чувствую, что в своих отношениях с людьми я вообще не в состоянии полностью выразить то, что таится в глубине моей души и составляет мое истинное «я». Вот почему я предпочитаю замкнуться в себе, вот почему порой мы с тобой держимся на почтительном расстоянии друг от друга, словно занимаем положение наблюдателей. Но ты, верно, и сам все это понял или догадался, иначе вряд ли ты мог бы сохранить ко мне столь дружеские сердечные чувства». Не правда ли, весьма чистосердечное признание, особенно для Ибсена!

В следующем письме, где материальным заботам отводится уже довольно много места, Ибсен по-прежнему тепло благодарит Бьёрнсона за все, что тот для него сделал и продолжает делать. Для выражения признательности у него были все основания, ибо в 1865 году Бьёрнсон продолжал свои бесконечные хождения, стремясь обеспечить сносное существование для Ибсена и его семьи, и на этот раз его ходатайства увенчались успехом.

Судя по всему, уже в начале осени 1864 года Ибсен отказался от мысли написать драму о Юлиане Отступнике (только через десять лет он завершил наконец работу над этой темой) и погрузился в создание пьесы, которая через год напряженного труда вылилась в знаменитого «Бранда». Материал, который послужил основой драмы, не был для Ибсена чем-то новым, неизвестным, но принципиально новым был подход драматурга к этому материалу. Идеи и мотивы своей новой вещи он мог почерпнуть в различных источниках. И хотя сам Ибсен нередко отрицает влияние того или иного писателя или мыслителя, утверждая, будто он вообще не читал его произведений, к такого рода заявлениям следует относиться с настороженностью. Пусть даже он не был особенно начитанным или образованным человеком и гораздо усерднее читал газеты, нежели книги, можно не сомневаться, что он читал гораздо больше, чем хотел бы показать, и неплохо ориентировался в различных философских, религиозных и других течениях своего времени.

Не вызывает сомнения, что одним из духовных отцов «Бранда» был Сёрен Кьеркегор с его альтернативой: или — или. Вполне возможно, что встреча с Кристофером Брюном еще в большей степени укрепила интерес Ибсена к этой альтернативе. Кристофер Брюн, позднее внесший большой вклад в движение за создание народного университета, в то время был молодым богословом с решительными и непреклонными суждениями, из-за которых он не решался просить себе должность в церкви. Человек суровый и сильный, аскетичного, по одновременно весьма воинственного нрава, он поддерживал датчан в их борьбе против пруссаков и вызвался идти добровольцем.

Брюн, несомненно, вполне соответствовал тому идеалу, который создавал в своем воображении Генрик Ибсен. Но не только он послужил прообразом Бранда. Своему герою Ибсен придал также черты Ламмерса, проповедника из Шиена, религиозный фанатизм которого еще с детских лет запал ему в душу. Нетрудно обнаружить и литературные прообразы Бранда.

«Бранда» можно смело назвать великой драмой о призвании и ответственности, о стремлении человека до конца оставаться самим собой наперекор окружающей действительности.

Первоначально произведение было задумано как большой эпический стихотворный цикл (набросок сохранился до наших дней,

но само произведение затеряно). Переезжая в 1868 году в Германию, Ибсен спрятал кое-какие рукописи в помещении Скандинавского общества в Риме, но по возвращении туда в 1878 году обнаружил, что они пропали. В конце XIX столетия они были найдены одним датским коллекционером, который предпочел не возвращать их владельцу, а оставил себе. После смерти Ибсена он сообщил о своей находке, и это, естественно, вызвало сенсацию.

Вступительное стихотворение к циклу «Бранда» красноречиво свидетельствует о тех чувствах, которые испытывал поэт к своему народу:

К СОВИНЫМ

«Мой край родной! Народ моей страны,
Где солнце заперто в горах и льдами,
Где фьордами пути преграждены
И где душе не воспарить крылами, —
Нерадостную песнь тебе спою,
В последний раз теперь слагая оду:
Какой поэт продолжит песнь свою,
Когда он спел отходную народу?»

А мор уже кругом. Передо мной
Огромный труп, отчаянно смердящий
Дыханьем чумным надо всей страной,
И знать и нищих наповал разящий.
Накройте труп знаменами страны!
Пусть молодежь его опустит в море,
Где йомбургцы лежат, побеждены
Когда-то ярлом в долгом бранном споре».

После того как он в весьма высокопарных, но выразительных стихах слил воедино самого себя и народ и подчеркнул, что потерял всякую веру в его прошлое и будущее, он все-таки за «низкими холмами» замечает ряд «горных вершин» и заканчивает вступление следующими словами:

«И вот настроил арфу я свою,
Но призывок есть — иные струны немы.
И в песне я другую песнь таю —
И кто поймет ее, поймет поэму» *.

Нет ничего удивительного в том, что Ибсен не был удовлетворен созданием «эпического «Бранда». Его столь долго подавляемое желание выступить в качестве карающего пророка своего времени требо-

* Перевод В. Адмони.

вало новой формы, отличной от той, какой он пользовался прежде. Театральная поэзия, которой Ибсен овладел ценой больших усилий, ему изрядно надоела. Возможно, на какое-то время он потерял веру в силу воздействия этого жанра. Поэтому он решился на создание стихотворного цикла, ибо знал, что никто другой в Норвегии не владел в такой степени философским стихом, как он. Однако и сюда проникло слишком многое от привычного ремесленничества. Высокое мастерство приводило к тому, что Ибсен-поэт не мог остановиться там, где останавливалась его мысль, и устоять перед соблазном хорошими стихами покрыть недостающее.

Когда Ибсен завершил работу над известной нам ныне частью эпического «Бранда», он, очевидно, испытывал почти необоримый соблазн послать ее в Копенгаген Фредерику Хегелю, директору издательства «Гюльдендалъ», с которым его в свое время свел Бьёрнсон (кстати, Бьёрнсон нередко поступал таким же образом). Продвинувшись так далеко в своей работе, он, казалось бы, имел все основания брать деньги взаймы там, где их можно было получить. Но он все же устоял перед соблазном послать стихотворный цикл в печать.

Подобно истинным пророкам, Ибсен обладал даром «видения». На сей раз «видение» снизошло на него в римском соборе Св. Петра — не таком уж плохом месте как источнике вдохновения. Сам драматург рассказывает об этом в третьем, предпоследнем письме к Бьёрнсону того периода. Итак, мы подошли к знаменательной дате 12 сентября 1865 года. В это время Ибсен жил в Ариччиа. Прошел почти год напряженной работы над «Брандом». Материальные ресурсы поэта на исходе, и все-таки он находит в себе силы начать все сызнова. Он пишет Бьёрнсону:

«Как-то раз пошел я в собор Св. Петра (у меня было дело в Риме). Там меня вдруг осенило — я ясно увидел все то, что мне хотелось бы высказать в своем произведении. Все, над чем я без толку мучился целый год, теперь выкинуто за борт; с середины июля я начал нечто новое, и оно продвигается вперед с такой быстротой, с какой мне никогда прежде не работалось. Впрочем, новое заключается лишь в том, что я только с июля принялся писать; сюжет же и настроение уже давно преследовали меня, как кошмар. Это началось с того самого времени, как несчастные события на родине заставили меня глубже заглянуть в самого себя и в окружающую действительность, поразмыслить о вещах, которые прежде от меня ускользали или, во всяком случае, не вызывали во мне достаточно серьезного отношения. Я пишу драматическую поэму на современный сюжет, с серьезным содержанием, в пяти действиях, в стихах (однако совсем не похожих на «Комедию любви»). Четвертое действие скоро будет готово, а пятое, чувствую, напишу в неделю; работаю и до и после обеда, чего прежде никак не мог».

После рассуждений о том, что теперь он наконец решительно отделился от властвовавшего над ним эстетического начала, ибо эстетика такое же великое проклятье для поэзии, как богословие для религии, Ибсен восклицает:

«Какой бесценный дар — писательское дарование! И в то же время — великая ответственность. Я теперь достаточно созрел, чтобы чувствовать ее и относиться построже к самому себе».

Далее он рассказывает известную историю об эстете, которого повстречал в Копенгагене и который назвал Христа «интересным явлением» и любовался им, как гурман устрицей. Придя к мысли, что таким слизняком он все же никогда не был, Ибсен добавляет: «... но как знать, что могли бы сделать из меня различные мудрствующие силы, подвергаясь я их влиянию беспрепятственно. Воспрепятствовал же этому не кто другой, как ты, дорогой Бьёрнсон! Ты достаточно ясно представляешь как собственные, так и мои потребности, чтобы знать, насколько то, в чем я духовно нуждался, совпало с тем, что ты мне давал и хотел давать. У меня так бесконечно много на душе, столько хотелось бы высказать тебе и столько готово в беспорядке хлынуть на бумагу! Но если бы я вздумал все написать, у меня бы не хватило денег оплатить пересылку такого письма».

Воспроизводить содержание «Бранда» было бы совершенно излишним для тех, кто его знает, и бесполезным для тех, кто с ним незнаком. Главное в этой пьесе заключается не во внешнем действии, а в том до предела насыщенном внутреннем диалоге Ибсена с самим собой, свидетелями которого мы становимся и который он ведет, не думая о том, будет ли его произведение иметь успех у читателя и можно ли его вообще играть в театре. Именно в этом проявляется его решительный расчет с самим собой, и поэтому можно без преувеличения сказать, что все персонажи пьесы являются, по существу, как бы внутренними голосами драматурга. Священник Бранд чувствует, что призвание божие требует всего его, без остатка, и он в свою очередь требует, чтобы и другие жертвовали всем, если бог — то есть их внутренний голос — подсказывает им это. То, что он приносит несчастье другим, в том числе и своим близким — матери, возлюбленной, самому себе, — не идет ни в какое сравнение с абсолютными требованиями, которые все должны носить в своем сердце. Люди должны знать, что если они не следуют этим требованиям, пытаются найти для себя всевозможные оправдания, они изменяют своему долгу.

Ибсен решительно отмежевывался от попыток толкования его пьесы в духе христианского мировоззрения. В письме к Брандесу он подчеркивал, что мог бы сделать своего героя не проповедником, а человеком другой профессии. Но бесспорно одно: чаще всего — как в христианстве, так и в других религиях — именно религиозные проповедники стремились помочь своей пастве возвыситься над сует-

ными интересами бытия. Столь же бесспорно и то, что философы, равно как и другие ученые, нередко призывали к тому же. Разумеется, Ибсен мог избрать в качестве героя философа или же естествоиспытателя. Но, остановив свой выбор на образе священника, он получил возможность раскрыть многие моральные аспекты своего времени, ибо проблемы религии, проповеди священников — тема всем близкая и понятная и, обращаясь к ней, Ибсен мог рассчитывать на понимание со стороны современников.

Позднее он отмечал, что замысел драмы зародился у него под впечатлением тех позорных событий, которые ему пришлось наблюдать в 1864 году. Он считал, что принадлежит к народу, у которого практически нет прошлого и, уж во всяком случае, нет будущего, к народу, который в случае нашествия врага, к примеру русского царя, страдал бы от того, что погубило государство, но уцелел бы как нация. Будучи проездом в Дании, Ибсен воочию убедился в том, как глубоко переживали датчане поражение. Это укрепило его в мысли, что на датчан, несмотря на все, еще можно положиться, но не на шведов и не на норвежцев. Предательство, совершенное в 1864 году его согражданами, невосполнимо, в нем с удивительной ясностью и обнаженностью проявились черты, которые не давали Норвегии права называть себя нацией. Переполюнявшие его чувства Ибсен выразил в большом, гневном стихотворении, единственном отправленном им в то время на родину. В нем он еще раз подчеркнул свое глубокое презрение к официальному лицемерию, которое проявляли норвежцы в связи с убийством Авраама Линкольна:

«Не сдержав ни обетов своих, ни клятв
И порвав договоры, увы,
Истории поле для жутких жатв
Уж давно удобрили вы...

.....
Но пусть мы бредем по провалам болот,
Не скорблю я в душе своей,
Что цветок ядовитый пышно цветет
Здесь, на дереве наших дней.
Пусть точит червь. И чаша пуста,
И рушатся стены вдруг.
«Системе» теперь не спастись никуда —
Ведь близок день мести и день суда
Над ложью, царящей вокруг»*.

Как отрадно все же сознавать, что через три четверти столетия после выхода в свет «Бранда», когда Норвегия подверглась нападе-

* Перевод В. Адмони.

нию и захвату чужеземцами, народ выдержал тягчайшее испытание и сохранил себя как нация! Мы вправе спросить себя: какую роль сыграл Ибсен, и в немалой степени своим «Брандом», в духовной жизни Норвегии, в становлении того национального характера, который не дал себя покорить? В какой мере дух Ибсена вдохновлял учителей, не желавших склониться перед врагом, или священников и других столь же мало приметных участников Сопротивления? Трудно с уверенностью ответить на этот вопрос, но весьма характерно, что, когда Франсис Бюлль, крупнейший норвежский исследователь творчества Бьёрнсона и Ибсена, на протяжении долгих лет заточения в Грини старался вселить мужество в своих товарищей по заключению, самое сильное впечатление на них производили рассказы об Ибсене. Они вдохновляли узников, особенно то, что говорил им Бюлль о «Бранде», вселяли в них бодрость и уверенность.

Работая над «Брандом», Ибсен, по его собственным словам, держал на письменном столе под стеклом живого скорпиона. И когда тот начинал кукситься, писатель подкладывал ему какой-нибудь мягкий плод, скорпион пускал в него яд и снова выздоравливал. Те же чувства возмездия испытывал Ибсен по отношению к самому себе и своим соотечественникам. В своей ненависти к Норвегии он в ту пору зашел так далеко, что однажды, стукнув кулаком по столу в кафе, громогласно заявил, что уж по крайней мере одно для его сына исключено: Сигурд никогда не станет норвежцем. К сожалению, в какой-то степени он оказался пророческим — Сигурд Ибсен, человек, бесспорно, талантливый, так по-настоящему и не пустил корни в Норвегии, хотя не без доброй помощи отца и тестя одно время был даже норвежским государственным министром в Стокгольме.

Возможно, мы делаем слишком большой упор на то, что «Бранд» был направлен против Норвегии и норвежцев. Следует помнить — и это уже подчеркивалось, — что драма прежде всего явилась своеобразным сведением счетов писателя с самим собой. Ибсен наконец вышел из длинного, мрачного туннеля, сжег за собой все мосты и создал величайшее произведение, послание миру и самому себе.

Он закончил свою драматическую поэму лишь в середине ноября 1865 года. К тому времени первые акты уже были отправлены в издательство «Гюльдендаль» — в надежде получить аванс. Теперь драматург высылает туда остальную часть. Вещь закончена, и Ибсен с нетерпением ожидает на нее реакции. Он весь в векселях, долгах, большой нужде, но Хегель обещал, что пьеса может выйти еще до рождества и надо как-то продержаться. А потом все пойдет по-иному!

Потянулись месяцы невыносимого ожидания. Письмо Ибсена к Хегелю от 15 ноября, когда он выслал издателю остальную часть рукописи, по-прежнему носит деловой характер, в нем нет видимых признаков нетерпения. Что касается чтения корректуры, то писа-

тель предоставляет Хегелю полную свободу действий. Времени до рождества остается мало, и он решает «положиться на собственное счастье и на славных корректоров Копенгагена». Но что мог о них знать Ибсен, он ведь никогда еще не печатался в Копенгагене.

Ответ Хегеля пришел 24 ноября 1865 года. В нем он выразил сомнения по поводу употребления Ибсенем чисто норвежских слов и орфографии. Ибсен не замедлил ответить весьма сговорчиво, хотя и выдвинул робкие возражения насчет орфографии. Однако настоящие сомнения у Хегеля возникли после того, как он прочитал пьесу целиком. «Бранд» оказался совсем не той пьесой, какую он ожидал увидеть — ни по содержанию, ни по форме, ни по объему. И тогда Хегель пишет Ибсену новое письмо, в котором заявляет, что может издать «Бранда» тиражом не в тысячу двести пятьдесят экземпляров, а вдвое меньше, но прибавляет, что по-прежнему готов выпустить пьесу к рождеству.

И снова во весь рост встал вопрос о борьбе за существование: сокращение тиража означало, что Ибсену не причитается больше гонорара, чем полученный и давно истраченный аванс. Но если книга все же выйдет к рождеству, то окажется известной поддержкой Бьёрнсену в его непрерывных хлопотах за Ибсена; поможет она также и различным прошениям о предоставлении стипендий, которые сам драматург уже подал или собирался подать. Поэтому в своем ответном письме от 2 декабря Ибсен склонился перед всеми требованиями Хегеля.

Однако Хегель, очевидно, не получил этого письма. В декабре Ибсен пишет Магдалене Туресен и Клементу Петерсену, критику из «Федреландет», сообщая им, что пьеса выйдет к рождеству. А между тем Хегель ждет от Ибсена согласия на новые условия. Лично он полагал, что книгу лучше издать к весне, это позволит ту часть издания, которая предназначалась для Норвегии, первым же пароходом отправить в Христианию, как только сойдет лед.

Но вот наступило и прошло рождество, миновал январь, а пьеса все не выходила. Наконец в марте Хегель решил выполнить контракт и издать книгу. За период с начала декабря 1865 года по март 1866 года у нас нет ни одного письма и вообще ни строчки, написанной рукой Ибсена. Из письма к адвокату Дункеру от 4 марта мы узнаем, что под Новый год он через Дункера получил еще некоторую сумму денег. В тот же день, 4 марта, Ибсен пишет Бьёрнсену письмо, полное боли, но заканчивающееся теплыми сердечными словами. Сетования его объясняются рядом сомнительных сделок по займам, которые принял Ибсен и за которые Бьёрнсен не без оснований его упрекал. Разумеется, это в немалой степени раздражало Ибсена.

О Хегеле и «Бранде» в письме говорится следующее: «В эти дни, очевидно, выходит моя книга. Ты называешь Хегеля благородным

человеком, фру Туресен также придерживается этого мнения, но я полагаю, что благородство его дитмар-мейдельского типа: он и предупредителен, и боится обидеть. У меня были с ним тысячи трудностей, я уступил во всем, лишь бы книга появилась к рождеству, и все же она не вышла. Кстати, он сказал, уже после того как пьеса начала печататься, что, по твоим словам, моя поэма относится к древности. Очевидно, это недоразумение. Я твердо помню, что однажды писал тебе: материал почерпнут из современности, но это не какая-нибудь «Комедия любви». Ты, верно, понимаешь, что за все это время я не просил и не получал от него (Хегеля) каких-либо дополнительных авансов. В каком положении я нахожусь сейчас, ожидая выхода книги, снедаемый волнениями и беспокойством, а потому, вероятно, и всевозможными приступами гнева и конфликтами, не будучи в состоянии в разгар всего этого заняться чем-то новым, что уже созрело во мне, — обо всем этом мне не хочется больше писать.

Дорогой Бьёрнсон, у меня такое чувство, будто огромная, бесконечная пустыня отделяет меня от бога и людей, тогда как, работая над своим произведением, я при всей нужде и лишениях был неопишимо счастлив, испытывал ликование крестноносца, и не было, кажется, такого, чему бы мне не хватало мужества пойти навстречу. Ничто так не расслабляет и не опустошает, как унылое ожидание. Но это, очевидно, переходный период, я хочу победить однажды и верю, что одержу победу. Если уж мне так не посчастливилось появиться на свет божий и стать тем, кто я есть, то пусть все идет своим чередом».

Вот какие взволнованные слова писал автор «Бранда» в ожидании судьбы своего произведения.

Несколько дней спустя, 7 марта, Ибсен наконец собирается с духом и пишет Хегелю, напоминая ему о своем письме от 2 декабря (которое Хегель в действительности не получил). В этом же письме он ссылается на два послания Хегеля, который поначалу считал февраль наиболее подходящим временем для издания «Бранда», а затем решил отложить публикацию на март, так как, по его расчетам, книга сможет одновременно выйти и в Дании и в Норвегии. Теперь же Ибсен узнал из газет, что первый пароход в Христианию отправился еще 20 февраля. «...Но о своей книге я ничего не знаю, пребываю в волнении и ожидании, которые скоро будут невыносимы. Издание этой книги дорого мне обошлось. Я уж не говорю о заниженном гонораре, на который мне, естественно, пришлось согласиться, так как предложение о нем было сделано в столь поздний срок, что у меня не оставалось другого выбора — я ведь хотел выпустить книгу до рождества, это было для меня главным. К тому же в письме, где Вы писали о гонораре, издание книги к рождеству по-прежнему

не ставилось под сомнение». И далее следует мольба о новом авансе под следующую книгу.

В дальнейшем драматургу уже не приходилось так умолять в письмах о помощи. «Бранд» вышел в свет 16 марта, и на протяжении нескольких месяцев он круто изменил всю жизненную ситуацию Генрика Ибсена. Теперь колесо фортуны действительно закрутилось для него благоприятно, и притом с большой скоростью. Драматическая поэма вышла предусмотренным контрактом тиражом в тысячу двести пятьдесят (тысяча двести семьдесят пять) экземпляров, но уже через два месяца Хегелю пришлось дополнительно напечатать еще пятьсот пятьдесят экземпляров, в августе вышло третье издание (пятьсот семьдесят четыре экземпляра), а в декабре четвертое (семьсот семьдесят четыре экземпляра) — неслыханный успех! Тем временем Ибсен сделал ставку на две другие карты: через Бьёрнсона он хлопотал о заграничной стипендии (и получил 100 далеров от Королевского норвежского научного общества в Тронхейме), а кроме того, ходатайствовал о предоставлении ему писательского жалованья. Последнее прошение, датированное 15 апреля 1866 года и весьма трогательное по своей форме, Ибсен направил непосредственно королю. Он заканчивал его следующими словами:

«Первые плоды моего путешествия (за границу) представлены недавно изданной в Копенгагене драматической поэмой «Бранд», которая уже теперь, спустя несколько недель после выхода в свет, привлекла к себе широкое внимание и за пределами родины. Однако жить на полученные мною изъявления благодарности я не в состоянии, а довольно щедрый в данном случае писательский гонорар все же не позволяет мне продолжить путешествие и не обеспечивает даже ближайшее будущее.

Руководствуясь советами, полученными от друзей из Христиании, я позволяю себе этот необычный шаг и всеподданнейше обращаюсь с настоящим прошением непосредственно к вашему величеству.

Ранее я надеялся, что через год представится возможность по получении королевской резолюции рассмотреть мое дело на сессии стортинга, но теперь выясняется, что с этим следует ждать еще три года, чего я никак не могу себе позволить.

Не ради легкого заработка веду я свою борьбу, а во имя дела всей своей жизни, которое, как я непоколебимо верю, бог возложил на мои плечи, — дела, которое мне кажется самым важным и насущным для Норвегии: пробудить народ и возвысить его мысли.

Частное предложение, с которым, как меня уверили, собираются выступить несколько членов стортинга, вряд ли будет принято, а обращаться к правительству мне не позволяет время.

Мой король является поэтому моей единственной и последней надеждой».

Ссылаясь на частное предложение в стортинге, Ибсен имеет в виду следующее: Бьёрнсон, которому «Бранд» не понравился, но который понимал, что сенсация, вызванная его появлением, может открыть новые возможности для предоставления Ибсену писательского жалования, собрал под ходатайством двадцать восемь подписей депутатов стортинга. Но вряд ли можно было надеяться на положительный исход дела, если бы правительство выступило против этого предложения, а все говорило за то, что центральная фигура, министр по делам культов Риддерволл, был мало склонен его принять. К счастью, Риддерволл заболел и его обязанности временно исполнял министр Фредерик Станг. Обходными маневрами друзьям Ибсена удалось уговорить Станга принять предложение и направить его на обсуждение в государственный совет в Стокгольм. Так что обращение Ибсена к королю было излишним, но, отправляя его, Ибсен ничего не знал о напряженной закулисной борьбе, ведущейся в Христиании.

12 мая стортинг всего четырьмя голосами против утвердил предоставление Ибсену писательского жалования. Оно обеспечивало драматургу 400 далеров в год пожизненно. (Кстати, столь быстрое решение является рекордом Норвегии по скорости прохождения дела, касающегося вопросов культуры). Кроме того, правительство предоставило Ибсену еще одну стипендию в размере 350 далеров.

Необычайно быстрое и положительное решение вопроса объясняется, конечно, не только тем, что, как упоминает Ибсен в своем прошении, в противном случае пришлось бы ждать целых три года (закоп о ежегодных сессиях стортинга был принят лишь в 1869 году), но прежде всего огромной сенсацией, которую произвел «Бранд».

И если раньше проходили недели, а иногда и месяцы, прежде чем пьесы Ибсена привлекали к себе внимание критики, то на сей раз успех был очевиден уже по прошествии нескольких дней. Началось все с Копенгагена. Такая быстрая по сравнению с Христианией реакция датской критики вызвана несколькими причинами. С одной стороны, уже сам выход в издательстве «Гюльдендал» придавал пьесе известный вес. Поэтому датские критики незамедлительно и самым внимательным образом ее прочитали. С другой стороны, имя норвежского драматурга в Дании было настолько еще неизвестно, что критикам не требовалось времени на сомнение и раздумья при встрече с иным, отличным от прежнего, Ибсеном. И не последний фактор: почва для понимания психологических проблем драмы в стране Сёрена Кьеркегора была неизмеримо лучше подготовлена, чем в Норвегии. Георг Брандес, которому в то время было лишь двадцать четыре года, а он уже успел стать прославленным критиком, писал в датской газете «Дагбладет», что книга оставляет у читателя впечатление «встречи лицом к лицу с сильным и возмущенным гением, под пронизывающим взглядом которого слабость вынуждена опускать гла-

за». Вся копенгагенская пресса заговорила о «Бранде», и корреспонденты выходящих в Христиании газет сообщали о большом успехе норвежской литературы.

Но в самой Норвегии дело шло ту же, и первая реакция критики была довольно негативной. Правда, Винье заполнил целый номер газеты «Дёлен» рецензией, в которой содержалось немало хвалебных слов в адрес Ибсена (особенно за счет Бьёрнсона) и, как всегда, множество отступлений и самых неожиданных скачков мысли. Так, он писал, что ему никогда не приходилось слышать, чтобы так говорили или вели себя норвежские крестьяне. Похоже, до него не дошло, о чем говорится в пьесе. Впрочем, нет ничего удивительного, что она пришлась не по вкусу выразителю норвежской раздвоенности. Реакция Бьёрнсона была крайне резкой и возмущенно-отрицательной. Новая пьеса Ибсена настолько расходилась с его собственным доверчивым позитивизмом, что он был не в состоянии одолеть более нескольких страниц в день, и через три недели после выхода книги в свет написал о ней уничтожающий отзыв в письме к Клеменсу Петерсену. В письме он категорически предрекал провал пьесы не более как через два месяца (любопытно, что сам он еще не успел до конца ее прочитать). И все же истины ради следует отметить, что Бьёрнсон постепенно менял свой взгляд на «Бранда». Особенно когда много лет спустя сам подошел к вопросу о силе веры и написал «Свыше наших сил». Тогда он по-настоящему осознал величие «Бранда», хотя, в отличие от Ибсена, и предпочитал рассматривать этот вопрос под более сочувственным углом зрения.

Такова была реакция на появление пьесы со стороны двух ближайших друзей Ибсена. Их поддержал профессор Монрад, который, хотя и критиковал «Комедию любви», в свое время весьма одобрительно отзывался о «Борьбе за престол». На сей раз он выступил в «Моргенбладет» с четырьмя пространными статьями, где наряду с весьма подробным анализом драмы стремился доказать, что она грешит против всех существующих законов творчества и мышления. В ответ на обвинения Монрада появились другие статьи, и по всей Норвегии прокатилась волна страстных дискуссий. О книге заговорили в церковных проповедях, ее обсуждали в домах.

Ибсен, который в это время находился в Риме, мог не особенно беспокоиться по поводу выступлений Винье, Бьёрнсона и Монрада. Не только похвала датской критики и поздравительные письма свидетельствовали о том, что он одержал победу, но и невиданно быстрая продажа книги неопровержимо доказывала, что наконец-то — если воспользоваться выражением, характерным для наших дней, — он преодолел звуковой барьер. Получив известную материальную независимость в виде писательского жалованья и широкую известность у публики, он мог смело смотреть в будущее. Пророк заговорил, и

народ стал его слушать. Тот факт, что многие не поняли его замысла и неверно его толковали, не имело для него такого уж значения, он успешно преодолел первый этап своей цели: пробудить народ и заставить его думать.

То, что «Бранд» ознаменовал собой целую эпоху в норвежской литературе и мышлении и оказал влияние на последующие поколения, объясняется не только пафосом и художественной силой книги, ибо, как хорошо известно, нередко выдающиеся художественные произведения получали признание уже значительно позже их появления на свет. Новая пьеса Ибсена сразу же оказала сильнейшее воздействие на читателей еще и потому, что появилась своевременно. Для подкрепления этой своей мысли сошлемся на исключительно верные слова Кута:

«Чтобы правильно оценить то огромное влияние, которое оказал «Бранд», следует помнить, что пьеса появилась в разгар бурного расцвета индивидуализма в общественной и духовной жизни. «Бранд» сделал отдельного человека тем центром, вокруг которого должен был вертеться весь мир, и с такой силой привнес в сознание людей требование к личности, как этого никто не делал раньше, а совесть отдельного индивида превратил в поле боя, где предстояло решать все проблемы».

Вряд ли можно сказать точнее. С раннего детства постоянные суровые удары судьбы ковали в Ибсене черты архииндивидуалиста, и теперь он сумел создать своеобразное евангелие индивидуализма. Многозначное, как и все евангелия, но достаточно глубоко продуманное и четко сформулированное, оно было призвано стать источником вдохновения и служить образцом живого духовного творчества.

ГОДЫ УСПЕХОВ В ИТАЛИИ

Сказать, что Ибсен в Риме купался в лучах славы, будет, пожалуй, преувеличением. Скорее, он впервые в жизни выпрямил спину и сумел наконец принять ту осанку, которая, по его собственному убеждению, была для него только естественной.

Многие отмечали разительную перемену, которая произошла с ним за это время. Это прежде всего сказалось на его почерке. Прежде небрежный и, казалось бы, созданный лишь для торопливых и случайных заметок, он превратился в каллиграфически безупречное и исполненное достоинства письмо, которым Ибсен с тех пор неизменно пользовался, — словом, этот почерк не страдал отсутствием самоуверенности.

Изменился также внешний вид писателя. В стихотворении о студенческой фабрике Хельтберга Бьёрнсон — рифмы ради — наградил

Ибсена «черной», как смоль, огромной бородой». На самом же деле борода была каштановая, но по размерам действительно велика, и на это обращали внимание и в Гримстаде, и в Бергене, и в Христиании. Правда, во время пребывания Ибсена в Христиании борода эта нередко бывала в супе и пиве. Когда он приехал в Рим и впервые встретился с Дитрихсоном, борода по-прежнему была такой же, но стала чуть-чуть короче. Но уже через два года Дитрихсон, в то время профессор в Стокгольме, был крайне удивлен при виде фотографии, которую ему прислал Ибсен: на фотографии Ибсен был снят без бороды, с бакенбардами, так впервые был обнажен его мощный и характерный подбородок (именно этот облик стал затем известен всему миру).

Сменил Ибсен и одежду. В Гримстаде, как мы помним, он годами ходил в костюме конфирманта, лоснившемся точно кафельная печь. В Бергене его чаще видели в шубе, а в Христиании говорили, что Ибсен «жил в своем пальто». Когда же оно пришло в негодность, то зимним одеянием писателя стал плед с отверстием для головы, так называемый пончо. В Риме, после успеха «Бранда», Ибсен одно время носил бархатную куртку, но вскоре облачился в одежду, считавшуюся наиболее уместной по тем временам, — длинный черный фрак. С этим костюмом он не расставался весь остаток жизни.

Небезынтересно отметить и еще одну перемену, которая произошла с Ибсеном. Мы имеем в виду тон его писем. Ранее ему не всегда удавалось скрывать свои беды, невзгоды и тяжкую ношу печали, хотя он и старался казаться уравновешенным. Но с лета 1866 года его письма, в частности переписка с Хегелем, становятся иными: он неизменно приветлив и корректен; в деловых отношениях, где денежные вопросы — вполне обычное явление, он ведет себя на равных.

Все эти, впрочем, не столь уж и существенные перемены, возможно, натолкнул читателя на мысль, что успех «Бранда» сделал Ибсена тщеславным, а в чем-то и несколько самонадеянным. Но истина, на наш взгляд, заключается в том, что тщеславие — если выбрать для характеристики писателя именно это слово — было присуще Ибсену с детских лет. Еще живя в Шиене, он стремился держаться подальше от людей. Но то, что характеризовало его жизнь вплоть до 1866 года, было чем угодно, только не изоляцией от своих сограждан. Напротив, наибольшие страдания ему причинял излишне тесный, вынужденный контакт просителя с кредиторами, поручителями и начальством.

Теперь же он наконец получил возможность самостоятельно выбирать форму общения с людьми и задавать тон, тем самым претворяя в жизнь столь ценные им требования цельности и правдивости и перенося их на собственное творчество. Все это, однако, никоим образом не означает, что он стал менее уязвимым, — скорее, наоборот.

Правда, с годами маска, добровольно надетая Ибсеном, превратилась в панцирь, от которого отскакивали уколы и удары. Но еще много лет он оставался в высшей степени уязвимым и ранимым. Добавим, что как раз в 1866—1867 годах его психическое состояние было крайне неустойчивым: веселая общительность сменялась приступами буйной ярости, наивная восторженность — почти мелочной мстительностью, которая заканчивалась минутами поистине олимпийского гнева.

Наилучшим источником сведений об образе жизни Ибсена в тот период служат его довольно многочисленные письма, порой весьма пространные, содержательные и открытые. Их дополняют воспоминания очевидцев, среди которых следует особо отметить молодого датского поэта Вильхельма Бергсё. Он часто бывал в кругу семьи Ибсена и оставил забавные свидетельства о повседневной жизни писателя и о некоторых чертах его характера.

Когда позднее Ибсен писал, что после «Бранда» «Пер Гюнт» появился словно сам по себе, он тем самым грешил против истины: после выхода «Бранда» прошел целый год, прежде чем драматург приступил к работе над новым поэтическим произведением, ставшим прямой противоположностью «Бранду», год потенциально богатого, но в то же время малопродуктивного созревания.

В июне 1866 года Ибсен отправился в Фраскати, местечко в Албанских горах. Он весьма живописно обрисовал его в одном из писем к Боттен-Хансену: «Мы живем прелестно, и, разумеется, выехали из Рима в эти жаркие летние месяцы, когда над Римской Кампаньей дует исшнелляющий сирокко. Здесь, во Фраскати, на холмах Альбано, мы разместились в старинном дворце, Палаццо Гратиози, живем дешево и превосходно. Фраскати находится у подножия Тускуланского холма, где, как ты знаешь, некогда была расположена роскошная вилла Цицерона, откуда он писал свои тускуланские письма. Развалины виллы стоят там и поныне, а маленький театр Цицерона, то есть, вероятно, помещение, которое он назвал своей школой и в котором имел обыкновение произносить речи перед избранным кругом гостей, почти целехонек. Неопишуемо восхитительно сидеть тут в вечерний час, на высоте двух тысяч футов над уровнем моря, и любоваться Средиземным морем, видами на Римскую Кампанью и Рим. К востоку простирается гористая Sabinerland с Апенниннами на горизонте, а к югу, в сторону Неаполя, возвышаются горы Volsker. Из окон моего рабочего кабинета виднеется Мон Сор (Mons Soracte), одиноко возвышающийся над бескрайней равниной. Короче говоря, куда ни кинешь взор, всюду перед тобой поле боя, где разыгрывались решающие сражения мировой истории... Вскоре я начну писать всерьез, пока же только примериваюсь к материалу, но знаю, что, как только удастся подмять это чудовище под себя, остальное пойдет само собой».

Очевидно, все, о чем писал Ибсен, и есть то необходимое окружение, в котором писатель, сознающий собственную значимость, впервые мог свободно дышать и независимо мыслить.

А замыслов у него много. Он снова вынашивает образы Магнуса Хейнесона и Юлиана Отступника. Пока же ему приходит в голову отличная идея предложить издательству «Гюльдендалъ» выпустить новым изданием «Комедию любви». В начале 1863 года, когда пьеса впервые вышла в свет, на нее жестоко обрушилась вся норвежская критика. Но на сей раз Ибсен надеялся на лучший прием и на удачный сбыт книги в Дании. 22 августа он пишет Хегелю: «Трудно с уверенностью сказать, удастся ли закончить к осени мою новую работу. Но у меня есть предложение, а именно: не пожелаете ли Вы в качестве рождественской книжки издать «Комедию любви»? Она уже выходила как новогодний подарок для подписчиков «Иллюстрированных новостей», которые вряд ли особо известны в Дании. Пьесу можно считать своего рода предвестником «Бранда», и, мне кажется, в Дании она найдет читателя. Разумеется, следует почистить язык, многое исправить и пр. ...»

Конечно, Хегель захотел издать пьесу, которую сам автор называл предвестником «Бранда», но потребовал изъять из книжных магазинов все остатки от первого издания. Ибсен развернул бурную деятельность, стремясь выполнить это требование издателя. Он обратился к государственному архивариусу Биркеланну с просьбой сделать все, чтобы добиться изъятия книги: «Возьми Бакке, Лёкке, Богтен-Хансена, Сарса, Доэ и др. с собой, пойдите вместе к Юнасу Ли и не сдавайтесь, пока своего не добьетесь».

Лишь теперь, когда фортуна повернулась к Ибсену лицом, Бьёрсон решил наконец сообщить ему, что около двух лет назад все его имущество, включая наброски рукописей и прочие бумаги, было продано кредиторами с молотка. Нет нужды доказывать, что сам Бьёрсон в этом был совершенно неповинен.

Мог ли адвокат Дункер, «попечитель» Ибсена в годы нужды, предотвратить этот аукцион, сказать трудно, но Ибсен, получивший неожиданное известие, содрогнулся от боли, проникся еще большей ненавистью к Норвегии.

В октябре 1866 года он пишет Бьёрсону: «Мое недовольство отнюдь не было направлено непосредственно против тебя. Нет, нет, мой славный Бьёрсон, я твердо знаю: между нами никогда не может произойти ничего, что могло бы разлучить мой разум с тобой и всем, что является твоим. Но пойми, полученное сообщение принесло мне неопишемую горечь. Я не плакал из-за потерянной мебели и тому подобному, но узнать, что мои частные письма, бумаги, наброски и т. д. находятся в руках чужих людей, было для меня в высшей степени огорчительным, не говоря уже о потере того, что имело иную цен-

ность, нежели просто денежная стоимость». Да, судя по всему, весьма запоздавшая новость побудила Ибсена порвать последнюю связь с родиной.

Примерно тогда же он окончательно отказался от мысли написать пьесу о морском пирате Хейнесоне. Правда, еще 2 ноября он пишет об этой теме Хегелю, словно собирается над ней работать, но при этом замечает: «Из Вашего письма мне ясно, что в отношении одной из упомянутых мною работ произошло небольшое недоразумение. Она не будет касаться молодости Христиана IV, хотя тема и почерпнута из той эпохи. Займусь ли я этой работой в первую очередь, я еще не решил. Я вынашиваю одновременно еще два сюжета, но именно эта разбросанность свидетельствует о том, что ни один из них достаточно не созрел. И все же я чувствую, что сие произойдет в самое ближайшее время, и надеюсь на протяжении весны представить Вам готовую рукопись».

Это письмо не оставляет сомнения в том, что муза писателя уже вынашивала в своем чреве произведение, которому суждено было затмить даже предыдущее и на протяжении столетия не сходить со сцен всего мира. Этим произведением был «Пер Гюнт». В новом письме к Хегелю в начале января 1867 года Ибсен намекает на сюжет и выражает надежду, что беременность не окажется слишком продолжительной. Однако работа над пьесой тянулась почти целый год.

И для тех, кто изучает «Пер Гюнта» с литературно-исторической точки зрения, и для тех, кто рассматривает его с чисто человеческой, биографической стороны, создание драмы, по всей видимости, отражает наиболее интересный период в жизни Генрика Ибсена. Если «Бранд» явился как бы взрывом измученного разума, символом вечно гонимого поэта, который вынужден вытягиваться «во фронт» и наносить ответные удары, то «Пер Гюнт» относится к числу самых блестящих и красочных произведений, когда-либо созданных пером Ибсена. Долгие годы он, как последний бедняк в ожидании солнца, вынашивал устойчивые семена и защищал их от холода в глубине своей «ноши печали». И, дождавшись наконец тепла, он принялся щедро разбрасывать семена вокруг себя. Они упали на благодатную почву и пустили ростки.

Теперь его ненависть и гнев более не бессильны, теперь он может позволить себе высказываться о большом и малом, что и делает в «Пер Гюнте» во всю силу своих легких. Поколение за поколением будет воспринимать эту драму заново, беря в ней то, что важно для их собственной эпохи, и зачеркивая то, в чем они не видят для себя особого смысла. И все это потому, что «Пер Гюнт» является актуальнейшим злободневным боевым призывом к своему времени. Обращаясь к противникам, которых, правда, уже нет в живых, эта пьеса вместе с тем служит животворным источником мыслей, образов, видений,

столь сильных в своей психологической основе, что она не потеряла своей ценности и для потомков.

Признаться, сам Ибсен не считал это произведение чем-то выдающимся. И лишь после того как оно весьма благосклонно было принято в Норвегии и имело неожиданный для автора успех, он стал всячески его популяризировать и стремился продвинуть на сцену. Но это произошло уже гораздо позже выхода «Пер Гюнта» в свет, очевидно, Ибсен рассуждал так: если норвежцы приняли этого пройдоху как некую смесь пародии на норвежский народный характер и народного героя, то следует вдохнуть в этот персонаж и сценическую жизнь. И тогда он обратился к Эдварду Григу с просьбой романтизировать его пьесу. Композитор сделал это крайне неохотно, но к этому вопросу мы еще вернемся.

Имя и некоторые черты своего нового героя Ибсен позаимствовал из второго издания народных преданий и поверий Асбьёрнсена. Но Асбьёрсен рассказывает только о встрече Пера с Кривой, которую нельзя было увидеть, поэтому Перу всегда приходилось обходить ее стороной, а также о девушках с сэтера*, к которым пришел в гости Трун в горах Валфьеллет. О Пера там говорится следующее: «Этот Пер Гюнт был один-одинешенек,— сказал Андерс.— Правда, он был такой проказник и враль, что хорошенько бы тебя позабавил: он всегда рассказывал, что сам участвовал во всех историях, которые, по словам людей, случались давным-давно».

Конечно, не исключено, что во время своего длительного похода по долине Гюдбрансдален летом 1862 года Ибсен также мог слышать об этом Пера, но все же это маловероятно, по крайней мере сам он никаких заметок на этот счет не оставил. Гораздо больше материала он почерпнул в пьесе своего доброго друга Боттен-Хансена «Свадьба нимф».

Итак, фантазию Ибсена вдохновил образ человека, которого называли не иначе как враль, проказник и который всегда стремился обойти трудности стороной. Все остальное в пьесе плод фантазии драматурга, в которой воплотились, с одной стороны, характерные черты мира сказок и преданий, собранных Асбьёрнсенем и самим Ибсеном, и, с другой стороны,— норвежская природа, какой ее воспринимал автор, свободно использующий географию для создания сценической картины. Сочетание сказочной обстановки с широким географическим фоном позволило ему свободно развернуться и создать образ, который явился как бы контрапунктом Бранда, образ вряля, хвастунишки, трусливого в решительные моменты, карикатуру на идею индивидуализма, человека, предающего всех и вся, но прежде всего самого себя.

* С э т е р — высокогорное летнее пастбище с относящимися к нему постройкими.

Такой образ неминуемо должен был захватить фантазию Ибсена. По свидетельству драматурга, он позаимствовал черты своего героя и удары пульса собственного разума, но щедро снабдил их всем тем, что ненавидел в своих соотечественниках. В то же время сказочность действия позволила ему подметить в этом человеке штрихи подкупающие, романтические, почти обезоруживающие по силе фантазии. Ведь он в то же время и Аскеладден*.

Не только на основании сведений литературоведов, но и из самого произведения мы можем заключить, что написано оно в три приема. В первых трех актах Ибсен повествует о парне, драчуне и выживохе, который, отправляясь на охоту, бросает хутор на произвол судьбы. Будучи навеселе, он уводит с крестьянской свадьбы невесту, но тотчас покидает ее, влюбившись в невинную дочь переселенца. Объявленный вне закона, он странствует в горах, где встречает и троллей, и Кривую, и девушек с сэтэра. Получив затем возможность соединиться со своей возлюбленной, он не решается взять на себя эту ответственность и в конце — по пути в другие страны — попадает к смертному одру своей матери, но даже смерть ее стремится отогнать как небылицу.

Поначалу Ибсен предполагал, что в поэме будут четвертый акт о жизни Пера за пределами родного села и пятый, где автор намеревался подвести итог повествованию. Но, судя по содержанию и характеру работы Ибсена над пьесой, можно заключить, что два последних акта лишь зарождались в его фантазии и ждали своего часа. Ибсен приступил к ним только после того, как закончил первые три акта.

Этим первым актам суждено было стать самыми веселыми и самыми фантастичными из всего когда-либо написанного Ибсеном. Стихи его, полные искрящегося юмора и иронии и в то же время житейской мудрости, свободно и непринужденно переходили от сказочного мира к действительности. В этих первых трех актах Ибсен подтрунивает также над весьма конкретными норвежскими условиями, особенно это проявляется в картине тронного зала Доврского деда — сцене, которую Ибсен не раз переписывал заново. В первом наброске сцена начиналась с исполнения троллями извечной здравницы во славу национальной романтики «За Норвегию, родину исполинов» (на мелодию, к которой Ибсен сам постоянно прибегал, когда сочинял заказанные ему торжественные оды), но позднее он от этого отказался. Теперь, после общения с приверженцами национальной романтики, уже не к ним испытывал Ибсен наибольшую неприязнь, а к самодовольным поборникам лансмолла как государственного языка

* А с к е л а д д е н — герой норвежской пародийной сказки о мальчике-волушке.

в стране. И хотя сам он в немалой степени был связан с этим течением и на протяжении всей жизни продолжал «норвегизировать» свой язык, лансмол он не любил, особенно после того как Винье столько пустословил вокруг «Бранда». В качестве руководителя театра на Мёллергатен он вынужден был осуществлять нередко малохудожественную и плохо переваримую «норвегизацию» шедших на сцене произведений. Вспомним, что основателем театра и главным действующим лицом за его кулисами был Кнуд Кнудсен, а он на протяжении всей своей долгой жизни неутомимо и весьма успешно ратовал за норвегизацию письменного языка. Ибсену приходилось рабски ему подчиняться, но делал он это со все возрастающей неохотой и скрытой жаждой мщения.

В сцене с троллями Ибсен создает совершенно недвусмысленную карикатуру на своих соотечественников, и прежде всего тех, кто подчас с энергией, заслуживающей лучшего применения, боролся за норвегизацию языка. Казалось бы, именно эта злободневная лишь для той поры политическая сатира представляла наибольшие трудности для сценического исполнения и вряд ли была понятной в более поздние времена, но, удивительное дело, жизнь показала, что это не так. Ибсеновская сатира надолго сохранила свою драматическую силу. Ученые многих стран пытались объяснить, кем же, собственно говоря, являются тролли, но в театре эти удивительные, чисто норвежские сказочные существа оказались легко воспринимаемыми и драматургически понятными во всех странах.

Итак, Ибсен начал работать над «Пер Гюнтом» под рождество 1866 года, а уже в марте следующего года он пишет Хегелю: «В моей новой драматической поэме я продвинулся до середины второго действия (всего их будет пять) и, насколько могу заранее предположить, объем ее составит примерно 250 страниц. С Вашего разрешения, я уже в июле смогу послать Вам рукопись».

Однако Ибсен несколько переоценил свои силы. В мае он пишет Хегелю: «В середине этого месяца я собираюсь выехать на лето в Искью и там закончить мою новую поэму, из которой сейчас готовы два первых акта и окончательно уточнен и разработан план остальных. Здесь, в Риме, я вряд ли смогу что-нибудь написать, ибо испытываю неодолимую тягу к путешествию и особенно потребность в одиночестве». Лишь 8 августа 1867 года он смог выслать три первых акта в «Гюльдендаль». Четвертый акт был готов в середине сентября, а последний отправлен из Рима 18 октября.

Два последних акта разительно отличаются от первых. В отношении четвертого акта с большой долей уверенности можно предположить, что он родился только тогда, когда Ибсен приступил к нему вплотную, хотя из предварительных набросков и было ясно, что действие его будет происходить в Африке. Что касается пятого акта, то

он не вызывал сомнения: Перу предстояло вернуться на родину для окончательного расчета с самим собой. Но прежде автор должен был показать, что происходит с этим персонажем в зрелые годы, во что превратили его безудержные взлеты фантазии, половинчатость, эгоизм. И хотя я не в состоянии сколько-нибудь убедительно аргументировать это свое положение, я все же всегда считал, что первоначально Ибсен не предполагал отправлять своего героя дальше Христиании, чтобы показать там норвежский народный характер в развитии. Но потом он отказался от этой мысли, ибо такое решение конфликта разрушило бы цельность драматической поэмы. Он превратил этот акт в настоящий фарс, нечто обособленное, как бы самостоятельную пьесу в пьесе. И когда «Пер Гюнт» исполняется теперь на разных сценах мира, четвертый акт обычно сильно сокращают. Это объясняется не только тем, что размеры пьесы намного превышают те, к которым привыкла театральная публика в наши дни, но и тем, что в этом сатирическом фарсе содержится столько намеков и выпадов против злободневных в то время событий мировой и внутренней политики, что, несмотря на фейерверк остроумия, он обладает небольшой сценической силой.

В пятом акте Ибсен с новой силой возвращается к лукавому построению волшебных сказок, которое пронизывает три первых акта. Он щедро рассыпает остроты — чего стоит, например, следующая реплика: «В середине акта — даже пятого — герой не гибнет», — но вскоре читатель (и зритель) улавливает иной, несколько меланхоличный, смиренный подтон: Пер, движимый своим внутренним расчетом, переходит как бы от одного бастиона к другому. Действие полно различных «каприччо», как их называет Ибсен (к одному из них мы вскоре вернемся), и поэма по воле автора выливается в прощение Пера, несмотря на все им содеянное. И не только потому, что его любили женщины, Сольвейг и Мать Осе, но и потому, что, несмотря на весь свой холодный эгоизм, Пер всю жизнь лелеял мечту о женщине.

Прежде чем перейти к вопросу об издании поэмы и тех последствиях, какие оно возымело, небезынтересно рассказать немного о том, как в те времена воспринимали Ибсена окружающие. В нашем распоряжении немало воспоминаний современников, сделанных под различным углом зрения, и все они сходятся на том, что Ибсен не принадлежал к числу людей, которых принято называть «светскими». Он часто бывал в Скандинавском обществе в Риме, любил дискутировать, был весьма уязвим, но вместе с тем полон энергии и задора.

Наиболее образную картину общения с Ибсеном нарисовал датский поэт Вильхельм Бергсё. Он был на несколько лет моложе Ибсена, жил в Риме ранее, но затем тяжело заболел и на время ослеп. Будучи больным и находясь в Копенгагене, он написал (а может быть, продиктовал) один из самых значительных романов того

времени: «От Пиацца дель Пополо». Роман этот, впоследствии прославивший его, сначала подвергся суровой критике, причем особенно со стороны могучего и внушающего страх Клеменса Петерсена.

В начале 1867 года, перенеся болезнь и разнос критики, Бергсё вместе с братом и сестрой возвратился в Рим и тут же отправился в Скандинавское общество в надежде встретить друзей. Но «вместо знакомых мне соотечественников я увидел чужого черноволосого мужчину, который был так погружен в чтение газет, что даже не обратил внимания на мой приход...».

«Проходя однажды в солнечный день по Капо дель Казе, — вспоминает далее Бергсё, — я увидел, что незнакомец идет мне навстречу. Поскольку он не здоровался со мной в Обществе, я также не поздоровался с ним и хотел пройти мимо, но он направился прямо ко мне и сказал по-норвежски:

— Это правда, я не поздоровался с вами там, в Обществе, так как не знал, кто вы, но теперь, узнав, что вы Вильхельм Бергсё, я приветствую вас вдвойне.

Я с удивлением воззрился на незнакомца. Это был коренастый мужчина среднего роста, с черной шевелюрой, большими черными бакенбардами и острыми пронзительными глазами. На нем была короткая морская куртка, пестрый римский шарф, и вообще он показался мне моряком, но кто это был, я понятия не имел.

— Пожалуй, мне надо представиться, — продолжал он, — ибо я вижу, что вы меня не знаете. Меня зовут Генрик Ибсен.

Ни за что на свете я не мог бы себе представить, что это Генрик Ибсен, и так как я продолжал пялить на него глаза, он весело сказал:

— Да, да, я именно тот, кем назвался, и вы, очевидно, тоже. Я прочитал ваш новый роман и обратил внимание, что в основе его лежат реальные события. Мы вынуждены теперь писать именно так, время героев сентиментальных романов миновало.

— Вы, верно, знакомы с критикой в «Федреландет»? — спросил я. — Она не была особо благосклонной, боюсь, это погубит книгу.

— Никогда! — с необычайной живостью откликнулся Ибсен. — Когда критики ополчаются на произведение столь резко, это привлекает внимание публики, а затем возникает как бы противодействие. Критика может на время приостановить распространение книги, но она не может уничтожить ее. Я уверен, что в один прекрасный день вы убедитесь в справедливости моих слов. Но мне хотелось бы знать, чем вы, собственно, досадили Петерсену, если его атака была столь бурной? Вы, верно, как-то обидели его».

Действительно, как выяснилось впоследствии, Клеменс Петерсен увидел в романе Бергсё собственный портрет. Страшно даже подумать, какой силой обладал Петерсен в непродолжительный период

своего деспотизма. Одно время и Ибсен с ним заигрывал, выразив горячую благодарность за доброжелательную рецензию на «Бранда» — отзыв Петерсена очень много значил. Правда, год спустя тот же Ибсен считал его настоящим узурпатором! А через два года Петерсену пришлось спешно эмигрировать в Америку — он оказался излишне нежным к несовершеннолетним.

Но вернемся к Бергсё. Ибсен и он стали близкими друзьями. Памятуя «голландцев», Ибсен прозвал его Якобом Сапожником (персонаж из комедии Хольберга) — видимо, потому, что именно в обществе Бергсё любил пропустить стаканчик вина после утомительного рабочего дня. Они вместе провели лето на острове Искья, как раз лето, когда Ибсен создал свой веселый, буйный фарс — мы имеем в виду четвертый акт «Пер Гюнта». Именно Бергсё он сказал свои знаменитые слова: «Да, теперь я могу работать, я чувствую себя словно вздыбленный жеребец перед скачкой».

Портрет Ибсена, нарисованный Бергсё, принадлежит перу писателя и друга. Сделанные много лет спустя живые и дружеские зарисовки лишены какого-либо налета почтительности к всемирной славе Ибсена, что естественно, могло бы нарушить наше впечатление от близкого и тесного общения двух друзей. Бергсё рассказывает о «конторском» методе работы Ибсена, о его рассеянности во время совместных прогулок (между тем как в действительности Ибсен был полностью поглощен одной мыслью, как бы удалить Сюзанну и маленького Сигурда подальше от рабочего стола в то время, когда он творит), о веселых прогулках и многом другом.

Бергсё неоднократно подчеркивал, что Ибсен тосковал по родине. Почему бы в таком случае ему не возвратиться домой, спросил как-то Бергсё. Ибсен выпрямился и ответил: «Домой? Ты думаешь, мне хочется позволить гусям растоптать себя? Я не вернусь в Норвегию, прежде чем Норвегия меня не позовет».

И дальше: «Вообще Ибсен был чрезвычайно самоуверенным и часто заявлял, что творит не для современников, а для истории. Когда же я как-то осмелился заметить, что на это не может рассчитывать ни один писатель, что даже величайшие умы оказались забытыми по прошествии нескольких веков, он подлетел ко мне и, с трудом сдерживая ярость, произнес: — «Отвяжись от меня со своей метафизикой! Если ты отнимешь у меня вечность, то отнимешь все».

Чтобы не возвращаться более к воспоминаниям Бергсё, я позволю себе привести рассказ об одной из его совместных с Ибсеном веселых прогулок после напряженного рабочего дня. Как раз в то время в издательстве «Гюльдендал» вышел первый сборник стихов Бергсё. Клеменс Петерсен не преминул снова обрушиться на книгу с уничтожающей критикой; он назвал ее грязным бельем в душевной спальне. Бергсё скрыл от Ибсена этот убийственный разнос, но однажды все

же проговорился, и Ибсен попросил у него статью. Бергсё с живостью ответил, что даст ее прочесть, но при одном условии: Ибсен должен отправиться с ним на Эпоемо, самый высокий вулкан на острове Искья, высотой примерно в 800 метров. К его удивлению, Ибсен согласился, и в один прекрасный день друзья отправились в путь в пять часов утра, чтобы не подниматься по самой жаре. Но предоставим слово Бергсё:

«Поначалу все шло хорошо, но по мере того как зигзаги горной дороги становились круче, жара усиливалась. Солище начало палить немилосердно, и Ибсен то и дело останавливался, чтобы стереть пот со лба.

— Больше не могу,— внезапно сказал он.— Я ничего сегодня не ел, страшно голоден и устал.

— Чуть повыше есть виноградник, я знаю его владельца,— ответил я.— У него мы сможем купить что-нибудь на завтрак.

— Пойдем же туда,— сказал Ибсен.

Мы полезли дальше. Наконец мы добрались до виноградника. Хозяин сказал, что с радостью выполнит нашу просьбу. Вскоре на перевернутой бочке, где отжимали виноград, появилась горячая пицца, но, к сожалению, она была так сильно приправлена чесноком, что один запах убивал у нас аппетит.

Хозяин сходил в горный грот и принес пару фьясок своего вина. Едва мы его отведали, как нам стало ясно, что сделано оно из отборнейшего винограда.

— Твое здоровье, Якоб,— произнес Ибсен.— Послушаем же, что говорит правитель (Клеменс Петерсен), но сперва попросим еще парочку фьясок — в жизни не пробовал такого вина.

Хозяин принес искрящийся напиток. Я начал читать, и всякий раз, когда я доходил до крепких словечек, Ибсен произносил:

— Твое здоровье, Якоб! — и опорожнял свой стакан.

Редко когда критическую статью читали в столь прелестном окружении и к тому же в таком отличном настроении, так что господин Петерсен крепко подосадовал бы, доведись ему при этом присутствовать. Когда я закончил чтение, Ибсен сказал:

— Сам-то он вряд ли умеет сочинять, зато других постоянно учит тому, чего не в состоянии делать. Дай-ка мне эту газетенку, я покажу тебе, как ею пользоваться.

Я протянул ему газету и предложил продолжить подъем, но Ибсен потребовал еще фьяску, и, только опорожнив ее, мы тронулись в путь.

Но тут случилось удивительное: старый вулкан неожиданно начал раскачиваться, и, как мы ни старались, нам не удавалось идти по дороге прямо. Казалось, почва колеблется у нас под ногами.

— Что это? — воскликнул Ибсен.— Уж не землетрясение ли?

— Нет, все дело в вине. Пожалуй, лучше спуститься вниз.

Ибсен не возражал. Мелким изящным шагом танцовщика он направился вперед и вскоре опережал меня шагов на двадцать.

— Здесь ближе,— крикнул он и повернул направо.

— Но другой дороги здесь нет.

— Зато есть тропа, мы выгадаем добрый кусок.

Я поспешил за ним и тут же обнаружил неожиданное: то, что он принял за тропу, был всего лишь один из многих обвалов, встречающихся на Эпомео и состоявших преимущественно из рыхлой пемзы и нагромождений лавы.

— Стой! — крикнул я.— Ты сорвешься, если пойдешь дальше, там нет никакой тропы, это обрыв.

— А я тебе говорю, здесь дорожка,— решительно ответил Ибсен.

Мне не оставалось ничего иного, как побежать за ним. Я схватил его за воротник.

— Пусти меня! — закричал он.— Можешь идти по дороге, а я пойду здесь.

И он упрямо устоял на меня. Когда же я попробовал потащить его наверх, то почувствовал, как почва под ногами начала сползать вниз, сперва потихоньку, затем все быстрее. Вскоре нас окутало облако пыли и песка, а сверху катились пемза и куски лавы. Лишь теперь Ибсен понял опасность и захотел повернуть назад, но было поздно...

Нас несло словно в тумане. Мы ничего не видели ни впереди, ни по бокам, но внезапно налетели на что-то твердое, и в следующее мгновение плюхнулись прямо на горную дорогу, посыпаемые сверху пемзой, гравием и песком.

Я помог Ибсену подняться на ноги и лишь теперь увидел, что мы налетели на стену высотой с добрый десяток футов, построенную по обе стороны дороги. Одежда наша покрылась пылью, кое-где саднили царапины, но в остальном все было в порядке. С минуту Ибсен помолчал, затем перевел дыхание, посмотрел наверх и сказал:

— Черт возьми, какая скорость! — После чего в глубоком молчании зашагал дальше. Мы оба чувствовали, что были на краю гибели.

Когда мы достигли деревенской площади, Ибсен тщательно стряхнул с себя пыль, свернул «Федреландет» в трубочку и, прокричав в нее: «Теперь мы начихаем на критику» — с важным видом направился через площадь к изумлению посетителей кафе, сидевших за столиками снаружи.

Неподалеку от кафе, в маленькой табачной лавчонке, Ибсен купил две самые низкосортные сигары — такие курили только местные жители, достал записную книжку и аккуратно записал их стоимость.

— Ты записываешь такие пустяки? — удивился я.

— Что поделаешь, — ответил он. — Теперь, когда у меня семья, я вынужден точно учитывать свои расходы. Прежде я этого не делал.

Лишь теперь до меня дошло, что материальное положение Ибсена, очевидно, по-прежнему оставалось стесненным».

Эти воспоминания Вильгельма Бергсё об Ибсене довольно основательно забыты как в Норвегии, так и на родине писателя, в Дании. Все же авторы ряда исследований об Ибсене ссылаются на них и приводят отдельные детали, представляющие, правда, интерес лишь для литературоведа. Я рискнул отвести им столько места на страницах этой книги по той причине, что они позволяют нам взглянуть на Генрика Ибсена в важный период его жизни глазами более молодого современника, с которым у Ибсена сложились близкие отношения, но перед которым ему не было необходимости обнажать свою душу. В литературе о Генрике Ибсене эти воспоминания занимают особое место, и поэтому ими не следует пренебрегать или упоминать лишь в сносках. Но мне все-таки хотелось бы знать: неужели Ибсен не внес в свою записную книжку стоимости нескольких фьясок вина, которое они распили с Бергсё?

В середине октября 1867 года Ибсен закончил работу над «Пер Гюнтом» и через надежные руки переслал рукопись в Копенгаген. Мне думается, именно в тот день, когда он отправил в путь своего исполнина, у него вдруг появилось время написать длинное и доброжелательное письмо своей теще, Магдалене Туресен, которая тем временем переехала обратно в Христианию. Принося свои извинения за то, что он так долго не писал, Ибсен выражает радость по поводу замужества сестры Сюзанны и того, что она будет жить в Копенгагене: «...вряд ли норвежские условия жизни были ей особо по душе, и если в этом и есть какое-то умаление, то оно касается именно этих условий, а не ее лично. Мне часто просто непонятно, как ты можешь там выдержать. Тамошняя жизнь представляется мне сейчас чем-то неопишимо нудным и однообразным, парализующим дух, способности и волю. Самое ужасное в этих мелочных условиях, что они измельчают душу».

Итак, очень важная мысль: он ненавидит норвежские условия, а не саму Норвегию. В этой ненависти можно уловить тоску по родине, которая в те годы находила прекрасное лирическое выражение. Но условия жизни в Норвегии он вспоминает со смесью ненависти и презрения не только из-за подлости, мелочности и лицемерия, которые они с собой несли, но и потому, что нередко сам был вынужден играть в этих «условиях» унижительную роль иждивенца. Он знал, что и его собственная душа также подвергается опасности умаления.

Из письма Ибсена следует, что в тот период он питал известную надежду обрести в Дании духовную среду, в которой он смог бы жить и творить, но судьба «Пер Гюнта» развеяла эти довольно романтические иллюзии.

Последние акты «Пер Гюнта» поступили к Хегелю в конце октября, и на сей раз издательство не заставило автора ждать. И хотя по объему поэма не уступала «Бранду», и к тому же в ней оказалось гораздо больше специфически норвежских слов и понятий, рукопись сразу же пошла в набор, и 14 ноября 1867 года поэма вышла в свет.

Ибсен с волнением и надеждой ожидал реакции скандинавской критики, особенно датской. Но первым на появление «Пер Гюнта» откликнулся Бьёрнстjerne Бьёрнсон. Знаменитый соотечественник Ибсена, который в свое время отрицательно отнесся к «Бранду», уже 18 ноября, то есть через четыре дня после выхода новой пьесы, написал ее автору восторженное письмо: «Дорогой Ибсен! Я так благодарен тебе за «Пер Гюнта»! Не припомню другой книги, которая была бы мне столь по душе и вызвала бы такое желание горячо позжать за нее руку... Мне дорога твоя преданность нашим великим целям, начиная от поддержки борьбы Дании за независимость до самых идеальных. Мне дорог твой гнев и то мужество, которое он закалил. Я люблю твою силу, твоё бунтарство. Да, они, словно свежий запах моря после душевной больничной палаты, наполнили все мое существо жизнерадостностью, жаждой деятельности, позволили отличить малое от большого, а великому вознестись над моими порывами. Мне захотелось ругаться, словно я давно уже говорил в великосветском салоне только по-французски и мне нужен был норвежский язык».

В подтверждение своего письма Бьёрнсон тут же пишет в «Ношк фолкеблад» восторженную рецензию. Тем самым драме Ибсена была обеспечена широкая дискуссия в Норвегии, а он не сомневался, что шум предстоит большой. С тем большим нетерпением ожидал он реакции молодого Брандеса, но прежде всего Клеменса Петерсена. Рецензия Петерсена не заставила себя ждать. Она появилась в «Федреландет» 30 ноября и дошла до Ибсена лишь неделю спустя. Он был настолько еще уязвим в своей непомерной самоуверенности, что воспринял критическую статью как уничтожающий удар, как убийство из-за угла. В действительности же это было не так, если не считать того, что статья содержала явную недооценку произведения; Клеменс Петерсен немного понял из замысла и направленности поэмы. Охваченный безудержной яростью, Ибсен обрушился на ни в чем неповинного Бьёрнсона, написав ему самое злопыхательское из когда-либо написанных им писем. Он ведь знал близость Бьёрнсона и Петерсена, знал, что Бьёрнсон в то время находился в Копенгагене, и подозревал его в двойной игре:

«Рим, 9-го декабря 1867 года

Дорогой Бьёрнсон!

Что за дьявольщина то и дело вторгается в наши отношения! Положительно сам дьявол становится между нами и мутит воду. Я получил твое письмо. Кто пишет так, как пишешь в нем ты, тот не может лгать. Есть вещи, которые нельзя подделать. И я, полный признательности, в свою очередь написал было ответ от чистого сердца, ибо благодаришь ведь не за то, что тебя хвалят, а за то, что понимают. Теперь нужда в моем ответе отпала, и я разорвал его на клочки. С час назад я прочитал статью г-на Петерсена в «Федреландет», и если теперь хотел бы ответить на твое письмо, то пришлось бы начать его совсем иначе: я вынужден был бы засвидетельствовать получение твоего драгоценного письма от такого-то числа с приложением критической статьи в названной газете.

Будь я в Копенгагене и имей там человека, столь близкого мне, как близок тебе Клеменс Петерсен, я избил бы его до полусмерти, прежде чем позволил ему совершить такое беспрецедентное преступление против правды и справедливости...

На Клеменса Петерсена возложена большая ответственность — господь избрал его для выполнения великой миссии. Не воображай, будто я — ослепленный тщеславием глупец. Можешь не сомневаться, что в тиши уединения я немало роюся и анатомирую в собственной душе, и как раз именно там, где подобное ковыряние отзывается сильнее всего. Но я заявляю: мое произведение — поэзия, а если еще и не поэзия, то будет ею! Понятие «поэзия» у нас на родине, в Норвегии, должно измениться применительно к «Пер Гюнту». Нет на свете раз и навсегда установившихся понятий. Современные скандинавы — не древние греки. Клеменс Петерсен утверждает, будто неизвестный пассажир олицетворяет собой понятие «страх». Даже если бы я находился на лобном месте и от признания зависело бы спасение моей жизни, мне и тогда в голову не пришло бы подобное объяснение. Никогда я не помышлял ни о чем таком, просто вписал сцену по поэтической прихоти...

И тем не менее я рад причиненной мне несправедливости; поистине это помощь, ниспосланная богом, — я чувствую, как силы мои умножаются в гневном порыве. Война так война! Если я не поэт, то мне нечего терять. Попытаюсь быть фотографом. Возьмусь за изображение своего века и своих современников там, на Севере; буду выводить их одного за другим, как «языкорадетелей» в «Пер Гюнте», не пощажу дитяти в утробе матери — ни мысли, ни настроения, сокрытого в слове любой личности, заслуживающей чести быть отмеченной.

Дорогой Бьёрнсон, у тебя пылкая, благородная душа, подарившая мне столько доброго и светлого, и мне никогда не воздать тебе за это; но есть в тебе нечто такое, что при всем твоём везении, а воз-

можно, именно благодаря этому везению может обратиться в проклятие для самого тебя. Я имею право открыто сказать тебе об этом, так как я под внешней вздорной и дрянной оболочкой всегда таил глубокое отношение к жизни. Знаешь ли ты, что я навсегда отдалился от своих родителей, от всех родных, ибо не мог примириться с отношениями, в силу которых понимаешь друг друга лишь наполовину.

Письмо мое вышло довольно бессвязным, но Summa Summarum я не хочу уподобляться антикварию или географу, не хочу развивать способности в духе философии Монрада, словом, не хочу следовать добрым советам. Одного хочу я, хотя бы все внешние и внутренние силы заставили меня обрушить крышу на собственную голову, хочу всегда, да поможет мне бог, оставаться

верным и искренне преданным тебе
Гейриком Ибсеном».

К сожалению, Ибсен не сразу отправил это письмо. К сожалению потому, что, несмотря на гневный тон письма, Бьёрнсон воспринял бы этот гнев как только направленный против Клеменса Петерсена. Но на следующий день Ибсен сделал приписку, которая неминуемо должна была глубоко обидеть Бьёрнсона. Гнев Ибсена по-прежнему велик, но он стал сдержаннее и ядовитее:

«Я не поддерживаю постоянной переписки с кем-либо на родине, и все-таки могу рассказать тебе кое-что о том, что там происходит. Знаешь ли ты, к примеру, о чем в эти дни говорят в Норвегии те, кто читает газету Карла Плууга? Они говорят: «Из критики Кл. Петерсена заметно, что Бьёрнсон в Копенгагене».

Правда, ты написал рецензию на «Пер Гюнта» в «Ношк фолкеblad», но это называют лишь дипломатическим ходом, недостаточно, однако, тонким».

Ниже он добавляет, что так думает не он, Ибсен, а другие: «То, что я тебе пишу, доказывает, что я ни в чем тебя не подозреваю. Я не стою и никогда не стану на сторону тех моих приверженцев, кто выступает против тебя. Против твоих друзей — дело иное».

Письмо это как психологический документ не теряет для нас интереса, хотя оно во всех отношениях несправедливо к Бьёрнсону. Статья Клеменса Петерсена была не чем иным, как философско-литературоведческим анализом, который свидетельствовал о том, что «Пер Гюнт» не соответствовал критериям автора, и удивительно, как сам Ибсен этого не почувствовал. А может, он все-таки понимал это, когда, гуляя с Бергсё на Искьи, свернул газету со статьей Петерсена в трубочку и дул в нее, как в рожок? С другой стороны, Ибсен совершенно справедливо, хотя и с известной долей самоуверенности, заявлял, что если «Пер Гюнт» и не поэзия в том смысле, как ее сейчас понимают, то понятие поэзии со временем должно измениться применительно к его драме. Небезынтересно также отметить раздражение

драматурга по поводу того, что неизвестный пассажир олицетворяет собой «страх», и объяснение, что эту сцену он вставил всего лишь по собственной прихоти. Ведь впоследствии этот образ связывали именно с понятием «страха» в том хоре внутренних голосов, что населяют последний акт «Пер Гюнта». Причуда, порожденная психологической интуицией Ибсена, видимо, из области тех творческих прихотей, которые можно назвать подлинным вдохновением.

Бьёрнсон, по крайней мере поначалу, воспринял письмо Ибсена как проявление безумия, своего рода «итальянского умопомешательства». Но, очевидно, позднее агрессивный тон Ибсена весьма задел его, так как письмо, которое он написал в ответ, явилось предпоследним из писем к Ибсену на протяжении многих лет.

Ответ Бьёрнсона занимает одиннадцать книжных страниц. В нем он обстоятельно, стараясь успокоить несдержанного Ибсена, рассказывает о положении в Норвегии и Дании, объясняет, в чем Петерсен прав в своей критике пьесы, и почему «Пер Гюнт», несмотря на явное отсутствие в нем единства, по-прежнему очаровывает и волнует его, Бьёрнсона. В своем письме Бьёрнсон, разумеется, не удержался и от некоторых язвительных замечаний, но ведь и он человек.

Между тем Ибсен, находясь в Риме, глубоко раскаивался в содеянном. И когда утром в первый день рождества пришло ответное послание Бьёрнсона, он в первый момент даже не заметил всех колкостей, а испытал лишь невыразимое чувство облегчения при мысли, что Бьёрнсон по-прежнему питает к нему дружеские чувства:

«Заряд, который я выпустил в последней моей эпистоле, привел к тому, что все это время я не знал и часа, когда бы был собой доволен. Самое дурное, что может человек совершить против себя самого — это причинить несправедливость другим. Спасибо, что ты с своей широкой натурой воспринял все именно таким образом! Я ожидал лишь войну и ожесточение на долгие времена, но теперь, когда схлынула острота восприятия, я нахожу вполне естественным, что ты отнесся ко всему именно так, а не иначе. Каждый день я вновь и вновь перечитываю твое письмо, освобождаясь от мучительной мысли, что мог тебя обидеть».

Итак, оба ошиблись, оба обидели друг друга и по более глубоком размышлении сами почувствовали себя уязвленными. Тем самым связь между ними была прервана.

Любопытен небольшой эпиграф. В своем ответе Бьёрнсон упоминает, что, по имеющимся слухам, его и Ибсена предполагают наградить орденами. «Не договориться ли нам и сообща отказаться от них? Мне это глубоко противно, тебе, очевидно, тоже».

Ибсен, однако, придерживался на этот счет совсем иного мнения: «В упомянутом тобою «почитании орденами» я решительно с тобой не согласен. Мы принадлежим монархии, а не республике...» И да-

лее: «От исполнительной государственной власти мы принимаем деньги. Королевская власть одаряет нас знаком почести, ибо она уважает мнение народа и признает, что в данном вопросе таковое существует. Так почему отвергать одну форму выражения признательности, если мы не отвергаем другую? Заглянем поглубже в самих себя: намереваемся ли мы в будущем быть аскетами? Жаждем ли мы отклонить любой искренний торжественный акт, любую здравницу и пр.?»

Итак, приступы ярости, «пароксизмы», присущие Ибсену, прекратились, он понял, что успех «Бранда» не случаен, что теперь он заставил говорить о себе всю Скандинавию. Но вместе с тем его взяли на вооружение консервативные силы, выступавшие против народности и норвегизации литературного языка. А то, что «Пер Гюнт» выходит за национальные рамки и представляет интерес для других стран мира, для потомства, Ибсен понял лишь с годами.

Но те мысли, что, словно вулкан, нашли свое извержение в гневном письме к Бьёрнсону, взбудоражили его душевный мир. В своем ответном письме Бьёрнсон, между прочим, заметил, что Ибсену не мешало бы написать сатирическую комедию, да и сам Ибсен угрожал стать «фотографом», другими словами, обрушиться на врага и на окружающие его «условия», чтобы все без труда могли узнать самих себя.

Весной 1868 года, по мере того как эти мысли бередили его душу, ему все более претила жизнь в Риме, и он решил уехать. Возвращаться в Норвегию он не мог и не желал, в Данию его тоже не тянуло. И вот в начале мая он через Флоренцию выехал в Берхтесгаден, в Тироле, провел несколько недель в Мюнхене, чтобы затем в конце октября поселиться в Дрездене.

ПЕРЕХОД К ФАРСУ

После опубликования «Пер Гюнта», равно как ранее после «Бранда», Ибсену потребовалось время, чтобы «переварить» реакцию, которую оба эти произведения вызвали у современников, прежде чем он смог сосредоточиться на чем-то новом. Прошло уже три с половиной месяца после выхода «Пер Гюнта», а его все еще занимает дискуссия вокруг этой пьесы. Он пишет Хегелю:

«Как идут дела с «Пер Гюнтом»? В Швеции, насколько я могу судить по газетным рецензиям, драму приняли очень хорошо, интересно, столь же ли успешно идет продажа книги?»

В Норвегии, как говорят, книга наделала много шума; меня это ничуть не волнует. Удивительно только, что и там и в Дании в моем произведении усмотрели гораздо больше сатиры, чем я имел в виду. Почему нельзя отнести к книге просто как к поэтическому произведе-

дению? Ведь я писал ее как таковое. Сатирические места достаточно изолированы... Моей следующей работой будет, очевидно, пьеса для театра; думаю, что вскоре я всерьез приступлю к работе».

Вряд ли кого-нибудь может удивить то обстоятельство, что после двух бурных вулканических взрывов, какими явились оба его эпихальных произведения, Ибсен па время чувствовал себя творчески бесплодным и исписавшимся. Ему, как и скорпиону на его письменном столе в Риме, требовалась разрядка, после которой он вновь почувствовал бы себя «здоровым».

Вполне естественно также, что в творческих планах Ибсена более не привлекала та форма, к которой он прибегал в своих последних произведениях. Теперь он уже выдвинул свое идеальное требование, а затем и его контрапункт. Тем самым можно говорить о том, что период «принципиального творчества» для него кончился, наступило время продемонстрировать свои взгляды иным и совершенно конкретным образом. И было лишь естественным воспользоваться тем знанием театра, которое он приобрел на протяжении десяти лет своей практической работы.

Как уже упоминалось выше, я всегда питал — быть может, совершенно ошибочную — иллюзию относительно того, что по первоначальному замыслу четвертый акт «Пер Гюнта» — повествующий о зрелых годах Пера — должен был разыгрываться в Христиании; правда, для этого материала оказалось бы излишне много. Из тех же соображений я также полагал, что попытка поместить Пера в норвежские условия явилась как бы первой наметкой образа адвоката Стенсгора из «Союза молодежи». Но затем желание создать сатирический фарс или комедию на условия жизни в Норвегии взяло верх, и, приступив к намеченной цели, Ибсен уже ни в чем не отказывал себе, чтобы почерпнуть материал из окружавшей его на родине мещанской среды как для образа Стенсгора, так и для других персонажей. Он действительно стал тем, кем грозил, — фотографом; слово это в бытность свою театральным критиком Ибсен употреблял как бранное.

Но если отвлечься от вопроса о первоисточнике вдохновения «Союза молодежи», то меня всегда удивляло, почему многие исследователи творчества Ибсена называют это произведение в едином ряду или почти на уровне его великих драматургических произведений? Во всяком случае, сейчас «Союз молодежи» кажется неуклюжим и весьма перегруженным фарсом, полным трюков и приемов запутывания, с непрерывными побочными действиями и «финтами» и с карикатурами вместо реальных персонажей.

Появление этой комедии неминуемо должно было вызвать бурную реакцию, так как многие усмотрели в ней пародию на самих себя. Уязвленных было наверняка значительно больше, чем этого

хотелось автору. Неизбежно и то, что вещь была воспринята как поддержка партии «Хёйре» и выпад против «Венстре». Но для тех, кто сегодня читает «Союз молодежи», совершенно безразлично, сделал ли себя посмешищем будущий премьер-министр Рихтер в результате упорных и неизменно неудачных попыток найти богатую невесту и был ли в действительности крестьянский вожак Уеланн прообразом хитрой лисицы Люннестада из «Союза молодежи».

Гораздо интереснее, что для создания образа острого на язык банкрота Даниеля Хёйре Ибсен позаимствовал черты собственного отца, и то обстоятельство, что местом действия комедии он избрал Шьен, город своего детства. Но и то лишь как доказательство того, что нам известно и ранее, а именно что отношение Ибсена к отцу всегда было явно отрицательным, его ненависть к обстановке в Норвегии всегда была глубокой и неизменной.

Но, говоря сейчас обо всех этих моментах в пьесе, не следует забывать, что она была своего рода «пробой пера» в жанре, в котором Ибсен дотоле себя не пробовал. Он пользуется средствами и приемами, к которым никогда не прибегал прежде, и в какой-то мере овладевает ими в совершенстве. «Союз молодежи» — первая пьеса, написанная Ибсеном о конкретных людях своего времени и на разговорном языке той эпохи. Все созданное им до того в драматургической прозе было подражанием различным стилям, но в «Союзе молодежи» автор создает свой собственный стиль, и благодаря этому все его карикатурные персонажи, все эти «звериние маски» выражаются каждый на свой особый лад. Нередко он излишне перебарщивает, и отдельные изречения и афоризмы, призванные характеризовать тот или иной образ, утомляют бесконечными повторами, но в большинстве случаев Ибсен копирует действительность живо и интересно. Здесь самое время отметить, что многие интриги, которыми Ибсен насытил свою комедию, повторяются затем в его более поздних пьесах, но уже в качестве лейтмотива и в иной связи (вспомним, например, душевный кризис горнозаводчика Братсберга, когда он узнает, что один из его близких написал фальшивый вексель).

Пьеса эта не имеет кульминации, действующие лица обнажены с самого начала, не обладают ни привлекательностью, ни богатством переживаний персонажей «Пер Гюнта». Но технически она построена удачно и содержит выгодные для исполнения роли.

По-настоящему Ибсен сумел приступить к работе над «Союзом молодежи» лишь после длительного «инкубационного периода». Еще в конце сентября 1868 года он пишет Хегелю, что решил наконец поселиться в Дрездене, и добавляет: «В Дрездене я намерен написать свою новую пьесу, впрочем, об этом подробнее потом. Надеюсь, она

будет готова к рождеству, но так как время для ее издания и постановки в этом году уже упущено, торопиться некуда; я пошлю Вам копию, а затем мы сможем договориться, как действовать в дальнейшем. Мне очень нравится эта моя новая миролюбивая работа).

Несомненно, что по-настоящему Ибсен приступил к работе лишь в октябре. 31 октября он пишет Хегелю из Дрездена: «Моя новая вещь быстро продвигается вперед. Это будет пьеса в прозе, полностью предназначенная для сцены. Называется она «Союз молодежи, или Господь и компания». Это комедия в пяти актах, повествующая о конфликтах и течениях нашего времени, и хотя действие происходит в Норвегии, она с таким же успехом подойдет и для Дании. У меня сейчас отличное и мирное настроение, и работаю я соответственно настроению...»

И все-таки подлинно «мирного» фарса из повой пьесы не получилось. Следующее письмо Хегелю датировано 22 декабря (в промежутке между этими двумя письмами Хегель написал Ибсену, протестуя против богохульного названия пьесы):

«Работа над пьесой уже продвинулась до четвертого акта. Полагаю, объем ее составит 180—200 страниц, что вполне приемлемо. Ваше предложение относительно названия учту, оно совершенно справедливо, я тоже с самого начала придерживался почти такого же мнения. Правда, первоначально название вряд ли вызвало бы раздражение у того, кто прочитал пьесу. В ней нет ни слова о религии, но ведь заранее это неизвестно, поэтому вторая часть названия легко может оттолкнуть публику, а посему долой ее!»

Работа над новой драматургической формой стоила трудолюбивому Ибсену огромных усилий, и он писал набросок за наброском. Лишь в начале мая в Копенгаген было отправлено окончание рукописи. Она тотчас пошла в набор, но Ибсен хотел, чтобы издательство «Гюльдендаль» несколько повременило с выпуском пьесы, так как он намеревался предложить ее трем ведущим театрам Скандинавии в надежде, что она будет принята к постановке. На протяжении лета пьеса была повсюду принята, и это свидетельствует о том признании, которое Ибсен получил на Севере после «Пер Гюнта».

Между тем в то лето мысли драматурга были заняты не одной лишь «миролюбивой» комедией, в которую он вложил столько профессионального труда, что ему удалось заставить диалог говорить сам за себя,— в пьесе нет ни единого монолога, обращенного к публике, ни единой реплики, уводящей в сторону.

Причиной, заставившей Ибсена отвлечься от «Союза молодежи», явилось знакомство с немецким литератором П.-Ф. Зиболдом. Зиболд, владевший норвежским языком, был так захвачен «Брандом», что решил перевести его и представить Ибсена немецкому читателю. Поначалу Ибсен сомневался, справится ли Зиболд с этой задачей, и

в этом никто не может его упрекнуть. Он знал себе цену как «поэту-философу» и понимал, сколько нюансов будет потеряно, если за перевод возьмется поэт средней руки. Но вскоре мысль о переводе захватила Ибсена. Ведь успех в Германии означал бы европейскую известность, что по тем временам было равносильно мировой славе.

Итак, предложение Зиболда с каждым днем все более занимает Ибсена. Он советует переводчику подумать также и о драме «Борьба за престол» и вообще согласен оказать ему любую помощь, лишь бы добиться эффективной рекламы. Важно, чтобы о нем благожелательно отозвалась пресса. В те годы издательская деятельность была сосредоточена в Лейпциге, и Ибсен склонен отправиться туда ради содействия успеху своего начинания. Стремясь получить как можно большую известность в Германии, он возобновляет связи со своим старым приятелем по Риму Лоренцем Дитрихсоном (который к тому времени сделал блестящую карьеру в качестве хранителя музея, частного учителя королевской фамилии, а теперь также и профессора) и просит его написать о нем в немецких газетах.

Мы уже познакомились с некоторыми чертами страстного и, на наш взгляд, вполне обоснованного честолюбия Ибсена. Мы знаем также кое-что о его отношении к «мелочной» обстановке на родине, о его подозрениях даже к Бьёрнсону, и более всего к Бьёрнсону, и о том, что, как он полагал, дружеские связи определяют общественное мнение. Можно ли упрекнуть его за то, что он оказался перед необходимостью в какой-то мере воспользоваться теми же средствами?

Помимо хлопот, связанных с переводом, у Ибсена в то лето прибавились и другие дела. Его пригласили принять участие в съезде, посвященном вопросам орфографии скандинавских языков в Стокгольме, чтобы выработать совместные правила для возможно более тесного сближения этих языков.

Включение Ибсена в состав норвежской делегации казалось само собой разумеющимся. Ведь именно Ибсена больше, чем кого-либо из норвежских писателей, даже Бьёрнсона, читали в соседних с Норвегией странах на его родном языке. Он долго работал над «норвегизацией» языка и знал эти проблемы лучше многих филологов. Но, как мы можем судить даже по цитатам, используемым в настоящей книге, его орфография и языковые формы были весьма неустойчивы. В одном и том же письме он по-разному пишет слова; пользуясь традиционной датской орфографией, пытается одновременно приблизиться к разговорному норвежскому языку — короче говоря, весьма непоследователен.

Несмотря на заслуги перед норвежским языком, Ибсен был включен в состав делегации в самый последний момент, и то лишь в качестве заместителя постоянного члена. Съезд должен был состояться в Стокгольме в конце июля 1869 года, и Ибсен спешит туда не только

потому, что его интересуют проблемы орфографии. У него свои вполне определенные цели: он знает, что в Швеции он приобрел широкий круг читателей и там у него еще нет личных врагов, стремящихся помешать его популярности. Он знает, что поговаривают о награждении его орденом. Он знает, что Дитрихсон тесно связан с королевским домом, а ему только что удалось уговорить Дитрихсона представить его в ведущих немецких изданиях. В своих письмах к Дитрихсону Ибсен особо подчеркивал, что не следует упоминать о постигших его на родине неудачах (естественно было предположить, что человек, с которым он сблизился в первый тяжелый год жизни в Риме, мог указать на эти неудачи, чтобы на этом фоне подчеркнуть его последующие успехи). Нет, он просил рассказать о том, что родина оказывала ему всяческие почести, удостоив пожизненного жалованья и прочих знаков внимания.

Помимо всех этих дел Ибсену было важно, чтобы его новая пьеса была поставлена в Стокгольме по возможности одновременно с постановками в Копенгагене и Христиании.

Для финансирования поездки он ходатайствовал о получении стипендии на ознакомительную поездку в Швецию. Получив 300 далеров, 20 июля 1869 года Ибсен отправился на север. Пребывание в Стокгольме превратилось для него в подлинно триумфальное шествие. Съезд, продолжавшийся всего неделю, с 25 по 30 июля, оказался весьма плодотворным, во всяком случае для самого Ибсена. Его собственная орфография стала строже.

По окончании съезда Ибсен еще почти два месяца оставался в Стокгольме. Причина этой задержки просто и ясно изложена им в письме к шурину, Й.-Х. Туресену: «Вся моя жизнь здесь проходит в непрерывных празднествах, не было дня, чтобы меня не приглашали на обеды и пр.». Такой образ жизни продолжался весь август и сентябрь. Ибсену это нравилось, и он в этом нуждался.

Можно не сомневаться, что Лоренц Дитрихсон благодаря своим связям как в высшем свете Стокгольма, так и в литературных кругах с большим энтузиазмом осуществил режиссуру этого триумфального шествия. Он пишет об этом в своих воспоминаниях: «Лето того года в Стокгольме выдалось волнующим. Праздновалась свадьба наследницы датского престола, в Стокгольме собрали много княжеских персон; город посетил Анри Мартэн; там же состоялся орфографический съезд, на который съехались многие ведущие филологи Скандинавии. Приехал также Генрик Ибсен. По его просьбе я снял для него две комнаты в районе Херкулес Бакке, между площадью Брункебергс Торг и улицей Регерингсгатен, и по приезду он там остановился. Здесь все думали, что автор «Бранда» — пожилой, серьезный мужчина строго аскетического вида и поведения, но появился элегантный, молодежавый человек в бархатной куртке, изящ-

ный, живой и приветливый. Представление о «Бранде» совершенно не вязалось с образом его автора, и многие прямо высказывали Ибсену свое удивление, некоторые были даже разочарованы, но вскоре он покори́л всех безраздельно, особенно дам. Одним из первых домов, где он был принят, явился славящийся своим гостеприимством к именитым — впрочем, не только к именитым — гостям дом Лимнеллей. Глава семейства занимал высокий пост в управлении железных дорог, а его супругой была вдова известного редактора газеты «Афтонблад», ректора Сведбома, весьма почитаемая за свой блестящий ум, доброе сердце и личное обаяние. Она была душой литературного кружка, и я сам с момента своего прибытия в Швецию десять лет назад пользовался исключительным гостеприимством этого дома. Разумеется, я не преминул как можно скорее ввести туда Ибсена. Летом семья жила на очаровательной вилле «Люрап», на берегу озера Меларен, и там Ибсен провел не один прекрасный вечер, покори́в вскоре сердца всех причастных к тому кругу. Не удивительно поэтому, что именно фру Лимнелль он адресовал год спустя свое знаменитое «Письмо с воздушным шаром к шведской даме».

Дитрихсон рассказывает далее о том, как это прекрасное стихотворение достигло Стокгольма, и о том, что именно ему, Дитрихсону, выпала честь первому прочитать эти стихи замороженным слушателям. Правда, писательница Лаура Килер, норвежка по происхождению, утверждала, будто первой это стихотворение в доме Лимнеллей прочитала она, но вряд ли стоит подвергать сомнению слова Дитрихсона. Продолжим его воспоминания:

«Но вернемся к пребыванию Ибсена в Стокгольме. В то время он посещал множество самых интеллигентных семей города. После того как закончились свадебные торжества и заседания орфографического съезда, и все княжеские персоны — и по происхождению и от литературы — отправились восвояси, великий князь поэзии остался в Стокгольме. Ему здесь явно нравилось. К тому же в некоторых кругах возникла идея, вскоре ставшая реальностью: Ибсена приглашали принять участие в торжествах по случаю открытия Суэцкого канала. Кажется, эта мысль была подана самим Карлом XV (который, видимо, обратил внимание, что четвертый акт «Пер Гюнта» отчасти происходит в Египте). Организовать поездку поручили выходцу с Востока, г-ну Демиряну, в то время важной персоне при дворе Карла XV».

Дитрихсон также должен был принять участие в поездке, но болезнь задержала его. И все-таки он выехал из Стокгольма почти одновременно с Ибсеном. Но, как вспоминает Дитрихсон, до отъезда директор и актеры Стокгольмского Королевского театра приготовили им обоим сюрприз, пригласив на прощальный вечер в «Отель дю Нор». «...В один из вечеров, когда Ибсен находился в Драматич-

ческом театре, Карл XV пригласил его к себе в ложу, а вслед за тем во дворец, где вручил ему Ваза-орден. Это была первая награда Генрика Ибсена».

Лишь 29 сентября Ибсену удалось выехать из Стокгольма, где он буквально купался в лучах славы. Его популярности в обществе в немалой степени способствовало необыкновенное личное обаяние. Нельзя не отметить, что это резко контрастирует с тем впечатлением, которое позднее производил Ибсен на окружающих — его считали замкнутым, ушедшим в себя, сфинксом.

Еще до отъезда в Египет Ибсен получил сообщение, что Королевский театр в Копенгагене также принял к постановке «Союз молодежи» на весьма благоприятных условиях. В Христиании премьера должна была состояться в октябре, а в Стокгольме — в ноябре. Заполучив контракты от тех театров, драматург мог более не задерживать опубликование пьесы, и он просит Хегеля поскорее пустить ее в продажу. Сообщая о предстоящем путешествии своему шурину Й.-Х. Туресену, он пишет:

«Я получил специальное приглашение от вице-короля Египта прибыть к нему в страну и быть его гостем на протяжении двух месяцев, а также присутствовать на открытии Суэцкого канала. При этом он берет на себя все мои расходы, включая путешествие из Парижа и обратно». Наказывая, как следует распорядиться его гонораром за время отсутствия, он добавляет, что намерен просить разрешения использовать часть стипендии, предназначенной для пребывания в Швеции, на поездку в Египет, и замечает, что просьба эта вряд ли встретит какие-либо затруднения, ибо «с королем у меня установился весьма тесный контакт, и он радуется моей поездке».

Итак, Ибсен отправляется на юг, заглянув по пути в Дрезден, а затем через Париж и Марсель — в Египет.

ДОЛГИЙ ПЕРИОД СОЗРЕВАНИЯ

Именитые гости, приглашенные на открытие Суэцкого канала, уже находились в Египте, когда в Норвегии прозвучал первый стартовый выстрел «Союзу молодежи». Разумеется, в Христиании постановка вызвала огромный резонанс — это объяснялось многими вполне очевидными намеками автора пьесы на норвежскую политику и отдельных деятелей страны. Не вызывало сомнения, что, создавая образ адвоката Стенсгора, Ибсен позаимствовал ораторские черты Бьёрнсона, но многие усматривали в этом персонаже сходство с Рихтером, Юханом Свердрупом и другими.

Премьера в Христиании состоялась 18 октября, а о том, что

произошло позднее, рассказывает Сюзанна в письме, в котором она первой сообщает Ибсену о развернувшихся событиях:

«Дрезден, 29 октября 1869 года.

Дорогой Ибсен!

Твои письма я получила и сужу по ним, что у тебя все идет как нельзя лучше. Сигурд тоже говорит, что мысль об этом радует его, и мы оба просим тебя пользоваться всем, что тебе там предоставлено, ведь не каждый день бываешь гостем короля.

Но, представь себе, пока ты наслаждаешься красотами юга, в Христиании вокруг «Союза молодежи» бушует буря. В первый вечер первые три акта шли под бурные аплодисменты, но в четвертом акте, когда Бастиан произносит реплику о том, что такое нация, на галерке поднялся свист — шумели несколько студентов, поборников норвегизации. Что ты на это скажешь?

По признанию «Моргенбладет», пьеса была сыграна превосходно. Крун, Исаксен играли великолепно, публика вызвала всех исполнителей, в «Моргенбладет» помещен ряд хвалебных рецензий. Вечер закончился бурей оваций.

Но вот наступил второй день премьеры, твой бенефис, был полный сбор. Тут уж явно заранее договорились выступить именно в этот вечер, и едва Люннестад закончил свою первую речь, как раздались свистки. Их все время заглушали аплодисменты, но свистуны не желали уgomониться. Пришлось закрыть занавес, вышел режиссер и попросил публику соблюдать тишину, чтобы можно было продолжить спектакль, но в зале поднялся такой шум, что по окончании пьесы пришлось погасить газ...»

Во время третьего спектакля в театре началась настоящая драка, но все же в тот сезон пьесу сыграли не менее пятнадцати раз и на протяжении следующего сезона — восемь раз. В Стокгольме премьера состоялась 11 декабря, а в Копенгагене Королевский театр, несмотря на сопротивление цензора Карстена Хауха, показал «Союз молодежи» 16 февраля 1870 года. И повсюду спектакль сопровождал большой успех.

Но именно «Союз молодежи» послужил причиной решительного разрыва между Ибсеном и Бьёрнсоном. Еще в сентябре Бьёрнсон пишет Ибсену в Стокгольм, что будет рад знакомству с новой комедией, ибо, по его мнению, именно в этом жанре Ибсен полнее всего проявит свои способности. Но уже 20 октября, то есть через два дня после премьеры, в письме к молодому датскому критику Рудольфу Шмидту он так отзывается о новой пьесе: «О «Союзе молодежи» ни слова с моей стороны не услышат, и, если хочешь моего совета, ты тоже не пиши».

30 ноября, в новом письме к Шмидту, Бьёрнсон нарушает обет молчания: «Пьеса Ибсена хочет показать, что молодая Норвегия представляет собой общество интриганов и эгоистов, которые злоупотребляют именем свободы для прикрытия собственного честолюбия и алчности. Он создает несколько персонажей и в их лице казнит молодую норвежскую нацию. Именно так воспринимают их здесь его друзья, да и все остальные. Я же называю это убийством из-за угла, и мое мнение все разделяют». И далее: «Все понимают, что он намекает на меня, но делают вид, что не замечают этого, — разумеется, ради Ибсена. Выразить эти взгляды предоставили датчанину, а я для общественности был Стенгором...»

Но на сей раз шум, поднятый на родине по поводу его пьесы, не взволновал Ибсена. Он вступил в совершенно новый период своей жизни. Пребывание в Стокгольме со всей очевидностью показало, что его признают одним из ведущих духовных авторитетов Скандинавии, так пусть же пошумят немного в том захолустье, от которого он больше не зависит. Он отправился в самое большое путешествие в своей жизни, и похоже, что еще долго его мысли целиком будут заняты впечатлениями от поездки и важнейшими политическими событиями, начиная от франко-прусской войны и кончая включением Ватикана в состав Италии.

Как можно судить на основании сохранившегося фрагмента, он, очевидно, предполагал написать пространные путевые заметки, но затем отказался от этой мысли, рассказав лишь об одном дне путешествия на пароходе по Нилу на юг, вплоть до первых порогов (там теперь находится Асуанская плотина). Описание природы и народных обычаев сделано необычайно живо, и это лишь показывает, каким отличным журналистом мог стать Ибсен, доведись ему избрать эту форму литературной деятельности. В частности, он с большим интересом изучает нравы и поведение арабов: «Житель Востока общается лишь со своим начальником или подчиненным, но только не с себе равным, и облик его словно бы оваян тем же спокойствием и тишиной, какими отмечен ландшафт. Сонливо-мечтательная жизнь вне реальности, очевидно, по-прежнему окутывает его сознание. Поэтому, на мой взгляд, кофе, табак или опиум не приводят его в сколько-нибудь возбужденное состояние, а лишь стимулируют то, что ему присуще.

Если это и в самом деле так, то легко представить себе, сколь трудная задача стоит перед теми, кто призван создать здесь совершенно новую цивилизацию. Речь идет не об улучшениях чего-то уже существующего в духе нашего времени, а прежде всего о преобразовании духовного облика людей, ломке тысячелетних предрассудков, в известной мере даже насилии над национальным самосознанием. Такое под силу лишь бесстрашному самодержавному правительству.

Народное представительство европейского типа почти наверное привело бы только к пустой трескотне о «правах человека», оно, подобно Нилу, могло бы захлестнуть стоящую перед ним задачу мутным потоком красноречия, живительный ил которого питает одно лишь фразерство».

Здесь мы вплотную подошли к той проблематике, которая созрела на протяжении всей предшествующей литературной деятельности Ибсена и которая искала своего творческого воплощения в последующие годы.

В отношении Ибсена ко всему происходящему вокруг есть что-то парадоксальное и в высшей степени двойственное, причем это отнюдь не только внешнее впечатление. Все окружавшие его отмечают, что еще в Гримстаде, будучи юношей, он был, если можно так выразиться, логиком чувства, отличался удивительным стремлением заострять все вопросы, а подчас и вовсе ставить их с ног на голову, чтобы посмотреть, не придет ли он при этом к иным результатам, чем при обычном, равнодушном образе мышления. В Гримстаде он выступал против всего общепринятого. В годы рабского труда в Бергене и Христиании предпринимал всевозможные, часто неудачные, попытки приспособиться к течениям, которые казались ему наиболее привлекательными, и в то же время в узком кругу друзей проявлял страсть к дискуссиям, порой доходящим до перебранок. Та же картина повторилась в Риме. Он вполне серьезно вел горячий диспут по поводу того, следовало ли голодному поэту проглотить дверной ключ или же стать приказчиком, а вопрос о том, будет ли дважды два четыре и на других планетах, не был для него лишь поводом для перебранок — пять лет спустя после дискуссий в римском кафе он вновь повторяет его в письме к Георгу Брандесу.

Итак, поначалу он был смутьяном, после чего пытался стать приспособленцем. Затем в двух великих драматических поэмах он преподнес своему народу такой текст, какой не дарил ни до, ни после него никакой другой поэт... чтобы найти восторженный прием со стороны консерваторов за свои нападки на красноречие в тех кругах, которые выступали за прогресс. Человека, пытавшегося заставить соотечественников «думать о великих помыслах», теперь ненавидели те из них, кто хоть в какой-то мере пытался думать о прогрессе, помышлять о великом.

С такими же парадоксами сталкиваемся мы и в политических взглядах Ибсена. Посетив Египет, он пишет, что стране необходимо поистине сдержанное правительство. Но одновременно он выступает фанатическим противником государства и идет даже дальше теоретиков-анархистов: государство должно быть упразднено. Именно к этому периоду относится его стихотворение «К моему другу, революционному оратору»:

«Вы говорите — я стал консерватор.
Нет, я все тот же, что и когда-то.
К чему двигать пешками? Кулаком
Всю доску смахните — я ваш целиком.

Вы старайтесь, чтоб водам предел был
неведом, —

А я под ковчег подложу торпеду»*.

А позднее, в письме к Георгу Брандесу, он сетует на то, что Парижская коммуна надолго скомпрометировала идею революции.

Именно в письме к Брандесу год спустя он четко и недвусмысленно формулирует свое политическое кредо, осуждая обоих участников франко-прусской войны: «Что до свободы, то, я полагаю, спорим мы только о словах. Я никогда не соглашусь, что свобода и политическая свобода — понятия однозначные. То, что Вы называете свободой, я зову вольностями, и то, что я зову борьбой за свободу, — не что иное, как неустанное, живое усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание свободой, исключающее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь само понятие «свобода» тем и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стремимся его усвоить. Поэтому, если в разгар борьбы за свободу кто-то остановится и скажет: «Я обрел ее», то этим он как раз и докажет, что утратил ее. Но именно такой мертвый застой, такое топтание на одном достигнутом этапе свободы и составляет характерную черту нашего общества, оформленного в государства, и вот это я не считаю за благо. Разумеется, хорошо, когда существуют свобода выборов, свобода обложения налогами и пр. Но для кого хорошо? Для гражданина, а не для индивида. Для индивида же вовсе нет разумной необходимости быть гражданином. Напротив, государство — проклятие для индивида. Долой государство! Вот революция, в которой я готов принять участие».

И далее: «Перемена форм правления — не что иное, как игра в бирюльки, — немножко лучше, немножко хуже, а в общем, все ни к чему. ...Государство имело свое начало и, следовательно, будет иметь свой конец во времени. В будущем предстоит исчезнуть явлениям поважнее: обречена на исчезновение и религия. Ни моральные понятия, ни формы искусства не имеют в себе элементов вечности».

Называйте его анархистом или архииндивидуалистом, но воздайте ему должное: нельзя не признать плодотворной его исходную позицию, когда в драмах о своем времени он всерьез начал анатомировать людей.

* Перевод В. Адмони.

Между тем зиму 1869/70 года Ибсен жил в Дрездене и занимался тем, что подлачивал старые вещи. В обществе высоко титулованных и высокопоставленных особ со всего света, которое собралось ранее на торжественное открытие Суэцкого канала, этого триумфа инженерной мысли Лессепа, находились и «три медведя со Старого Севера» — в их числе помимо Ибсена и норвежского египтолога Либлейна был молодой датский журналист Петер Хансен, с которым Ибсен, по всей видимости, сошелся весьма близко и провел немало веселых часов. Письмо Ибсена к Петеру Хансену, написанное осенью 1870 года, уже неоднократно цитировалось в нашей книге и неизбежно цитируется во всех работах, посвященных Ибсену, ввиду его особой ценности как откровенного автобиографического документа. Судя по письму, Хансен предполагал написать подробную биографию к сборнику стихотворений Ибсена, но, насколько известно, Ибсен попал лишь в антологию поэтов Севера, изданную Хансеном в 1870 году.

Дел у Ибсена в то время было предостаточно. Предстояло новое издание «Борьбы за престол» и требовалось приспособить орфографию пьесы к тем новым правилам, в выработке которых драматург и сам принимал участие, а это требовало времени. Кроме того, он хотел, чтобы к лирическим частям пьесы была написана музыка. Эту работу взял на себя датский композитор Петер Хейсе. Драма ставшего знаменитым Ибсена должна была, наконец, рассчитывать на благоприятный прием театральной публики. На сей раз Королевский театр в Копенгагене принял ее к постановке, даже не испросив разрешения у своего постоянного цензора Карстена Хауха, которому в ту пору исполнилось восемьдесят лет. Было у писателя и много других забот. Встал вопрос об издании его лирических стихотворений. А они были разбросаны где попало. Вряд ли сам Ибсен сохранял у себя вырезки из газет или копии стихотворений со времени пребывания в Христиании, а бумаги его, по крайней мере того периода, оказались утерянными после аукциона. Старый друг Ибсена, учитель Якоб Лёкке, во время орфографической конференции в Стокгольме предложил драматургу помощь в розыске стихотворений, некогда опубликованных им в различных изданиях, которые еще можно было найти. И Ибсену пришлось немало потрудиться, — он отбирал, шлифовал, браковал или перерабатывал свои произведения.

Когда же наступил непосредственный процесс издания, Ибсен самым внимательным образом изучал все, что было связано с набором, шрифтом, расположением материала. Отобранные стихотворения являют собой удивительную смесь излишней самокритичности и в то же время известного самомнения автора. Он, например, крайне придирчиво отнесся к ранним своим стихотворениям. Разумеется, среди работ того времени было немало произведений, написанных по заказу в годы барщины поэта в Христиании и рассчитанных лишь на внеш-

нее парадное благозвучие. От этих стихов Ибсен открещивался, а, по сути дела, он их никогда и не признавал. Но наряду с ними он безжалостно забраковал немало отличных произведений. Он включил в сборник те немногие вещи, которые были написаны им за границей, — и это понятно, так как в них поэт изливал свое сердце. Однако в последний момент он поместил в книгу два весьма пространных стихотворения, занимающих непропорционально большое место по сравнению с другими стихотворениями. Одно из них — «Письмо с воздушным шаром к шведской даме», о котором мы уже упоминали в свое время. Написанное через год после событий, с которыми полемизирует автор, довольно поверхностное по содержанию, хотя иногда и забавное, это стихотворение нередко цитируется исследователями творчества Ибсена, но отнюдь не заслуживает места в сборнике, где собрано множество превосходных и наиболее философских стихотворений, когда-либо выходявших в Норвегии.

Вторым стихотворением, которое кажется нам неуместным на фоне остальных, является «Письмо в стихах к фру Хейберг». Впрочем, это произведение имеет свою историю.

Летом 1870 года, через год после того, как Ибсен поверг к своим ногам весь Стокгольм, он отправился из Дрездена, где тогда жил, в Копенгаген. Цель этой поездки не вызывает сомнений. Хегель и его издательство были опорой все возрастающей популярности Ибсена. После замешательства, вызванного появлением «Бранда», и последующего небывалого сбыва тиража пьесы Хегель понял, что игра стоит свеч. Ибсен, который после событий 1864 года презирал и Норвегию и Швецию, все свои надежды возлагал на Данию и предполагал там поселиться. Но вот вышел в свет «Пер Гюнт», и резкая критика датчан поколебала его веру в эту страну. А тут, кстати, последовало широкое признание писателя в Швеции. И в довершение всего его личный враг и друг Бьёрнсона, Клеменс Петерсен, сам вынужден был отправиться в эмиграцию.

Настало время положить к своим ногам и Данию, подобно тому как он сумел добиться этого в отношении Швеции годом ранее. В Копенгагене Ибсен видел культурный центр Севера, и ему хотелось установить личные контакты с представителями духовной среды этого города. И, разумеется, укрепить свои связи с издательством «Гюльдендалъ», а также всячески расширить и другие позиции в датской столице. По многим мелким штрихам можно судить о том, что в глубине души Ибсен лелеял заветную мечту — добиться признания в Норвегии. Одно из таких моментов мы сейчас коснемся. Свое настроение он выразил в небольшом, превосходном стихотворении, которое призвано было служить как бы завершающим аккордом сборника. Приводимые нами четверостишия помогут пролить свет на причину поездки поэта в Копенгаген:

СОЖЖЕННЫЕ КОРАБЛИ

«Повернул он штевни
От родных берегов,
Он северных, древних
Предал богов.

Там навек он остался,
Сжёг свои корабли,—
А дымок все стлался
До родимой земли.

И к хижинам дальним
От радостей прочь
Скачет всадник печальный
Каждую ночь» *.

Итак, речь шла пока об укреплении позиций Ибсена в Дании. Это ему во многих отношениях удалось, хотя и не все прошло столь гладко, как он надеялся. За дружескими улыбками датчан неизменно скрывался известный скептицизм. В Копенгагене Ибсен, разумеется, познакомился со многими ведущими деятелями культуры. Наибольшее впечатление произвела на него величайшая датская актриса XIX столетия Юханне Луисе Хейберг, которой он, кстати, восхищался еще в свой первый приезд в Копенгаген, почти двадцать лет назад. Именно ей он посвятил свое длинейшее письмо в стихах, поместив его затем в сборник избранных стихотворений, чего оно явно не заслуживало.

В Копенгагене Ибсен не был представлен членам королевской семьи, а потому, стремясь получить орден Данеброга, сам вынужден был проявить инициативу. Ордена он все же удостоился, но не тогда, а несколько позднее, после того как фру Хейберг ходатайствовала за него у одного министра, а тот в свою очередь поговорил с другим министром, и тем самым дело было улажено. Радость Ибсена по случаю награждения орденом была неподдельной. Правда, вернувшись в Дрезден, он тут же начал охотиться за турецким орденом, который вице-король Египта пообещал почти всем гостям, прибывшим на церемонию открытия Суэцкого канала, в обмен на полные сумки орденов, которые привезли гости. Ибсен в конце концов получил орден — роскошный крест, — и был ему крайне рад.

Такое почти детское честолюбие Ибсена находит известное объяснение в письме, которое он адресовал Демирджяну. (Демирджян, армянский авантюрист, пользовался особой благосклонностью Карла XV; это он устроил Ибсену поездку на Суэцкий канал, но вынуж-

* Перевод Т. Сильман.

ден был покинуть Швецию тотчас же после смерти Карла XV.) В этом письме, сообщая о том, что ему обещан турецкий орден, Ибсен пишет:

«Честь эта мне в высшей степени лестна. К тому же она будет иметь весьма существенное значение для укрепления моих литературных позиций в Норвегии. Этот орден возместит то пренебрежение, которое проявляли ко мне на родине, удостаивая почестей многих художников, писателей, музыкантов, но обходили меня, который неколебимо и преданно стоит на стороне правительства и в меру всех сил поддерживает его своим пером».

На наш взгляд, последние строки в высшей степени компрометируют Ибсена. Мы, конечно, знаем, что Ибсен не питал симпатий к умеренному либерализму, который, по его мнению, никогда не проникал до корней зла, но чтобы он, желавший торпедировать Ноев ковчег и уничтожить государство, мог заявить, что всем сердцем, всем своим творчеством он на стороне тех, кто стремится сохранить существующий порядок, кто близорук и лишен дара предвидения, — это кажется нам по меньшей мере абсурдным! Даже если все это говорилось лишь для близоруко тщеславного достижения такой официальной награды, как орден.

Но, с другой стороны, если бы с нами приключилась такая же напасть, как с Ибсеном, когда каждое написанное им слово — частное или публичное — подвергалось самому тщательному изучению и было «посажено на кол» более поздними поколениями, то, думается, не многие справились бы с этим лучше, чем Генрик Ибсен. Он пишет гофмаршалу, движимый вполне объяснимым, пусть даже не совсем привлекательным, стремлением к знакам внимания, и потому использует аргументы, которые казались ему подходящими для данного случая. Рассказывают, будто, встречая на улице ландо с королевскими или знатными дворянскими гербами на дверцах, даже если они шли порожняком, Ибсен снимал шляпу и почтительно кланялся. Это было проявлением той же слабости. По свидетельству многих очевидцев, на протяжении ряда лет Ибсен не только носил орденские ленточки, но и падал, выходя на улицу, сами ордена.

Всякий раз, касаясь этой темы в письмах, Ибсен вновь и вновь подчеркивает: это будет замечено в Норвегии, кое у кого вызовет досаду, но заставит выше ценить его творчество. Ведь он — всадник, каждую ночь скачущий к «хижинам дальним». Удивительно ли, что в конце концов он получил большой крест ордена Св. Олафа.

Настал момент, когда мы вплотную приблизились к большому чужеродному телу в драматургии Ибсена, его десятиактной пьесе «Цесарь и Галилеянин», план которой он вынашивал в течение девяти-

ти долгих лет. Позднее сам драматург рассматривал эту пьесу как главное творение своей жизни.

Многие исследователи его творчества разделяют эту точку зрения. В самом деле, все десять актов насыщены удивительнейшими мыслями и представлениями. Перед Юлианом, равно как и перед его внутренним взором, проходит вереница красочных персонажей, а сам он являет собой жертву непрерывной смены настроений, мужества и страха, веры, сомнений и неверия, ненависти и любви в его вечных терзающих душу раздумьях. Да, материала для всевозможных исследований более чем достаточно. Но для простого читателя эти постоянные философствования, к тому же калейдоскопически меняющиеся, под конец теряются, становятся нудными и лишены интереса.

Что же касается портретных зарисовок, то, к счастью, нет необходимости подвергать анализу такой колосс, как «Кесарь и Галлилеянин», описывать его глубины и взбираться на его вершины, — достаточно лишь указать на них. Но прежде нам представляется разумным сделать два отступления, позволяющие взглянуть на произведение под различными углами зрения.

Выше мы говорили о том, сколько времени и энергии потратил Ибсен, стремясь укрепить свое положение как одного из ведущих духовных вождей Севера. И ему это удалось. Когда в 1871 году был подготовлен сборник его стихотворений, издательство «Гюльдендаль» выпустило его тиражом в четыре тысячи экземпляров — явление по тем временам небывалое для поэтического сборника. Да и в других отношениях положение Ибсена в то время также было весьма прочным.

В те годы в письмах к своему издателю драматург намекает, что у него на стапелях имеется новая пьеса, почти готовая для спуска на воду. Однако это не совсем верно. Известно, что он действительно начал планировать произведение, ставшее впоследствии «Столпами общества», но вплотную к его написанию не приступал.

Мысли его были заняты другим материалом, с которым он никак не мог расстаться еще с Рима, с 1864 года. Планы постройки этого «корабля» он обсуждал с Лоренцем Дитрихсоном, писал о нем Бьёрн-сону, а позднее неоднократно возвращался к нему, не будучи все же в состоянии подвести под него киль. Речь идет о драме об императоре Юлиане, отступившем от христианства и перешедшем в язычество.

Рим и его окрестности, богатые памятниками античных времен, несомненно, возбуждали фантазию Ибсена, ему живо представлялся здесь театр действия первого его драматургического произведения, «Катилины». Из всех примечательных фигур древности Юлиан Отступник волновал его больше других. Ибсен и сам выступал против

христианства и его общепринятых норм, он также искал иной духовной платформы, будучи движим сомнениями и неверием, страстно желая найти основу для новой веры.

Правда, современная ему эпоха не испытывала недостатка в новых идеях, мировоззрениях и философских течениях.

Читал ли Ибсен те многочисленные философскиеopus, книги и журналы, которыми изобиловала его эпоха? Вряд ли так уж усердно. На мой взгляд, Герхард Гран подчеркивает весьма характерный штрих, цитируя гневную реплику императора Юлиана из второго акта, обращенную к Василию Кесарийскому. На вопрос отчаявшегося Юлиана: «Где мне искать и обрести?» Василий отвечает: «В писаниях святых». И тогда устами Юлиана Ибсен восклицает: «Все тот же ответ, повергающий в отчаяние, — книги... все книги! Приду к Ливанию, слышу: книги, книги! Приду к вам — книги, книги, книги! Камни вместо хлеба! Не нужно мне книг, я жажду жизни, общения с духом лицом к лицу. Разве Савл прозрел от книги? Не хлынул ли ему навстречу свет с небеси, не остановило ли его видение, голос?..»

Многие свидетельства убедительно говорят о том, что Ибсен испытывал страх перед книгами теоретического характера. За это его упрекает Георг Брандес. Но чтобы понять этот страх, необходимо вернуться к детству драматурга. Уже тогда он сложился как самостоятельный мыслитель, обретя своего рода «чувство превосходства», поскольку полагал, что разбирается в вещах лучше, чем глупые взрослые, и, уж во всяком случае, лучше, чем отец. Это чувство сохранилось у него навсегда. Всякий раз при чтении теоретических трудов он чувствовал себя сбитым с толку, а пытаясь использовать вновь обретенную мудрость в своей стихотворной деятельности, обнаруживал, что знания эти становятся балластом, от которого стихи его лишь проигрывают.

Лично я убежден, что нежелание Ибсена совершенствоваться в философских познаниях уже в ранний период явилось его сознательной позицией. Будучи мыслителем по натуре, он охотно выслушивал идеи других, но боялся, что их привлекательные аргументы могут сбить его с толку.

С этой точки зрения весьма характерен ответ Ибсена на упрек Брандеса, о котором мы только что упоминали. В письме от 18 мая 1871 года он, в частности, пишет: «Я часто думал о том, что Вы однажды написали мне: будто я не усвоил современного развития науки. Да и как же мне было справиться с этим? Но разве каждое поколение не питается известными предпосылками, подсказанными эпохой? Или Вы никогда не замечали в портретных галереях прошлых веков поразительного сходства между совершенно различными лицами, принадлежащими к одной эпохе? Такое же сходство наблю-

дается и в духовной области. Чего нам, профанам, не хватает как знания, до известной степени возмещается, я думаю, инстинктом и догадками. И задача поэта, в сущности, в том, чтобы видеть, а не в том, чтобы рассуждать; во всяком случае, для себя лично я в рефлексии усматриваю опасность».

Сбор фактических сведений о Юлиане и его эпохе Ибсена не пугал, напротив, они должны были помочь ему в создании характеров героев, второстепенных персонажей и исторического фона, равно как римскому ландшафту предстояло наполнить его фантазию реальными образами. Для этого есть множество источников, их легко обнаружить, к тому же драматург сам называет многие из них в дошедших до нас заметках. И он неустанно собирает новые сведения о Юлиане. Что же касается источников, проливающих свет на психологию Юлиана, то здесь нам не на что сослаться. Ведь цель Ибсена заключалась не в том, чтобы создать исторический образ императора Юлиана, а в том, чтобы его герой нес призыв к современной драматургу эпохе, которая, по мнению автора, во многом сходна с эпохой Юлиана.

Удивительно ли, что Ибсену потребовалось десять лет, чтобы добиться определенного результата.

Юлиан был искателем, человеком, стремившимся проникнуть в первооснову мышления своего времени. Таким же был и сам Ибсен. В пьесе Юлиан с одержимостью фанатика анатомирует то, во что верит, и неизменно обнаруживает за этим новые истины, которые в свою очередь вновь подвергает анализу и раскладывает на составные части.

Первоначально Ибсен задумал пьесу как обычную трагедию в пяти действиях, но уже в Риме собранный им материал настолько разросся, что он мечтает о пьесе в девяти действиях. Когда же он всерьез приступил к работе (это было в Дрездене в 1871 году), то одно время полагал даже написать драму в трех частях, вернее, три связанных единым сюжетом драмы. Он рассчитывал привести Юлиана через тезис и антитезис к синтезу, к проясняющим истинам. Замысел этот, однако, не получил воплощения. Истины, словно сверкающие врата в «Пер Гюнте», уходили все дальше и дальше.

Вместо пьесы об империи Юлиана произведение Ибсена стало драмой о борьбе Юлиана, и современного читателя интересуют в ней отнюдь не те результаты, к которым пришел Юлиан, и не ход его мыслей в процессе исканий, а его страстное стремление к познанию. Не удивительно, что к концу, по мере того как убывают возможности достичь высшей точки познания, драматургическое воздействие пьесы ослабевает.

Попытка дать краткий обзор развития действия в «Кесаре и Галилеянине» была бы столь же бесплодной, как, например, пересказ в нескольких строках того, что изображено на большом полотне батальной живописи. Динамика действия нарастает, спадает, снова нарастает. И все же хотелось бы обратить внимание на одну особенность пьесы, которую почему-то мало замечали: в то время как все остальные драматургические произведения Ибсена повествуют о конфликтах между людьми, и потому между количеством персонажей мужского и женского пола существует необходимая пропорция, в списке действующих лиц «Кесаря и Галилеянина», насчитывающем не менее пятидесяти участников, указаны лишь три женщины. Двум из них отведена роль статистов, а у третьей имеется только одна крупная сцена.

Правда, сцена эта занимает исключительно важное место в гигантской драме, посвященной Юлиану. В ней ясно чувствуется подтекст, характерный для всех будущих драм Ибсена, посвященных современности. После многих осложнений Юлиан получает свою чистую, прекрасную Елену, сестру императора Констанция, долгожданную свою мечту. Но, будучи мечтателем, мыслителем, художником, он, добившись ее, больше предается раздумьям и духовному экстазу, нежели наслаждению любимой. Отравленная Констанцием, Елена в предсмертном бреде признается, что любила не Юлиана, а его соперника Галла, и что ее мнимая приверженность к религии носила чисто физический характер и она беременна от своего домашнего священника.

Сцена мелодраматична, но в мелодраме этой содержатся привлекательные для автора психологические перспективы. Ибсен одним острым надрезом словно бы вскрыл мозг экзальтированной женщины — хрупкий и слабый Юлиан узнает, что Елена никогда его не любила, а лишь усилием воли заставляла себя любить ту жестокую власть, которую, как она надеялась, он способен осуществлять. Что же касается самого Юлиана с его перепачканными чернилами пальцами и слипшимися от книжной пыли волосами, то к нему Елена испытывала лишь отвращение. Она любила его казненного соперника, мужественного Галла, а более других — самого могущественного из мужчин, Христа, с таким экстазом, что верит, будто сам Христос в образе священника зачал с ней ребенка.

«Борьба» Ибсена с накопленным материалом потребовала немало времени. Как видно из писем к Хегелю, он все время надеялся, что работа пойдет быстрее. Еще 9 апреля 1872 года он пишет: «В «Юлиане» я скоро закончу вторую часть. Третью и последнюю часть сделаю играючи».

Но игры не получилось. 14 октября Ибсен пишет англичанину Эдмунду Госсу: «Я все работаю над «Юлианом Отступником» и надеюсь закончить этот труд к концу текущего года».

Затем, однако, возникают новые трудности. 1 февраля 1873 года Ибсен пишет своему старому другу Людвигу Доз, запрашивая кое-какие сведения по написанию греческих имен и окончаний. Примерно в то же время он предупреждает своего издателя, что теперь-то он действительно закончил работу: «Дорогой господин Хегель, я весьма рад сообщить Вам об окончании моей большой работы, которая завершена удачнее, чем какое-либо из моих прежних произведений. Пьеса названа «Кесарь и Галилеянин, всемирная драма в двух частях». Часть I: «Отступничество Цезаря», пьеса в пяти действиях (170 страниц). Часть II: «Император Юлиан», пьеса в пяти действиях (252 страницы). Пусть название «всемирная драма» Вас не пугает. Оно образовано по типу «народная драма», «семейная драма», «национальная драма» и т. п. и вполне соответствует своему значению, поскольку пьеса моя рассказывает и о небе и о земле». (Позднее Ибсен несколько изменил заголовок и назвал драму «всемирно-исторической».)

В этом же письме Ибсен обещает выслать через неделю сорок восемь начисто переписанных страниц. Однако лишь 17 октября 1873 года драма, представляющая собой, как он пишет своему зятю Турсену в Христианию, «очень толстый том в пятьсот двенадцать страниц», была отправлена в книжные магазины. Она, как в свое время сборник стихов, также была издана большим тиражом — в четыре тысячи экземпляров, а сразу же после Нового года, в январе 1874 года, было напечатано дополнительно еще две тысячи. В отличие от почти всех предыдущих работ Ибсена «Кесарь и Галилеянин» практически не встретил сопротивления. Его читали с огромным интересом, широко толковали и обсуждали, уважительно к автору и даже с почтением. И если пьеса не вызвала прямого восторга, то явилась по крайней мере сенсацией, причем далеко за пределами Скандинавии.

В полном объеме пьеса «Кесарь и Галилеянин» на сцене, разумеется, не исполнялась. Даже с минимальными необходимыми паузами ее постановка потребовала бы двенадцати-тринадцати часов. Ее пытались играть в различных сокращенных вариантах, но особого сценического успеха это не принесло. Зато через пятьдесят лет после смерти Ибсена норвежский радиотеатр поставил ее в десяти сериях; каждая серия представляла собой одно действие, причем первые пять актов почти не были сокращены, в то время как последние пять, драматургически значительно более слабые, исполнялись со многими купюрами. Эта передача сопровождалась комментарием-резюме после каждого действия и имела такой успех, что позднее была повторена дважды.

Между «Союзом молодежи» и «Кесарем и Галилеянином» прошло четыре года. Потребовалось еще четыре года, прежде чем было закончено следующее драматургическое произведение Ибсена. Но уже в те годы, когда он тратил столько сил и энергии в борьбе за новое познание своего Юлиана, у него появилось множество других забот, которые отнимали время и мешали творческой работе.

Прежде всего, Ибсен наряду с Г.-Х. Андерсеном и Бьёрнсоном стал главной статьей дохода издательства «Гюльдендалль», а потому получил возможность не только выпустить большим тиражом избранные стихотворения, но и переработать и вновь издать целый ряд своих более ранних произведений, таких, как «Фру Ингер из Эстрота», «Воители в Хельгеланде», «Комедия любви» и «Катилина». В свое время эти вещи привлекли к себе до обидного мало внимания за пределами тесного духовного мирка Христиании. Теперь же им был обеспечен огромный сбыт во всех Скандинавских странах, и все театры были исполнены желанием пересмотреть к ним свое отношение.

Заботы драматурга этим, однако, не ограничивались. Его «Бранд» произвел сенсацию не только на Севере, но и за его пределами. Это, разумеется, не удивило Ибсена, но поставило его перед необходимостью развития новых связей, заключения контрактов, ведения обширной переписки. Все это ему приходилось делать самому. Именно в эти годы Ибсен начинает приобретать общеевропейскую известность.

Но прежде чем подробнее говорить об этом периоде, коснемся бегло его жизни в Дрездене в начале 70-х годов, когда он работал в сравнительно изолированных условиях. Его невестка Берглиот (всегда со слов Сюзанны) пишет следующее: «Рабочий день Генрика Ибсена становится теперь все более строгим и упорядоченным. Г-жа Ибсен старается оградить его от всего, что мешает работе.

Не секрет, что он стремился стать живописцем, но лишь немногие знают, каких трудов стоило г-же Ибсен убедить его отказаться от этого намерения. Вот что она сама говорит об этом: «Мне приходилось буквально сражаться с ним». Даже в те дни, когда Генрик Ибсен не был расположен творить, г-жа Ибсен чуть ли не силой вкладывала ему в руку перо. Постепенно он понял, что так надо. «Когда у тебя нет настроения писать, — говорил он много лет спустя Сигурду, — ты все равно должен, как и я, спокойно садиться за письменный стол, и вдохновение придет тогда само собой». Так г-жа Ибсен побуждала мужа к все большей сосредоточенности. Уже в первый период их супружества она стремилась оградить его от тех друзей и приятелей, которые отвлекали от работы».

«...Никто не мог так вдохновить его, как жена. Если он находился в подавленном настроении, ей удавалось вдохнуть в него мужество. Надо было слышать, с каким жаром она излагает свою непреклонную веру во что-то, чтобы понять, сколько сил она всеяла в него на протяжении всех этих лет. Когда уничтожающая критика могла надломить Ибсена, она никогда не теряла присутствия духа. Глаза ее пылали, и она говорила: «Ты гениален, какое тебе дело до того, что пишет весь этот сброд!» И всегда кончалось тем, что он, успокоенный, вновь принимался за работу».

Давайте также с помощью Берглиот Ибсен прольет свет и на другую сторону семейной жизни, которая в свою очередь говорит сама за себя. Берглиот пишет о Сигурде: «Он рано стал дисциплинированным, но розги получил один-единственный раз. С детских лет мать воспитывала в нем послушание. У нее были приемы. Так, например, собираясь за чем-нибудь в город (прислуги у них не было, мальчика приходилось оставлять одного), она клала на пол кусок ваты и говорила, чтобы дальше этого места он не переступал. Сигурд это хорошо помнил и впоследствии рассказывал, что вата так его гипнотизировала, что он садился на пол и не отрывал от нее глаз, пока мать не возвращалась домой».

Но далеко не всегда воспитание его давалось столь легко. Порой он бывал так непослушен, что казалось, будто сам дьявол в него вселился. В такие моменты он мог толкнуть горшки с цветами, так что они летели в окно, и г-жа Ибсен позднее вспоминала: «У меня буквально волосы вставали на голове».

Из рассказа Берглиот также следует, что семья вела замкнутый и весьма скромный образ жизни, и Сигурд стыдился в никеле своего костюма, сшитого руками матери. Далее она пишет: «Каждый вечер, когда уроки были сделаны, Генрик Ибсен играл с Сигурдом в карты и всегда ему поддавался. Но однажды случилась катастрофа — Ибсен выиграл сам. Мальчик так рассвирепел, что швырнул карты. После этого отец не желал с ним больше играть в карты, и они начали играть в шахматы, продолжая это занятие до тех пор, пока Сигурд не стал взрослым».

И последняя жапровая картинка: «Заканчивая новое произведение, Ибсен читал его вслух Сигурду и жене. На соблюдении этой традиции он настаивал вплоть до последних дней. Я помню, когда мы с Сигурдом поженились, Ибсен сказал мне как-то, что закончил новую вещь: «Не обижайся на меня, Берглиот, если я не приглашаю тебя слушать пьесу. Я привык читать только Сигурду и его матери». И я хорошо это понимала. Они трое жили одной жизнью».

Прежде чем коснуться первой после десятилетнего перерыва поездки Ибсена в Христианию в 1874 году, остановимся еще на двух моментах, которые также важно иметь в виду.

Это прежде всего противоречивое и сложное отношение писателя к Норвегии, на протяжении ряда лет претерпевшее немало изменений. Вспомним, например, историю создания торжественного стихотворения по случаю празднования тысячелетия со дня объединения Норвегии и открытия обелиска «Харальдстеттен» у Хаф-фьорда в 1872 году. Получив предложение написать такое стихотворение, Ибсен отнесся к нему с недоверием, и в письмах к норвежским друзьям спрашивал, имеются ли у заказчика необходимые полномочия, не обратились ли с подобными просьбами к другим поэтам, не окажется ли он в конце длинного списка и т. д. и т. п. Затем он все-таки написал стихотворение, но выставил свои условия как относительно его публичного прочтения (чтобы не читал актер), так и в части публикации.

Казалось бы, все в порядке, но это далеко не так. Послушайте, что пишет Ибсен о Норвегии своему шурину и доверенному лицу, министерскому чиновнику Туресену в сентябре 1872 года: «Вряд ли я могу рассчитывать на более глубокие знаки симпатии у себя на родине, чем та типично норвежская бесцеремонность, с которой со мной обошелся летом так называемый Харальдский комитет. Меня попросили написать стихотворение, которое должно быть прочитано в Хёугесунне. Я пишу стихотворение, его обходят молчанием на празднике и продают вместе с бульварными стишками, не считая нужным вплоть до сегодняшнего дня ни единым словом объяснить мне эту загадочную историю».

И далее он ополчается на всех и вся в Норвегии, грозит, что даром им это не пройдет, он, «государственный сатирик», заставит их поплатиться. При этом он обрушивается не только на либеральную оппозицию, но и на «недопустимую аристократическую трусость, уступчивость и соглашательство со стороны тех, кто призван защищать устои нашего общества».

Затем на какое-то время гнев его проходит, и летом 1873 года, передав издательству «Кесаря и Галилеянина», Ибсен наслаждается честью быть представителем Дании и Норвегии на Всемирной художественной выставке в Вене. Он хвастает, что сумел добиться присуждения медалей многим датским и норвежским картинам; превосходно разбираясь в живописи, он, без сомнения, сумел придать вес своей оценке. Во время пребывания в Вене Ибсен получил сообщение о том, что по случаю коронации Оскар II удостоил его орденом Св. Олафа — награды, о которой он мечтал всю жизнь.

В остальном же Ибсен по-прежнему был непримирим к отчизне. Особенно Ибсена раздражали отказы на его просьбы о повышении писательского жалованья и прошения о стипендиях — видимо, в Норвегии считали, что он и без того хорошо зарабатывает.

Вскоре после выхода в свет «Кесаря и Галилеянина» Ибсену при-

шла в голову счастливая мысль о постановке «Пер Гюнта» на сцене. Предстояло новое издание пьесы, и в этой связи он пишет Эдварду Григу и спрашивает, не взялся бы композитор написать к ней музыку. Вот уже почти сто лет пьеса Ибсена, сопровождаемая музыкой Грига, исполняется на сценах всего мира и для нескольких поколений является некоронованной королевой национальной романтики, хотя именно в этом виде она в корне отличается от замысла Генрика Ибсена, родившегося в Риме в 1867 году. Чтобы понять, как это произошло, процитируем некоторые пожелания Ибсена, имеющие, как нам кажется, огромное значение:

«Первый акт сохраняется целиком, лишь диалоги несколько сокращаются. Монолог Пер Гюнта на стр. 23, 24 и 25 я хотел бы видеть в мелодраматическом исполнении или как речитатив. Сцену свадьбы (стр. 28) следует дополнить балетом и тем самым придать ей больший вес, чем в книге. Здесь надо сочинить особую танцевальную мелодию, которая будет приглушенно звучать вплоть до конца акта.

Во втором акте сцена с тремя девушками с сэттера (стр. 57—60) должна строиться музыкально, по усмотрению композитора, но ни в коем случае нельзя лишать сцену налета колдовства и чертовщины! Монолог на стр. 60—62 мне хотелось бы дать в сопровождении аккордов, то есть как мелодраму. То же относится к сцене между Пером и Женщиной в зеленом (стр. 63—66). Точно так же необходимо создать своего рода аккомпанемент к сценам во дворце Доврского деда, в которых реплики будут существенно сокращены. Сцена с Кривой, сохраняемая целиком, также должна иметь музыкальное сопровождение, включающее пение птиц, звучание колоколов и негромкое пение псалмов на заднем плане.

В третьем акте мне необходимы аккорды, но не слишком громкие, для сцены между Пером, женщиной и тролленком. Кроме того, я хотел бы сопроводить приглушенной музыкой действие начиная со стр. 109 и до конца стр. 112 (смерть Осе).

Весь пятый акт при постановке практически изымается...»

Ограничимся этими замечаниями, хотя указания к четвертому и пятому актам не менее педантичны. Ибсен соблазняет Грига предложением передать пьесу для постановки в «Христиания-театр» и потребовать за нее гонорар в 400 далеров, из коих Григ получит половину. Ибсен также не сомневается, что пьеса будет поставлена в Копенгагене и в Стокгольме.

Григ, крайне нуждавшийся в деньгах, но не проявлявший особого восторга к «Пер Гюнту», не без колебаний согласился на предложение Ибсена. Его ответ настолько воодушевил драматурга, что он тотчас же написал Людвигу Юсефсону, директору-распорядителю «Христиания-театр», и предложил театру право первой постановки. Письмо Юсефсону из Дрездена датировано 6 февраля 1874 года.

И хотя Григ в своем письме просил отсрочки до летних каникул, Ибсен все же полагал, что музыка будет написана мигом, и театр сможет открыть спектаклем «Пер Гюнт» новый театральный сезон в Христиании. Дело в том, что он рассчитывал летом следующего года впервые за десять лет посетить родину, и первая, к тому же богатая постановка «Пер Гюнта» с музыкой Грига явилась бы для него лучшим способом отметить столь памятное событие.

Но все получилось не так. Приведем несколько выдержек из писем Грига к Бьёрнсону, которые помогут читателю понять и отношение романтика Грига к пьесе «Пер Гюнт», и его напряженный труд, связанный с созданием музыки к этому произведению.

В письме к Ибсену, где Григ соглашается написать музыку (письмо это пропало), композитор просит отсрочки до следующего лета. Но вот и лето прошло, а вдохновение так и не посетило Грига. 17 сентября 1874 года он пишет Бьёрнсону относительно музыки к «Олафу Трюгвасону»: «Получи я твой текст, я бы отказал Ибсену и тем самым избежал бы «Пер Гюнта» со многими его шхерами. Все же надеюсь закончить работу нынешней осенью (речь идет лишь об отдельных отрывках в различных частях пьесы.— *Авт.*)...»

В октябре Григ пишет из Копенгагена: «Недавно я встречался с Г.-Х. Андерсеном, которого теперь смело можно называть «чужак Андерсен» — право же, он впал в детство! Но о тебе он говорит с прежним восхищением, тогда как Ибсен ему противен. «Пер Гюнт», по его мнению, — худшее из того, что он когда-либо читал. Что до меня, то я не могу не изумляться тому потоку остроумия и сарказма, который плещется на протяжении всей пьесы, но расположения моего эта вещь никогда не завоеует. И все же для меня она лучшее, что написал Ибсен. Разве я не прав? Ты, надеюсь, не думаешь, что мое согласие продиктовано добровольным выбором с моей стороны? Ибсен обратился ко мне со своей просьбой весной, и я, разумеется, воспротивился самой мысли о том, чтобы писать музыку к самому немзыкальному из всех сюжетов. Но затем я подумал о 200 далерах и о том, как бы онигодились для путешествия, и принес себя в жертву. Все это давит меня, как какой-то кошмар...»

В январе 1875 года Григ не продвинулся ни на шаг. Об этом можно судить по его письму: «С «Пер Гюнтом» дела идут, как ты и предсказывал, он еще лежит на мне, и вряд ли удастся разделаться с ним ранее весны. Нужда в деньгах, вернее, предложение денег толкнуло меня на этот опрометчивый шаг. Быть может, следовало отказаться, но перед глазами у меня всплыло путешествие и множество других прекрасных вещей».

В конце февраля музыка к «Пер Гюнту» еще не была написана. Григ пишет из Лейпцига: «Точно так же обстоят дела с «Пер Гюнтом». Я не могу сказать точно, сколько пробуду в Лейпциге, так как хочу

закончить эту работу здесь и потому буду трудиться как лошадь». 17 марта он пишет из Лейпцига об Ибсене: «Он сообщил мне недавно, что «Пер Гюнт» не будет поставлен в этом сезоне; это меня крайне обрадовало, ибо теперь я буду спокойно работать, прежде чем отправиться на юг». И лишь в конце июля Григ сообщает Ибсену, что музыка готова. Премьера пьесы состоялась в феврале 1876 года.

Сочиненная Эдвардом Григом музыка способствовала не только более поздней всемирной известности композитора, но и успеху самой пьесы. Приведенные отрывки из писем позволяют понять, почему для последующих поколений эта музыка способствовала «романтизации» произведения и скрывала его острые кльки. Характер Грига, как небо от земли, отличался от характера Ибсена, и его мелодии должны были внести примирительные нотки в этот, по выражению композитора, «самый немзыкальный из всех сюжетов».

Но вернемся к весне 1874 года. Ибсену потребовалось немало времени, чтобы «переварить» тот огромный коммерческий и моральный успех, который принес ему «Кесарь и Галилеянин». Так случалось почти всякий раз, когда он выпускал какое-либо из своих великих произведений. Работа по исправлению текста для новых изданий старых вещей также отнимала время, хотя несомненно и то, что теперь орфографией разрешали заниматься четырнадцатилетнему Сигурду. Но вот 8 июля 1874 года из Дрездена поступает следующее известие: «Фрёкен Ханриетте Хофгор, Христиания. В ответ на Ваше любезное сообщение в письме от 3-го сего месяца я позволяю себе уведомить Вас, что мы предполагаем прибыть в Христианию парходом «Орхус» в воскресенье 19 июля в 6 часов пополудни. Искренне Ваш Генрик Ибсен».

Пароход по-прежнему оставался практически единственным средством сообщения Христиании с югом. Вряд ли кого удивит то обстоятельство, что Ибсен избрал маршрут через Копенгаген: ему требовалось обсудить коммерческие дела со своим издателем. Уже в те годы Ибсен начинает скрупулезно откладывать деньги и постоянно просит Хегеля помещать их в надежные бумаги. Своему шурина Туресену (к которому, кстати, он до сих пор обращается на «вы») он пишет, что надеется вскоре иметь возможность жить на проценты от капитала и писательское жалованье, но просит держать это в строгом секрете. Спекулирующий он строго остерегался — пугал пример отца, но все же стремился извлечь максимально возможную прибыль. (Наряду с этим он по-прежнему время от времени сталкивается со старыми долговыми обязательствами, иногда даже бергенского периода.) Любопытно, что во время пребывания в Христиании Ибсену рекомендовали купить недвижимое имущество под тем предлогом, что на этом он может хорошо заработать, подобно тому как это удалось некоторым его друзьям. Но у него на сей счет имеется

собственное мнение. В конце концов он решается поместить имеющиеся у него в Норвегии средства в только что созданное «Общество по эксплуатации трамвайных линий» в Христиании — прогрессивно, разумно и надежно.

Итак, Ибсен в сопровождении жены и сына прибыл в Норвегию 19 июля 1874 года и поселился у фрёкен Хофгор на улице Пилестреде, 7. Он все так же чувствителен и полон опасений. Это ясно видно из его письма к Биркеланну, старому другу из группы «голландцев», в котором он отказывается от приглашения на пикник в Маридален: «Во время пребывания здесь я намерен избегать всего, что может выглядеть как публичные мероприятия, и считаю поэтому, что буду менее связан, если откажусь от приглашения праздничной комиссии. Мои соображения на сей счет я изложу тебе при встрече и полагаю, что ты, как разумный человек, их одобришь».

Конечно, к тому времени Ибсен прекрасно сознавал, что его уважают и боятся, но он совершенно не намеревался позволить, чтобы его использовали в интересах какого-либо одного из враждующих лагерей. Он предпочитал тихо и скромно общаться со старыми друзьями, совершил небольшую поездку на археологический конгресс в Стокгольм, чтобы возобновить прежние связи, в остальном же вел спокойный образ жизни.

И если он все же пробыл в Христиании до конца сентября, то это объясняется вескими причинами. Человеку с честолюбием и целеустремленным характером, Генрику Ибсену было несвойственно громогласно укреплять свои позиции. Его пугают овации либералов, он усматривает в них тайные козни со стороны Бьёрсона. Вместе с тем он решительно против господствующего мелкого консерватизма, который после выхода в свет «Союза молодежи» принял его в свои объятия. Он предпочитал знаки внимания на нейтральной почве.

Судя по всему, первоначально Ибсен представлял себе, что его приезд будет ознаменован торжественным представлением «Пер Гюнта». Поскольку этим надеждам не суждено было сбыться, его беседы с директором «Христиания-театр» Юсефсоном преследуют целью иным образом использовать театр, чтобы отметить пребывание в Христиании. Две его пьесы особенно хорошо подходили для этого, и обе они находились в текущем репертуаре театра. Речь идет о «Комедии любви» и «Союзе молодежи».

В свое время, после первого издания «Комедии любви», добропорядочные консервативно настроенные граждане считали, что автора скорее следует прогнать сквозь строй, нежели предоставлять ему стипендию. Теперь же, после всех успехов Ибсена, пьеса была издана новым тиражом. В сезон 1873/74 года она имела грандиозный успех на сцене, ее сыграли не менее четырнадцать раз. «Комедия

любви» вполне могла быть использована для демонстрации радикальных взглядов автора.

«Союз молодежи» после скандальной премьеры в октябре 1869 года не снимался с репертуара театра и был исполнен по крайней мере двадцать семь раз. Пьеса как нельзя лучше подходила для того, чтобы подчеркнуть отвращение Ибсена к левой группировке в стране. Вряд ли следует добавлять, что Юсефсон был в высшей степени склонен использовать пребывание Ибсена на родине, чтобы торжественно приветствовать во время исполнения обеих пьес своего самого кассового автора.

Мы не имеем каких-либо доказательств, позволяющих утверждать, будто режиссура торжественного чествования Ибсена в Христиании принадлежит самому драматургу. Но, может быть, так оно и было? Недостает только еще одного звена в общей цепи: нейтральной организации, которая могла бы превратить возобновление ибсеновских спектаклей в подлинный триумф автора.

Такой организацией был Норвежский студенческий союз, первый публичный форум Ибсена. Именно в печатном органе этого союза была помещена первая рецензия на пьесу Ибсена-дебютанта «Катилина», а сам Ибсен в свой первый год жизни в Христиании был не только активным участником диспутов в газете, но и ее редактором.

Ибсен сообщил, что будет присутствовать на спектакле 10 сентября, и ему устроили бурную овацию. Студенты организовали шествие под флагами Студенческого общества и Певческого союза от театра к дому драматурга на Пилестреде и восторженно приветствовали Ибсена. Он произнес речь, текст которой, к сожалению, не сохранился целиком, но она с такой точностью воспроизведена в газетах, что, можно думать, дана по рукописи самого автора. Во всяком случае, импровизацией ее не назовешь. Вначале Ибсен открыто говорит о тех сомнениях и беспокойстве, которые он испытывал, собираясь на родину и зная о враждебных к нему настроениях. Но, встретив такой прием, он хотел бы выступить со своеобразной исповедью.

Он начал с заверения в том, что личные отношения никогда не служили главной темой его поэтического творчества; он писал потому, что чувствовал свою ответственность за все происходящее в стране.

В чем же, по его мнению, заключается поэтическое творчество? Он поздно постиг, что творчество это, в сущности, заключается в умении видеть, но так, чтобы и читатель смотрел на мир глазами поэта. Видеть же и воспринимать таким образом можно лишь пережитое. И в этом — тайна современного поэтического творчества. Все, что нашло отражение в произведениях Ибсена последних десяти лет,

он духовно пережил сам. Но подлинный поэт никогда не переживает в одиночестве. С ним сопереживают и его современники-соотечественники...

Далее Ибсен развивает мысль, красной нитью проходящую через все его творчество. Он говорит, что отчасти вкладывал в свои произведения то, что лишь мимолетно, в лучшие часы жизни, освещало его душу «ярким и прекрасным светом». Но Ибсен воспроизводил и другое: то, что для внутреннего взора является чем-то вроде шлага и осадков на дне его собственной души.

Ибсен полагал, что, высказав все это студентам, он нашел правильный адрес, ибо перед студентами стоит та же задача, что и перед поэтом: уяснить для себя, а через себя разъяснить другим те временные и вечные вопросы, которые волнуют тот век и то общество, к которому они принадлежат. В этом смысле Ибсен и сам продолжит оставаться студентом: поэт по самой своей природе принадлежит к числу дальновзорких. Никогда родина и жизнь на родине не представлялись ему столь полно, зримо, в таком ярком свете, как именно издавека, с чужбины.

И в заключение он сказал: ничто так не угнетало душу императора Юлиана в конце его пути, как мысль о том, что он будет почтен вниманием ясных и холодных умов, тогда как его противник будет жить в любящих, горячих, живых сердцах человеческих. Прием, оказанный сегодня студентами ему, Ибсену, с такой сердечностью и полнотой разрешает эти мучительные сомнения, какой он не смел и ожидать, и он унесет их ответ с собой как драгоценнейший результат своего посещения родины.

Хотя речь эта, несомненно, была подготовлена до того, как Ибсен мог знать, какой прием окажут ему студенты, она свидетельствует о том, что он ясно понимает цели своего творчества, и показывает, какие надежды и опасения связывал он с приездом в Норвегию. И поэтому с искренней радостью — по крайней мере в тот момент — пишет Хегелю: «Все приняли меня исключительно доброджелательно. От прежнего разлада ничего не осталось».

Жизнь, однако, показала, что истина эта требовала известных коррективов, и пройдет еще не одно десятилетие, прежде чем Ибсен решит окончательно вернуться на родину. А пока что он вновь отправляется в Дрезден и несколько лет упорно трудится, стремясь обеспечить своим произведениям дальнейшее распространение и завоевать известность в других странах — в меньшей степени в Англии, чуть больше во Франции, но прежде всего в Германии, где он жил, ибо Германия, как он превосходно понимал, явится для него плацдармом для завоевания всего мира.

В этой связи Ибсену приходилось преодолевать множество препятствий. Начать с того, что в печати стали появляться «пиратские

переводы» его произведений на немецкий язык. Поначалу этому, очевидно, до известной степени способствовал и сам драматург,— ему было важнее получить известность в Германии, нежели ничтожный гонорар за переводы. Но по мере того как росла его слава, участились и нападки со стороны немецкой критики: стихотворения Ибсена, относящиеся к периоду датско-прусской войны, расценивали как антигерманские, и ему приходилось защищаться. Однако к тому времени Ибсен кое-чему научился. Его ранние произведения, некогда потерпевшие полнейшее фиаско и уничтоженные критикой, получили как бы «второе рождение» и стали с успехом ставиться на сценах Скандинавии. Драматург осознал связанные с этим соблазнительные возможности и необходимость постоянных усилий для упрочения собственных прав.

На протяжении ряда лет эта работа отнимала у него много времени и сил: приходилось искать хороших переводчиков и неустанно их контролировать, устанавливать нужные связи и предлагать пьесы в те театры, которые занимали стратегически важные позиции. Весной 1875 года Ибсен переехал из Дрездена в Мюнхен — отнюдь не потому только, что в Дрездене, по его словам, было дорого жить, а прежде всего по той причине, что в Мюнхене он мог рассчитывать на разностороннюю художественную среду, столь ему необходимую.

В Дрездене, создавая сцены о единоборстве Юлиана, Ибсен наслаждался уединением, вечерами читал вслух Сигурду и Сюзанне или играл с ними в карты. Но теперь он нуждался в новых контактах, и он их получил.

Как ни парадоксально, Бьёрнстjerne Бьёрнсон и на этот раз расчистил для Ибсена путь, хотя и не по своей воле. Крестьянские рассказы Бьёрнсона, переведенные на немецкий язык, в свое время сделали его имя известным в Германии. Но наибольшую популярность принесла ему в 1875 году пьеса «Банкротство». Эта талантливая пьеса, простая и бесхитростная по сюжету, но вместе с тем выигрышная сценически, нашла в Германии восторженный прием, возможно, потому, что была созвучна положению в стране. И когда после триумфа Бьёрнсона Ибсен предложил свои пьесы — прежде всего «Воителей в Хельгеланде» и «Борьбу за престол», — директора немецких театров решили, что Норвегия — поставщик новых и добротных произведений.

Первое представление пьесы Ибсена за пределами Скандинавии состоялось в придворном театре в Мюнхене в апреле 1876 года. Успех был полный, после спектакля автора много раз вызывали на сцену. Позднее в том же году пьеса была сыграна в Вене и Дрездене с участием лучших артистических сил.

Тем временем знаменитый театр герцога Мейнингенского, выступая в июне на гастролях в Берлине, показал там «Борьбу за

престол». В конце года пьеса была поставлена также и в Шверине. Ибсена пригласили ко двору, где его восторженно приветствовали, а герцог Мейнингенский наградил саксонским орденом. Немного позднее вышел в свет английский перевод «Кесаря и Галилеянина». В Польше появилась первая книга о творчестве Ибсена. Имя его стало всемирно известным, с ним связывали самые большие надежды. И он их оправдал, создав серию современных пьес, начиная со «Столпов общества» и кончая эпилогом «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Отныне произведения, выходящие из-под пера Генрика Ибсена, знаменуют собой новую эпоху в истории мирового театра, и последние десятилетия прошлого века, равно как первые десятилетия века нынешнего, театроведы справедливо называют эпохой Ибсена. Он развивал и совершенствовал реализм с таким мастерством, которое никто не сумел превзойти, и одновременно возвеличил его от драмы к трагедии.

Создание «Бранда» и «Пер Гюнта» при всех условиях обеспечило бы Ибсену прочное место в истории скандинавской культуры, но именно современные пьесы сделали его драматургом мирового масштаба. Правда, уже в «Союзе молодежи» он пытался выступить с реалистической картиной современного общества, но персонажи и драматургические средства, к которым прибегал автор, скорее напоминали полемическую игру, чем психологическое проникновение в суть.

В «Столпах общества» Ибсен делает значительный шаг вперед в овладении той формой творчества, которой суждено было стать его особым писательским почерком. Правда, ему предстоит еще немало поработать, прежде чем он достигнет того совершенного сплава простоты и реализма, который венчает его шедевры. В пьесе отчетливо видны незалатанные прорехи, оставшиеся от сражения автора с материалом, и прежде всего потому, что Ибсен не сумел его ограничить — по сути дела, для одной пьесы материала слишком много. Но как психологическое и реалистическое произведение «Столпы общества» представляют собой определенную веху в драматургии того периода.

Идею этой пьесы Ибсен задумал еще в то время, когда писал «Союз молодежи», то есть до того, как ему пришлось отложить в сторону все, что не имело касательства к драме о Юлиане. Сохранилось множество набросков, заметок и черновиков, которые позволяют судить о том, как пьеса постепенно обретала свою форму. Ибсен хотел поставить своих современников перед лицом конфликта — одновременно комического и трагичного — между словами и делом, между проповедью морали и ее практическим воплощением. Первоначально он предполагал осуществить этот замысел в форме комедии. (В конце концов и такая комедия была создана.)

В различных изданиях много и обстоятельно писалось о том, что изображенная в пьесе среда явно привязана к весьма конкретному месту — Гримстаду, и действие, вне всяких сомнений, происходит именно там. Через все заметки и черновики красной нитью проходит стремление автора в своей новой творческой манере обрисовать живую среду с вымышленными, но в то же время вполне конкретными и реальными действующими лицами, чей внутренний и внешний облик он стремился подвергнуть анатомированию — причем на сей раз не в качестве фотографа, а как бытописатель вполне вероятных человеческих судеб в современном ему обществе. И не подлежит сомнению, что гримстадская действительность постоянно питала воображение писателя.

Но по мере того как созревали его мысли, менялось и само действие, коему надлежало разыграться. Нетрудно проследить, откуда и когда возник побочный мотив с судном, которое отправляют в море навстречу неминуемой гибели. Как раз во время пребывания Ибсена в Христиании в 1874 году газеты публиковали репортажи о неутомимой борьбе члена английского парламента Сэмюэля Плимсолла за введение более строгих правил контроля над мореходными качествами судов.

Вполне очевидно также, что взгляды Ибсена на место женщины в затхлой атмосфере маленького городка сформировались под влиянием творчества Камиллы Коллет и публичных выступлений Осты Ханстеен. В те годы Ибсен начинает всерьез задумываться над ролью женщины в обществе и над проблемами женской психологии.

Таков материал, на основе которого Ибсен строит действие своей пьесы. Он приписывает прогнившее американское судно к верфи консула Берника, а Осту Ханстеен помещает в его семью. По мере работы над пьесой материал непрерывно разрастался. Постепенно вырисовывался образ главного героя — консула, человека с добрыми намерениями, тем не менее постоянно совершающего неосмотрительные поступки и потому все более теряющего моральные устои человека, который маской внешней благопристойности стремился прикрыть утрату представлений о совести и чести. В ходе действия консула Берника безжалостно настигает его собственное прошлое.

Этого человека в одеянии Йона Габриэля Боркмана окружает целая галерея женщин, которых он предал: возлюбленная молодости, которую он предал, чтобы жениться на богатой; жена, которую он обманывает, делая вид, что ее любит, сестра, обманутая им с наследством; дочь, рожденная вне брака... Все эти женщины могут предъявить ему счет. Помимо главных действующих лиц в пьесе немало второстепенных персонажей и статистов, побочных линий и конфликтов, что перегружает ее и придает ей известную пестроту.

Однако драма «Столпы общества» возвышается над «Союзом молодежи», и прежде всего потому, что многие ее персонажи выписаны как бы изнутри, а не с помощью удачных реплик или внешних штрихов; каждый из них представляет собой личность, в каждом автор прослеживает отличную от других судьбу. И если Ибсен еще не достигает здесь полного совершенства формы ни в строгом ограничении картины, которую он стремился нарисовать, ни в психологическом анализе героев, то все же настолько проникает в их внутренний мир, что пьеса эта продолжает жить и поныне.

После того как «судно было заложено», Ибсен работал над пьесой целых два года, и лишь в августе 1877 года он пишет Хегелю: «Завтра отправляю Вам конец моей рукописи, в которой недостает последних полутора страниц — я не успею переписать этот кусок, если отправлю все с почтой, уходящей сегодня вечером, а для меня это весьма важно...»

На сей раз Ибсен постарался сделать все, что мог, в отношении постановки и издания пьесы. В скандинавских странах после бурного успеха «Пер Гюнта» на музыку Грига, поставленного Людвигом Юсефсоном в «Христиания-театр» в феврале 1876 года — в одном лишь этом театре пьеса была сыграна на протяжении года сорок раз! — имя Ибсена служило настоящей приманкой для публики. Вновь открытый театр в Бергене, театр в Гетеборге, гастрольные труппы — все охотилось за новой пьесой Генрика Ибсена. Издание, которое Хегель смог завершить лишь после того, как были заключены все другие необходимые для Ибсена контракты, вышло тиражом в шесть тысяч экземпляров, а семь недель спустя пришлось заказать дополнительно еще четыре тысячи.

Ибсен проследил за переводом пьесы на немецкий язык и разослал его во все театры, какие только мог, — ведь если какой-нибудь самозванный переводчик успевал первым передать свой перевод театру, то по законам того времени театру надлежало заключать договор с переводчиком, а не с автором произведения. И все же, несмотря на принятые меры, через несколько месяцев помимо перевода, сделанного под эгидой самого Ибсена, появились два других, незаконных перевода.

Об успехе новой пьесы красноречиво говорит тот факт, что уже через четыре месяца после ее выхода в свет в Дании в одном только Берлине она одновременно значилась на афишах пяти театров.

И лишь один театр на сей раз находился в изоляции. Это был «Христиания-театр» — Ибсен наложил на него запрет, после того как, воспользовавшись острым дефицитом в бюджете и пожаром театра в январе 1877 года, правление «Христиания-театр» покончило одновременно и с постановкой опер и с опытным, но весьма дорогостоящим Людвигом Юсефсоном и возложило руководство на журналиста

Юхаана Вибе. По этому поводу Ибсен пишет своему старому другу, литературному консультанту театра, Хартвигу Лассену, следующее: «Я не говорил г-ну Вибе, что правление театра связывало Юсефсона по рукам, я говорил лишь, что оно было для него тормозом и тяжким бременем. Кроме того, я сказал, что правление принесло бы театру большую пользу, если бы вместо упразднения оперы и должности директора оно упразднило бы самое себя». (У Ибсена был достаточный опыт работы с правлением этого театра.) «И какого преемника Вы нашли уволенному Юсефсону! Этот человек был здесь, в Мюнхене, нынешним летом и говорил о должности, на которую ему предстояло заступить, точно пятилетний ребенок».

В «Христиания-театр» «Столпы общества» были поставлены лишь полтора года спустя.

Еще до выхода пьесы в свет, вскоре после того как рукопись ее была отправлена в издательство, произошло событие, глубоко обрадовавшее Ибсена: осенью 1877 года Упсальский университет по случаю своего четырехсотлетнего юбилея присудил ему степень почетного доктора. Надо ли говорить, что Ибсен отправился в Упсалу для получения диплома и весь остаток жизни любил, когда к нему обращались со словами «господин доктор».

Возможно, кое-кто из читателей этой книги сочтет, что автор ее злоупотребляет описаниями слабости Ибсена ко внешним почестям. Но поверьте, это делается лишь для того, чтобы показать, что даже уверенный в себе гений может быть легко уязвим и нуждаться в своего рода панцире, который оградил бы его от новых унижений.

Что же касается докторского звания, то здесь дело обстоит по-иному, ибо титул этот не был для Ибсена просто пластырем на старые раны. Он знаменовал собой признание его творчества как чего-то равноценного лучшим научным достижениям того времени.

Мы уже знаем, что Георг Брандес, друг и соратник Ибсена, упрекал его за то, что он недостаточно сведущ в современной философии. Возражая Брандесу, Ибсен утверждал, что задача поэта видеть, то есть думать и переживать. Он считал, что этой своей цели он достиг — и по-своему не хуже, нежели начитанные ученые. Поэтому, когда один из ведущих научных центров Скандинавии принял его в свою среду в качестве почетного члена, Ибсен усмотрел в этом акте полное подтверждение собственных взглядов, что, конечно же, воодушевило его и мобилизовало на новые творческие дерзания.

Тем не менее, прежде чем перейти к анализу его первого подлинно драматургического шедевра, который в то время уже созревал, следует пролить свет на кое-какие обстоятельства его частной жизни, вносящие поправки в тот портрет Ибсена-человека, который нарицательно ранее в своем рассказе его невестка.

Одно из них связано с поездкой в Норвегию Сюзанны и Сигурда — они отправились туда в то время, когда сам писатель поехал в Стокгольм. Генрик Ибсен не стремился на родину — его отчужденность из-за мелких козней и склок с годами только усиливалась, к тому же он потерпел новую неудачу в своих попытках добиться более высокого писательского жалованья. Но Сюзанна решила навестить родные места после почти двадцатилетнего отсутствия. Сигурду шел восемнадцатый год, и, если не считать кратковременного пребывания в Христиании в 1874 году, он, по существу, не видел своей родины.

Для нас, однако, представляет интерес не сама поездка в Норвегию, а переписка между Ибсеном, его женой и сыном. В этих письмах сквозит тепло, сердечность любви, говорящие о том, что Сюзанна значила для Ибсена гораздо больше, чем только тот срогий опекун, с которым мы немного познакомились ранее.

Судя по всему, Сюзанна с сыном направились в Норвегию сразу же после чтения «Столпов общества». Об этом свидетельствуют ее первые впечатления о Бергене: «Все люди там словно вырезаны из «Столпов общества», точь-в-точь как в пьесе, вплоть до Рёрлуна, и Сигурд признался, что не понимает, как ты мог знать обо всем, даже о том, как люди устремляются на пристань — до того это было похоже». После восторгов по поводу норвежской природы она продолжает: «Каждый день думаю о тебе... Мне кажется, я уехала так давно, а ведь прошло всего пять дней».

Письма Ибсена также полны бодрости и тепла, а его беспокойство за взрослого сына столь же комично, как и заботы большинства других отцов: «Я надеюсь, вы наслаждаетесь на родине. Но будьте осторожны, присматривай хорошенько за Сигурдом и за деньгами, смотри, чтобы согненцы и хардангерцы* ничего у тебя не отняли». А к Сигурду он обращается со следующим наставлением: «Не вздумай там купаться, вода холодная и легко может вызвать смертельные судороги». Ибсен хорошо знал об этом по собственному опыту — в свое время он едва не утонул в Бергене, когда посреди зимы, будучи чуть навеселе, свалился в воду и его удалось спасти в самый последний момент. Но Сигурд-то находился в Бергене летом. В следующем письме отец ему пишет: «Почти во всех норвежских газетах пишут о несчастных случаях из-за небрежного обращения с заряженными ружьями. Я потеряю покой, если ты не будешь держаться как можно дальше от людей, которые пользуются такими ружьями». И неожиданно заключает: «Если случится какое-нибудь несчастье, шлите мне срочную телеграмму».

* Согненцы и хардангерцы — жители районов Согне-фьорда и Хардангер-фьорда.

По возвращении в Мюнхен Ибсен не находит себе места и тоскует по семье: «Я радуюсь тому, что снова вернулся к спокойной жизни, хотя мне здесь не так уж хорошо — очень неприятно каждый день обедать вне дома, еда мне не нравится, а вечера кажутся длинными, холодными и грустными, я всегда сижу дома один...».

Теперь еще об одной поправке. Она касается чрезвычайно распространенных намеков на скудость и негостеприимство Ибсена. Как мы уже писали выше, в Риме Ибсен проявлял интерес и склонности к светской жизни. В Дрездене семья жила еще в крайне стесненных материальных условиях. Они систематически откладывали деньги, ибо Генрик Ибсен больше всего боялся оставить жену и сына в такой же бедности, с которой так долго единоборствовал сам.

Поселившись в Мюнхене, он первое время вел широкую светскую жизнь, отличался завидным гостеприимством, особенно по отношению к своим землякам. Но вот до него дошло, что кое-кто из его многочисленных норвежских гостей — почти наверняка кто-то из нахлебников его стола и растущей славы — заявил, будто угощение в доме Ибсена оставляет желать лучшего. Это привело его в бешенство. Сам он считал, что нет лучше еды, чем та, которую готовила Сюзанна, особенно ее домашней медовухи, но гости, значит, морщили нос от их угощения! После этого, как утверждает его невестка, он закрыл двери своего дома и впоследствии с чрезвычайной осторожностью отбирал своих немногочисленных друзей.

Впрочем, в этой связи вызывает удивление одно обстоятельство. В 1876 году в Мюнхен приехал молодой норвежский журналист Йон Паульсен, который был сразу принят в ибсеновском доме. То, что писатель поверил в его более чем посредственный талант и постоянно просил для него новых стипендий — вопрос особый, но как мог Ибсен, личность яркая и выдающаяся, на протяжении многих лет выносить восторженно-наивное и тупое почитание, о котором сам Йон Паульсен свидетельствует в своих многотомных воспоминаниях о Генрике Ибсене?! Правда, справедливости ради упомянем, что со временем Паульсен все же надоел Ибсену.

Творческие планы Ибсена с годами претерпели некоторые изменения — по мере созревания они становились более четкими. Суть их писатель сформулировал в своих письмах и в выступлении перед студентами в 1874 году. Она заключается в следующем: познавая проблемы, с которыми сталкиваются современники, и ставя их перед лицом этих проблем, автор обязан исходить из тех требований, которые сам Ибсен вкладывает в уста Лоны Хессель (другими словами, Осты Ханстеен) в заключительной реплике пьесы: «Нет, дух правды и дух свободы — вот столпы общества!»

После создания «Столпов общества» проблема женской эмансипации заняла центральное место в творчестве Ибсена. Он возвращается к ней снова и снова, от пьесы к пьесе, трактует ее в различных вариантах, отнюдь не делая из этого пропаганду, а рисуя конкретные человеческие судьбы.

Напрашивается вопрос — не является ли эмансипация женщины самой глубокой революцией, происшедшей в XIX веке, революцией бескровной и подчас невидимой? После тысячелетий безраздельного господства мужчины в обществе либеральные принципы прав и свобод человека начали постепенно уступать дорогу требованиям о том, что и женщина должна наконец получить право быть человеком — таким же, как и мужчина.

С ранней молодости Ибсен — и теоретически и в личном плане — уважал человеческие достоинства женщин и высказывал это столь многообразно, порой даже романтически, что вряд ли есть необходимость приводить здесь какие-то новые тому доказательства. Но до тех пор, пока его творчество касалось в основном идей, большая часть действия пьесы происходила в сознании того или иного созданного им героя, при этом непременно мужчины, будь то Бранд, Пер Гюнт или Юлиан. Именно в душе героя происходила борьба человека с троллями, злыми силами, с тем или иным мировоззрением.

Но уже в первой по-настоящему современной драме Ибсена дело обстоит по-иному. С консулом Берником, этим все более опустошаемым духовно столпом общества, связано множество женских судеб, что придает пьесе удивительную живость и правдивость. Начиная с этого произведения мужчины, герои пьес Ибсена, неразрывно связаны с этой центральной для него проблемой. Все новые и новые женские образы, разнообразные по характеру и духовному развитию, появляются в драмах Ибсена в качестве главных персонажей. В этом кроется одно из объяснений того, почему именно Ибсен стал драматургом-новатором своего времени. В бескровной революции, о которой мы говорили выше, он, более чем кто-либо иной, оказался победоносным мыслителем.

В свете всего сказанного вряд ли покажется удивительным, что в качестве темы для своего первого современного сюжета он выбрал бесправное положение замужней женщины в семье и обществе. Этому в немалой степени способствовал приезд в Мюнхен весной 1877 года Камиллы Коллет, весьма почитаемой писательницы и борца за эмансипацию женщин. Фру Камилла была не только сестрой великого Генрика Вергеланна. Всем своим творчеством она неутомимо боролась за права женщин, но считала, что современники остаются глухими к ее призывам. В ту пору, о которой идет речь, ей было около семидесяти лет, была она женщиной желчной и весьма язвительной. Про нее рассказывают такой семейный анекдот. Однажды, когда

ей предстояло некоторое время прожить в Копенгагене, гран-дама датской интеллигенции, знаменитая актриса Юханне Луисе Хейберг, сняла для нее отдельный домик. Камилла Коллет не выразила в связи с этим особого удовольствия. На вопрос же фру Хейберг, что именно ей не нравится, она брюзгливо ответила: «Мне-то хотелось иметь что-нибудь с колоннами».

Итак, весной 1877 года Камилла Коллет приехала в Мюнхен. Разумеется, она часто бывала у Ибсенов и, конечно же, вела нескончаемые беседы о положении женщин. Любивший перечить Ибсен поддразнивал ее и произносил множество общепринятых фраз о достойном месте женщины в обществе, хотя сам он так вовсе не думал, — ему доставляло удовольствие видеть ее раздражение. Но вечерами, провозжая свою пожилую гостью в гостиницу, он долго беседовал с ней наедине. Двенадцать лет спустя, вспоминая о том времени, он писал Камилле Коллет: «Прошло уже много лет с тех пор, как Вы и Ваши идеи в той или иной форме начали оказывать влияние на мое творчество».

Прошло, однако, полтора года со дня приезда Камиллы Коллет в Мюнхен и целый год после выхода в свет «Столпов общества», прежде чем Ибсен приступил к работе над новой пьесой. Осенью 1878 года, после пребывания в Госсензасе, в Тироле, он вновь поселяется в своем любимом городе, Риме, где, как это видно из письма к Хегелю от 2 августа, надеется «иметь время для завершения новой работы».

Первые наброски пьесы датированы 19 сентября 1878 года и снабжены заголовком: «Заметки к современной трагедии». Они начинаются следующими словами: «Существуют два вида морали, две совести: одна для мужчины и совершенно иная для женщины. Они не понимают друг друга, но женщину в практической жизни оценивают по мужским законам, будто она вовсе не женщина, а мужчина.

Героиня пьесы не знает под конец, что же есть правда, а что — неправда, ее естественное чувство, с одной стороны, и общепринятые взгляды, с другой, — окончательно запутывают ее в этом.

Женщина не может быть сама собой в современном обществе, которое является исключительно мужским обществом, где законы диктуются мужчинами и где мужчины же обвиняют и судят женщин и их поступки, исходя из собственных взглядов.

Героиня совершила ошибку, но в этом ее гордость, ибо она сделала это из любви к своему мужу, стремясь спасти ему жизнь. Но он со всей своей будничной порядочностью не в состоянии отойти от закона и смотрит на содеянное глазами мужчины.

Душевная борьба. Подавленная и сбита с толку общепринятыми представлениями, она теряет веру в свою моральную правоту и способность воспитывать собственных детей. Отчаяние...

...Все это приходится переносить в одиночку. Катастрофа надвигается неумолимо, неотвратно. Отчаяние, борьба и гибель».

Этот предельно ясный конспект «Кукольного дома» процитирован нами почти целиком, так как он дает представление о новой манере и характере работы Ибсена над своими произведениями. Складывается впечатление, будто вся пьеса по существу готова, а прилагаемый автором список действующих лиц практически ничем не отличается от окончательного, если не считать кое-каких изменений имен. Но совершенно ясно, что наброскам этим предшествовали месяцы мучительных размышлений и обдумывания. Как внешняя интрига, так и внутренняя душевная борьба будущих героев драмы обдумывались то так, то этак, выворачивались наизнанку; на время возникали и вновь уходили в небытие отдельные второстепенные персонажи и побочные линии развития действия. В этой пьесе Ибсен последовательно насаждал ту простоту, которая не задалась ему в полной мере в «Столпах общества».

Разумеется, нельзя исключить возможность того, что помимо краткого конспекта, о котором мы говорили, имелись и другие заметки и наброски, впоследствии уничтоженные, но нам кажется это маловероятным. В противном случае сам конспект был бы более длинным и обстоятельным.

Очень интересно проследить методику дальнейшей работы драматурга, хотя многие черновые наброски он наверняка выбросил в корзину. Подробное описание построения сцен, приложенное к окончательному варианту пьесы, не помечено какой-либо датой. В первом полном черновике начало первого действия датировано 2 мая 1879 года — следовательно, чтобы дойти до него, автору потребовалось полгода работы, зато написал он его всего лишь за три недели, ибо в конце стоит дата — 24 мая. Второе действие было начато 4 июня и закончено 14 июня, третье действие написано с 4 июля по 14 июля, а четвертое начато 18 июля и закончено 3 августа. 20 сентября Ибсен уже мог сообщить о завершении работы над пьесой, но по тактическим соображениям книга появилась в продаже лишь 4 декабря, причем тираж ее на сей раз составил восемь тысяч экземпляров. Но и этого оказалось недостаточно. В тот же месяц были напечатаны еще три тысячи, а в феврале следующего года книга вышла третьим тиражом. Еще до ее выхода в свет Ибсен позаботился о переводе пьесы на немецкий язык. Кроме того, он передал ее во все театры Скандинавии, а также в театры Германии, в которых был заинтересован.

В процессе обдумывания и работы над «Кукольным домом», после того как было написано только что цитированное резюме-конспект, но до появления первого черновика пьесы, Ибсен предпринял пер-

вый практический шаг в борьбе за равноправие женщин. То был, несомненно, эксперимент с целью набраться опыта. На общем собрании Скандинавского союза в Риме в январе 1879 года Ибсен внес два предложения. Первое из них, о приеме на работу женщины-библиотекаря, было одобрено. Второе, по тем временам весьма радикальное, предусматривало право вступления в Союз также и для женщин. Оба предложения, рассмотренные на заседаниях 13 и 27 февраля, вызвали бурные дебаты.

Аргументы Ибсена в пользу приема женщин в члены Союза занимают семь объемистых печатных страниц. Сославшись на то, что девятнадцать лет назад несколько энергичных женщин фактически добились приема в члены Союза, он задает вопрос: «Осмелится ли кто-нибудь из присутствующих утверждать, что наши дамы ниже нас по своему воспитанию или интеллекту либо по развитию или способностям в искусстве? Я полагаю, что немногие посмеют утверждать что-либо подобное...». Предложение Ибсена не собрало необходимых двух третей голосов: девятнадцать человек голосовали за него, одиннадцать — против, по существу, не хватило всего лишь одного голоса. Ибсен ушел с собрания разгневанным и более не здоровался с теми, кто голосовал против его предложения.

Он отомстил своим противникам позднее, когда, к удивлению правления, согласился принять участие в большом ежегодном вечернем приеме для членов Союза. Вечер был парадным, и Ибсен действительно имел превосходный повод пощеголять всеми своими орденами. И он, можно не сомневаться, нацепил их с превеликой радостью. На торжестве среди прочих присутствовал Гюннар Хейберг, которому в ту пору исполнился двадцать один год. Мы позволим себе привести некоторые выдержки из его красочного повествования о бале:

«Он присел в сторонке. Все мы подумали, что он простил своих коллег, но кое-кто считал, что он был еще зол...»

Неожиданно он вышел на середину зала и произнес: «Дамы и господа!» Все замерли в напряженном ожидании. Что же будет дальше? Покается ли он в своих грехах? Вряд ли он взял слово лишь для того, чтобы произнести здравицу. Ведь это Ибсен! И вот он при всех своих регалиях произнес поистине громовую речь: «Никто не избежал влияния великих идей. Даже здесь, в этом Союзе! В этом духовном болоте!» (Он, правда, не употребил слово «болото», но губы его выражали такое презрение, что все поняли это именно так.) Его предложение было воспринято как некое преступное покушение; особенно бесило его, что сами женщины интриговали и агитировали против него.

Он тряс своей седой гривой и сложил руки на груди. Глаза его сверкали, голос дрожал, губы тряслись, нижняя губа выпятилась

вперед. Он походил на льва, больше того, он напоминал рожденного им позднее врага народа доктора Штокмана. И он не переставал повторять:

«Что это за женщины, что за представительницы своего пола, невежественные, невоспитанные в полном смысле этого слова, попросту аморальные, на уровне самых низких, самых ничтожных... самых...»

Бах! Одна из дам, графиня Б., падает на пол. От этой женщины присутствующие ожидали самого крепкого словечка. Но она опередила ход событий и сочла за благо потерять сознание.

Закончив свою карающую проповедь, Ибсен вышел в гардероб, надел пальто и отправился домой».

Трудно сказать, обладал ли Ибсен достаточной долей самоиронии, чтобы хоть немного посмеяться в душе над уничтожающим разносом тех самых дам, за прием которых в Союз он совсем недавно столь трогательно ратовал. Но этот вечер остался памятным, видимо, не только для его молодого поклонника. Сам Ибсен получил от него истинное наслаждение, вечер послужил для него источником глубокой радости и стимулом к работе.

Прежде чем перейти к рассказу о дальнейшей судьбе «Кукольного дома», необходимо сделать одно отступление. Неоднократно писалось, что прообразом Норы послужила норвежско-датская писательница Лаура Килер и что именно ее брак дал Ибсену материал для пьесы. Во всяком случае, сама фру Килер твердо в это верила, и у нее были на то некоторые, правда, чисто внешние основания. Мягко выражаясь, ее можно назвать весьма навязчивой поклонницей великого писателя. В кильватере успеха, который сопутствовал «Бранду», она написала (ей тогда было двадцать лет) к нему продолжение в форме романа под названием «Дочери Бранда». Позднее Лаура Килер встречала Ибсена в Копенгагене, посетила его в Дрездене и с завидным постоянством посылала ему незрелые рукописи, которые Ибсен решительно отказывался рекомендовать к изданию. Он проявлял отеческий, хотя и не без оттенка юмора интерес к экзальтированной молодой женщине и ее браку, и свои знаменитые слова-понятия жаворонок и кукольный дом применял к ней задолго до того, как задумал свою новую пьесу. Верно и то, что фру Килер задолжала деньги без ведома мужа, в результате чего на время попала в клинику нервных болезней, хотя и не подделывала чужую подпись.

Итак, повторяем, чисто внешне известное сходство между Норой и Лаурой Килер имеется. Быть может, мужу ее и были присущи некоторые черты, которыми Ибсен наделил своего Хельмера, человека, в общем-то, весьма стандартного, если не говорить о последней сцене, когда в нем наконец просыпаются какие-то человеческие чув-

ства. Что же касается Норы, то ее портрет создан не по «образцу», это живая женщина, задуманная и рожденная самим Ибсеном, в ее характере нет тех черт, которые, насколько нам известно, характеризовали Лауру Килер. В пьесе «Кукольный дом» получили свое развитие два мотива, которые в «Союзе молодежи» относились к побочной сюжетной линии: мы имеем в виду душевный кризис старого Братсберга, узнающего о мошенничестве сына, и образ Сельмы, невестки Братсберга, которая изгояется своим положением избалованной игрушки в семье.

Впрочем, вряд ли так уж важно знать, откуда именно Ибсен почерпнул материал для своего произведения. Гораздо важнее, что, начиная с первого краткого сценарного плана-конспекта и кончая различными черновиками, набросками и чистовыми вариантами, мы можем проследить за тем, как его герои обретали плоть и кровь, превращались в живых людей, каждый со своей судьбой, каждый по-своему мотивирующего собственные поступки, но все вместе объединенные в напряженном центральном конфликте драмы.

Необыкновенный успех, который выпал на долю «Кукольного дома» во всем мире, лишь отчасти можно объяснить тем обстоятельством, что автор сосредоточил усилия на создании живого женского образа, который сделал центром своей пьесы, — и это в царивших в то время общественных условиях. Женское ли это дело, противозаконен ли поступок Норы, следовало ли ей, несмотря ни на что, остаться с Хельмером, — вот вопросы, которые взбудоражили тогда всю Европу.

И если по сей день драма «Кукольный дом» значится в репертуаре театров всего мира — от крайнего севера до Австралии и Латинской Америки, — ее продолжают ставить в странах, где положение женщин столь различно, то это происходит потому, что поднятые автором конфликты носят всеобщий и вневременной характер, а строгая драматургическая простота пьесы достигнута не за счет упрощения действующих лиц.

Приведем теперь несколько фактических данных о дальнейшей судьбе пьесы. В виде отдельной книги она была издана в Копенгагене и Германии в декабре 1879 года, в Финляндии — в 1880 году, в Англии и Польше — в 1882 году, в России — в 1883 году, в Италии в 1884 году и т. д. Королевский театр в Копенгагене поставил «Кукольный дом» в канун рождества 1879 года, стокгольмский театр «Драматен» и «Христиания-театр» — в январе 1880 года. В марте того же года пьеса была показана в Мюнхене, а потом шла на сценах Германии, Австрии и далее в театрах всего мира.

В заключение напомним широко известный эпизод. В Германии возмущение зрителей моральной стороной пьесы нередко затмевало

ее чисто сценическое воздействие. Это вызывало всякого рода демонстрации и контрдемонстрации в театрах. Когда знаменитой немецкой актрисе Хедвиг Нирман-Раабе предложили роль Норы, она решительно потребовала изменения трагической концовки пьесы, она не желала, чтобы ее Нора оставляла своих детей. Убедившись, что, несмотря на его протесты, актриса не откажется от своего намерения, Ибсен согласился сделать для нее новую концовку, для «экстренного случая» — по этому варианту «Нора не покидает дом — Хельмер увлекает ее к двери в детскую, где они обмениваются несколькими репликами, после чего Нора бессильно опускается на пол и занавес закрывается».

По этому поводу Ибсен писал: «Этот конец я назвал своему переводчику «варварским насилием» над пьесой. Он сделан решительно вопреки моему желанию, но я надеюсь, что лишь немногие немецкие театры воспользуются им в своих постановках».

Справедливости ради упомянем, что та же Нирман-Раабе несколько лет спустя играла «Кукольный дом» в его первоначальном варианте, причем с неизмеримо большим успехом. Насколько известно, прошло около восьмидесяти лет, прежде чем была предпринята новая попытка изменить конец пьесы. На сей раз уже шведская актриса отказалась покинуть дом Хельмера. Навязав с помощью мужа, постановщика спектакля, свою волю труппе, она отправилась с Государственным шведским театром в турне со своим «варварским насилием» над пьесой.

ВЕЛИКИЙ СКАНДАЛ

Прошло около полутора лет с момента издания «Кукольного дома», прежде чем Ибсен решил приступить к работе над новым сюжетом. По свидетельствам очевидцев, был он в тот период сварлив и раздражителен, замкнут и лишь по отношению к избранным — открыт и доступен. Его мысли занимали не только проблемы современности, но и вопросы, связанные с его собственным творчеством. Исследователи творчества Ибсена, прослеживая источники его вдохновения, а также те влияния и впечатления, которые могли бы послужить толчком для размышлений и последующей переработки в его драмах, нередко пренебрегали тем влиянием, которое оказывали на драматурга его же собственные произведения.

На протяжении долгих лет, после того как имя Ибсена получило широчайшую известность, в свет выходили все новые тиражи и издания его прежних пьес. Одни из них он кое в чем исправлял, к другим писал предисловия, и уж во всяком случае все их постоянно перечитывал — если не для каких-нибудь определенных целей, то по крайней мере для сверки корректуры. Не удивительно, что этот

процесс оказывал на него влияние, которое с годами становилось все более сильным.

В более поздних драмах Ибсена особенно бросается в глаза, как много конфликтов и ситуаций он черпает из своих ранних произведений, перенося их из пьесы в пьесу. После той борьбы над формой и содержанием, которую вел Ибсен, работая над «Кукольным домом», он понял, что постиг искусство драматурга. Вот почему он сконцентрировал все свое внимание на подсознательной психологии, ему известна сила ее воздействия — как при чтении пьесы, так и при звучании ее на сцене. А для этого он должен научиться так сплетать судьбы своих героев, чтобы они сходились в точке трагических пересечений. Нетрудно заметить, что теперь он сознательно использует элементы античных трагедий, но одновременно ставит героев перед лицом конфликтов своего времени. Такой синтез проблем — характерная черта творчества Ибсена.

Но вернемся к тому времени, с которого мы начали главу. Итак, Ибсен был погружен в раздумья. Уже осенью 1879 года семья вновь переехала в Мюнхен, чтобы Сигурд мог продолжить свои занятия. В своем отношении к родине Ибсен по-прежнему придерживается противоречивых позиций, но недоверие преобладает. Летом 1879 года в письме к Бьёрнсону он решительно отказывается принять участие в кампании за «чисто норвежский флаг», без какой бы то ни было унии со Швецией, мотивируя это тем, что «не будет иметь никакого значения, обеспечат ли политики нашему обществу какие-то свободы или нет, до тех пор пока они не добьются свободы личности... В Норвегии не сыскать и двадцати пяти свободномыслящих и самостоятельных людей. Да там и не может быть таковых... Отбросьте же предубеждения, узкоумие, несамостоятельность и дутые авторитеты, чтобы отдельные личности могли плыть под своим собственным флагом...».

Эту же мысль он развивает в благодарственном письме *carissimo* Лоренцу Дитрихсону в декабре того же года (после того как получает от него полемическое стихотворение: «...мне кажется сомнительной возможность добиться у нас лучших условий для расцвета искусства, пока духовная почва не будет основательно вскопана и расчищена и не будет устроен сток для застоявшихся болотных вод. До тех пор пока народ считает молитвы дома важнее театров, он охотнее будет поддерживать миссионерство в стране зулусов, нежели музеи изящных искусств...») (Впрочем, желание норвежцев строить театры имеет свою историю. После пожара и восстановления театра на Банкплассен вновь возникла идея о создании в Христиании нового современного театра. Ибсен подготовил смету расходов

на строительство и эксплуатацию театра на тысячу восемьсот мест. Однако прошло еще двадцать два года, прежде чем был создан Национальный театр со зрительным залом чуть более чем на тысячу мест.) Вместе с тем в своих письмах Ибсен намекает на возможность переезда в Христианию, когда Сигурду понадобится, как он надеется, закончить свое образование в Норвегии и стать кандидатом юриспруденции. Из этого легко заключить, что он вовсе не собирался поселиться в Норвегии постоянно, а лишь на время учебы Сигурда. Таковы были его планы, которым вскоре был положен неожиданный конец.

В мае 1880 года Ибсен пишет Хегелю:

«У меня возникла идея, и мне хотелось бы услышать без обвиняющих, что Вы о ней думаете, поэтому постараюсь изложить Вам кратко, в чем она состоит.

Думаю, я не ошибусь, полагая, что предисловие к новому изданию «Катилины» было встречено читателями с большим интересом. Что, если написать небольшую книжку, страниц на десять — двенадцать, где содержались бы подобные же сведения о тех обстоятельствах, с которыми связано создание каждого из моих литературных произведений?.. Касаясь «Фру Ингер» и «Воителей», я рассказал бы о своем пребывании в Бергене, для «Борьбы за престол» и «Комедии любви» пришлось бы описать следующий после Бергена период пребывания в Христиании, моя жизнь в Риме была бы связана с «Брандом» и «Пер Гюнттом», и т. д. и т. п. Разумеется, в такой книжке я бы не стал давать никаких толкований, пусть публика, да и критики сами барахтаются, как им заблагорассудится, по крайней мере на первых порах. Мне хотелось бы просто рассказать о тех условиях и обстоятельствах, в которых я работал, — причем сделать это предельно скромно, оставив читателю широкое поле для догадок и предположений».

Очевидно, в то время Ибсен попытался делать наброски к этой своеобразной автобиографии, но, судя по всему, Хегель решительно отговорил его от этой затеи — как бы то ни было, писатель не продвинулся дальше кратких заметок о детских годах в Шиене (некоторые из них мы цитировали в главе, посвященной его жизни в этом городке).

Летом 1880 года Ибсена одолевали заботы о сыне: он стремился предоставить Сигурду возможность провести заключительные семестры учебы на юридическом факультете университета в Христиании. С этой целью Сигурд и Сюзанна отправились в Норвегию, где, однако, перед ними возникли известные трудности. Дело в том, что на юридическом факультете норвежского университета к выпуск-

ным экзаменам не допускались студенты, предварительно не сдавшие так называемого «второго экзамена» (ныне именуемого предварительным экзаменом по латыни и философии). В этой связи Ибсен был вынужден обратиться к королю (в правительство) с просьбой о королевской резолюции.

Сигурд, несомненно, был превосходно подготовлен, но по программе, несколько отличной от той, которая требовалась в Христиании. Поэтому сдача «второго экзамена» означала бы для него потерю года. Он с горечью пишет отцу о нелюбезном приеме, который был ему оказан в министерстве. Он, имеющий отличные оценки (и знаменитого отца), чувствует себя глубоко оскорбленным и с чувством собственного достоинства заявляет, что «отличник не может пойти на подобное унижение», и заключает письмо словами, свидетельствующими о его намерении завершить образование в Италии.

Ибсен тотчас же телеграфирует о своем согласии. А в своем письме из Берхтесгадена, где он в то время отдыхал, добавляет: «Что бы ты выиграл, получив юридическую степень в Норвегии? Ты же не собираешься стать тамошним чиновником. Что же касается должностей, которые могут представить для тебя интерес, то ты так или иначе сможешь их получить — при желании стать профессором или пойти по дипломатической линии...»

Месяц спустя в письме к Хегелю Ибсен высказывается весьма резко: «Для него открыты все иностранные университеты, и мы возвращаемся в Рим, где он завершит свои занятия юриспруденцией, а затем примет итальянское гражданство. Той же черной богословской банде, которая нынче хозяйничает в норвежском министерстве по делам культов, я при случае поставлю подходящий литературный памятник...»

Прибыв в начале ноября в Рим, он намекает Хегелю относительно собственной работы: «Я вынашиваю новые литературные планы, которые, надеюсь, через несколько месяцев настолько созреют, что я смогу приступить к созданию новой вещи».

Но, увы, время уходило на разные дрязги (по свидетельству очевидцев, в ту зиму даже друзьям было трудно с ним общаться), и лишь 22 марта 1881 года в очередном письме к Хегелю Ибсен дает понять, что работает над каким-то новым материалом: «Скажу Вам по секрету, что пишу новую книгу, которую намерен закончить в течение лета. По объему она составит, очевидно, двадцать печатных листов. Работа меня чрезвычайно увлекла, и я уверен, что широкая публика с интересом ее воспримет. Что касается содержания, то о нем мне покамест не хотелось бы распространяться, позднее я, быть может, еще вернусь к этому вопросу».

Скорее всего, в процессе работы Ибсен и не представлял себе, как подействует на людей тот колдовской напиток, который он ва-

рил. Вряд ли он думал, что его новая вещь явится крупнейшей сенсацией века и вызовет скандал не только в духовной среде Скандинавии, но и во всем мире.

Для самого драматурга и для нас, рассматривающих его творчество с надежной позиции минувших десятилетий, «Привидения» представляются вполне логичным продолжением той задачи, которую он провозгласил программой своей жизни и которой в основном следовал, и, быть может, именно поэтому сумел достичь главных высот.

Теория эволюции и проблема наследственности — актуальнейшие проблемы того времени, наложившие отпечаток на многие литературные произведения. Вопрос о том, передаются ли болезни по наследству, вне всякого сомнения, живо интересовали Генрика Ибсена. Тонкий психолог и неисправимый моралист, он считал, что подлость, предательство, обман так или иначе отольются тем, кто их совершает, — будь то Пер, Стенгор или консул Берник. Детям приходится расплачиваться за проступки и злодеяния своих отцов — он знал это не только по собственному опыту, но и по повседневным наблюдениям. Удивительно ли поэтому, что для него явилось вполне естественным обратиться к той болезни, о которой не принято было говорить, но которая была следствием двух столь различных, но общепринятых в то время законов морали — одного, неукоснительно строгого, для женщин, и другого, поощрительного, для мужчин. Женщина была обязана пристойно держаться в супружеских рамках, мужчина же мог делать все, что ему захочется, независимо от того, был ли он связан узами брака.

Не называемая Ибсеном, но всем понятная болезнь (сифилис) в то время имела гораздо большее распространение, чем мы можем себе вообразить, и служила источником скрытых несчастий даже в так называемых «лучших» семьях. Ибсен же как к еще одному звену в описании унижительной судьбы женщины привлекает внимание читателей к ее роковым последствиям: вспомним Нору, оставшуюся в искалеченной семье и слишком поздно осознающую трагические тому последствия.

Пьеса «Привидения» была воспринята как трагедия о венерических болезнях, а образ Освальда — как ее центральный персонаж. Не ставя перед собой такой задачи, Ибсен тем не менее вскрыл самую страшную раковую опухоль общества. При этом он не только показал неограниченное право мужчины на свою особую мораль, но и сдернул завесу с запретного мира, о котором все знали и шептались по углам, но который не смели называть вслух.

Главный смысл «Привидений» — для нас это бесспорно — заключался в том, чтобы показать еще одну фазу угнетения женщины в буржуазной среде, и именно поэтому пьеса продолжает свою жизнь

на сцене, несмотря на то, что современная наука отвергает картину болезни Освальда. И Нора и Элене Алвинг вышли замуж не по любви, они позволили другим распоряжаться их судьбой, ибо это соответствовало нравам и обычаям общества. Обе пытались найти свое место в семье — так предписывали те же нравы и обычаи. Ни та, ни другая не сумели этого сделать. И если Нора в конце концов все же порывает с семьей, то фру Алвинг остается дома. Испытывая все возрастающее отвращение к разгульной жизни мужа, она становится ему настолько чужой, что в известной мере сама отталкивает его от себя, и тем самым позволяет ему взамен утешаться на стороне.

Трагедия именно в том и состоит, что фру Алвинг чувствует собственную ответственность. Она, несмотря на все возрастающее нежелание, следовала принятому укладу даже после того, как обнаружила жалкое лицемерие, на котором строилась ее жизнь. Стремясь искупить чувство вины, она решила на три поступка: во-первых, взяла к себе в дом Регину, незаконную дочь покойного мужа (мать Регины, служанку, в свое время выдали замуж за вымогателя, столяра Энгстрана, но угроза разоблачения все время висит над обитателями дома); во-вторых, отослала сына в надежде, что он будет воспитываться в более здоровых условиях, и, в-третьих, постаралась отделаться от состояния мужа — ведь именно оно было ценой ее замужества. То обстоятельство, что деньги эти идут на строительство приюта для падших женщин, — для нее одновременно и ирония судьбы и жертва покаяния.

Но стремительно мчащаяся трагическая лавина сокрушает все ее усилия. Возвращается домой Освальд — словно бы свободный и очищенный, он провозглашает «радость жизни», но внутренне он опустошен порочной наследственностью, смертельно болен и морально разложен. Первое «привидение» является в виде иорции портвейна чуть большей, чем ему позволено, и в попытке соблазнить слишком склонную к тому честолюбивую служанку — Освальд и не подозревает, что она его сестра.

И далее для фру Алвинг трагедия развивается со все возрастающей силой. Приют сгорает, у сына начинается приступ безумия, и перед закрытием занавеса она оказывается перед лицом страшного выбора: выполнить или не выполнить мольбу Освальда и помочь ему уйти из жизни. Когда Уильям Арчер однажды прямо спросил Ибсена, даст она ему яд или нет, тот ответил: «Я никогда и не помышлял решить столь трудную задачу!» Ведь для фру Алвинг обе возможности одинаково трагичны.

Драма «Привидения» и поныне сохраняет свою сценическую и психологическую силу, несмотря на научную необоснованность болезни Освальда, о чем мы уже упоминали, и «случайный», но логи-

ческий и символически верный пожар. Она живет не только благодаря мастерскому построению, но прежде всего благодаря тому, что раскрывает перед нами душевный мир женщины, в своей трагической судьбе идущей к зрелости и очищению, катарсису.

Судя по письму к Хегелю от 18 июня 1881 года, сюжет, задуманный Ибсеном весной, заметно отличался от темы «Привидений», но постепенно образ Элене Алвинг начал обретать форму и все остальное отошло на задний план. В этом письме Ибсен касается денег, а под конец сообщает о своем желании воспользоваться поводом и рассказать, что в его литературных планах на лето произошли изменения: «Работа, о которой я писал ранее, пока что отложена в сторону, и в начале сего месяца я занялся материалом пьесы, который давно занимал мои мысли, а теперь настолько захватил, что я не мог откладывать его на более поздний срок. Надеюсь послать Вам рукопись к середине октября. О названии пьесы сообщу позднее, пока могу лишь сказать, что это «семейная драма в трех действиях». Вряд ли нужно добавлять, что пьеса эта не имеет ничего общего с «Кукольным домом».

На сей раз Ибсену понадобилось всего около трех месяцев для завершения работы над пьесой. Драма «Привидения» вышла в середине декабря. К тому времени и драматург и его издатель ясно понимали, что ее появление вызовет бурю. 23 ноября Ибсен пишет Хегелю: «По всей вероятности, в некоторых кругах «Привидения» вызовут тревогу, ну да бог с ними. Если бы пьеса этого не сделала, то ее не следовало и писать». Хегель, видимо, в какой-то мере успокоился или по крайней мере полагал, что сенсация (если она произойдет) не повредит сбыту книги, ибо установил первый тираж в десять тысяч экземпляров. Но ярость, вызванная появлением пьесы, была столь велика, что большая часть тиража была возвращена издательству, и прошло долгих тринадцать лет, прежде чем он был распродан.

Начиная с декабря 1881 года и на протяжении всего следующего года вокруг новой пьесы Ибсена по всей Скандинавии бушевал настоящий ураган, причем не только в консервативных кругах. Либералы и большинство радикалов были настолько потрясены ее появлением, что не усмотрели в ней ни мастерского характера, ни гармоничности. Большинство людей полагало, что устами фру Алвинг Ибсен намеревался легализовать кровосмешение, случайные связи и нигилизм. Даже такой умный и радикально настроенный человек, как Александр Л. Хеллиан, писал Брандесу: «По правде говоря, это нагромождение страхов интересует меня не столько само по себе, а лишь как средство, позволяющее лучше узнать тонкую, осторож-

ную, артистичную и в то же время слегка высокомерную личность, которая, подобно Норе, постоянно испытывает тайное желание шокировать изысканнейшее общество словами «черт побери» и которая теперь невеста откуда нашла в себе силы для бурной атаки».

В Норвегии в защиту пьесы выступили лишь Бьёрнсон и профессор Петер Олрог Шёдт.

О позиции Бьёрнсона Ибсен в январе 1882 года пишет следующее: «Единственным, кто выступал в Норвегии свободно, смело и мужественно в мою пользу, был Бьёрнсон. Это на него похоже. У него поистине рыцарская душа, и я никогда не забуду его поддержки». В этой своей оценке Ибсен совершенно прав, но прежде он придерживался совсем другого мнения.

К Бьёрнсону и Шёдту позднее попытались присоединиться и другие защитники, в частности Амалия Скрам и Камилла Коллет, но их голоса потонули в том шквале бранных слов, который обрушился на пьесу. В Дании Ибсена поддерживал Георг Брандес. Но особую радость автору доставило письмо датского писателя Софуса Шандорфа — в прошлом теолога, а позднее последователя Брандеса; оно-то и побудило Ибсена написать ответ, который он просил Шандорфа опубликовать: «Я был готов к тому, что может подняться такая буря. Если наши скандинавские критики и не отличаются прочими талантами, то они по крайней мере обладают бесспорной способностью не понимать и искажать тех писателей, чьи книги берутся оценивать... Меня пытаются сделать ответственным за мысли, высказываемые героями драмы. А между тем в пьесе нет ни одного высказывания, которое можно было бы отнести на счет автора. Я самым решительным образом избегал этого... Говорят также, будто пьеса проповедует нигилизм. Отнюдь нет. Она вообще ничего не проповедует. Она лишь указывает на то, что в нас, как и в других, под внешней невозмутимостью скрыта нигилистическая закваска. Да иначе и быть не может! Любой пастор Мандерс непременно заставит взяться за оружие ту или иную фру Алвинг. И именно в силу своей женской натуры она, вступив на этот путь, способна дойти до крайностей».

Не только в Скандинавии, но и в Германии театры плотно закрыли двери перед пьесой — они не смели предложить публике столь сомнительное блюдо. Первое представление драмы состоялось — как ни странно — в Чикаго, в 1882 году. Позднее в Гельсингфорсе пьесу поставил Август Линдберг. С согласия Ибсена он отправился с ней в турне по всему Северу. На протяжении ряда лет Линдберг переезжал из одной скандинавской страны в другую, добываясь все большего успеха. В Христиании молодежь приветствовала его факельным шествием, освистав директора театра Шрёдера, который в свое время отказался от постановки пьесы.

Повсюду в мире, по мере того как пьеса пробивала себе путь на сцену, она вызывала сенсацию, знаменуя собой начало новой эпохи в театральном искусстве и драматургии. Во многих местах она была запрещена и всюду должным образом обругана. В Лондон, например, «Привидения» дошли лишь через десять лет, и здесь, пожалуй, небезынтересно упомянуть о той подборке бранных слов, которую позволил себе удовольствие составить Уильям Арчер и которую Франсис Бюлль приводит в своем предисловии к юбилейному изданию произведений Ибсена (к 100-летию со дня рождения драматурга). Арчер писал, что пьеса представляет собой «неприкрытое безобразия», а ее автор «эгоист, громила, сумасбродный субъект», что «девятью семью процентами из тех, кто смотрит «Привидения», — испорченные люди, которые смакуют всевозможные грязные делишки в точном соответствии с их собственной испорченностью». «Старик Ибсен, — заключает Арчер, — безвозвратно мертв».

ПЬЕСА-ПЕРЕДЫШКА И ПЕРИОД НОВОГО СОЗРЕВАНИЯ

Впервые за многие годы Ибсен потерпел неудачу. Злобная кампания, поднятая в Норвегии против его новой пьесы, поразила драматурга, привела его в ярость, вызвала в нем желание защищаться против всех искажений и передержек, которые ему приходилось слышать по поводу пьесы. То была подлинная травля писателя. И если она в какой-то мере сделала его боязливым, то это улавливается лишь как слабый подтекст в его письмах. В последний раз в своей жизни он пишет открыто и смело, разъясняет свою позицию, сердечно благодарит тех, кто его защищает, хотя, видимо, и понимая, что они исходят из неверного толкования его драмы.

Но дистанция, отделяющая Ибсена от презренного духовного болота Скандинавии, стала теперь достаточно протяженной, чтобы он мог быстро успокоиться. Противодействие могло его поколебать, но более не в силах было сломить. И в создавшейся обстановке Ибсен счел за благо вернуться к сюжету, который занимал его думы до того, как, незаметно подкравшись, фру Алвинг настойчиво потребовала своего появления на свет.

Тому, кто читает драмы Ибсена в единой цепи, «Враг народа» может до некоторой степени показаться возвратом к той форме творчества, которую сам драматург уже оставил. И «Кукольный дом» и «Привидения» вышли из-под пера художника, создающего образы живых людей, неотделимых от своего времени, но подвластных судьбе, от которой невозможно уйти. Что же касается пьесы «Враг народа», то она, напротив, принадлежит к числу более легких и популярных пьес дискуссионного порядка; идея ее воплощена в образах

двух живых персонажей, в остальном же в пьесе действуют «типажи». Она написана опытным, маститым драматургом, по-своему живо и выразительно. Но не более того.

Достоверные данные подтверждают, что именно над этим сюжетом Ибсен работал до того, как приступил к «Привидениям». Не исключено, что если бы разразившийся грандиозный скандал не заставил его отойти от проникновения в душевный мир своих героев, он подошел бы к этому материалу по-иному, глубже и основательнее проник в сущность рассматриваемых проблем. Но, как бы то ни было, гнев писателя сменился веселым настроением, он оседлал своего любимого конька: толпа никогда не бывает правой. И он вновь выражает свое презрение к равнодушию демократов, к трусости и пустозвонству либералов.

Письмо, написанное Ибсеном другу Улафу Скавлану всего лишь через несколько недель после опубликования новой пьесы, проливает свет на то, почему его враг народа выпел именно таким, а не иным: «События последнего времени обогатили меня опытом, фактами и наблюдениями. Разумеется, я был готов к тому, что моя новая драма вызовет вопли в нашем болоте, и вопли эти тревожат меня не более, чем лай цепных псов. Но трусливость, которую я заметил среди так называемых либералов, заставила меня призадуматься». Далее он издевается по поводу того, что сторонники партии «Венстре» всячески стараются отмежеваться от возможных упреков в сочувствии к его пьесе, и приводит цитированную выше фразу о рыцарской душе Бьёрнсона. Что же до других, то он пишет: «А все эти заячьи души — борцы за свободу! Да разве только в политике дозволено нам бороться за свободу? Не требуется ли прежде всего освободить умы и души? Такие рабские души, как мы, не могут даже воспользоваться теми свободами, которые нам предоставлены. Норвегия — свободная страна, населенная несвободными людьми».

На сцене доктор Штокман обычно изображается в облике Бьёрнсона. Все сходится на том, что, создавая этот образ, Ибсен имел в виду не только Бьёрнсона и Юнаса Ли, но и самого себя. Это подтверждается как фамилией героя, названного по имени дома в Шиеце, где родился Ибсен, так и чрезмерной долей риторики, которую автор вкладывает в уста своего героя и которая совпадает с его собственными взглядами того времени.

Заметим, между прочим, что если, как указывает Хелляп, Нора (и, разумеется, сам Ибсен) испытывает тайное желание в изысканном обществе произнести слова «черт побери!», то в своей новой пьесе Ибсен предоставляет Штокману известную свободу. Его реплики настолько приправлены крепкими словечками, что в такой богобоязненной стране, как Норвегия, их даже под прикрытием безграбничного авторитета Ибсена нельзя передавать по радио без пред-

варительного смягчения многих не вполне пристойных выражений. Но и после такой переработки шокированные радиослушатели шлют поток протестующих писем.

Одним из прототипов героя новой пьесы можно считать Мейсснера, врача курортного городка Теплица (его сын, немецкий поэт, был другом Ибсена) и Таулова, аптекаря из Христиании. Мейсснера в свое время забросали камнями за то, что он «испортил» в Теплице купальный сезон, обратив внимание на случаи заболевания холерой. А Таулов в бытность Ибсена в Христиании (в 1874 году) вел энергичную борьбу с дирекцией столовой «Христиания дампахккен», созданной якобы для обеспечения нуждающихся дешевыми обедами, но на деле занимающейся лишь извлечением прибыли.

В том виде, в каком она была создана, новая драма Ибсена, несомненно, задумана как своеобразное продолжение пьесы «Союз молодежи». Так, один из персонажей, владелец типографии Аслаксен, равно как и ряд других упоминаемых в пьесе лиц, взят непосредственно из «Союза молодежи». Небезынтересно отметить, что Ибсен стремился вложить в своего «Врага народа» социальное содержание, о чем свидетельствует последнее из двух его на редкость теплых и сердечных писем Бьёрнсону.

В этом письме Ибсен, отклоняя приглашение приехать в Норвегию в связи с двадцатипятилетним юбилеем «Сюннёве Сульбаккен», замечает, что его крайне заинтересовала деятельность Бьёрнсона в последние месяцы, и пишет: «Что касается социального положения у нас на родине, то я получил подтверждение многому, о чем раньше лишь догадывался. И я неустанно спрашиваю себя: справедливо ли, что политика всегда берет верх над социальными задачами? А ведь именно это происходит сейчас в Норвегии, социальными вопросами у нас никто не занимается, и в отличие от остальной Европы массы у нас политикой особенно не интересуются». (В этом же письме Ибсен дает ставшую затем крылатой оценкой творчества Бьёрнсона и пишет, что его произведения занимают одно из первых мест в истории литературы, хотя лично он, Ибсен, предпочел бы для эпитафии на памятнике Бьёрнсону слова: «Его жизнь была его лучшим произведением», имея в виду, что выразить себя в собственной жизни — высшее достижение человека.)

Драма «Враг народа» насыщена социальным смыслом — в центре ее актуальнейшая тема о промышленных предприятиях, чьи отходы загрязняют питьевую воду, и образ энергичного, бесстрашного врача, которого забрасывают камнями за попытки провести дорогостоящие реформы.

В марте 1882 года, приступив к работе над пьесой, Ибсен пишет Хегелю: «На сей раз это будет мирная пьеса, которую смогут читать и министры, и коммерсанты, и их супруги. Написать ее не составит

для меня особого труда, и я постараюсь закончить ее в самом начале осени». 21 июля он пишет, что накануне завершил черновой вариант: «Пьеса называется «Враг народа» и состоит из пяти действий. Я еще не решил окончательно, назвать ли ее комедией или просто пьесой, в ней есть многое от комедии, но есть и серьезная идея».

Высылая окончание рукописи, Ибсен пишет: «Работа над пьесой очень меня развлекла, и теперь, когда работа закончена, я чувствую какую-то пустоту, мне словно бы чего-то недостает. Мы так превосходно сошлись с доктором Штокманом, так сходны с ним во многом! Но доктор куда взбалмошнее меня, он обладает также и другими особенностями, благодаря которым из его уст выслушивают многое, чего мне, пожалуй, никогда бы не простили».

Хегель, который, несомненно, с ужасом наблюдал за тем, как все новые тысячи экземпляров небывало большого тиража «Привидений» возвращались на издательский склад, прочитав «Врага народа», успокоился. Многие на его месте сократили бы первый тираж столь оскандалившегося писателя до весьма скромных размеров, но Хегель и на сей раз рискнул издать пьесу в количестве десяти тысяч экземпляров. Пьеса вышла в свет, однако тираж ее расходился медленно — прошло около десяти лет, прежде чем понадобилось новое издание.

Ибсен в глубине души радовался возможности отомстить скандинавским театрам — ведь, несмотря на то, что на протяжении ряда лет его произведения служили главным источником пополнения их репертуара, ни один из этих театров не осмелился поставить «Привидения». И если ранее драматург неизменно посылал свои пьесы на прочтение в театры, прежде чем они поступали в книжные магазины (дабы театры не опасались, что хороший сбыт книги скажется на сборах), то на сей раз он не дал свою новую вещь ни одному театру и спокойно ожидал ее выхода в свет, непоколебимо уверенный в том, что директора театров сами придут к нему на поклон. Именно так и произошло. Ибсен знал, что сценически «Враг народа» весьма выгоден. Действительно, одно успешное представление следовало за другим. И хотя пьеса эта не идет в сравнение с лучшими произведениями Генрика Ибсена, она по-прежнему значится в репертуарах многих театров мира. Причиной тому служат два обстоятельства: во-первых, социальный конфликт пьесы и по сей день не потерял своей актуальности, а во-вторых, несмотря на риторические, ницшеанские, анархистские и им подобные экстравагантности, образ доктора Штокмана импонирует многим выдающимся актерам, и они вынуждают театры к постановке пьесы. Но в ряду сценических шедевров,

созданный Ибсеном на шестом десятке лет жизни, «Враг народа» все-таки занимает весьма скромное место.

В период окончания работы над чистовым вариантом пьесы «Враг народа» Ибсена в не меньшей мере занимали и другие проблемы. Летом 1882 года, к его великой радости, Сигурд закончил курс юридического образования в Риме, а месяц спустя там же с блеском получил звание, которое в наши дни принято называть докторской степенью. В то время Сигурд всерьез намеревался принять итальянское гражданство и стать итальянским дипломатом. Он не мог забыть недружелюбного, как он полагал, приема, который ему оказали в Христиании. Надо сказать, что Сигурд был крайне самоуверенным молодым человеком, чему в немалой степени способствовал отец, постоянно им восхищавшийся.

Несмотря на намерение сделаться итальянским дипломатом, благодаря влиятельным связям молодого юриста удалось устроить на шведско-норвежскую дипломатическую службу — сперва в Христиании (в 1884 году), затем в Стокгольме, а позднее в Вашингтоне и Вене. В 1890 году Сигурд Ибсен неожиданно порвал с дипломатией, но к этому мы еще вернемся.

Политическая обстановка в Норвегии занимала Ибсена на протяжении двух последующих лет не только из-за Сигурда. В 1883—1884 годах резко обострилась многолетняя борьба между шведско-норвежской королевской властью и норвежским стортингом. Борьба эта волновала всех норвежцев с того самого момента, когда в апреле 1883 года после недельных дебатов стортинг решил возбудить в Верховном суде дело против правительства, назначенного королем три года назад, стремясь добиться его отстранения от власти. Дело тянулось почти год, до конца зимы 1884 года, и кончилось тем, что королю пришлось отступить. Это означало победу парламентаризма в Норвегии.

Ибсен с живейшим интересом следил за развитием событий. В июне 1883 года в письме к Брандесу прорывается крик его души: «Я занят сейчас сюжетом новой драмы в четырех действиях — ведь время от времени накапливаются сумасбродные идеи и хочется собрать их воедино и дать им какой-нибудь выход. Но так как моя новая пьеса не будет касаться ни Верховного суда, ни абсолютного вето, ни даже чисто норвежского флага, то вряд ли можно рассчитывать, что она вызовет интерес в Норвегии. Видимо, придется искать внимания в других местах».

В этом же письме, защищая позицию доктора Штокмана, оправдывая его нападки на демократию, драматург утверждает, что через десяток лет большинство, возможно, и перейдет на сторону Шток-

Нина и Эдвард Григ



Генрик Ибсен и
английские туристы.
Карикатура в «Викинген».
6 августа 1898 г.



Генрик Ибсен
за своим рабочим столом
в квартире
на улице Арбинсгате I,
Осло, 1898 г.

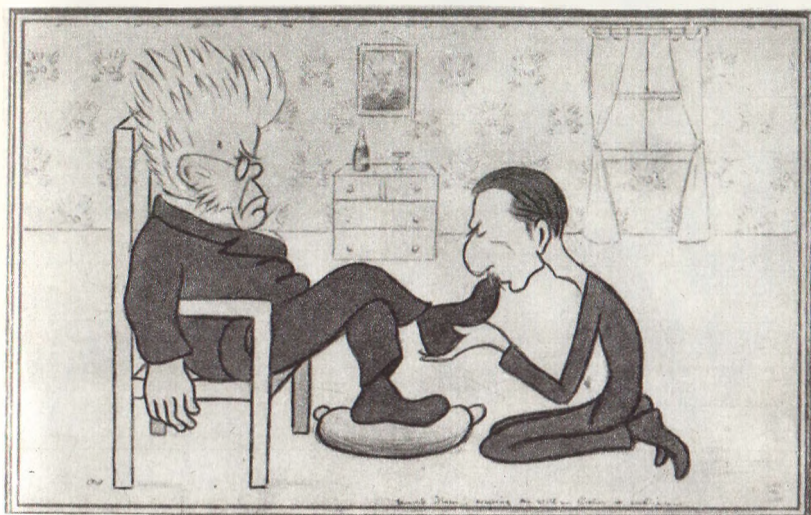
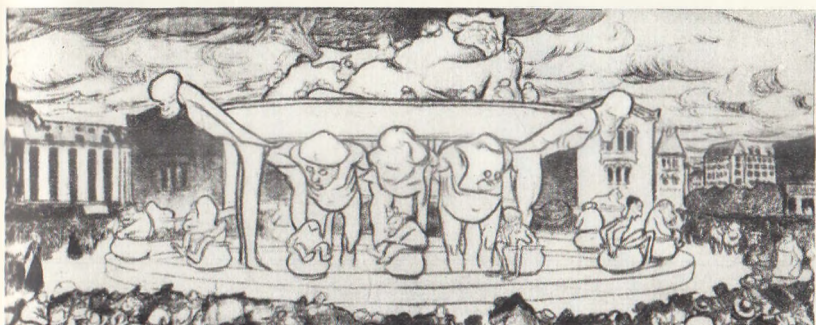


Генеральная репетиция
«Врага народа»
31 августа 1899 г.
(Рисунок Густава Лерума).
Слева направо:
Каролина Бьёрнсон,
Генрик Ибсен,
Бьёрстjerne Бьёрнсон



Карикатура
Олафа Кулбранссона

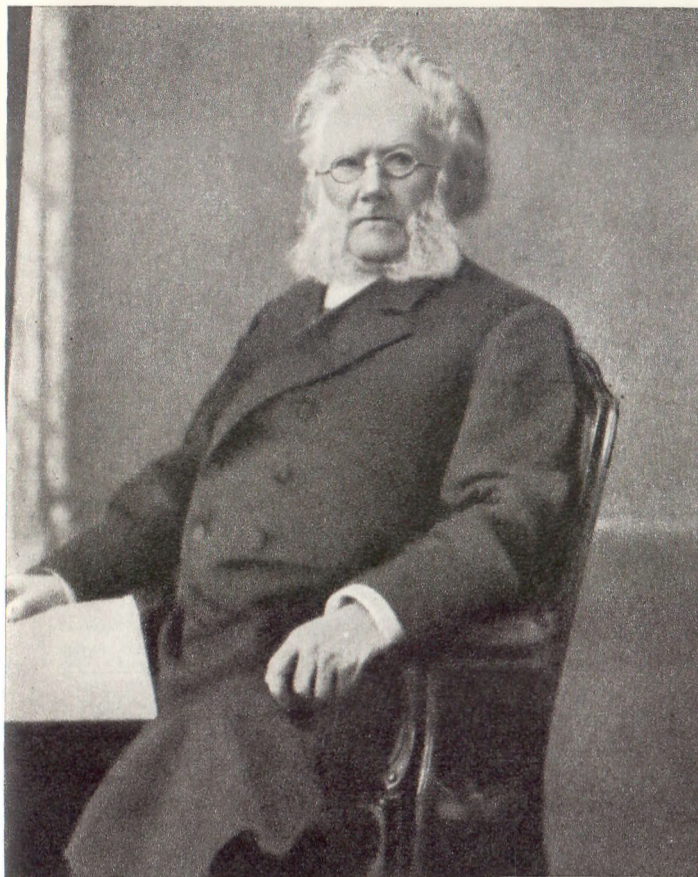
Генрик Ибсен
принимает Уильяма Арчера,
известного английского
критика и переводчика.
Дружеский шарж
Макса Бирбома



Эмилия Бардах
«Майское солнце
в сентябрьской жизни»



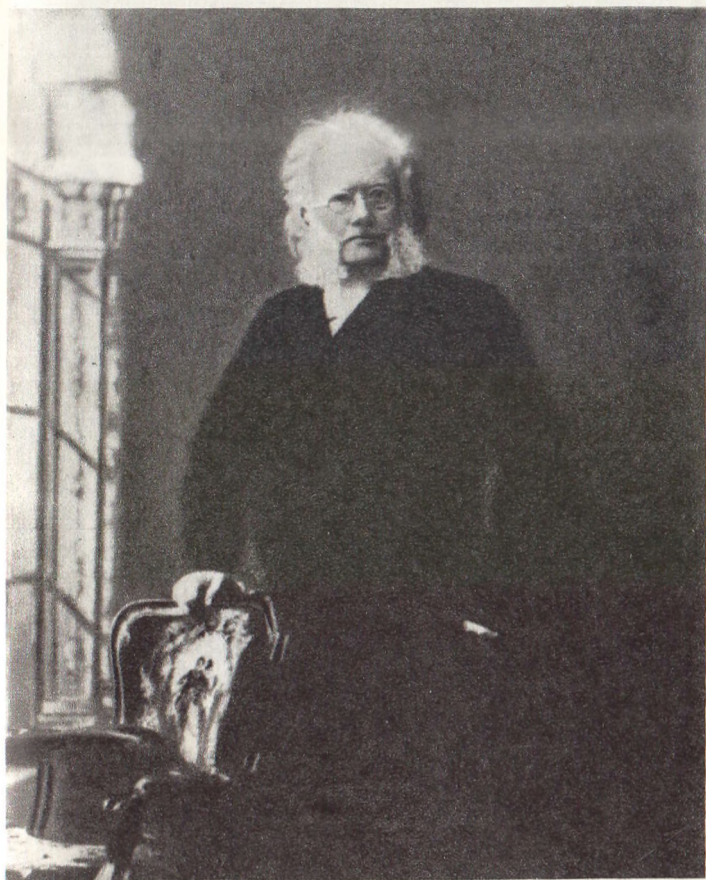
Генрик Ибсен. 1898 г.



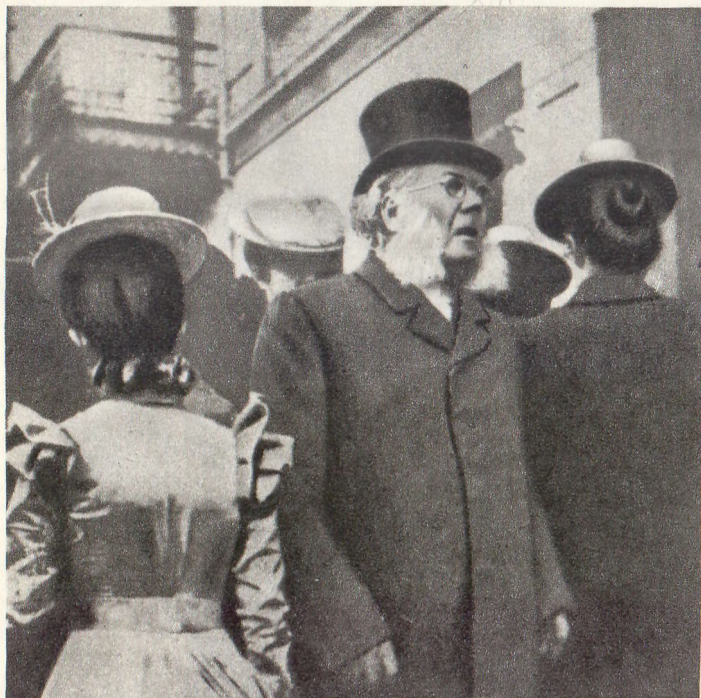
Карикатура
последнего периода



Генрик Ибсен. 1900 г.



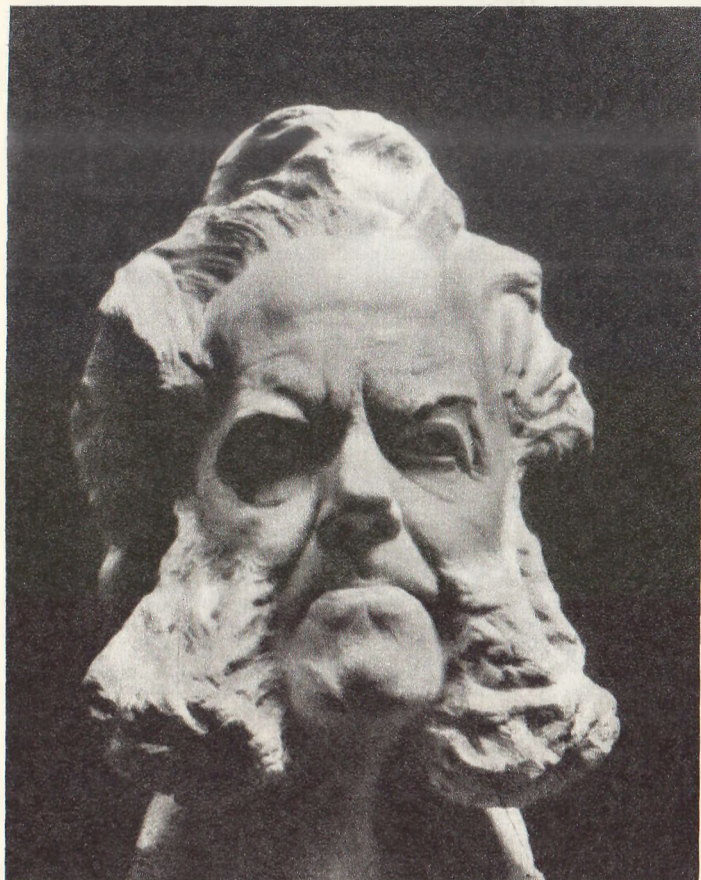
Генрик Ибсен. 1901 г.



Генрик Ибсен на прогулке
перед зданием
Национального театра
в Осло. 1902 г.



Бюст Генрика Ибсена
работы Густава Вигеллана.
1903 г.



Эдвард Григ
позирует скульптору
Густаву Вигеллану.
Январь 1903 г.



Фру Хедвиг Стрёмсланн,
сестра Генрика Ибсена



Сигурд и Берглюот. 1904 г.



Генрик Ибсен,
скованный параличом.
1905 г.
Последнее фото
великого драматурга



мана, но к тому времени он, Штокман, вновь на десяток лет опередит большинство! «По крайней мере на себе лично я испытываю такое непрерывное движение вперед. Там, где я находился, когда писал различные свои книги, теперь стоит уже довольно сплоченная толпа, но сам я ушел дальше, ушел, надеюсь, далеко вперед...». Пророческие слова!

Примерно тогда же Ибсен высказал несколько положений, заслуживающих внимания. Речь идет о его письме к актрисе Люсии Вольф, с которой драматург был знаком со времени ее дебюта в Берлине в 1853 году. Теперь Люсия обратилась к Ибсену с просьбой сочинить пролог к ее 30-летнему юбилею служения искусству. Ибсен ответил любезно, но отрицательно, объясняя свой отказ несколькими причинами. Во-первых, по его мнению, прологи и эпилоги должны быть изгнаны со сцены, ибо на сцене место лишь драматическому действию, а декламация к нему не принадлежит. Во-вторых, стихотворная форма причинила сценическому искусству чрезвычайно много вреда, и поэтому в драме она отомрет. Ведь искусственные формы вымирают, так же как вымерли несуразные формы животного мира древности, когда миновало их время. «За последние семь-восемь лет я едва ли написал хоть одно стихотворение, целиком посвятив себя несравненно более трудному искусству писать простым, доходчивым языком реальной жизни. И Вы стали замечательной художницей именно благодаря такому языку».

Итак, по словам Ибсена, теперь он был занят труднейшим искусством создания образов живых людей с живым языком. Однако еще в январе 1884 года он не написал ни строчки. В конце января Ибсен пишет, что наступил «один из тех периодов, когда я с величайшим нежеланием сажусь за письменный стол. Но сегодня я сходил в лавку и купил новую бумагу, новые чернила и новые перья по случаю новой пьесы, которая занимает мои мысли».

Однако лишь в конце апреля Ибсен приступает к работе. Он пишет Хегелю: «А теперь немного о себе. Политические перипетии в Норвегии мешали мне спокойно и сосредоточенно заняться новой драмой. Но теперь я наконец отделался от всей этой заварухи и пишу в полную силу...»

Сохранилось множество заметок, черновиков и поправок к драме «Дикая утка». Первые наброски написаны, видимо, более чем за год до того, как Ибсен «купил новую бумагу, новые чернила». Они интересны тем, что по своему социальному характеру пьеса, которую в то время вынашивал драматург, гораздо ярче, чем окончательный вариант. Намеченный автором социальный плач вполне отвечал тем мыслям, которые он высказывал в своих письмах, например, к Бьёрн-

сону и Брандесу. Тогда же он приступил к созданию схематических характеров, причем неоднократно придавал намеченным контурам сходство с вполне конкретными людьми — не для того, чтобы использовать их в качестве моделей, а лишь чтобы позаимствовать у них нужные черты. Так, первым прообразом Ялмара Экдала послужил Эдвард Ларсен, вполне конкретна личность журналиста и фотографа из Христиании, которого Ибсен звал в годы своей молодости (и который, между прочим, сделал первую известную фотографию писателя). Именно в те годы фотография в Норвегии получила свое распространение как специальность и притягивала к себе молодежь, обладавшую художественными склонностями. Среди знакомых Ибсена было несколько таких людей. Например, в период его директорства в театре на Мёллергатен один из актеров, по фамилии Нюблин, оставил сцену, занялся фотографией и стал модным в столице фотопортретистом.

Из заметок Ибсена следует, что Александр Л. Хеллян также в какой-то степени послужил прототипом его героя, но лишь на первой стадии работы над образом Грегерса Верле, который в процессе своего формирования получился совсем другим. Множество других лиц проходило перед внутренним взором Генрика Ибсена, так или иначе оставляя свой след на создании персонажей «Дикой утки». Но — это очень важно иметь в виду — по мере своего развития пьеса постепенно изменяла характер. Она вышла иной, чем была первоначально задумана, и вовсе не такой, какой ожидала публика.

«Дикую утку», в отличие от других современных пьес Ибсена, в значительно большей степени характеризует чувство сострадания. Мы уже не находим в ней строгого идеолога и обличителя общества — кажется даже, будто новый, изменившийся Ибсен полемизирует с идеями своего прежнего творчества. Теперь он подходит к проблемам с будничной, повседневной стороны и рассматривает их как умудренный опытом и сострадательный знаток людей.

Действие пьесы построено столь мастерски, что кажется, словно невидимые шестерни сцепляются друг с другом и несут людей навстречу их судьбе, так что прошлое этих людей обрушивается на них всей своей тяжестью. Причем на сей раз в трех измерениях рассматриваются не один или несколько человек, а целые семьи — Экдали и Верле.

Мы остановимся вкратце на некоторых персонажах новой драмы Ибсена, но не для того, чтобы попытаться проанализировать эту самую богатую из всех его современных пьес, а лишь для того, чтобы указать на сбалансированность каждой отдельной судьбы.

Рассмотрим прежде всего Ялмара Экдала, олицетворение фальши, человека малых способностей, но больших претензий, непово-

ротливого и нерасторопного в жизни, оправдывающего все темным прошлым своего отца. Ялмар — во всех отношениях неисправимый эгоист, и Ибсен с такой решительностью его разоблачает, что если он к тому же — как это нередко случается на сцене — будет «выдан» и исполнителем этой роли, то от него практически ничего не останется. Но если взять его под защиту и должным образом показать его по-детски наивное обаяние, то образ Ялмара Экдала, несмотря ни на что, становится столь человечным, что судьба его невольно захватывает зрителя. Ибсен еще до первого представления пьесы, состоявшегося в Бергене, имел в виду, что Ялмара не следует только разоблачать. Об этом свидетельствует его письмо Гюннару Хейбергу, двадцатисемилетнему директору и режиссеру театра, в котором между прочим говорится: «К числу самых трудных я отношу исполнение роли Ялмара. После прочтения пьесы Вы поймете, что соответствующий актер должен показать и от чего ему прежде всего следует воздержаться».

А теперь взглянем на Гину Экдал, чья судьба непоправима во всей ее будничности. Соблазненная старым Верле, выданная за Ялмара, которого она защищает и оберегает, Гина пытается примириться с жизнью и взять от нее самое хорошее. Ее образ получился совсем не таким, как намечал Ибсен в первых набросках, где он писал, что брак фотографа с несозревшей супругой в известной степени становится «подлинным браком», так как в своей супружеской жизни Ялмар опустился или, во всяком случае, не вырос. Теперь он не может без нее обходиться. И с ней происходило то же. Но на самом деле с Гиной так не случилось. В окончательном варианте пьесы она выросла в настоящего человека, скромного, но сердечного, ее борьба за жизнь таит в себе нечто героическое. Но вновь возникающее прошлое рупит все.

Или же возьмем старого Экдала. На первый взгляд это чисто «театральная фигура» простака-лейтенанта, соблазненного ловким оптовиком на преступления, смысла которых он не понял, но за которые один несет ответ. Самого Экдала и его неистребимый инстинкт самосохранения Ибсен также защищает до самого конца. Это одновременно и самая земная и самая богатая на воображение личность в потерпевшей крушение семье. Это он придумал темный чердак, землю обетованную всех проигравших. Вместе с тем его образ полностью свободен от нарочитого пафоса и сентиментальности, и именно это придает ему возвышенность.

Пойдем дальше, к Грегерсу Верле. На протяжении десятилетий его считали идеалистом, вынужденным бежать из дому в момент опасности, правдоискателем, пусть даже невольно вызывающим несчастья, когда он пытается искупить вину своего отца и помогает согражданам. Но вот уже после Ибсена (и не без влияния его драм)

наука обнаруживает некоторые общие законы человеческой психики. Результаты этих открытий становятся популярными как лозунги, и Грегерс Верле провозглашают человеком с эдиповым комплексом. Это в свою очередь привело к тому, что на протяжении последних лет его играли как чистейшего психопата. Он действительно является таковым, но не в большей степени, чем многие нормальные моралисты. Пройдет еще какое-то время, и Грегерс Верле, несомненно, займет более верное место в этой удивительной пьесе, персонажи которой меняют характер в зависимости от того, как смотрят на них современники, но неизменно продолжают жить, ибо повсюду в мире зрителей трогает их судьба, и публика как бы отождествляет себя с одними героями и осуждает других.

Даже образы маленькой героини пьесы, Хедвиг, и отъявленного негодяя коммерсанта, отца и дочери, живущих под угрозой мрака слепоты, с годами получали различное толкование. Длительное время роль Хедвиг была чрезвычайно выигрышной для больших актрис, которые стремились объяснить ее жертвенную смерть, но почти всегда делали ее более «трагической», чем это было задумано автором. Трогательная преданность человеку, которого она считает своим отцом, но который ее отвергает, придает ей мужество пожертвовать жизнью. Именно удивительная простота помогла сохранить вплоть до наших дней целостность этого образа, вопреки столь грубому толкованию многими актрисами сцены ее смерти. И не исключено, что антипод Хедвиг, коммерсант Верле, тоже когда-нибудь добьется сценического успеха. Ведь у него, если так можно выразиться, есть почти веские аргументы всех его подлостей. Он не просто образ сценического негодяя, необходимый Ибсену как злой гений пьесы. В толковании истинно большого актера старый Верле вполне может стать одним из главных героев.

Прежде чем перейти к последующим драмам Ибсена, отметим еще несколько особенностей пьесы «Дикая утка». Овладев техникой трагедии, умело концентрируя единство времени, места и действия таким образом, что его персонажи ведут себя сообразно ситуации, драматург позволяет себе вывести на заднем плане пьесы своеобразные образы-карикатуры. Эти персонажи не являются живыми людьми, они и не задуманы как таковые, а представляют собой «контрастные образы», их можно уподобить камням, которые бросают в болотную воду и которые образуют вокруг себя круговые волны. В «Дикой утке» это Реллинг и Молвик, в более поздних пьесах имеются такие же «вкрапления» в ход действия.

Другая отличительная черта «Дикой утки» состоит в том, что в этой пьесе впервые в драматургии Ибсена начинают действовать символы. Если «Жукольный дом» — пьеса чисто реалистическая, в «Привидениях» мы видим первый символический намек, который

кроется в самом названии пьесы, то в «Дикой утке» символы становятся более явными. На сей раз простиупают они не только в названии пьесы, но и в самой символике темного чердака.

«Дикая утка» была написана в Риме в период с 20 апреля по 13 июня 1884 года и переписана начисто в Госсензассе. Ибсен выслал ее Хегелю 2 сентября вместе с сопроводительным письмом, выдержки из которого, на наш взгляд, заслуживают внимания. «...Люди в этой пьесе, несмотря на все их слабости и немощь, после длительного повседневногo общения с ними стали мне дороги, и я надеюсь, что они найдут немало добрых друзей в широком кругу читателей, и особенно среди театральной публики, ибо все они без исключения представляют собой благодарный материал. Однако изучение и воспроизведение этих персонажей на сцене будет нелегкой задачей... Новая пьеса в известной мере стоит особняком в моем драматическом творчестве, использованные в ней приемы в некоторых отношениях отличаются от прежних моих методов. Но на этом вопросе мне бы не хотелось останавливаться подробно. Критики, очевидно, найдут эти особенности, во всяком случае, они обнаружат много такого, о чем можно поспорить, что надо истолковать. К тому же я полагаю, что «Дикая утка», быть может, побудит кое-кого из молодых драматургов к поискам новых путей, и это представляется мне желательным».

Последнее предположение Ибсена оказалось пророческим: без преувеличения можно сказать, что вся европейская драматургия на протяжении последующего поколения прямо или косвенно испытала на себе влияние «Дикой утки». Но в момент своего появления она вызвала скорее удивление и замешательство, нежели восхищение. И поклонники и противники таланта Ибсена были разочарованы. Генрик Егер выразился по этому поводу так: «Публика ничего не может понять, а опубликованные рецензии мало в чем ей помогают, ибо одна газета говорит одно, другая — совсем иное». А «Афтенпостен» писала: «Можно изучать и изучать, что именно хотел сказать Ибсен, но так ничего и не понять». От Ибсена ожидали новшеств и пророчеств, но не получили их.

Причину разочарования поклонников Ибсена в «Дикой утке» полнее всего выразил через десять лет после ее появления шведский поэт Ялмар Сёдерберг в статье, где он подробно описывает наступление «кризиса» в жизни Ибсена, полагая, будто это произошло именно в «Дикой утке». «Вещь эта, судя по всему, возникла под влиянием большого просчета в жизни писателя». «Я прочитал эту драму на палубе парохода, — писал Эдмунд Госсе. — Это было в Атлантике в ту зиму, когда пьеса вышла в свет, и я всегда буду связывать мысль о

ее грустных страницах с картинами бушующего моря. Не подлежит сомнению, что пессимизм Ибсена в «Дикой утке» — самый горький, самый беспросветный, самый угнетающий; это темное помещение, где со всех сторон бесконечно далеко до стен... И все последующее творчество Ибсена, как мне кажется, в своих основных чертах отражает попытки гениального человека убить время».

Более поздняя эпоха по-иному оценила эту драму. Сигурд Бёткер отмечал в 1904 году, что «Дикая утка» является шедевром мастера». В 1918 году Нильс Къяр писал: «Вряд ли какое-либо произведение норвежской литературы было объектом большей любви и восхищения!» В Англии Уильям Арчер, всю жизнь пропагандировавший творчество Ибсена, но поначалу не оценивший этого произведения, в 1923 году назвал его «величайшей пьесой Ибсена».

ВОЗВРАЩЕНИЕ В НОРВЕГИЮ И НОВАЯ ЭМИГРАЦИЯ

«Дикая утка» была издана поздней осенью 1884 года тиражом в восемь тысяч экземпляров. И хотя пьеса в одинаковой степени удивила и разочаровала как правых, так и левых, ее тем не менее тотчас же начали читать, обсуждать и ставить. Уже к рождеству был отпечатан новый тираж, а через несколько месяцев пьесу играли во всех стационарных театрах Севера. Наибольшим успехом пользовалась она в Бергене, а также в Христиании, где на протяжении сезона ее исполняли двадцать два раза.

Завершив работу над одной из своих великих драм, Ибсен, как бывало уже не раз, когда он вкладывал всего себя в творческий процесс, почувствовал опустошение — все, что он вынашивал в душе, образы, создаваемые силой его фантазии, все ушло от него, стало достоянием читателей и зрителей. Эксперимент был закончен, результаты получены и отданы на суд, лаборатория стояла пустой. Остались лишь обычные заботы, связанные с отправкой нового творения потребителям.

На какое-то время писателя поглотили хлопоты семейного характера. В феврале 1885 года Сигурд переводится из Христиании в распоряжение шведско-норвежского министерства иностранных дел, находящегося в Стокгольме, поначалу своего рода стажером. Отец внимательно следит за тем, чтобы его поверенный в Христиании, книготорговец Лунд, обеспечивал Сигурда достаточными средствами, позволяющими ему жить безбедно до тех пор, пока Сигурд не сможет сам себя содержать.

Жизнь в Риме перестала привлекать Ибсена — отчасти потому, что с отъездом Сигурда он лишился возможности помогать сыну непосредственно. И он начал подумывать о переезде в Германию. Однако в глубине его души жила мечта, зарожденная некогда Бьёрнсо-

ном, о возвращении на родину. Он хотел бы поселиться где-нибудь поблизости от Христиании, но в то же время на достаточном удалении от города, подальше от назойливых деятелей обеих политических партий. Эти годы характерны для Ибсена резким поворотом влево, хотя, надо сказать, и той и другой стороне от него порядком доставалось, и поэтому обе партии его побаивались, а сам он относился к ним с недоверием. Как о том свидетельствует его собственное признание Рикке Хольст Трессельт, в молодости Ибсен не отличался особой храбростью и избегал личных столкновений. Теперь же он, не колеблясь, идет даже на разрыв со старейшими друзьями.

Именно так произошло во время приезда драматурга на родину летом 1885 года. Если не считать кратковременного пребывания в Христиании в 1874 году, то можно сказать, что это его первое за двадцать один год посещение Норвегии. Еще в конце апреля он всерьез и не помышлял о поездке на родину, что доказывает его письмо к Хегелю: «Я еще твердо не решил, где мы проведем нынешнее лето, но, скорее всего, в Тироле или на Буденсёэне, где я рассчитываю спокойно работать и к осени закончить свою новую пьесу. Вряд ли мы снова возвратимся в Рим. По многим причинам мне было бы разумно пожить год в Германии, откуда легче следить за литературными делами, чем из Рима. А кроме того, это чуть ближе к дому. В последнее время я все чаще подумываю о том, чтобы приобрести небольшую виллу, вернее, деревенский домик неподалеку от Христиании, на фиорде, где бы я мог жить уединенно и заниматься только работой. Здесь же мне очень недостает вида моря, и тоска эта с годами возрастает».

Трудно сказать, что именно побудило Ибсена неожиданно изменить летние планы. На то, видимо, было несколько причин. Одна из них заключалась в том, что, судя по всему, работать над новой пьесой в полную силу он еще не мог. С другой стороны, путешествие, которое Сигурд и Сюзанна совершили до самого Нордкапа годом ранее, несомненно, вызвало в нем желание снова увидеть хотя бы западную Норвегию. Но, по-видимому, самой важной причиной послужило то обстоятельство, что Сигурд мог получить отпуск по службе, и тем самым вся семья имела бы возможность пожить в Норвегии, в местечке Молде, которое Бьёрнсон описал так вдохновенно, что это развеяло даже скептицизм Ибсена. Кто знает, быть может, они там и обоснуются в дальнейшем?

И вот в начале лета 1885 года вместе с Сюзанной Ибсен неожиданно отправляется в Скандинавию, разумеется, через Копенгаген, где Хегель оказывает всемирно известному писателю достойный прием. В Христианию Ибсен прибывает в июне, а 10 июня происходят события, которые можно считать в известной мере поворотным пунктом в его жизни.

В этот день стортинг обсуждал частное предложение Бьёрнсона о предоставлении писательского гонорара Александру Л. Хьелляну; в отличие от общепринятой процедуры это предложение предварительно правительством не рассматривалось. Ибсен слушал дебаты, находясь в дипломатической ложе. К Хьелляну он по ряду причин не испытывал особой симпатии, полагая, что тот слишком легко добился успеха в литературе. Но в этом он заблуждался, и Бьёрнсон, который восхищался Хьелляном, оказался прозорливее его. Если не считать прозы самого Ибсена, ни одно произведение того времени не дошло до нас в столь целостном виде, не тронутое ржавчиной и языковыми изменениями, как проза Хьелляна.

Но одно для Ибсена было бесспорно: как бы он ни относился к творчеству этого писателя, Хьеллян заслуживал писательского жалованья. Вот почему он так болезненно реагировал на дебаты в стортинге: при обсуждении этого вопроса не было никого из членов правительства от партии «Венстре». Трусость и лицемерие, проявленные в ходе дискуссии, несомненно, нанесли смертельный удар вере Ибсена в партию «Венстре». Предложение Бьёрнсона было отклонено пятьюдесятью шестью голосами против пятидесяти трех. Но не только события 10 июня повлияли на Ибсена. Прибыв в Христианию, он обнаружил, что холодный политический климат Норвегии, к которому он издали относился с надменной иронией, обернулся поистине ледниковой эпохой. Прежде он не отдавал себе отчета в том, что упорная, хотя подчас и половинчатая, полная компромиссов борьба за демократию приверженцев левой партии против власти короля и чиновничества разъединила людей, породила в них ненависть и озлобление. Дело доходило до того, что даже старые друзья переставали здороваться друг с другом. Многие прежние знакомые Ибсена из числа так называемых «голландцев» придерживались теперь крайне правой ориентации, и прославленный драматург, как никогда прежде, чувствовал на родине свое одиночество. Вот почему он почти тотчас же отказался от мысли поселиться в Норвегии.

Но вместе с тем, рассматривая время его пребывания на родине, мы вправе утверждать, что, отказавшись от старых, Ибсен искал новых друзей, с которыми он мог бы связать свои надежды. Единственно, в кого он еще продолжал верить, это в рабочих. В молодости, как мы уже отмечали, сам драматург симпатизировал транитам — первому политическому рабочему движению в Норвегии. После того как траниты были жестоко подавлены, оставшиеся рабочие союзы превратились в своего рода народные просветительские организации. Но теперь, в середине 80-х годов, под влиянием роста социалистического движения в Европе и в них оживилась политическая жизнь.

Насколько сильны были социалистические тенденции в рабочем

союзе Тронхейма, Ибсен, разумеется, не имел никакого представления, но он с явной радостью принял приглашение приехать в Тронхейм, где в его честь собирались устроить шествие с флагами и где он произнес свою первую и последнюю политическую речь. Но уже перед отъездом в Тронхейм, на вокзале в Христиании, он, по свидетельству «Дагбладет», заявил Бьёрнсону: «Приветствуй от моего имени все молодое в Норвегии, попроси молодежь быть верной и передай, что я вместе с ними и буду возглавлять левый фланг. То, что сейчас выглядит как безумие молодежи, в конце концов даст свои побег. Я в этом уверен».

Выступая в Тронхейме, Ибсен прежде всего отметил, что после одиннадцатилетнего отсутствия с радостью обнаружил в Норвегии огромный прогресс. «Но,— продолжал он,— посещение родины принесло мне и разочарования. Я убедился, что насущнейшие права личности до сих пор не обеспечены так, как следовало бы ожидать от нового государственного порядка. Правительство в основном не допускает ни свободы совести, ни свободы слова вне произвольно отведенных границ. В этой области, следовательно, предстоит еще сделать многое, прежде чем можно будет с уверенностью сказать, что мы добились подлинной свободы. Но боюсь, что нашей демократии в том виде, как она сейчас существует, не по плечу эти задачи. В нашу государственную жизнь, в наше управление и в нашу прессу должен войти новый, я бы сказал аристократический элемент.

Я, конечно, имею здесь в виду не аристократию родовую или тем более денежную и не аристократию талантов или дарований; нет, я говорю об аристократии, создаваемой характером, волей и всем духовным складом человека.

Она одна может освободить нас.

Это благородство, которым, я надеюсь, будет наделен наш народ, эта аристократия придет к нам от двух источников, которым еще не нанесло непоправимого вреда давление партий: этими источниками являются наши женщины и наш рабочий класс.

То преобразование общественного строя, которое ныне готовится в Европе, непосредственно касается будущего как рабочих, так и женщин.

Вот на что я надеюсь, чего жду и ради чего по мере сил готов трудиться всю свою жизнь».

После такого выступления, исполненный душевного спокойствия, Ибсен счел себя вправе отправиться в Молде и провести там отпуск вместе с женой и сыном. Он пишет Хегелю: «После нескольких беспокойных дней в Христиании я был рад уехать на север, в Тронхейм, а теперь мы оказались в Молде, откуда открывается один из прекраснейших на земле видов... Но жить здесь длительное время

я бы не хотел, так что из затей с покупкой домика в этих местах ничего не выйдет».

Настроение писателя легко понять: даже в тихом и спокойном Молде бушевала партийная борьба между «Хёйре» и «Венстре», мимо которой Ибсен не мог пройти. Члены городской организации левой партии устроили в его честь торжество, но деятели правой партии не приняли в нем участия, а в свою очередь устроили приемы в честь принцев Уэльского и Гладстоунского, побывавших в городке, и не пригласили Ибсена. Даже Лоренц Дитрихсон, лучший друг его молодости, также проводивший свой отпуск в Молде, не проявлял особого дружелюбия. Ибсен позднее писал: «В повседневном обхождении все более проявлялись мелочность духа и мысли, слабохарактерность, жалкая оглядка на суждения других людей, и все это не могло не произвести на меня отталкивающего впечатления».

Однако открытый разрыв между друзьями произошел лишь в конце сентября, после того как Ибсен навестил старых знакомых в Бергене, а затем совершил поездку в Христианию вдоль побережья. 26 сентября на заседании Студенческого общества (председателем которого в то время был Лоренц Дитрихсон) художник Фриц Таулов предложил устроить факельное шествие в честь Генрика Ибсена, уезжавшего через три дня в Копенгаген. Председатель и правление приняли предложение, хотя и с некоторой для себя обидой. Вместе с одним из членов правления Дитрихсон посетил Ибсена и спросил, на какой день удобнее назначить шествие. Правда, при этом он не упомянул, что не правление выступило инициатором торжества. Как бы то ни было, Ибсен отказался от церемонии — он не хотел никаких студенческих торжеств по случаю своего отъезда. Этот эпизод послужил началом весьма ожесточенной полемики между Ибсеном и Дитрихсоном, длительных газетных сражений, митингов протеста и демонстраций, а также содействовал созданию либерального Студенческого союза, который ознаменовал начало своей деятельности тем, что принял Ибсена в качестве своего почетного члена.

Изложение письма, которое Ибсен направил Студенческому союзу из Мюнхена, заняло бы слишком много места (письмо это на семи больших страницах). Поэтому мы ограничимся лишь цитированием первых телеграмм, которыми обменялись между собой старые друзья. Телеграмма Дитрихсона звучит так: «На приглашение принять участие в факельном шествии ты ответил мне, что причиной отказа служит нежелание каких-либо публичных выступлений и более ранний отказ Рабочему союзу. Быть может, позднее ты уполномочивал кого-нибудь дезавуировать твой собственный ответ и тем самым мое изложение его перед студентами и приводить иную причину?»

По словам же Уве Роде, сына Маргрете Вуллум от первого брака (Роде получил воспитание в Норвегии, но впоследствии стал датским

министром внутренних дел и главным редактором газеты «Полити-кен»), телеграфный ответ Ибсена был совершенно недвусмысленным: «Твое изложение моего отказа было неполным. Я между прочим заявил: не желаю студенческих торжеств по случаю моего отъезда. Тем самым я хотел сказать: со Студенческим союзом под твоим руководством я не чувствую себя в родстве. Сообщи об этом студентам. Генрик Ибсен».

Пиллюля довольно горькая и, на наш взгляд, означает нечто большее, чем простую вспышку гнева. Хотя позднее Ибсен в какой-то степени помирился с Дитрихсоном, он как бы воспользовался этим инцидентом для того, чтобы решительно хлопнуть дверью. Все мысли о том, чтобы переехать в Норвегию, выброшены из головы, все личные дружеские связи на родине прерваны. Прошло шесть лет, прежде чем драматург возвратился на родину, и то, вне всяких сомнений, в основном ради Сигурда.

В октябре 1885 года Ибсен наконец переехал в подобающую его положению квартиру в Мюнхене, о чем писал: «Теперь мы живем уютно и просторно на самой аристократической улице города, а обходится квартира лишь в половину того, что мы платили в Риме». В этой квартире Ибсен прожил шесть лет, верный своим привычкам, замкнутый мечтатель, сдержанный и холодный.

Что касается работы, то в своих письмах к Хегелю он по-прежнему оптимистичен — ему казалось, что сюжет пьесы возникнет в его голове скорее, а написание пойдет более быстрыми темпами, чем получилось на самом деле. Окончательно завершить работу над пьесой он рассчитывал в декабре, чтобы пьеса успела попасть в книжные магазины перед самым рождеством. Правда, на сей раз годом позже, чем он предполагал.

Этот процесс созревания пьесы и ее дальнейшей шлифовки повторялся от драмы к драме, и, по мере того как Ибсен стал не так тщательно уничтожать черновики и наброски (быть может, потому, что и сам более не возражал, чтобы они стали достоянием потомков), его предварительная работа над новыми произведениями представляет собой поистине богатейший источник для исследователей. Можно лишь сожалеть о том, что изучение творческого наследия Ибсена до сего времени проводилось только литературоведами, ибо работа драматурга над пьесами — поистине золотое дно для театроведов и преподавателей теории драматургии. Именно здесь перед нами раскрывается его творческая мастерская, доступная тем, кто хочет проследить за процессом создания ибсеновских драм и за гигантским разрывом, который отделяет наброски от черновиков, а черновики от тщательно отработанных сценических картин.

Несколько строк, написанных о «Росмерсхольме» профессором Франсисом Бюллем в 1932 году, и в момент их появления и позднее служили для меня ключом к пониманию этой пьесы: «Семья Алвинг в Русенволле и род Росмер в Росмерсхольме символизируют гибель, на них лежит печать вырождения — их последний оставшийся в живых отпрыск нежизнеспособен и обречен на смерть, но живут мертвые, камергер Алвинг и фру Беате. В старом господском доме полно «привидений» и «белых лошадей», здесь вновь и вновь появляется прошлое, люди не в силах освободиться от фамильной наследственности, и постепенно проливается новый свет на все то, с чем тщетно боролись и хотели бы покончить фру Алвинг и Росмер». Вряд ли можно сказать о пьесе точнее, но Бюллер от меткого уточнения переходит к тонкому толкованию: В «Привидениях» слышны звуки боевых труб и режущие слух диссонансы, лейтмотив «Росмерсхольма» музыкально более элегичен, но обе пьесы как фразы одной и той же симфонии, настолько они созвучны».

Да, обе пьесы и в самом деле фразы одной симфонии. «Росмерсхольм» называли и самой пессимистической и самой оптимистической пьесой Ибсена — в зависимости от того, как ее воспринимать. Не подлежит, однако, сомнению, что толчок воображению Ибсена дал шведский поэт граф Снойлски; образ его слился с впечатлениями от господского дома Молдегор близ Молде. Помимо реальных прототипов в пьесе бродят привидения, созданные фантазией драматурга. Обо всем этом мы можем судить не только на основании заметок самого Ибсена, но и из множества других свидетельств.

Стихи Снойлски заинтересовали Ибсена с того момента, как шведский поэт стал печататься. В путевых заметках драматурга о путешествии через Гюдбрансдален в 1862 году мы находим упоминание о том, что он дважды принимал спутника за Снойлски. Через два года они наконец встретились в Риме, но при весьма неблагоприятных обстоятельствах. В то время Ибсен был так зол на шведского министра иностранных дел, близкого родственника Снойлски, за его уступчивость и нерешительность в датско-германской войне, что перенес свою неприязнь и на шведского поэта. Они много спорили по данному вопросу. Через пять лет Ибсен переменял свое отношение к министру, но к тому времени и взгляды самого Снойлски изменились, так что они вновь расходились во мнениях.

Тем не менее дружба между ними продолжалась, и, хотя их разделяло расстояние, личная судьба Снойлски постоянно привлекала к себе внимание Ибсена. Снойлски был на тринадцать лет моложе норвежского писателя и добился успеха уже в ранней молодости. Потом, однако, талант его угас. Он женился, тоже на аристократке, стал дипломатом и для литературы казался потерянным. Потеря эта была весьма ощутимой. Но в возрасте около сорока лет

Снойлски неожиданно развелся, порвал с дипломатической службой и женился вторично. И в этот период лирика его зазвучала по-новому — от возвышенного оптимизма поэт переходит к элегическому пессимизму. Упрощая, можно сказать, что он нашел самого себя; изгой и романтик, он парил между небом и морской стихией, словно поэтическая птица, описанная Генриком Ибсеном: слишком тяжелая для воздуха и слишком легкая для волн.

Наброски «Росмерсхольма» были сделаны драматургом до того, как он отправился в Норвегию в 1885 году. Нам неизвестно, думали ли он уже в то время о Снойлски как о центральном персонаже пьесы, которой суждено было дополнить «Привидения». Но во всяком случае шведский поэт приезжал в Молде, где провел несколько дней в обществе Ибсена. С ним была его новая жена — первая, оставленная им, вскоре после развода умерла от туберкулеза. В глазах общества Снойлски был повинен в ее смерти. Ибсен восхищался новой красивой и бесстрашной графиней Снойлски и в письме к поэту назвал ее «твоя чудесная и благородная супруга».

Говоря о «Росмерсхольме», нам следует прибегнуть к избитому выражению и подчеркнуть, что всякое сходство с реальными лицами в этой и всех позднейших пьесах Ибсена носит случайный или же несущественный характер. Ибо «Росмерсхольм» — пьеса о двух живых и одном мертвом; живые — это Росмер и Ребекка, мертвый — Беате.

Росмер — служитель церкви, но постепенно, и прежде всего под влиянием Ребекки, он высвобождается от всего того, чему его научили христианская вера, собственные предрассудки и мужское общество. Когда же из мира мечты он решается перенестись в реальную действительность, его натура оказывается слишком хрупкой, воля слишком слабой, а дух незакаленным для того, чтобы противостоять встречающей его буре. К тому же он не может отделаться от чувства ответственности за самоубийство Беате — ведь у нее были все основания ревновать, считать себя отверженной, а тем самым преданной.

И все же не Росмер, а Ребекка является главным действующим лицом пьесы. Образ Ребекки — в известной мере новаторский в творчестве Ибсена. В то время как и Нора и Элене Алвинг, корнями выросшие в буржуазную среду, в борьбе с присущими этой среде условностями испытывают определенные сомнения и колебания, Ребекка первая — если не считать небольшого портрета Лоны Хессель (Осты Ханстеен) в «Столпах общества» — женщина в современных драмах Ибсена, которая воспитала себя сама, ибо общество оказалось не в состоянии этого сделать. По отношению к обществу, в котором она очутилась, Ребекка со своими независимыми мыслями и устремлениями олицетворяет собой революционизирующее начало. Даже

когда она терпит крах и проигрывает битву. Ребекка первая из героинь Ибсена осмеливается открыто обсуждать половой вопрос. Именно это неслыханное откровение приводит ее и Росмера в водопад Мёллефоссен!

Вряд ли нужно доказывать, что ибсеновская Ребекка не могла выйти из обычной норвежской буржуазной среды. Она символизирует собой бунт, который в этой среде был бы немислим, подавлен и сломлен в самом зачатке. И уж во всяком случае подобные порывы суждены были только мужчине. Поэтому Ибсен искал для своей героини среду столь близкую, чтобы она говорила на том же языке, что и его соотечественники, и читала современную литературу, но вместе с тем столь далекую, чтобы она отличалась от прежних его героинь. Такой средой, таким краем послужила для него Северная Норвегия, восхитившая Сюзанну и Сигурда во время их путешествия до Нордкапа летом 1884 года. Именно там, по мысли писателя, должны были жить норвежцы-мечтатели.

В этой романтической вере, будто жители Северной Норвегии больше других норвежцев впитали в себя природу, море, бунтарство, возможно, и есть толика истины, но не это главное. Главное же в том, что Ибсен позаимствовал как образ Ребекки, так и ряд других женских образов из Северной Норвегии, дабы возмутить излишне спокойные воды фиордов южной части страны.

В лице Ребекки Вест Генрик Ибсен впервые вывел сознательного бунтаря, идущего дальше мелких реформ. Условия общественной жизни вынуждают ее действовать косвенно, через прекраснородушного и умного, но слабовольного Росмера. Однако все ее усилия кончаются полнейшим крахом, и поэтому самоубийство является для обоих единственно логичным и психологически оправданным выходом. Как «свободный» человек, Росмер оказывается нежизнеспособным, Ребекка же попадает под власть оставленных им сомнений. Применительно к Росмеру совершенно неуместно пользоваться современным штампом, называя его импотентом, но он именно таков по отношению к Ребекке, к ее этическим целям. Как сверхэстет и мечтатель, он наверняка был таким и по отношению к Беате. Пройдет еще несколько лет, и, может статься, мы увидим, что Росмера изображают на сцене как символ сексуального страха с соответствующей линией поведения. Образ его настолько сложен, что может претерпеть различные толкования.

Второстепенные персонажи «Росмерсхольма» также достаточно интересны, но автор ввел их лишь в качестве рельефного фона для главных действующих лиц. Мастерски обрисованы пустая, никчемная эстетика Бренделя и ее крах. Контрастом Бренделю служит образ Кролла. От обоих Росмер воспринял кое-что, во что он верил, но затем понял истинную этому цену. Брендель — безобидная парад-

ная фигура, Кролл же послужил причиной самоубийства. Г-жа Хельсет служит как бы хором из античных трагедий.

Судя по всему, сюжет «Росмерсхольма» в основном сложился у Ибсена в конце лета 1885 года. По обыкновению драматург отправил Хегелю оптимистические прогнозы о сроках завершения работы и по обыкновению просчитался. Прошла зима, а с ней и весна. Лишь летом 1886 года Ибсен приступает к работе над драмой и заканчивает ее в самых первых числах октября. В письме к Хегелю он сопровождает рукопись следующим комментарием: «Эту пьесу следует считать плодом изучений и наблюдений, которые я имел возможность сделать во время пребывания в Норвегии летом прошлого года. Сия вещь, насколько я могу предвидеть, не даст повода для нападок с чьей-либо стороны. Но, по-моему, она вызовет оживленную дискуссию, особенно в Швеции».

В письме к Брандесу месяц спустя Ибсен поясняет, как работал над пьесой: «Мое упорное молчание объясняется тем, что теперь я все более и более склонен заниматься одновременно только одной вещью, сосредоточивая внимание на одном ряду мыслей, а все остальное откладывать в сторону. Со времени возвращения сюда меня все время мучила идея одной пьесы, которая непременно хотела выйти наружу, но лишь в начале прошлого месяца мне удалось предложить ей эту возможность, то есть закончить работу над рукописью».

Любопытно, что, когда пьеса вышла в свет и Литературный кружок учащихся школы Оша и Фосса обратился к Ибсену с просьбой ответить на ряд неясных моментов, он был так растроган, что в феврале 1887 года ответил гимназисту Бьёрну Кристенсену, в частности, следующее:

«Совершенно верно, что в «Росмерсхольме» проходит идея призыва к труду. Но, кроме того, пьеса говорит о той борьбе с самим собой, которую должен выдержать каждый серьезный человек, стремящийся привести в гармонию свою жизнь и свое сознание.

Духовные силы и способности развиваются в человеке не параллельно и не одинаково. В то время как жажда познания толкает человека к новым свершениям, моральное сознание, «совесть», напротив, очень консервативна. Глубокие корни связывают ее с традициями и вообще с прошлым. Отсюда — индивидуальные конфликты.

Но в то же время нельзя забывать, что пьеса — это прежде всего поэтическое произведение, трагующее о людях и их судьбе».

ЖЕНЩИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ЖЕНЩИНЫ

Появление в свет «Росмерсхольма» также было встречено с известным удивлением и замешательством, однако к этому времени европейская слава Ибсена достигла таких масштабов, что даже немногочисленные попытки доказать, что его новая пьеса бессмысленна и непонятна, были выдержаны в более уважительном и корректном тоне, чем прежде.

Сам автор, как обычно, был по горло занят организацией постановок и переводов пьесы. Право на первую постановку и на сей раз выиграл Гюннар Хейберг, так что премьеры «Росмерсхольма» состоялась в Бергене и вылилась в триумф драматурга и театра. Лишь исполнение роли ректора Кролла было подвергнуто критике. К «Христиания-театр» Ибсен по-прежнему испытывал большое недоверие. Он слишком хорошо знал художественное лицо этого театра, чтобы опасаться наихудшего, когда речь шла о постановке его современных драм: они служили украшением по-молодому задорного, гибкого и динамичного бергенского театра, но не вполне подходили к старомодному декламаторскому стилю, который Бьёрнстерне Бьёрнсон еще не сумел изгнать из театра на Банкпlassen в Христиании.

По этой причине в декабре 1886 и январе 1887 годов Ибсен ведет длительную переписку с директором театра Шрёдером, разъясняя характеристику отдельных персонажей пьесы, чтобы обосновать свои требования о пробном подборе исполнителей.

В остальном же он был занят приемом почестей в Германии. С 1887 года Ибсен, по сути дела, является ведущим драматургом немецкой сцены, и одним из его триумфов становится постановка «скандальной» некогда пьесы «Привидения». В канун рождества состоялась Неделя его творчества в Мейнингене, где ставили «Привидения». Герцог Мейнингенский, знаменитый театрал, реформатор немецкого театра, наградил Ибсена еще одним, более высоким, чем ранее, орденом, о чем писатель с радостью сообщает Хегелю: «Не думайте, что я упоминаю об этом из тщеславия. Но не отрицаю, это радует меня, особенно когда я вспоминаю, как долго эту пьесу предавали анафеме у нас, на Севере». Это письмо Ибсен отправляет 5 января 1887 года, за два дня до того, как в Берлине в его честь было устроено торжество и частный утренник с исполнением «Привидений», которые городская полиция запретила играть публично. Ибсену не хотелось туда ехать, но он не может «уклониться от встречи, особенно в момент, когда «Привидения» превратились в животрепещущую литературную и драматургическую проблему в Германии. В Берлине я готов к серьезному противодействию консервативной печати. Но это лишь побуждает меня присутствовать там лично».

Думал ли драматург в ту зиму и весну о следующей пьесе, неиз-

вестно, но уже в начале июня он пишет: «Мы решили провести лето в Дании, в Ютландии, куда отправляемся в начале июля и где предполагаем некоторое время пожить на побережье. В Копенгаген на этот раз не заедем. Мне необходимы покой и уединение, чтобы всерьез приступить к работе. Зимой я был занят уймой всяких дел». И несколькими днями позже: «Жена и я безмерно рады снова увидеть море».

В июле чета Ибсенов отправляется сначала в Фредриксхавн, а затем поселяется в Сэбю. Георг Брандес очень рекомендовал им пожить в Скагене, но Ибсену это место казалось слишком беспокойным, туда на лето выезжал художественный «свет» Дании.

В Дании они оставались до сентября, а затем отправились в Швецию, куда драматурга приглашали из многочисленных кругов, стремившихся оказать ему торжественную встречу. Первое празднество состоялось в обществе «Искра» в Гётеборге, и в отчете о нем следует обратить внимание лишь на одну деталь. Поблагодарив за доброе к нему отношение, Ибсен сказал: «Я тем более ценю эту благосклонность, что мой полемический пыл начинает угасать, и я чувствую, что мое творчество начинает приобретать новые формы».

На празднестве в его честь, которое состоялось в Стокгольме 24 сентября, Ибсен высказал некоторые мысли, привлечшие к себе большое внимание и оживленно комментировавшиеся затем в печати. Ибсен, в частности, заявил: «Здесь говорили, будто бы и я в значительной степени содействовал наступлению нового века. Я же думаю, что наше время с не меньшим основанием можно назвать не началом чего-то нового, а концом прошлого, из которого готово вырасти новое».

Я думаю, что учение об эволюции можно отнести не только к естественным наукам, но и к духовным жизненным факторам.

Я думаю, что близится век, когда политические и социальные понятия перестанут существовать в современных формах; появится что-то новое и единое, что на первых порах будет заключать в себе условия для счастья и процветания человечества.

Я думаю, что поэзия, философия и религия сольются и создадут новую категорию, явятся новой жизненной силой, о которой мы, современные люди, не можем еще составить себе ясного представления.

Не раз меня объявляли пессимистом.

Да, я пессимист, поскольку не верю в вечность человеческих идеалов.

Но я также и оптимист, поскольку твердо верю в способность идеалов множиться и развиваться.

Особенно же я верю в то, что идеалы нашего времени, отживая свой век, обнаруживают явное стремление возродиться в том, что я в своей драме «Кесарь и Галилеянин» назвал «третьим царством».

Позвольте же мне осушить бокал за грядущее».

Удивительно ли, что слова старого пророка вызвали широкие толкования и комментарии? Хотел ли он сказать, что является социалистом? А почему бы и нет? Пока социализм оставался утопией, Ибсен всю жизнь испытывал к нему неизменную симпатию.

Несколькими месяцами позднее Ибсен отвечает д-ру Оскару Ниссену на телеграмму «Рабочего союза Христиании», полученную ко дню его 60-летия: «Прошу Вас передать членам Союза, что из всех сословий нашей страны рабочие ближе других моему сердцу. Прошу Вас к этому добавить, что в будущем, я в это верю и надеюсь, рабочий обретет достойные условия жизни и положение в обществе, чего я ему ото всей души желаю».

После торжеств в Швеции Ибсен отправился в Копенгаген, где также состоялись празднества в его честь. Он дал интервью одному журналисту из «Социал-демократен», который, так же как и все в Скандинавии, раздумывал над смыслом выступления Ибсена в Стокгольме и обратился к писателю с просьбой уточнить его содержание. Вот как описывает журналист свою беседу с Ибсеном:

«Я спросил, каково его отношение к социальным вопросам.

Поначалу ответ был неясен, к тому же у нас не было ни времени, ни возможности подробно касаться этой широкой темы. Писатель заявил лишь, что, по его мнению, у социализма огромное будущее, но он лично не знает о формах деятельности нашей партии в Дании и выдвигаемых ею требованиях, и он сослался на различия во взглядах немецких и французских социалистов».

«Ну, а в целом? — спросил я. Бьёрнстjerne Бьёрнсон, например, ясно и недвусмысленно высказался по данному вопросу как наш единомышленник. Он социалист. А какова Ваша позиция, д-р Ибсен?»

«Что ж, мне тоже следует им быть», — последовал его ясный ответ, и я понял, где находится «третье царство».

Похоже, у нелюдимого Ибсена и в самом деле развязался язык. Возможно, в чем-то этому способствовало одно небольшое событие. В Ютландию, где отдыхал Ибсен, приехал историк литературы Генрик Егер. Егер давно собирался написать биографию Ибсена, но последний неизменно отказывался этому содействовать, в частности из-за весьма непонятных рецензий, которые писал Егер на многие его пьесы. Но в конце концов Ибсен согласился на то, чтобы такая биография была написана к его 60-летию в 1888 году, но при условии личной встречи с автором книги во избежание каких-либо искажений и недомолвок. Егер приехал в Сэбю и, надо полагать, получил множество чистосердечных заверений о том, что его книга намного превосходила все ранее написанное о Генрике Ибсене.

Но вернемся к торжеству в Копенгагене у Хегеля, где Ибсена приветствовал датский поэт Хоструп. В газетном отчете мы читаем: «Д-р Генрик Ибсен произнес удивительную благодарственную речь. Он сказал, сколь многим обязан Дании за превосходный летний отдых. Горы ему давно уже известны, но этим летом он открыл для себя море. Спокойное и приятное датское море, доступ к которому не преграждают горы, умиротворило его душу. Воспоминания о море, которые он с собой увозит, будут играть важную роль не только в его жизни, но и в творчестве».

Да, в устах автора Терье Викена эти слова звучат необычно. Скорее всего, он хотел этим сказать, что мысли его снова заняты морской романтикой, к которой он так часто обращался прежде и которая, быть может, сильнее всего сказалась на образе Ребекки Вест, расправившей крылья морской чайки из Северной Норвегии.

Пройдет, однако, еще много месяцев, прежде чем Ибсен вновь возьмется за перо. Складывается впечатление, будто в это время — во всяком случае, внешне — он занят корреспонденцией, в частности в связи с болезнью и смертью (в декабре 1887 года) незаменимого Фредерика Хегеля. После юбилея по случаю 60-летия 20 марта 1888 года у него уходит много времени на то, чтобы поблагодарить всех, кто поздравил его с этой датой.

Первый набросок драмы «Женщина с моря», которая в то время еще не получила определенного названия, но которую сам драматург какое-то время предполагал назвать «Русалкой», отличается от обычных для Ибсена первоначальных набросков. Это целая новелла, и датирована она 5 июня 1888 года — то есть появилась менее чем за четыре месяца до завершения работы над пьесой и всего за четыре дня до того, как Ибсен приступил к «рабочей» рукописи. Это интересный документ, он ясно показывает, как начинает выкристаллизовываться действие, в отличие от других пьес, где еще за неделю до окончательного написания текста все бывало окутано туманом.

Начинает Ибсен с описания места. Это Молде, но фантазией художника превращенное в местечко с причалом для туристских пароходов и морской санаторием. Персонажи пьесы распадаются на три группы. К первой группе принадлежат местные жители, и прежде всего адвокат, которого позднее Ибсен делает врачом; он женат вторично и имеет двух дочерей от первого брака. (Кстати, эти две девочки первоначально были задуманы как дочери Росмера, но в пьесе «Росмерсхольм» они не понадобились). По замыслу автора, в пьесе должны были фигурировать и другие жители местечка, но, как известно, позднее все они были из пьесы выкинуты, кроме, в общем-то, тоже лишнего парикмахера и художника Баллестэда.

Вторую группу действующих лиц составляют курортники и больные санатория, а третью — «туристы, которые эпизодически участ-

вуют в действии». В окончательном варианте пьесы из двух последних групп остаются лишь три персонажа — молодой скульптор, курортный гость Арнхольм и Неизвестный, приобретший гораздо большее значение, чем просто эпизодическое лицо.

Наметив персонажи, Ибсен описывает атмосферу местечка. Здесь мы также находим явные реминисценции из более ранних драм: это медвежий угол, который просыпается лишь на лето. «Ни энергии, ни настойчивости, ни борьбы за освобождение... Повсюду ограниченность. Отсюда печать удрученности, точно приглушенная жалобная песнь, на всем существовании людей, на их действиях и поступках».

Но начинается морская романтика: «Порочен ли путь развития человека? Почему мы стали принадлежностью твердой земли? А не воздуха? А не моря?..» «Притягательная сила моря. Тоска по морю. Люди сродни морю. Связаны морем. Зависимы от моря...» «Море распоряжается настроениями людей, оно навязывает свою волю. Море может гипнотизировать».

И вот мы приближаемся: «Она пришла с моря, на побережье усадьба ее отца-священника. Там она выросла — у свободного, открытого моря. Тайно обручилась с молодым легкомысленным штурманом — выставленным морским кадетом, — который зимовал в гавани из-за аварии своего судна...»

«Тайна ее брака — то, в чем она едва решает себе признаться, едва смеет об этом думать. Притягательная сила воображения, но к прошлому. К потерянному.

По сути дела, в невольном представлении — это тот, с кем она связана супружеской жизнью.

Но, с другой стороны, целиком ли с ней живут ее муж и падчерицы? Ведь и у них существует как бы мир только им принадлежащих воспоминаний».

Что касается жениха, то Ибсен предполагал далее совсем иное развитие этого образа, чем на деле получилось в пьесе. В наброске это переутомленный и желчный человек, приезжающий на морские купания. Под конец следует «видение» молодого скульптора — спящая жена моряка и возвращение утонувшего мужа.

Процесс создания «Женщины с моря», видимо, не представлял особых затруднений для драматурга. Ибсен длительное время вынашивал в голове отдельные судьбы, которым намеревался дать жизнь на сцене, ход событий, а также внешнее обрамление героев. Что касается их дальнейшего поведения после того, как он предоставит им жить своей собственной жизнью, то эта сторона вопроса интересовала его меньше. Как он неоднократно подчеркивал, не он определяет,

что предпримут его герои, его задача лишь в том, чтобы дать им развернуться и показать свое истинное «я».

Когда 5 июня Ибсен сел за письменный стол, ему было ясно, какие персонажи будут фигурировать в драме: типичный провинциал, первоначально задуманный как адвокат, но позднее превращенный во врача, вдовец с двумя дочерьми от первого брака, женатый вторично на «женщине с моря»; она загишнотизирована морем и драматическими воспоминаниями молодости, благодаря которым она не могла по-настоящему свободно жить в той семье, в которую вошла.

И Ибсен стал писать свободно по повелле о русалке, в той мере, в какой это было ему необходимо, стремясь ясно представить себе все мизансцены. Второстепенные персонажи и статисты понадобились ему для того, чтобы населить создаваемую в пьесе среду — он сознавал, что большую часть их затем выкинет. Вот уже много лет Ибсен не испытывал потребности в большом числе второстепенных действующих лиц — хотя они и присутствуют во всех его поздних современных драмах, и притом нередко их не так уж и мало, они всегда остаются как бы невидимыми.

Закончив общую картину и не завершив новеллу, он остановился и приступил непосредственно к черновым наброскам первых актов.

В то лето Ибсен работал, не выезжая из Мюнхена; вся его фантазия сосредоточилась на создании образа Эллиды, духовной сестры Ребекки Вест. Его новая драма явилась психологическим этюдом о явлениях истерии, столь живым, глубоким и ясным, что, несмотря на все последующие достижения науки, ученые так и не смогли сделать по пьесе ни одного замечания.

Пьеса представляет собой смесь реализма и символической драматургии. Как и в «Росмерсхольме», автор прибегает к символике моря для объяснения некоторых особенностей женской психики, которые в то время еще не имели научных названий. Героиню «Росмерсхольма» толкают на бунт, на отчаяние истерические порывы, это бесспорно. Но у Эллиды эти порывы стали неотъемлемой чертой характера, превратились в гипноз — если пользоваться терминологией Ибсена, или невроз — как это принято называть в наши дни.

Именно невроз делает ее безразличной к той среде, в которой она живет лишь наполовину, невроз служит причиной непрерывной смены настроений. Он достигает острого кризиса, когда появляется неизвестный и заявляет о своих правах на нее — ведь он и Эллида, как когда-то Ибсен и Рикке Хольст, бросили свои кольца в море как залог вечной верности друг другу. И тогда Эллида превращается в бунтаря — она восстает против мужа и общества.

Как же разрешает драматург этот мятеж? По воле автора, Вангель, муж Эллиды, за несколько часов вырастает из чуть инертного, сшившегося провинциального врача в тонкого психолога. Он по-

нимает, что Эллида права, когда в момент приступа называет брак между ними сделкой. Не желая выступать человеком, который просто ее купил, он предоставляет ей свободу.

Развязка пьесы наступает столь неожиданно, а «выздоровление» героини носит столь бурный характер, что изобразить это на сцене психологически убедительно весьма трудно. Создается впечатление, будто Ибсен нарочито наложил ставшую обычной проповедь женской эмансипации на глубокую психологическую ткань пьесы. Тем не менее логическая концовка кажется нам вполне достоверной.

Появление пьесы было воспринято как вклад драматурга в дело освобождения женщин, как поддержка их права самим распоряжаться своей судьбой. Крупнейшие актрисы Европы с восторгом ухватились за возможность именно такого толкования пьесы и блестяще исполнили роль Эллиды. Особенно удалась она Элеоноре Дузе.

«Женщина с моря» была напечатана 28 ноября 1899 года тиражом в десять тысяч экземпляров, и упомянуть о том, что она вызвала бурный интерес, значит употребить слишком мягкое выражение. Вопреки предположениям Ибсена пьеса встретила широкое понимание в Норвегии. Семидесятипятилетняя Камилла Коллет и собственная теща драматурга поспешили тотчас же объявить себя прототипами Эллиды. Газетные рецензии были весьма положительные, а в постановке «Христианиа-театр» новая пьеса явилась одним из триумфов Ибсена. Однако в Швеции, Финляндии и Дании реакция критики была крайне неровной. Брандес, например, усомнился в психологической достоверности пьесы, а Эрик Бё, цензор Королевского театра в Копенгагене, не рекомендовал ее к постановке по причине глубокой аморальности: по его словам, автор пьесы рекомендует супругам предоставлять друг другу свободу, когда «тот или иной преступник (преступница) оказывает «влекущее» воздействие на мысли и чувства». Тем не менее директор копенгагенского театра Фаллесен отважился поставить пьесу, но поначалу успеха она не имела. Прошло некоторое время, и драма «Женщина с моря» стала исполняться на сценах большинства театров Европы.

Как стало традицией, сразу же после выхода пьесы Ибсен погрузился в деловые вопросы, и ничто не говорило о том, что он всерьез приступил к работе над новым сюжетом. Но зато лето и осень 1889 года внесли драматическое содержание в личную жизнь драматурга. Правда, об этом эпизоде узнали лишь после его смерти, когда Георг Брандес опубликовал ряд неизвестных дотоле писем Генрика Ибсена и тем самым вызвал всеобщее замешательство. С тех пор эти письма стали постоянным объектом всевозможных дискуссий.

Чисто внешний ход событий ясен и прост. Генрик и Сюзанна ре-

шили отправиться в Госсензас, чтобы, как они делали неоднократно, провести лето и осень в этом маленьком альпийском городке. На сей раз их пребывание там совпадало с торжествами: жители городка в честь всемирно известного гостя решили назвать его именем одну из площадей: Ибсенплац.

Торжественная церемония происходила 21 июля. И хотя площадь была расположена так высоко, что Ибсен, которому в ту пору исполнился шестьдесят один год, с трудом взобрался на крутую гору, он принял почести с большим достоинством. На следующий день, в парке при гостинице, он познакомился с молодой женщиной, которая в одиночестве сидела на скамейке, погруженная в чтение. Писатель обратил на нее внимание еще во время торжественной церемонии. Как выяснилось, женщина эта, вернее, молоденькая, восемнадцатилетняя девушка, принадлежала к венскому обществу. Звали ее Эмилия Бардах.

Надо сказать, интерес Ибсена к молодым девушкам отнюдь не был чем-то новым и случайным в его жизни и в писательских привычках. Тому есть немало объяснений. Ну, прежде всего, любая знаменитость — а Ибсен принадлежал теперь к их числу — служит объектом почитания, особенно со стороны молодых девушек. К тому же он снискал себе славу женского рыцаря и заступника женщин в литературе, что, безусловно, только повысило его акции. А кроме того, он старался изучать молодежь, ему было интересно знать, отличается ли положение молодой женщины в обществе от того, каким он изображал его в своих драмах. И если Сюзанна упрекала его за то, что он принимает поклонение молодых женщин, он отвечал, что ему интересно их изучать.

Естественно также предположить, что дело объяснялось не только слабостью писателя к почитанию вообще — он просто-напросто любил быть объектом обожания молодых женщин. Правда, ему исполнился шестьдесят один год, возраст по тем временам еще более солидный, чем в наши дни, но разве один Ибсен до старости сохранил эту слабость, которая с годами только усиливалась? За год до описываемых событий писатель, будучи в Северной Ютландии, с таким рвением флиртывал одновременно с двумя молодыми девушками, что до сих пор между их семьями идет спор о том, какая же из девиц оставила свой след в мировой драматургии; с каждой из них Ибсен якобы пообещал написать портрет одной из своих героинь, и обе утверждали, что послаужили прототипами образа Хильды.

Что же касается истории с Эмилией Бардах, то она, судя по всему, имела более серьезный характер. Эмилия, натура восторженно-мечтательная, приехала в Госсензас со своей матерью, и, пока последняя беседовала с Сюзанной, Эмилия искала уединения со знаменитым драматургом. Чувство, овладевшее ею, не поддавалось

контролю: Эмилия влюбилась раз и навсегда, и это видно из того, что всю свою жизнь она посвятила тому, чтобы стать легендой Генрика Ибсена. Она свято хранила письма Ибсена, а когда он скончался — ей в ту пору было лишь тридцать пять лет, — она передала их Георгу Брандесу для опубликования. Тем самым ей было обеспечено бессмертие — по крайней мере среди исследователей творчества Ибсена, которые, видимо, не перестанут спорить по поводу ее роли в жизни и творчестве Ибсена.

Драматизм ситуации усугублялся тем обстоятельством, что свидетельницей романа оказалась не только Сюзанна, но и другая женщина, которой был не безразличен Ибсен. Мы говорим о двадцатичетырехлетней художнице Элене Рафф, женщине более тонкой и интеллектуальной, а посему и более трезвой в своем поклонении. Элене тоже вела дневник, и она ревновала Эмилию.

Что, собственно, произошло между Эмилией и Ибсеном, никому не известно. Наружу это не всплыло, очевидно, по многим причинам с обеих сторон. Но, говорят, огонь в старых домах опасен. Ибсен написал Эмилию с десяток писем (точнее, двенадцать), в первых из них видны несомненные следы влюбленности. С забавной смесью привычной для него сдержанности в письмах и романтической влюбленности писатель мечтает — за письменным столом — порвать со своей подагрической супругой и отправиться в мир с молодой женщиной, так беспредельно его любящей.

Как следует из писем, центральными темами их бесед в Госсензасе были понятия «Follheit» и «Dummheit» — безумие и глупость. Оба они отмежевались от глупости и были сторонниками известной доли безумия — Ибсен в письмах имел обыкновение называть свои еще не родившиеся пьесы безумиями, с которыми ему приходится возиться, а Эмилия ратовала за то, чтобы они совершали «безумия».

Общение между влюбленными продолжалось несколько месяцев, а затем Ибсен вернулся в Мюнхен и принялся выражать в письмах свою тоску, которая, впрочем, довольно скоро иссякла и закончилась тем, что он решительно попросил Эмилию больше ему не писать.

Прошел год, и Ибсен высказался об Эмили в довольно унижительном для нее тоне молодому другу Юлиусу Элиасу. В феврале 1891 года в Берлине, на премьере «Гедды Габлер», он якобы заявил Элиасу, что Эмилия не стремится выйти замуж за приличного молодого человека и вообще вряд ли когда-нибудь вступит в брак: ее удел — отнимать мужей у других женщин, во всяком случае, заманивать их. По его выражению, она была маленькой демонической «Zerstörerin»*, временами она казалась ему хищным зверьком. Он очень хорошо ее изучил...

* Разрушительница (нем.).

Когда после смерти Ибсена Георг Брандес издал в Германии его письма к Эмилии Бардах, это вызвало сенсацию. Возмущена была не только Сюзанна Ибсен, что было естественным, но и Юлиус Элиас, многолетний друг писателя, который вместе с Сюзанной разбирает оставшиеся бумаги. Элиас и фру Ибсен изобразили всю историю как сущий пустяк, но Георг Брандес, по-видимому, отнесся к ней иначе: ему казалось интересным, что даже в маске сфинкса существовал изъян.

В какой мере Эмилия оставила свой след в пьесе, которую вынашивал Ибсен в момент их встречи и которую закончил на следующий год, — об этом пусть спорят ученые. Гедда Габлер — натура крайне сложная, в ней, бесспорно, нашли свое отражение черты нескольких личностей, и если жажда Гедды к тому, чтобы играть в опасную игру и отбивать чужих мужей, могла быть позаимствована у Эмилии Бардах, то ее панический страх перед скандалом никак не вяжется с назойливостью Эмилии.

Свыше десятилетия Ибсен посвятил свое творчество женской психологии — лишь «Дикая утка» в какой-то мере выпадает из той цепочки пьес, главными героинями которых явились женщины. Ибсен создал превосходную галерею женских образов — от Норы и фру Алвинг до Ребекки Вест и Эллиды. Все они обрисованы с такой ясностью и психологической глубиной, что продолжали жить даже там, где внешние условия подверглись известным изменениям. Их роднит и другая общая черта: это по сути своей образы жизнеутверждающие, а по характеру и устремлениям положительные; будучи поставлены в иные условия, они могли бы обладать всеми возможностями для нормальной и полноценной жизни.

Нора уходит из семьи не потому, что ее толкают на это любовные причины. Отвращение фру Алвинг к своему распутному мужу вполне естественно. Ребекка Вест испытывает сильные, сознательные, высказываемые вслух любовные желания. Даже Эллида Ваггел имеет большие возможности для счастливого брака после того, как освобождается от сковывающей ее неврастении.

В свете всего сказанного представляется вполне логичным, что в своей следующей пьесе Ибсен сосредоточил внимание на создании иного женского образа, отрицательного в своих помыслах и порывах. Ему, собственно, не надо было даже обращаться к Эмилии Бардах, чтобы найти черты такой героини. Этот «типаж» известен еще с древних времен и живуч поныне — в справедливости этих слов легко убедиться, если вспомнить, какие из ибсеновских пьес чаще всего ставились в послевоенные годы. Оказывается, «Гедда Габлер» принадлежит к числу наиболее часто играемых пьес Генрика Ибсена. Но удивительно и непостижимо, что особый и неизменный успех этой пьесе сопутствует в странах английского языка.

Свою Гедду Габлер Ибсену не понадобилось заимствовать с берегов «открытого моря» или из далекой Северной Норвегии. Не было также потребности делать ее женщиной, которая по причинам условностей своего времени вышла замуж в чуть более «высокую» среду. Наоборот, тут он вполне мог сделать свою героиню генеральской дочерью, как он пишет об этом графу Морису Прозору, своему французскому пропагандисту: «Название пьесы — «Гедда Габлер». Я хотел этим намекнуть, что героиня, как личность, является больше дочерью своего отца, нежели женой своего мужа».

Гедда Габлер интеллигентнее своих предшественниц — героинь других пьес Ибсена, во всяком случае, она интеллектуальнее их и поэтому дает гораздо более дифференцированные объяснения собственного характера, чем остальные, хотя диагноз ее нередко строится на самообмане. Главенствующей чертой характера Гедды является трусость, и Кут совершенно прав, когда утверждает, что для объяснения психологии трусости Ибсену достаточно было обратиться к своей собственной личности. Трусость была тем защитным покровом, которым он прикрывал свою болезненную чувствительность, сознавая вместе с тем, как упизительно приспособляться к окружающим условиям, и поэтому глубже, чем кто-либо другой, понимал собственную и чужую трусость.

Но у Гедды Габлер она связана с рядом других отрицательных свойств ее натуры или даже служит их первопричиной — это любопытство в сочетании со злобностью, радость от причиняемых исподтишка несчастий. А презрение к себе самой, в котором она не желает признаться, компенсируется высокомерием. К мужчинам Гедда испытывает смесь страха — боится, что при более близком знакомстве они раскусят суть ее натуры, и презрения — презирает за то, что их так легко провести. В одной из своих рецензий я, помнится, назвал ее «фригидной». Такой она, несомненно, является, но считать, что ее можно продать с такой незамысловатой этикеткой, было бы грубым упрощением — для этого на этикетке следовало бы по крайней мере написать большими красными буквами: «Внимание! Опасно — взрывчатка!»

Стремясь полнее изобразить этот тип женщины, предпочитающей раскрыть себя косвенно, через козни и интриги, Ибсен выдал ее замуж за человека, которого в процессе работы над пьесой делал все более далеким от жизни простачком, трогательно наивным, легкой добычей.

Страх Гедды перед жизнью принял панический характер, когда она обнаружила, что небольшое соприкосновение с этой жизнью сделало ее беременной, и теперь ей придется столкнуться с реальностью, вместо того чтобы играть роль обожаемой генеральской дочери и с любопытством выслушивать откровения чуть фривольных поклон-

ников, которые рассказывают ей о мире, где происходят страшные вещи.

Никогда еще Ибсен не достигал такого мастерского построения интриги, как в «Гедде Габлер». Способность автора упрощать сложное и запутанное просто поразительна. Почти все действие по сути дела происходит за сценой, даже прелюдия к самоубийству, звуки фортепьяно и выстрел не показаны зрителю.

В этой связи будет уместно упомянуть об особом толковании пьесы, которое несколько лет назад попытался дать на сцене стокгольмского Королевского драматического театра Ингмар Бергман, крупнейший режиссер театра и кино. Стремясь показать, что Гедда живет в своем собственном мире, не желая соприкоснуться с реальностью, он перестроил сценическую картину и позади темно-красной «роковой» гостиной Тесмана поместил своего рода задник того же цвета. Именно там на протяжении всего спектакля находилась Гедда, присутствуя даже в тех сценах, где, по авторскому тексту, она не участвует. Там была она в момент поднятия занавеса и оттуда слышала все происходящее. Когда начинались сцены, в которых она участвовала, Гедда входила в гостиную, затем снова покидала ее, продолжая слушать все, о чем говорилось на сцене.

Эксперимент Ингмара Бергмана дал новую трактовку образу Гедды, но назвать его удачным все же нельзя — слишком большим оказалось расстояние между Геддой и другими действующими лицами пьесы. В таком толковании она с самого начала была обречена на самоубийство.

Гедда становится жертвой собственных интриг. Орудием является ассессор Бракк, который разгадывает ее и с помощью пантажа крепко держит в своих руках. Но Эйлерт Левборг, персонаж, проникающий извне в замкнутую среду, человек, к помощи которого постоянно прибегает Ибсен, чтобы сделать перспективу ясной, — это гораздо больше, чем только сводный брат Ульрика Бренделя. Вряд ли возникающая в его горячем воображении магия величия угрожает профессуре Йоргена Тесмана — это всего лишь домысел Ибсена. Но бесспорно одно: образ этого патологического алкоголика автор заимствовал из своего ближайшего окружения в период написания пьесы. Прототипом Левборга послужил датчанин Юлиус Хоффори, профессор скандинавской литературы в Берлине, страстный пропагандист творчества Ибсена. Именно в этот период он стал опускаться все ниже, а года через два заболел неизлечимым психическим расстройством.

Небезынтересно отметить, что, как говорят, из всех лиц, которые назывались прообразами тех или иных персонажей, Ибсен сам подумывая, полусерьезно называл Юлиуса Элласа прототипом Йоргена Тесмана.

Летом 1890 года Ибсен не поехал в Госсензас, а остался в Мюнхене. Пьеса, над которой он работал, была новаторской как по своей психологии, так и по литературной манере, и молодая художница, Элене Рафф, ставшая вместо Эмили Бардах подругой писателя, но подругой чисто дочернего плана, рассказывает о многочисленных беседах, которые они вели о женской психологии, причинах самоубийств, о доброй воле и невольных преступлениях. Верный себе, Ибсен и на этот раз оставил множество заметок, часть которых использована в пьесе.

Завершить работу ему удалось лишь во второй половине ноября. Отправляя рукопись в издательство, он, в отличие от прошлых пьес, не испытывает грусти при расставании с полюбившимися ему героями, напротив, чувствует глубокое облегчение, отделившись от Гедды. По этому поводу он пишет Морису Прозору: «Я испытываю странное чувство пустоты, освободившись внезапно от работы, которая вот уже несколько месяцев целиком поглощала всего меня. Но все же хорошо, что ей наступил конец. Непрерывное общение с этими искусственно созданными людьми стало и меня не на шутку нервировать...»

«Гедда Габлер» была напечатана к рождеству 1890 года. Пьеса вышла почти одновременно на английском, немецком, французском, голландском и русском языках, и повсюду вызвала почти всеобщее замешательство. От Ибсена ожидали если не призыва к новому, то хотя бы просто понимания трудного положения женщины в обществе. Но отвратительное женское существо, созданное силой его воображения, не вызывало ни симпатии, ни сострадания. Даже крупнейшие литературоведы, с годами изменившие свой взгляд на пьесу, напрасно пытались найти ключ к этой загадке. Единственно, кто защищал «Гедду Габлер» в Норвегии, был преданный поклонник Ибсена Гюннар Хейберг, утверждавший, что пьеса эта не может быть названа ни нереальной, ни непонятной, и презиравший всех тех, кто позволял себе писать о ней в унижительном тоне.

И хотя новую драму Ибсена и на сей раз без промедлений поспешили поставить на многих сценах мира, прошло несколько лет, прежде чем она завоевала право на прочную театральную жизнь.

ДОМОЙ, В НОРВЕГИЮ

И вновь Ибсен занят контрактами, переводами и хлопотами о своих правах. Весной он совершает триумфальную поездку в Вену и Будапешт, где его чествуют как крупнейшего драматурга мира. Ему приходится присутствовать на целом ряде представлений своих пьес — иногда это удачные спектакли, иногда плохие.

Трудно сказать, когда именно Ибсен принял решение переехать

в Норвегию. Правда, в письме к своему норвежскому книготорговцу Нильсу Люнду в мае 1891 года он намекает, что все чаще задумывается над поездкой на Север. В июне он уже пишет о «летней поездке» в Норвегию, но оба намека явно означают желание драматурга посмотреть ту Северную Норвегию, о которой он мечтал с тех пор, как Сюзанна и Сигурд своими письмами возбудили его воображение.

Прибыв в Христианию, Ибсен и Сюзанна тотчас отправились дальше — она в Валдрес, он в Нордкап, причем, как обратили внимание, на Нордкап он не поднимался, а предпочел остаться на борту парохода. В августе Ибсен возвратился в Христианию. Видимо, тогда-то он и решил обосноваться в Норвегии, по крайней мере на зиму. О своем решении он сообщает в письме от 11 августа, а 5 сентября пишет Якобу Хегелю, сыну Фредерика Хегеля и новому директору издательства «Гюльдендаль», что снял в Христиании квартиру: «Мы, разумеется, не собираемся оставаться здесь весь год, а намерены путешествовать, как и прежде. Таким образом, речь идет лишь об изменении начального пункта. Но нынешнюю зиму мы проживем здесь, и я планирую новую большую драму, которую при всех обстоятельствах намерен завершить в Христиании».

Ибсены сняли квартиру в известном аристократическом квартале Виктория Террасе; по описаниям Петера Нансена, это были просторные и уютные, но, несомненно, роскошные апартаменты.

Высказывались различные предположения о мотивах, побудивших Ибсена поселиться наконец в Норвегии. Возможно, это объяснялось соображениями здоровья — супруги чувствовали себя теперь гораздо хуже прежнего и, быть может, объясняли свое недомогание неподходящим климатом Мюнхена. Во всяком случае, Сюзанна, когда ее об этом спросили, якобы заявила, что Ибсен вернулся в Норвегию, желая умереть на родине. Но если вспомнить негибаемую волю и трудоспособность, которые проявлял драматург на протяжении еще почти десятилетия, то такое объяснение вряд ли покажется убедительным.

Более вероятным кажется предположение о том, что, по глубокому убеждению Ибсена, в Христиании он сможет оказать более существенную помощь сыну, чем в Мюнхене. Именно в эти годы Сигурду приходилось выдерживать сильнейшие в его жизни бури, а Ибсен, как мы об этом неоднократно упоминали, всегда стремился помочь ему во всем.

После того как Сигурд проработал в качестве атташе сперва в Вашингтоне, а затем в Вене, почти не оставалось сомнений, что шведское министерство иностранных дел постарается сделать все, чтобы помешать его карьере. Мы знаем, что Сигурд Ибсен был человеком самоуверенным и не отличался склонностью проявлять дипломатическую осторожность. Роль подчиненного его не устраивала,

а сознание того, что ему приходится быть свидетелем подчиненного положения Норвегии в шведско-норвежской дипломатической службе, выводило из себя. В виде протеста он упорно писал свои донесения по-норвежски, хотя это и противоречило тогдашним правилам.

Уже в декабре 1889 года кризис обострился настолько, что Генрик Ибсен направил гневное письмо норвежскому премьер-министру Эмилю Стангу, требуя, чтобы правительство вмешалось в это дело. Шведское министерство иностранных дел открыто мотивировало свой отказ на ходатайство Сигурда о продвижении по службе тем, что у него не было норвежского диплома о высшем образовании. Так пусть же норвежское правительство позаботится о пересмотре столь глупого правила! В противном случае, опираясь на свою мировую славу, Ибсен грозит устроить публичный скандал.

Угроза эта, однако, не помогла. В январе 1890 года Сигурд Ибсен резко порвал с дипломатической службой, отправился в Норвегию и начал беспрецедентную борьбу против неравноправного положения Норвегии. Пожалуй, именно Сигурд положил начало тому бою за самостоятельность норвежской дипломатии, который пятнадцать лет спустя привел к разрыву шведско-норвежской унии. Сигурд выступает как политический трибун в норвежской прессе; как можно предположить, деятельность эта была сопряжена с весьма реальной опасностью.

Что же касается Генрика Ибсена, то он в этот период, несомненно, переживал кризис в своей супружеской жизни. Именно размолвка с женой привела к тому, что она поехала в Валдрес, в то время как он отправился к Нордкапу. Очевидно, по этой же причине не сохранилось ни одного его письма к Сюзанне за время путешествия на север (обычно Сюзанна весьма заботливо сохраняла все его письма, а он во время разлуки писал часто и пространно). В нашем распоряжении, однако, не только одни догадки и предположения. Письмо, посланное Ибсеном Сюзанне в Италию четыре года спустя, к главному пункту которого мы еще вернемся в хронологически подходящем месте, ясно раскрывает отношения между супругами в 1891 году. В мае 1895 года Ибсен писал:

«А теперь я хочу коснуться второго главного момента твоего письма. Ты требуешь, чтобы я снял другую квартиру. Если ты так решительно на этом настаиваешь, я, конечно, так и сделаю. Но ты упрекаешь меня в письме за то, что я снял нашу нынешнюю квартиру, не посоветовавшись с тобой. (Ты ведь находилась тогда в Валдресе и к тому же пребывала не в таком настроении, чтобы я мог спрашивать у тебя совета.) И если по возвращении домой ты найдешь новую квартиру снятой и обставленной, то помни, что я действовал по твоему настоятельному требованию, не имея и на сей раз возможности с тобой посоветоваться».

Итак, выясняется, что Сюзанна не участвовала в найме квартиры на Виктория Террасе. Не останавливаясь в Христиании, она в сопровождении сына отправилась прямо на юг, предоставив наем и меблировку квартиры Ибсену.

И все-таки нам кажется странным, что с сентября 1891 по май 1892 года не сохранилось ни одного письма Ибсена к Сюзанне. Быть может, это объясняется тем, что из-за резко обострившегося между ними разлада она в своей горячности сожгла эти письма, содержавшие недобрые и горькие слова? Но, по всей вероятности, это не так. Если Сюзанна не уничтожила письмо от мая 1895 года, о котором мы только что упоминали и к которому еще вернемся, значит, она никогда не задумывалась о «цензурировании» посмертной о себе памяти, сохраняя «хорошие» письма и уничтожая «плохие». Независимо от взаимоотношений между ними в период разлуки Ибсен испытывал настоятельную потребность повседневно делиться с Сюзанной, так что, скорее всего, его письма жене той зимой оказались утерянными.

Судя по многочисленным свидетельствам, совместная жизнь этих двух пожилых людей была далека от идиллии — оба они по натуре были людьми горячими и раздражительными. Но в то же время тоска Ибсена, раба своих привычек, по Сюзанне, когда ее не было рядом, столь несомненна, что его письма к ней вызывают невольную улыбку. И на Виктория Террасе, и на Арбиенгате каждый из них возводил как бы крепость в своей части квартиры. Магдалене Туресен, злая мачеха из сказки, бывшая теперь гораздо подвижнее Сюзанны, характеризует их отношения следующими словами: «Это два одиноких человека, каждый сам по себе, в полном одиночестве». Но при всем том оба они были необходимы друг другу.

Лишь памятуя все эти обстоятельства, можно начать рассказ о последнем, трогательном и возвышенном романе Ибсена, который пачался как раз в те дни, когда Сюзанна уехала на зиму в Италию, и продолжался девять лет, о дружбе, отеческой любви, сотрудничестве и последнем проблеске солнца в жизни старого одинокого писателя. На протяжении многих лет единственным уязвимым местом в маске Ибсена, о котором нельзя было умолчать, являлись его письма к Эмилии Бардах. О таких же сугубо личных делах, как рождение внебрачного сына, когда Ибсену было восемнадцать лет, говорить вслух было не принято. Не говорилось и о том, что Ибсену были известны все сплетни о неудачной супружеской жизни его родителей. Что же касается «скандальной» дружбы с Хильдур Андерсен, то о ней знали все, но относились как к слухам вплоть до 1956 года, когда эта прекрасная музыкантша скончалась в возрасте свыше девяноста лет. Хильдур Андерсен систематически уничтожала все письма и посвящения, которые могли бы обеспечить ей прочное место в истории ли-

тературы, но поделилась с профессором Франсисом Бюллем кое-какими воспоминаниями о дружбе, так много значившей для нее и для Ибсена. И после ее смерти Бюллер сумел достойно отметить ее память.

Как рассказывает Бюллер, впервые Ибсен встретил Хильдур во время приезда в Норвегию в 1874 году. В ту пору ей было десять лет. Это была славная музыкальная девчужка, внучка фру Сонтум из Бергена. Фру Сонтум, по-матерински добрая хозяйка, у которой жил Ибсен в первый год своего пребывания в Бергене и у которой он продолжал столоваться все то время, пока жил в этом городе, принадлежала к числу тех немногих, к кому Ибсен с неизменной любовью относился всю свою жизнь. Насколько она помогала ему материально и одалживала деньги — известно только ей и Ибсену. Но не подлежит сомнению, что Элене Сонтум, или, как ее называли в Бергене, «мадам», содержательница пансионата, относилась к Ибсену словно мать.

Вот почему, приехав в Христианию в 1874 году, он не преминул навестить дочь фру Сонтум, бывшую в то время замужем за О.-М. Андерсеном, которого Ибсен также знал еще по Бергену и который ныне занимал пост городского инженера и директора пожарной охраны Христиании. Отношение Ибсена к семье Сонтум характеризует и тот факт, что по возвращении в Норвегию он в качестве своего личного врача избрал д-ра Сонтум, внука фру Сонтум, и лишь после его смерти стал лечиться у Эдварда Бюлля.

Когда в августе 1891 года Ибсен возвратился из поездки в Нордкап, он снова навестил дом городского инженера Андерсена. Хильдур, дочь инженера, находилась в то время в туристском походе в горах. Ей минуло двадцать семь лет, и она была уже законченной пианисткой. Через несколько дней она вернулась из похода, и они очень подружились с Ибсеном. На протяжении короткого времени дружба между ними стала столь прочной, что позднее они отмечали даже день своего знакомства, 19 сентября. Несмотря на всю скромность Хильдур Андерсен, день этот все же вошел в мировую драматургию. Именно об этой дате напоминает Хильда строителю Сольнесу, когда через десять лет после их первой встречи требует от него обещанного ей царства.

Итак, молодая пианистка стала близким другом драматурга. Она помогала ему обставлять квартиру, обсуждала с ним новые творческие планы. Кроме того, ему доставляло удовольствие, когда Хильдур сопровождала его в театр или на доклады. Случалось даже, что ей удавалось затащить в высшей степени немзыкального Ибсена на какой-нибудь концерт.

Первые совместные выходы в театр состоялись в сентябре. Это были торжественные представления в честь прославленного драматурга. «Христиания-театр» сыграл по этому случаю «Гедду Габлер» и дал

сотое представление «Союза молодежи» — так долго на сцене этого театра не исполнялась никакая другая пьеса. Третье представление было организовано Августом Линдбергом, шведским театральным деятелем, который на протяжении ряда лет разъезжал по всему Северу с пьесами Ибсена. В свое время Линдберг первый осмелился поставить в Христиании драму «Привидения». Теперь, восемь лет спустя, он снова поставил эту пьесу, и среди зрителей находился сам Генрик Ибсен.

7 октября Хильдур Андерсен вместе с Ибсеном сидели в первом ряду среди публики на первой лекции молодого Кнута Гамсуна о современной норвежской литературе. Гамсун дебютировал годом ранее, опубликовав роман «Голод», а теперь разъезжал по стране с лекциями о литературе. Они привлекали к себе живой интерес — между прочим, и тем, что содержали острые, саркастические нападки на творчество Ибсена, которое, выражаясь словами Нильса Коллет Фукт, стало почти «неприкосновенной святыней», но которое Гамсун ни во что не ставил.

Хильдур рассказывала Франсису Бюллю, что Гамсун был явно встревожен, обнаружив, что Ибсен принял приглашение и пришел на его лекцию. А пронзительный взгляд Ибсена еще более увеличивал нервозность лектора и усилил остроту его нападок. По словам Хильдур, через несколько дней Ибсен ей сказал: «Да, ты, верно, помнишь, что сегодня вечером мы идем на вторую лекцию г-на Гамсуна?» «Не хочешь ли ты сказать, — ответила она, — что собираешься еще раз слушать этого бесстыжого молодого человека?» На что Ибсен сказал: «Должен же я поучиться, как мне следует сочинять».

Своими выступлениями Гамсун пытался устранить «проблемную» литературу и заменить ее новой, психологической литературой, могущей осветить душу человека вплоть до сокровенных ее уголков. Для такого рода литературы тона или полутона были уже недостаточны, здесь требовались более тонкие средства. Литератор должен пользоваться не только ясным светом человеческого сознания, но и проникать в его темные, мистические элементы, которым пока еще невозможно дать полного объяснения.

В свете этой программы не казалось удивительным, что Гамсун пытался смести в сторону всю великую четверку — Ибсена, Бьёрнсона, Хьелляна и Ли. Они были для современников писателями-«проблематистами». Нападки же Гамсуна на Ибсена носили особо резкий характер именно потому, что среди этих писателей Ибсен был самой великой фигурой. Гамсун, как ни парадоксально, испытывал к Ибсену столь же глубокую антипатию, сколько сильно он, как ни старался доказать обратное, восхищался Бьёрнсоном.

И все же удивительно, как велика была в то время близорукость Гамсуна, если в своем отрицании Ибсена он не сумел разглядеть, что

последний уже давно встал на тот путь, за который ратовал сам Гамсун! Ведь целой галерее образов, созданных Ибсеном на протяжении последнего десятилетия, как раз свойственны те подсознательные нюансы, которые проявляются в характере и поведении человека.

В ту зиму Ибсен и Хильдур Андерсен совместно обсуждали планы новой пьесы Ибсена, за исключением того времени, когда Хильдур начиная с февраля 1892 года вынуждена была уехать в Вену для продолжения музыкального образования. Но и тогда они обменивались письмами, а нередко и телеграммами, в которых затрагивали отдельные моменты пьесы. В один прекрасный день Ибсену настолько разонравились сделанные наброски, что он выбросил их в корзину и начал все сызнова. Не исключено, что подобный шаг, противоречащий сложившимся методам работы драматурга, был сделан умышленно и связан с личностью Хильдур Андерсен. В начале мая 1892 года домой возвратилась Сюзанна, и Ибсен опасался, что наброски могли носить следы той доверительности, в которую он не хотел посвящать жену.

Ни у кого не вызывает сомнения, что «Строитель Сольнес» — пьеса автобиографическая. В ней, как ни в одном другом своем произведении, Ибсен полнее всего выразил самого себя. Да, строитель — это он, писатель. Так называл себя сам Ибсен, так называли его другие. «Строитель Сольнес» — пьеса, стоящая особняком в творчестве Ибсена. В ней сочетается заносчивость и смирение. Она является как бы исповедью большого поэта перед молодой почитательницей, и в этом ее сила и ее слабость. Говоря о силе пьесы, мы имеем в виду, что при условии участия в ней выдающихся актеров она может стать захватывающей. А слабость ее заключается в том, что за внушительным фасадом скрывается гораздо более мелкое, заурядное содержание, чем во многих других ранее написанных драмах Ибсена.

Архитектоника пьесы и символы, к которым прибегает автор, утомительно очевидны. Постановка проблем не отличается новизной — все та же борьба между внешним проявлением честолюбия и поисками истины, между эстетическим и этическим требованиями Ибсена к самому себе, между благородными порывами и внутренним самообманом. Всего этого в новой пьесе с избытком. Что же касается языка, то в наши дни он кажется излишне прозрачным и приобретает оттенок легкого комизма.

Но наряду с этим чувствуется, что персонажи созданы опытной рукой большого мастера. Это, в частности, относится к образу жены строителя Беаты, вынужденной принести свое счастье на алтарь честолюбия супруга. Она умышленно нарисована столь нежизнеспособной, чтобы никто не заподозрил писателя в том, будто на создание этого образа его вдохновила собственная супружеская жизнь.

Совесть строителя нечиста, и это объясняется двумя причинами:

в прошлом он не был цельным и неподкупным, грешил против собственных же правил, и перед будущим он в долгу, ибо знает, что вызывал надежды у молодежи, а оправдать этих надежд не может, и это его «ошарашивает».

А молодежь между тем приходит и стучится в дверь. Это прежде всего женщина, требующая обещанного царства. Образ героини больше, чем воплощение одной лишь личности. В ней черты и фрёкен Бардах, и фрёкен Рафф, и фрёкен Хильдур Андерсен, и вымышленной Хильды из «Женщины с моря». Поскольку в пьесе особо упоминается Хильдур Андерсен и «день их знакомства», можно предположить, что вещь эту Ибсен посвящает ей — именно к ней обращен его монолог об ответственности таланта, который и составляет суть «Строителя Сольнеса».

Есть в пьесе и другой представитель молодежи — художник, новый строитель, которого затирает Сольнес. Автор рисует его таким колоссом на глиняных ногах, вынужденным защищать свой авторитет. В образе молодого Брувика нетрудно узнать Кнута Гамсуна. И здесь нам следует сделать небольшое отступление и рассказать об одном эпизоде, из-за которого Ибсен имел все основания испытывать угрызения совести.

Несколько лет назад, а именно в 1885 году, вернувшись ненадолго в Норвегию и присутствуя на заседаниях стортинга по поводу предоставления писательского жалованья Хьелляну, Ибсен вдруг понял, что он удивительно, до слез одинок, что ему чужды и правые и левые круги. Он, словно путник в пустыне, жаждал новых контактов. Все свои помыслы он обратил на женщин, рабочих и молодежь. Более того, он обещал молодежи стать ее левофланговым.

Через несколько лет в Норвегии началось брожение молодежи: политическое в результате создания социалистической рабочей партии; творческое в результате проникновения импрессионизма в живопись и литературу. Буржуазные круги были доведены до белого каления, и ярость их вылилась в два судебных процесса: один против философско-полемического романа «Богема Христиании» журналиста Ханса Егера, другой — против романа о молодой проститутке «Альбертина» художника и писателя Христиана Крога. Оба процесса, по идее, должны были ранить Ибсена в самое сердце. Они были вызваны тем, что Егер и Кrog в своих романах осмелились коснуться тех же «табу», которых до них касался Ибсен. Оба писателя понесли наказание за то, что восстали против единоличного права мужчины на двойную мораль. Но левофланговый молодежи молчал, — молчал, видя, что и его собственные «Привидения» по-прежнему запрещены во многих странах мира. Он не участвовал в протестах, как это сделал, например, Бьёрсон. Вопреки своим прекрасноречивым речам о переходящей ценности идеалов, он продолжал хранить молчание.

Итак, у Ибсена было много причин испытывать угрызения совести. Но, к чести его, следует отметить: в глубине души его строитель Сольнес ни минуты не сомневается в том, что молодой Брувик обладает талантом и правом на существование.

В драме «Строитель Сольнесе» есть все же одна примечательная черта, на которую, как ни странно, обратил внимание лишь один исследователь и из которой, насколько мне известно, ни один режиссер не сделал выводов. Говоря об исследователе, я имею в виду профессора Сейпа, написавшего в предисловии к юбилейному изданию пьесы: «Многое из того, что происходит в «Строителе Сольнесе», весьма уязвимо, если в основу суждения о пьесе положить требования реальной действительности. Но все дело в том, что большая часть действия происходит в душе самого Сольнеса, и эти внутренние события иллюстрируются событиями внешними...»

На протяжении зимы и весны 1892 года, пока сам Ибсен бесплодно трудился над черновыми набросками «Строителя Сольнеса», а Сюзанна поправляла свое здоровье в Италии, в их небольшой семье произошло важное событие: помолвка Сигурда с Берглиот, дочь Бьёрнстjerne Бьёрнсона, двадцатидвухлетней певицей, обучавшейся в Париже. Случилось так, что Бьёрнсон, восхищавшийся публицистической деятельностью Сигурда Ибсена в 1890 — 1891 годах, пригласил его в Аулестад, чтобы заключить в свои крепкие объятия. Газеты и публика проявили повышенный интерес к гостю Аулестада, и в печати начали распространяться светские сплетни о предстоящем событии в семьях великих писателей.

Берглиот и Сигурд действительно влюбились друг в друга; Бьёрнсоны и, без сомнения, Сюзанна Ибсен были в восторге от их помолвки. Но Генрик Ибсен был далеко не в восторге, и об этом мы узнаем из следующего гневного письма, которое Бьёрнстjerne Бьёрнсон послал своей дочери в марте 1892 года:

«Дорогая Берглиот!

Ты слишком молода, чтобы понять все то зло, которое причинил мне Ибсен.

На прошлом можно было бы поставить крест, но он приехал сюда, в Норвегию, не послав мне и слова привета. Сигурд помолвлен с тобой, а он даже не поздоровался с моей матерью, моим братом, а с Бьёрном разговаривал неизменно свысока.

От самой помолвки он отмежевывается. Он заявлял об этом неоднократно и различным лицам. Мне же он сказал (у Уле Ульсена), будто Сигурд заявил своей матери, что если он когда-либо женится, то только на тебе, Берглиот. Я поздоровался с ним, он ответил на мой поклон. И с тех пор я нигде не встречал его, кроме как в обществе.

Из всего этого следует один только вывод: он не желает иметь с нами никаких дел. И бог с ним! Но в таком случае я также хочу быть свободен и говорить о нем и о его позднем творчестве и поведении все то, что думаю. У него всегда были дурные друзья, которые сеяли недоброе. Подумай только — выносить типа вроде Ханса Егера! Да разве только его! На человека, принимающего советы от подобных людей и из анонимных писем, никогда нельзя положиться. Позволь мне считать себя свободным от всяких порицаний, я ведь никогда не жаловался на Ибсена ни тебе, ни кому-либо другому.

Обо всем этом можешь прямо рассказать Сигурду. Он столь чист и высоко одарен, что я радуюсь каждому часу общения с ним...

Передай мой сердечнейший поклон Сёренсенам.

Твой отец и
друг Б. Б.»

Они все же поженились, вопреки желанию Ибсена. Письмо, в котором Бьёрнсон приглашает семью Ибсенов на свадьбу в Аулестаде 11 октября, свидетельствует о «вооруженном нейтралитете» с его стороны. Он предлагает Ибсенам жить в Лиллехаммере; при желании они могут уехать из Аулестада тотчас после свадьбы, но ради молодых и во избежание сплетен они обязаны приехать. Как следует из письма, сами Бьёрнсоны не собирались присутствовать на венчании, полагая, что оно «прозвучит фальшиво». По их мнению, молодые придерживались того же взгляда. Очевидно, на венчании в церкви настояла Сюзанна.

Ибсен, разумеется, поблагодарил и принял приглашение, но в последний момент сказался больным и отправил в Аулестаде Сюзанну в сопровождении ее брата. Там, в присутствии семьи, состоялось венчание Сигурда и Берглиот.

О накале взаимоотношений между двумя великими норвежскими писателями в ту пору можно судить по поздравительной телеграмме, которую Ибсен направил к шестидесятилетию Бьёрнсона 8 декабря 1892 года. В ней говорилось: «Генрик Ибсен шлет свои поздравления ко дню рождения».

Все это время Ибсен жил в Копенгагене, где занимался шлифовкой «Строителя Сольнеса». Пьеса вышла в свет 12 декабря. По обыкновению ее первый тираж составил десять тысяч экземпляров. Почти одновременно она была переведена на другие языки и вскоре поставлена многими театрами различных стран. Новое произведение Ибсена не вызвало споров. Правда, его символы и язык персонажей сбивали с толку и подчас приводили к крайним толкованиям, но критика отнеслась к пьесе почтительно, чуть ли не благоговейно.

Закончив пьесу, Ибсен употребил всю свою энергию для того, чтобы помочь сыну. Сигурду трудно было выработать собственную

политическую платформу. Созданное на основе партии «Венстре» правительство Стеена не без удовольствия внимало критическим выступлениям Сигурда Ибсена против унижительного положения Норвегии во внешнеполитических вопросах, но у норвежцев в то время не было собственного министерства иностранных дел, а потому правительство не могло обеспечить Сигурда службой. Жить же одной публицистикой журналист тогда в Норвегии не имел возможности. И Ибсен и Бьёрнсон со своей стороны всячески старались помочь Сигурду — их имена в стране кое-что значили. Как далеко зашел в этом вопросе Ибсен, видно из его письма Сигурду, датированного февралем 1893 года. Письмо написано после того, как Ибсен побывал у депутата стортинга Улауса Арвесена; Арвесен, не обладающий большим политическим влиянием, все же, очевидно, довел слова Ибсена до нужных лиц. В письме Ибсен, между прочим, пишет следующее: «Я воспользовался возможностью, чтобы спокойно, но весьма решительно высказаться по поводу действий правительства в отношении тебя. Я напомнил, что ты длительное время служил правительству, но все данные тебе благие обещания остались невыполненными. Я сказал, что Стеен в прошлом году — по собственной инициативе — говорил мне о создании политического отдела при министерстве внутренних дел как о решенном вопросе. Но, насколько мне известно, до сих пор не предпринято никаких шагов, поэтому я потерял всякую веру в обещания правительства. В заключение я самым решительным образом и весьма хладнокровно заявил, что в связи с этим намерен отречься от норвежского подданства, покинуть страну и принять гражданство в Баварии, хочу посоветовать тебе поступить так же».

Можно не сомневаться, что растерявшийся Арвесен немедленно информировал об этом всех нужных лиц — гнев двух литературных гигантов и угроза мирового скандала, который непременно разразился бы в случае отказа Ибсена от норвежского гражданства, не могли не вызвать беспокойства. Однако в политике существуют свои правила игры. Ибсен над ними не задумывался, да и не понимал их. Бьёрнсон знал лучше, но умышленно старался не обращать на них внимания. Но, как бы то ни было, обещанной постоянной должности Сигурд тогда не получил. Вскоре правительство Стеена пало, и надо было искать новых путей, в частности попытаться добиться для Сигурда звания профессора.

Помимо забот об устройстве сына Ибсен в то время занимался и другими делами. Он, в частности, хотел продолжить успешный эксперимент с переложением «Пер Гюнта» на музыку и переделать в оперу «Воителей в Хельгеланде». Он даже приступил к стихотворной обработке реплик и всячески уговаривал Грига, который в то время лечился в Грефсене под Христианией. Но Григ набрался смелости ответить отказом.

В конце осени 1893 года ряд норвежских писателей принял решение о создании союза писателей. 29 апреля 1894 года было разослано приглашение на учредительное собрание, которое должно было состояться 7 мая. В числе подписавшихся под этим приглашением был Генрик Ибсен, который принял участие в собрании. Оно прошло спокойно и без каких-либо выпадов, но после его окончания произошел инцидент, омрачивший торжество. Несколько молодых писателей изрядно выпили, и неожиданно Пильс Кьяр произнес речь, которая вылилась в яростные нападки на старых писателей, причем объект атаки ни у кого не вызывал сомнения: «Мы вас ненавидим! Но помните — ваше время миновало».

С тех пор ноги Ибсена в союзе не бывало, хотя он и продолжал оставаться его членом.

Ибсен снова с головой окунулся в творческую работу. Результатом напряженного труда явилась пьеса «Маленький Эйольф», вышедшая 11 декабря 1894 года.

В 1899 году, когда появилась последняя драма Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», которую он называл «драматическим эпилогом», драматург разъяснил, что она была задумана не как эпилог всего его творчества, а лишь как эпилог современных драм. В действительности же эта пьеса является эпилогом трех произведений — «Строителя Сольнеса», «Маленького Эйольфа» и «Йона Габриэля Боркмана». Между всеми этими пьесами прослеживается определенная связь: все они в той или иной мере трактуют тему вины человека, точнее говоря, самого Генрика Ибсена. Вариация на ту же тему получает свое красивое, трагическое завершение в эпилоге.

Первое произведение из этого цикла — о мастере, который чувствует недоброе и становится жертвой собственной слабости, своей «печистой совести». Затем следует «Маленький Эйольф» — пожалуй, самая богатая и многоликая пьеса, но вместе с тем более других подпорченная нарочитыми символами. В ней автор вновь возвращается к психологической проблеме, которой не раз касался прежде. Создавая образ самообманщика, родного брата Ялмара Эддаля, Ибсен рассматривает его, однако, в иных ракурсах. Этот человек совершенно искренне внушает другим веру в себя, не обладая ни требуемыми человеческими качествами, ни должным характером, для того чтобы оправдать возлагаемые на него надежды. В конце концов он оказывается вынужденным разглядеть свое собственное нутро.

Достоинства и слабости «Маленького Эйольфа» связаны с творческой манерой самого Ибсена. В эти годы он чувствует себя еще более одиноким, чем в Германии. Правда, он иногда появлялся в го-

стях — преимущественно у Сонтумов и Андерсенов, которых считал самыми близкими родственниками. Порой принимал участие в мужских обедах в консервативном клубе «Андваке». Будучи избран в Научное общество *, Ибсен иногда ходил туда на собрания. И на протяжении всех лет он совершал свою небольшую утреннюю прогулку до Гранд-кафе, где за своим постоянным столиком выпивал стаканчик вина и прочитывал газеты. Но при этом почти всегда держался демонстративно неприступно.

Помня о том, что и дома ему приходилось жить в обстановке своеобразного «вооруженного нейтралитета» с Сюзанной, мы легко можем представить себе облик стареющего гения в ореоле мировой славы, какой не знал никто после Гёте, замкнувшегося в добровольном монастыре собственных мыслей. И хотя Ибсен оставил несомненные свидетельства того, что в последние девять лет своей жизни получал ценную помощь и поддержку со стороны молодой «подруги по искусству», все это не уменьшало его изоляции. Хильдур Андерсен вдохновляла его на высокий полет мыслей; она была чуткой и благодарной слушательницей. Но нового познавательного материала, позволяющего полнее раскрыть столь важную для драматурга тему вины человека, она дать ему не могла, равно как отсутствовала у нее и критика того рода, какую, очевидно, умела раньше высказывать Сюзанна.

На сей раз при создании пьесы Ибсену потребовалось «чужеродное тело», которое обеспечивало бы нужное развитие действия таким образом, чтобы в неотвратимой цепи развития один самоанализ вызывал последующий. В поисках такого персонажа-детонатора он обратился к старинной легенде, слышанной им еще в детские годы в Шиене, о старухе-крысоловке (местный вариант Хаммельского Крысолова). Хильдур Андерсен, по всей вероятности, с восторгом одобрила этот образ как нечто весьма глубокомысленное и символическое, да и по выходе пьесы в свет персонаж также вызвал оживленные комментарии. В наши дни старуха чаще всего производит угнетающее впечатление, как излишний и дешевый символический прием в пьесе, в целом глубокой по смыслу и во всех отношениях реалистической.

Психология пьесы ясна и последовательна. Темпераментная Рита влюбилась в Альфреда и вышла за него замуж, но чувственный угар вскоре проходит, Альфред отдаляется от нее, и Рита замечает, что она постепенно теряет свои позиции. Ее ревность ко всему, что привлекает мужа в других местах, усиливает в нем чувство вины: ведь в действительности он женился на ней ради денег. Он цепляется за все, что так или иначе может удержать Риту на расстоянии: за книгу

* Научное общество — норвежская Академия наук.

с многозначительным названием «Ответственность человека», болезненного сына и вспыхнувшую, вопреки кровному родству, любовь к младшей сестре Асте.

В сложившейся ситуации сын вызывает чувство вины у обоих родителей. Стремясь к еще большей наглядности, Ибсен в окончательном варианте пьесы изменяет облик мальчика. Если в рукописи Эйольф изображался автором как весьма обычный, хотя и хилый ребенок, то в готовой пьесе он выведен калекой, и его родители получают дополнительные основания чувствовать перед ним свою вину; это они в ответе за его инвалидность, поскольку, предаваясь любовным утехам, уронили малыша на пол.

Чтобы дать толчок психологической лавине, Ибсен должен был начать пьесу с устранения мальчика. Именно для этой цели и придумана им старуха-крысоловка, но нам кажется это излишним — ведь Эйольф вполне мог утонуть «естественным» образом в результате грубой неосмотрительности родителей.

Получив внешнюю драматическую разрядку, динамика пьесы целиком переходит на внутренний план. Альфред и Рита последовательно обнажают себя и друг друга, слой за слоем, вплоть до парализующей безнадежности. Такое же отчаяние охватывает и Асту, после того как она понимает, что ее «сестринская» любовь к Альфреду была по сути дела совсем не сестринской. И тогда она принимает поддержку инженера-дорожника Боргхейма, человека вполне здорового.

В конце пьесы также появляется совсем ненужный символ — норвежский флаг, поднимаемый для того, чтобы показать, что отныне Альфред и Рита полны желания посвятить свою жизнь согражданам — мальчикам из бедных семей — вместо того, чтобы предаваться собственным эгоистическим желаниям. Этот флаг также был воспринят современниками как загадочная и глубокомысленная символика.

Имеем ли мы право утверждать, что «Маленький Эйольф» кончается благополучно? Да, на первый взгляд, но вряд ли в плане более дальней перспективы. По крайней мере сам Ибсен испытывал на сей счет сомнения. Он присутствовал на премьере пьесы в «Христианиятеатр» 15 января 1895 года, пригласив на спектакль всю семью Андерсен-Сонтум (Сюзанна все еще оставалась в Италии). По словам фру Каролине Сонтум, Ибсен после премьеры спросил ее в ресторане: «Как по-вашему, нуждается Рита в этих невоспитанных мальчиках? Не считаете ли вы, что с ее стороны это только воскресное настроение?» Этот вопрос не потерял своей остроты и по сей день. Два человека, всю свою жизнь (особенно он) склонные к самообману, будут, по всей вероятности, и в новых масках продолжать обманывать самих себя.

Ибсен закончил работу над рукописью «Маленького Эйольфа» в середине октября 1894 года, и пьеса должна была выйти в свет 11 декабря. К этому времени драматургу предстояло обеспечить все необходимые права за границей.

Появление драмы неожиданно совпало с предварительной рекламой. Дело в том, что писателю Томасу Крагу удалось отчасти ознакомиться с корректурой в типографии Грэбе в Копенгагене, и он поспешил рассказать о ней в газете «Политикен». Его неуместная болтливость вызвала большой шум в прессе и, между прочим, подлинный ажиотаж в порту Христиании, когда пароход с экземплярами пьесы с опозданием из-за тумана в Осло-фьорде прибыл из Копенгагена лишь к исходу дня 11 декабря.

Еще до выхода пьесы в личной жизни Ибсена произошли два немаловажных события. Во-первых, Сигурд внес предложение об учреждении в университете Христиании должности профессора социологии, начав тем самым многолетнюю борьбу вокруг предоставления ему этой должности. Во-вторых, Сюзанна снова, на сей раз в сопровождении сына, собралась на зиму в Италию, на морские курорты, настоятельно рекомендуемые страдающим подагрой. Она ненавидела квартиру на Виктория Террасе, считала ее сырой и вбила себе в голову, что от длинного темного коридора у нее стали больше болеть ноги. По рассказам Берглиот, в квартире были и другие неудобства — там было полно мышей. Но Ибсен умудрялся найти выход из положения: «Вечером я выпиваю у себя в комнате стакан молока и съедаю несколько сухарей. Выделяю немного и мышам — ставлю блюдечку на пол рядом с собой, тогда они ко мне не подходят».

С декабря 1894 года до начала мая 1895 года Ибсен пишет жене не менее пятнадцати весьма пространных писем о разных делах, больше о мелочах. Даже если на протяжении многих лет между супругами и возникали горячие ссоры, а подчас и скандалы, то эти письма со всей очевидностью показывают, насколько Ибсен зависел от повседневного общения с Сюзанной, насколько привык к тому укладу жизни, который она ему обеспечивала. Лучшее доказательство тому — тон его писем. В первом из них он заверяет Сюзанну, что живет как нельзя лучше, а еда, которую они берут в столовой или пансионе, отличная. «Порции столь обильны, что при желании нам вполне хватает и на ужин. Но обычно я предпочитаю селедку с превосходным горячим картофелем, сваренным Линой на нашей новой керосинке. Она заботится обо мне самым внимательным образом. В прошлое воскресенье у меня обедала Берглиот. Кроме нее, к нам никто не приходил. По вечерам бывает тоскливо, но в таких случаях я сажусь и читаю за обеденным столом...»

Эта идиллия нарисована столь густыми мазками, что кажется даже подозрительной. Разве не Сюзанна еще до своего отъезда взирала с величайшей подозрительностью на его дружбу с молодой пианисткой? Разве не она заявила, что, коль скоро теперь он остается один, пусть изволит держать себя в рамках? И неужели же его вечера не скрашивались приятными беседами с Хильдур?

В последующих письмах Генрик рассказывает о необыкновенном успехе «Маленького Эйольфа» — деньги текут к писателю со всей Европы. В течение одного лишь месяца только у личного издателя Ибсена пьеса вышла тиражом в тринадцать тысяч двести пятьдесят экземпляров. В письме он сообщает жене о все возрастающем состоянии и одновременно в трогательных словах описывает свое житейское бытие: «В доме все идет отлично и по заведенному порядку. Лина — образец во всех отношениях. Она как бы находит смысл жизни в том, чтобы делать все именно так, как бы ты этого хотела».

Немного позднее Ибсен сообщает Сюзанне о том, что приобрел интересную картину: «На большой выставке я купил превосходную картину Христиана Крога. Это, собственно, портрет Стриндберга, но Сигурд называет картину «Революция», а я — «Наступающее безумие». Впрочем, именно Сигурд поторопил меня купить это произведение за баснословно дешевую цену — 500 крон».

Эта короткая фраза многое говорит об отношении Ибсена к искусству, и в частности к собственному творчеству. Он воспринимает написанный портрет не как изображение человека, а как картину души, раскрытие личности, скрывающейся за внешней оболочкой. В то время большинство людей не смотрело на искусство такими глазами. Но, с другой стороны, желание драматурга, чтобы Август Стриндберг, его молодой «смертельный враг», взирал на него со стены остаток жизни, в какой-то мере свидетельствует и об отношении Ибсена к атакующей молодежи: ни один писатель не вел столь непримиримой борьбы против взглядов Ибсена на женщин и на жизнь, начиная с появления «Кукольного дома», как Стриндберг.

Да и сама цена за картину тоже кое о чем говорит: 500 крон по тем временам — двухмесячный оклад, к примеру, начальника отдела в министерстве. Это крайне высокая цена за картину сорока-трехлетнего художника. Эдвард Мунк, бывший на одиннадцать лет моложе Крога, продавал тогда свои картины раз в десять дешевле.

Ибсен продолжает свой доверительный разговор с Сюзанной в письмах вплоть до весны 1895 года — по-прежнему об обедах, деньгах, политике. В письме от 13 апреля он восклицает: «У нас есть сейчас 166 000 крон в ценных бумагах. Хочу сказать, что это хорошее предприятие». В этом Ибсен был совершенно прав. Вплоть до середины 90-х годов он вынужден был всевозможными уловками защищать себя от литературных пиратов во всех странах, и все же сумел ско-

лотить состояние, которое по нынешним временам соответствовало нескольким миллионам норвежских крон. В эти годы впервые вступает в силу Бернская конвенция, берущая под защиту право собственности на литературные произведения по крайней мере в большинстве важных для Ибсена стран. Но Дания, где находилось издательство «Гюльдендаль», печатавшее его пьесы, присоединилась к конвенции лишь в 1903 году, так что драматургу по-прежнему приходилось обеспечивать там охрану своих прав. Однако после Бернской конвенции он получил возможность принимать нужные меры в других странах, и деньги потекли на его счет в банке.

Но вот в мае 1895 года наступает новый кризис в семейной жизни писателя. Биографически он представляет собой интерес лишь в том плане, что исследователям творчества Ибсена трудно понять, каким образом ему удастся и впредь поддерживать дружеские отношения с Хильдур Андерсен? Сюзанна после всего происшедшего не терпела ее в своем доме, и Ибсен все-таки еще через несколько лет, в сентябре 1900 года, благодарит Хильдур за девятилетнее непрерывное сотрудничество и посылает ей букет со словами: «9 ярких роз тебе, 9 ярких лет мне. Прими розы в благодарность за подаренные годы».

Столкновение в семье проливает свет на отношение старого писателя к окружающим. Весной 1895 года мачеха Сюзанны, предприимчивая Магдалене Туресен, прослышала, будто Ибсен продолжает часто встречаться со своей приятельницей. По обыкновению дважды два стало пять, и, учитывая постоянные и длительные пребывания Сюзанны за границей, в городе стали болтать, что Ибсен хлопочет о разводе. Магдалене не преминула поделиться новостью с Сюзанной. А надо сказать, что если Сюзанна страдала подагрой, то темперамент ее с годами не ослаб, и она выдала Генрику мощный предупредительный залп. В уже упомянутом ранее письме от 7 мая 1895 года Ибсен ответил жене на выдвинутые обвинения:

«Дорогая Сюзанна!

Мне было крайне больно читать твое последнее письмо, датированное 1 мая. И я надеюсь, что теперь, обдумав все более тщательно, ты раскаиваешься в том, что отправила мне его. Так значит, твоя мачеха, проклятая старая греховодница, снова внесла свою лепту, натравливая паф друг на друга! Но нетрудно догадаться, кто стоит за этим жалким, сумасбродным существом...»

И далее: «Напыщенные изречения твоей мачехи и ее фальшивое глубокомыслие до меня не доходят. Никогда не мог их постигнуть. Но когда она пишет, будто бы я «любой ценой хочу освободиться», то я готов торжественно присягнуть, что мне и в голову не приходили подобные мысли и никогда не могут прийти. Если я сгоряча когда-либо и сболтнул тебе что-нибудь в миг отчаяния, вызванного вспышками твоего дурного настроения, то это разговор другой и здесь ника-

кого значения иметь не может. И я настоятельно рекомендую тебе: если хочешь сохранить столь нужное для твоего выздоровления душевное спокойствие, прекрати всякую переписку со своей сумасбродной мачехой. Вполне вероятно, что она желает тебе только добра. Но вмешательство этой женщины в любое дело или любые отношения всегда оказывалось пагубным...»

Все сказано прямо, без обиняков, и комментарии совершенно излишни. Проходит, однако, шесть недель, прежде чем Ибсен садится за новое письмо жене. А потом письма вновь следуют одно за другим, словно ничего и не произошло. По сути дела так оно, очевидно, и было.

В письме от 21 июня он рассказывает о новой квартире: «Итак, от квартиры на Виктория Террасе я отказался и снял второй этаж нового дома, который братья Хофф оборудуют на углу улиц Арбинс гате и Драмменсвейен. Эту квартиру предложили Сигурд и Берглиот, и я думаю, тебе она понравится. У меня будет большой кабинет с выходом в прихожую, так что моим посетителям не придется проходить через другие комнаты. В твоё распоряжение полностью отдается угловая гостиная с открытой верандой. Рядом с гостиной такая же по размерам жилая комната с выходом в столовую, где можно будет накрывать стол на двадцать — двадцать два человека и где имеется также ниша для буфета, который я намерен приобрести. Из столовой дверь прямо в просторную библиотеку, а оттуда непосредственно в твою спальню, гораздо более просторную, чем моя нынешняя на Виктория Террасе. Моя спальня находится рядом и имеет балкон. Чтобы пройти в ванную, тебе не потребуются выходить в коридор...».

Сюзанна, быть может, так никогда и не узнала, что помогала непрактичному Ибсену обставлять новую квартиру Хильдур Андерсен.

Что касается повседневных занятий драматурга в эти годы, то стоит лишь отметить, что его одолевали посетители. К нему приезжали для совета не только литераторы — почитатели его таланта со всего света; все ведущие художники и скульпторы непременно жаждали создавать его живописные и скульптурные портреты, и он терпеливо позировал им на протяжении недель и месяцев. Его донимали также любопытные поклонники. Берглиот, со слов Сюзанны, рассказывает такой забавный эпизод. В дверь позвонил американец, которому хотелось увидеть Ибсена и его кабинет, однако его не пустили. На следующий день он пришел снова и рассказал, что специально приехал из Америки только для того, чтобы увидеть Ибсена. Тогда Сюзанна сжалилась над ним. А затем произошло следующее (и далее говорит Сюзанна):

«Я открыла дверь, американец вошел и поклонился. Ибсен стоял в дверях кабинета, устремив на вошедшего яростный взгляд. Амери-

канец тоже молчал и лишь осторожно пробирался вдоль стены в кабинет Ибсена. Подойдя к письменному столу, он молниеносно схватил карандаш и бросил вон, не попрощавшись, не вымолвив ни слова».

Позднее Ибсен разнес Сюзанну за то, что она впускает в кабинет воров, которые тащат у него карандаши.

Итак, зиму и весну 1895 года Ибсен продолжал жить в барской, страшно сырой и полной мышей квартире на Виктория Террасе, наслаждаясь одиночеством и погруженный в собственные мысли, под присмотром кухарки Лины. В это время он не вынашивал планов какой-либо конкретной новой пьесы. В письме, отправленном в конце июня Уильяму Арчеру, Ибсен выражает надежду, что на протяжении следующего года напишет новую вещь. Среди книг, прочитанных им в ту зиму, было исследование Георга Брандеса, касающееся любви старого Гёте к Марианне фон Виллемер. Гёте влюбился примерно в том же возрасте, в каком находился сейчас Ибсен. Выражая автору благодарность за книгу, Ибсен между прочим пишет следующее: «Задумываясь над характером творчества Гёте в соответствующие годы, над возрождением молодости, я полагаю, что именно встреча с Марианной фон Виллемер явилась чудесной милостью, ниспосланной ему судьбой. Превратности судьбы, предначертание, случай порой действительно могут быть добрыми силами».

Каждый волен сделать из этих слов свои выводы. Но вместе с тем в своем беспокойстве о здоровье Сюзанны Ибсен кажется вполне искренним, чего, возможно, нельзя сказать о движущих им мотивах, когда на протяжении лета и осени он настоятельно рекомендует Сюзанне — исключительно в интересах ее здоровья! — провести в Италии еще какое-то время, и, уж во всяком случае, не возвращаться домой до окончательного переезда Ибсена на улицу Арбинс гате.

Летом 1895 года он вновь потерпел поражение в борьбе за будущее Сигурда. Университет Христиании в проекте своего бюджета не предусмотрел профессуру по социологии. Но отец и тесть Сигурда снова пошли по пути оказания личного нажима на политических деятелей. Ибсен самолично посетил Бэтсмана и Фукта — двух влиятельнейших редакторов из партии «Хёйре». Однако даже если им и хотелось ему помочь, они все же вынуждены были признать, что «Хёйре» вряд ли поддержит их в стортинге. Да и партия «Венстре» не особенно склонна учреждать какую-либо «стортинговскую профессуру», так что с этим вопросом надо подождать.

15 октября Ибсен переехал в новую квартиру, а через несколько дней после почти годового отсутствия домой возвратилась Сюзанна. Судя по всему, ревность ее распространилась также и на несравненную Лину, которой она в своих письмах требовала дать расчет. Ибсен, как мог, протестовал и говорил, что уволить Лину нельзя, по крайней мере до переезда на новую квартиру. Но уже 30 октября Лина все-

таким образом получила расчет, ибо в тот день Ибсен вынужден был написать ей отличную рекомендацию.

Лишь в апреле 1896 года Ибсен в письме к Георгу Брандесу указывает на то, что «занят подготовкой к новой большой работе»... В июле он сообщает Якобу Хегелю что необыкновенно теплое лето облегчает ему работу, 6 сентября пишет, что закончил рукопись вчерне и отрабатывает чистовой вариант, а 20 октября высылает самую рукопись.

«Йон Габриель Боркман» — третья пьеса из цикла «самоисследований». Подобно Сольнесу и Алмерсу, Боркман также несет бремя вины, от которой не в силах уйти и которая опустошила его внутренне, потому что он употреблял два разных моральных мерила — одно для оценки намерений, другое в личных интересах. Но если Сольнес открыто признается в том, что совесть у него нечиста и это приводит его в замешательство, если Алмерс, хотя и крайне неохотно, вынужден признать самообман, за которым он скрывался, то Боркман решительно отрицает за собой какую-либо вину.

В какой-то степени все трое сходны друг с другом, когда прикрываются той великой целью, которую перед собой поставили: Сольнес — Беатой, Алмерс — Ритой и Астой, а Боркман — Гунхильд и Эллой.

Не правда ли, парадоксально, что архииндивидуалист Ибсен, в свое время заставивший священника Бранда превращать всех и вся вокруг себя в руины, так как этого требовало его призвание, к старости почувствовал такие угрызения совести. И все-таки в этом есть как психологическая, так и логическая закономерность, которая станет еще яснее, если мы вкратце вспомним весь ход его становления. Начиная с «Катилины», Ибсен стремится создать образ бунтаря, мечущегося между силами добра и зла. Он продолжает в своем творчестве показывать «идеалы», но в основном то были идеалы и эстетические требования, навязанные другими литературными произведениями. Такой материал также позволял порой создавать сильные человеческие характеры, и поэтому отдельные ранние пьесы Ибсена обладают драматургической силой и по-прежнему играют во всем мире.

Но его собственные глубокие внутренние противоречия, его идеи прорвались в двух эпохальных драматических поэмах — «Бранде» и «Пер Гюнте». И хотя обе поэмы изобилуют множеством человеческих черт и живых характеров, они задуманы автором как произведения о неумолимых требованиях индивидуализма к истинному и цельному.

После этих двух «проповедей» самого лучшего и вместе с тем самого слабого, что было скрыто в нем самом, Ибсен как бы укрепился в своей эпохе и смог посвящать ей свои новые произведения. Он стал

писать о пороках и недостатках современного ему общества, о людях, его населявших, со всеми их слабостями и изъянами. Благодаря своей интуиции и таланту, а также невероятной наблюдательности Ибсен, не зная, по существу, никаких психологических исследований, стал все же бесспорно крупнейшим психологом и драматургом своей эпохи.

Тот факт, что на протяжении многих лет он наибольшее внимание уделял женским судьбам, вполне понятен. Это объяснялось не только тем, что женщины представляли собой самую угнетенную общественную группу, но и тем, что они — именно под давлением общественных условий — достигли столь различных стадий развития, что не могли оставить равнодушным первого психолога индивидуализма.

Как человек Ибсен страдал беспредельным честолюбием, поначалу скрытым, затем явным. Поэт, могущий сказать о своем стихотворении, что если это не поэзия, то пусть понятие поэзии применяется к его стихотворению — и к тому же оказавшийся правым, — такой поэт знал себе цену. И его честолюбие было удовлетворено с лихвой — в одном из писем он даже как-то пожаловался, что это больше не приносит ему счастья.

Лишь добившись такого успеха, он смог вновь вернуться на родину, наслаждаясь одиночеством, предаваясь своим мыслям и более не опасаясь того, что кто-то сможет его ранить или причинить ему ущерб. Именно теперь, во всеоружии славы, на склоне лет он приступает к анализу психологии мужчины в различных ее проявлениях.

Хотелось бы отметить еще одно обстоятельство, прежде чем мы вновь ненадолго вернемся к драме «Йон Габриель Боркман». Многие исследователи неоднократно отмечали, что Ибсен то и дело использует различные варианты своих прежних драматургических героев. Он действительно широко пользуется этим приемом. Но разве не все великие художники продолжают варьировать первоначальный круг своих тем, углубляя его на протяжении всей своей жизни? Если, например, можно утверждать, что Боркману присущи черты консула Берника, а Альфред Алмерс сродни Ялмару Экдалю, или привести другие параллели, то это происходит не оттого, что в поисках нового материала Ибсен вновь и вновь перечитывает свои старые произведения. Напротив, он сам часто и совершенно недвусмысленно заявлял, что после выхода в свет собственные произведения перестают для него существовать. И если ему приходилось переделывать то или иное раннее произведение для новых изданий, то это не имеет никакого отношения к данному вопросу. В те годы, когда Ибсен еще много путешествовал и не раз присутствовал при исполнении собственных пьес, театры постоянно напоминали ему о ранних драмах.

Но в период добровольного «монастырского» существования перед мысленным взором драматурга возникала исключительно богатая галерея персонажей. Эти персонажи, как главные, так и второстепенные, почти все были задуманы им как полнокровные люди, в трех измерениях, каждый со своей судьбой, но ввиду строгих требований лаконизма, предъявляемых законами сцены, зритель увидел лишь отдельные их стороны, нередко услышал лишь несколько слов, произносимых ими по ходу действия. Даже при создании образов главных героев Ибсен, как об этом свидетельствуют его наброски и заметки, часто пытался использовать людей, бывших несколько иными, чем они становились в конце концов в пьесе. В процессе работы над материалом ему приходилось изменять их, точнее, заменять «черновой» образ другим. Однако «забракованный» персонаж продолжал свою самостоятельную жизнь в его воспоминаниях и фантазии. Все говорит о том, что именно с этой когортой неиспользованных драматических персонажей Ибсен поддерживал общение в дни своей старости. Новые знакомства интересовали его меньше.

«Йон Габриель Боркман» — пьеса мрачная, пессимистическая. Боркман сам сравнивает себя с Наполеоном, ставшим инвалидом после первой же битвы, и в этом он абсолютно прав. Он сродни Наполеону и даже Адольфу Гитлеру, если на то пошло. Его самоуверенность поразительна, жажда власти и честолюбие беспредельны, а совесть с самого начала притуплена. Поэтому драматический накал пьесы не в том, что герой ее оказывается вынужденным признать свои ошибки — этого в пьесе не происходит, он умирает непримиримым в последнем приступе активного самообмана, переходящего в безумие. Накал в борьбе между двумя женщинами, жизнь которых он разрушил.

В черновом варианте пьесы они были всего лишь сестрами, в пьесе они становятся близнецами. В своем карьеристском пути наверх Боркман любил Эллу, но человек, могущий сделать его директором банка, тоже любил ее, и Боркман уступил ему Эллу, а сам женился на ее сестре Гунхильд. Любовь отступила перед натиском более весомых соображений.

Но вот Боркман стал директором банка, его же соперник — претендент на сердце Эллы — остался с носом, и тогда он разоблачил обманы и растраты Воркмана, и директор банка на много лет угодил в тюрьму. Единственным человеком, на чьи ценные бумаги Боркман не осмелился поднять руку, оказалась Элла. Лично я полагаю, что он сделал это с расчетом — зная доброе сердце Эллы, он мог надеяться, что на худой конец она не оставит в беде его жену и детей (да и его самого).

Перед зрителем разворачивается борьба между сестрами-близнецами — мстительной Гунхильд, которую скандал ожесточил и которая мечтает вырастить сына Эрхарта с тем, чтобы восстановить доброе имя Боркмана, и мягкой Эллой, которая, также пережив крушение собственной жизни, борется за счастье Эрхарта. Обе терпят поражение.

С большим искусством Ибсен соединил главную и побочную интригу с Фулдалом, своеобразным Санчо Пансой Боркмана, и дочерью Кайей. И все же пьеса «Йон Габриель Боркман» не относится к числу сильнейших произведений Ибсена. Каждый персонаж до того упрощен, что мы лишь можем догадываться о тех осложнениях, которые сделали их такими. А все здравицы вокруг мастерского использования Ибсеном символов побудили драматурга дописать символический четвертый акт, который почти невозможно воплотить на сцене. Можно, однако, надеяться на полную сценическую реабилитацию «Йона Габриеля Боркмана», если главная роль в спектакле будет исполнена с таким наполеоновским, гитлеровским фанатизмом, что зрители поверят в реальность его нового возрождения, в возможность того, что он вновь может стать опасным.

К ЗАКАТУ

«Йону Габриелю Боркману» сопутствовал такой же успех, как и предыдущим пьесам Ибсена. В издательстве «Гюльдендалъ» книга была выпущена одновременно двумя тиражами в пятнадцать тысяч экземпляров, и в течение нескольких дней вышла в переводе на другие языки. Спустя несколько месяцев пьесу играли на сценах всего мира.

В этой связи хотелось бы сказать несколько слов об одной стороне жизни писателя, которой до сих пор не касался никто из исследователей Ибсена, поскольку она не имеет к его творчеству прямого отношения. Речь идет о том, каким образом Ибсен выкраивал время, для того чтобы «управляться» со своей мировой славой? В наши дни любой мало-мальски популярный певец имеет своего импресарио, своего эксперта по рекламе, своих почитателей таланта и нередко секретарей. Насколько известно, Ибсен не имел даже приличного адвоката для ведения дел. Правда, в Германии, Франции и Англии находилось немало людей, постоянно выступавших в его защиту. Они следили за охраной его прав, но очень часто с прямой материальной выгодой для самих себя. В остальном же Ибсен, несомненно, занимался всем самостоятельно, и это отнимало у него много времени.

Что касается зимы и весны 1897 года, то именно в тот период

Ибсен мог позволить себе отвлечься на подобного рода занятия. В то время он был поглощен заботами о будущем Сигурда. Затея с профессурой провалилась. В качестве «компенсации» стортинг выделил некую сумму денег, позволившую Сигурду на протяжении зимы 1896/97 года читать лекции по социологии в университете. На них постоянно стекалось множество слушателей, и старый Ибсен неизменно сидел в первом ряду. Что касается мастерства лектора и результатов лекций, то достаточно процитировать отрывок из статьи Вильхельма Кейльхауса, опубликованной в Норвежском Биографическом словаре: «Специальная оценочная комиссия, составленная, впрочем, довольно странно и включавшая по крайней мере двух человек без каких-либо профессиональных знаний, прослушав лекции, решила не рекомендовать его (Сигурда. — *Ред.*) на должность профессора. Администрация университета сняла этот вопрос с повестки дня, и до сего времени при университете нет кафедры социологии». Любопытно, что Кейльхаус писал об этом через 38 лет после событий, о которых идет речь.

Справедливости ради следует сказать, что социология и не была истинной специальностью Сигурда Ибсена, во всяком случае, в том смысле, какой мы теперь вкладываем в это понятие. Халфдан Кут, будучи студентом, присутствовал на лекциях Сигурда Ибсена, и они не произвели на него особого впечатления. Почти семьдесят лет спустя он писал: «В студенческие годы я прочитал несколько работ по этой специальности, и, признаться, лекции не дали мне ничего такого, чего бы я не знал раньше».

В качестве компромисса власти предложили Сигурду Ибсену прочитать новый цикл лекций, но с условием, что это будет открытый конкурс и в нем смогут принять участие и другие претенденты на профессуру. Сигурд с презрением отверг это предложение. Пройдут годы, прежде чем страна по-настоящему воспользуется его услугами, причем в своей области он станет одним из признанных авторитетов.

Решение относительно профессуры состоялось летом 1897 года, когда Сигурд вместе с матерью находился в Италии. Геприк Ибсен посылает ему гневные письма. Он пишет также Бьёрнсону, повторяя свою угрозу относительно эмиграции: «Если я уеду отсюда, то навсегда. А в случае, если для Сигурда будут закрыты все пути, я не вижу для себя никакого смысла дольше оставаться здесь. Есть ведь и другие места, где я снова могу найти себе приют. Я достаточно долго прожил в Мюнхене, чтобы иметь возможность принять подданство в Баварии, где могу с уверенностью рассчитывать на добрый прием. То же относится и к Италии. Должен признаться, что иметь Норвегию родиной нелегко».

Если бы Ибсен всерьез привел свою угрозу в исполнение, то это была бы поистине мировая сенсация. К счастью, этого не случилось.

Ясно, однако, одно: испытывая подобные душевные волнения, драматург не в силах был приступить к работе над следующей пьесой. К тому же приближалось его семидесятилетие, и это событие на протяжении многих месяцев — как до юбилея, так и после него — целиком его поглотило.

Семидесятилетие Генрика Ибсена собирались отметить, и притом на самую широкую ногу. Юлиусу Элиасу в Германии и Якобу Хегелю в Копенгагене предстояло выпустить издания всех его произведений, готовились юбилейные сборники в его честь, а театральные подмостки всего мира были отданы пьесам великого норвежского драматурга.

Прикрываясь юбилеем, издательство «Гюльдендаль» осуществило крупнейшую операцию за всю историю своего существования. О ней осторожно, но весьма недвусмысленно рассказала в своих воспоминаниях Берглиот Ибсен. Упомянув о том, что Генрика Ибсена наряду с другими великими писателями на протяжении его долгой жизни обкрадывали издательства и театры во всех странах, Берглиот спешит заверить читателей, что издательство «Гюльдендаль» и семья Хегелей сами по себе были отнюдь не хуже других. Она вспоминает о той трогательной благодарности, какую Ибсен, равно как и Бьёрнсон, испытывали к Фредерику Хегелю, который так часто в трудные годы ссужал его необходимыми авансами — правда, в них не было бы необходимости, получай он приличные гонорары. И теперь, по случаю семидесятилетия Генрика Ибсена, издательство «Гюльдендаль» предложило писателю заключить контракт с правом издания всех его произведений. «Такие же переговоры велись с отцом (то есть с Бьёрнсоном), которому издатели предложили вознаграждение двести тысяч крон. Ибсену же намеревались выплатить сто пятьдесят тысяч крон, так как стихотворения и рассказы отца все же продавались лучше, чем драмы Ибсена. Позднее Сигурду удалось изменить это условие, и Ибсену была назначена такая же сумма, что и отцу.

Для ознакомления с условиями контракта в Христианию прибыл Петер Хансен. Ему поручили также постараться обеспечить Хегелю и театральные сборы, но что касается отца, то я этому воспротивилась, да и Ибсен не согласился на такое предложение».

Так пишет Берглиот Ибсен. Что ж, двести тысяч крон по тому времени были большой суммой, но, согласно контракту, они не подлежали выплате наличными, и потому Ибсен не мог положить их под проценты, а выдавались равными долями на протяжении двадцати лет, причем никаких процентов с этой суммы издательство не выплачивало. Зная, что по числу постановок пьес на сцене Ибсен принадлежал к ведущим драматургам мира, издательство, ко всему прочему, рассчитывало заполучить в свой карман и театральные сборы, которые должны были поступать в течение пятидесяти лет

после смерти писателя. Но Ибсен продал лишь издательские права, его примеру последовал Бьёрнсон. Что же касается Хьелляна, то он продался за десятую часть гонорара Ибсена и Бьёрнсона. Тем самым датское издательство «Гюльдендаль» обеспечило себе миллионные барыши — как на ближайшие годы, так и в дальнейшем, перепродав издательские права Швеции, а также своему норвежскому отделению, которое было создано четверть века спустя. Удивительно ли после всего сказанного, что оно имело все основания торжественно и широко отпраздновать юбилей Ибсена!

Печать всех пяти континентов воздала почести Генрику Ибсену. В день его семидесятилетия его пьесы исполнялись в двух театрах Христиании, в двух театрах Копенгагена, в трех театрах Стокгольма, в шести театрах Берлина, в четырех театрах Вены, во множестве других городов и стран всего мира, даже в Японии.

Об этом дне сохранились воспоминания Берглиот Ибсен: «С раннего утра посыпались телеграммы со всего света, все комнаты утопали в цветах и красивых подарках. В течение дня одна депутация сменяла другую, все поздравляли его с днем рождения. Пришла, конечно, делегация и от «Христиания-театр» — на следующий вечер там предстояло торжественное представление с прологом, написанным другом молодости Ибсена профессором Лоренцем Дитрихсоном. Этот пролог должна была читать наша прославленная актриса, фру Лаура Гюндерсен. Делегация пришла просить Генрика Ибсена и его супругу оказать театру честь присутствовать на представлении. Фру Ибсен поблагодарила за приглашение, но попросила предоставить им две разные ложи. «Ибсен будет сидеть один», — сказала она. Сам же Ибсен желал, чтобы жена находилась рядом с ним. Но она стояла на своем. «Это твой вечер, и я к нему не имею отношения». Так они и сидели, каждый в своей ложе. Я по сей день их помню. Так же как и юбилейный вечер, когда началось большое факельное шествие...».

Здесь, правда, память несколько изменяет фру Берглиот. Непосредственно в день рождения Ибсена действительно состоялось торжественное представление в театре с показом, в частности, сцен из «Пер Гюнта». На следующий день шел «Строитель Сольнес», на спектакле присутствовал автор. А на другой день — снова факельное шествие. На четвертый день праздника, 23 марта, был дан официальный прием в честь юбиляра.

Выступая с благодарственной речью на этом торжественном обеде, Ибсен поделился своими планами: он намеревался написать автобиографическое произведение, «книгу, которая связала бы воедино мою жизнь и мое творчество». К сожалению, этой книги он не написал. В своей речи Ибсен упомянул и о том «распространенном убеждении, которое нередко служило для меня камнем преткновения. Говорят,

будто я в силу своей редкой, сказочной судьбы, прославившей мое имя во многих странах, должен чувствовать себя подлинным счастливецом. Утверждают также, будто мне посчастливилось кроме имени стяжать сердечное и чуткое отношение к моим трудам, — а это ведь самое главное для писателя.

Но такое истинное внутреннее счастье — не находка, не дар судьбы. Оно достается дорогой ценой и подчас дает о себе знать весьма ощутимо. Помните: тот, кто обрел для себя родину во многих странах, в глубине души нигде не чувствует себя вполне дома, даже в собственном отечестве. Впрочем, быть может, это еще придет. И я буду рассматривать сегодняшний вечер как начало...».

Из Христиании Ибсен отправился в Копенгаген на новые торжества. Сопровождал его в этой поездке редактор «Моргенбладет» Нильс Фукт — по возрасту и положению Ибсен нуждался в посторонней помощи. В тогдашних поездках не было вагон-ресторанов, и администрации пришлось позаботиться о том, чтобы ему, в отличие от других пассажиров, подавали еду в купе.

Торжествам в Копенгагене предстояло длиться целую неделю. Начались они с забавного эпизода в связи с вручением Ибсену большого креста ордена Данеброг. Вначале он, как было принято, получил футляр с имитацией ордена — намек на то, что награжденный должен сам оплатить дорогостоящее украшение. Ибсен ужаснулся и решил, что с ним сыграли шутку. Но на следующее утро депутация, посланная к придворному ювелиру, вручила ему подлинный орден, после чего министр культов лично прибыл с еще одной орденской звездой, подарком короля Христиана IX.

Торжественные церемонии, происходившие в ту первую неделю апреля 1898 года, с необыкновенным юмором описаны в книге Петера Хансена «Портреты», где, в частности, говорится: «...Вечером 1 апреля состоялся праздничный спектакль в Королевском театре. Ибсен не испытывал особого восторга по этому поводу, ибо театр не придумал ничего лучшего, как показать «Дикую утку», которой он уже дважды угощал Ибсена — и притом с тем же составом... Весьма сомнительно также, чтобы исполнение этой вещи с годами улучшилось. Во всяком случае, фру Хеннинг, славившаяся блестящим исполнением роли Хедвиг, явно для этой девочки постарела». Ей в ту пору было сорок восемь лет.

Как бы то ни было, в зале театра царил праздничная атмосфера. В огромной королевской ложе находилась вся королевская семья. В не менее просторной ложе для фрейлин восседал увешанный орденами Ибсен. А за кулисами разгорелись страсти. Здесь следует заметить, что обязанности руководителя Королевского театра исполнял не кто иной, как Петер Хансен, старинный приятель Ибсена, вместе с ним путешествовавший по Египту в 1869 году, когда Ибсену было

сорок один, а Хансену двадцать пять лет. По традиции, существовавшей в датском национальном театре на протяжении многих лет, вплоть до второй мировой войны и даже позднее, театром формально руководил какой-нибудь высший чиновник, чаще всего дворянского звания. Помимо него имелся директор-распорядитель. Именно эту должность и занимал в описываемый момент историк литературы и театральный консультант, титулованный профессор Петер Хансен.

После торжественного представления должно было состояться факельное шествие, но Петер Хансен распорядился, чтобы труппа оказала Ибсену почести после окончания спектакля и перед началом факельного шествия. Это вызвало волнение. Никто из ведущих актеров не подчинился приказу, и на сцене собрались лишь несколько молодых балерин. Находчивый Петер Хансен быстро справился с ситуацией:

«Дорогой Ибсен, позволь представить тебе, — в этот момент маленькая смущенная танцовщица подталкивается вперед, — фрёкен Н. Н. Очень обещающая актриса. Одна из самых талантливых».

Таким же образом представляются еще десять-пятнадцать молодых актеров.

К счастью, Ибсен ничего не заметил, так как настало время факельного шествия, и вся огромная площадь Конгенс Нюторв заполнилась людьми, которые бурно приветствовали Ибсена. Тем временем Петер Хансен и его жена нашли спасение в гостинице «Англетер» по другую сторону площади. Продолжим его рассказ.

«Не успели мы заказать немного питья и еды, как со стороны площади послышался невообразимый шум. Дикие крики, здравницы в честь Ибсена перемежались с визгом женщин. Внезапно входная дверь распахнулась, и в помещение буквально влетел Ибсен, ошарашенный, в разорванном пальто, поверх которого болтались орденские ленты, с широкополым цилиндром на затылке. Следом за ним вбежали Петер Хансен с супругой...»

Дело в том, что милейший Хансен из-за суматохи в театре забыл заказать Ибсену карету от театра до гостиницы (примерно в сотне метров от театра через площадь), и когда юбиляр вышел из здания театра, его в полном смысле слова чуть не задавили восторженные почитатели. (В тот вечер профессор Хансен получил заявление об уходе из театра от одного из ведущих актеров, поэтому, придя к себе в гостиницу, он совершенно позабыл об Ибсене.)

Петер Хансен рассказывает: «Я подошел к Ибсену и усадил его за столик.

— Вам ничего не надо? — спросил я. — Не хотите ли немного перекусить?

Да, он с удовольствием поел бы.

Я решительно вмешался в интересную беседу профессора Хансена с моей женой:

— Ибсен хотел бы что-нибудь поесть.

— Хочешь поесть? — небрежно спросил Петер Хансен.

— Да, большое спасибо.

— Официант! — крикнул директор театра. — Принесите-ка нам меню холодных закусок. Спасибо. Заказывай все что хочешь. Жаркое, колбасу, лосося — все, что пожелаешь. Может, тебе и выпить хочется?

— Спасибо, с удовольствием.

— Кружку бочечного пива — Ибсену. А может, и стопочку? Да, и от стопки водки почетный гость также не отказался».

На следующий день состоялся парадный обед, который с точки зрения его организации также оказался на редкость неудачным. Каждый из участников должен был внести баснословную сумму в 25 крон (по нынешним временам сумма более чем в десять раз превышает названную). И хотя директор гостиницы, решив принести престиж в жертву материальной выгоде, велел подать гостям королевские деликатесы, стоившие ему гораздо больше, чем он выручил от сбора, гости остались голодными!

Главный же скандал произошел во время торжественной речи профессора Петра Хансена. Вопрос о том, кому приветствовать за обедом Ибсена, решался с участием всех ведущих деятелей культуры Дании. Но Брандес оказался в отъезде, все же другие кандидатуры были отвергнуты — оратор не должен был принадлежать ни к правым, ни к левым кругам. Наконец нашли подходящего человека. Но он с испугу сказался больным накануне самого праздника. И снова Петеру Хансену пришлось идти в бой. Он приготовил небольшой спич — воспоминание о том, как они с Ибсеном весело провели время в Египте несколько десятилетий назад. Но воспользоваться подготовленным текстом он не смог и, заикаясь, сказал лишь несколько слов о том, что Ибсен обеспечил его театру полные сборы.

А затем последовал новый удар! Записи благодарственной речи Ибсена не сохранилось. Но, вспоминая, отметив, что речь профессора Хансена сбила его с толку, он в столь же запутанных выражениях поблагодарил деятелей культуры Дании. После этого изрядно подвыпившие писатели один за другим брали слово, пытаясь сгладить скандал, но лишь усугубляли его.

Торжества в честь Ибсена продолжались. Из Копенгагена он отправился в Стокгольм, где также состоялось награждение большим крестом, аудиенция у короля Оскара, обед во дворце, официальный

банкет, торжественное представление и празднество в шведском союзе писателей. В довершение всего две женские организации, объединившись в своей досаде по поводу того, что все предыдущие торжества были доступны лишь мужчинам, добились от Ибсена обещания отсрочить отъезд и в качестве почетного гостя принять участие в торжестве в Хассельбакене в субботу 16 апреля.

Этот последний прием оказался для Ибсена самым памятным. Начало ему совсем не понравилось: за столом его поместили между двумя самыми видными поборницами эмансипации женщин, и одна из них, Эллен Кей, обратилась к гостю с речью, которая привела его в мрачное расположение духа. Но затем были показаны народные танцы в исполнении группы «Фолкедаксенс Веннер», и одна молодая солистка настолько очаровала Ибсена, что его восторг можно, пожалуй, расценивать как последнее любовное увлечение. Они условились, что молодая женщина (ее звали фрёкен Роза Фитингоф) придет на вокзал проводить писателя.

Тотчас по возвращении в Христианию, на улицу Арбинс гате, Ибсен завел с ней чуть ли не страстную переписку. В своих письмах он сетовал на то, что встретил Розу лишь в последний вечер своего пребывания в Стокгольме, просил ее писать ему и прислать свою фотографию. Она ответила, и переписка между ними продолжалась на протяжении весны и лета. Они договорились даже, что фрёкен Фитингоф с матерью после летнего отдыха в Люсекиле, проездом в Стокгольм, заглянет в Христианию.

Этим планам, однако, не суждено было сбыться. Но через год после встречи в Хассельбакене Роза вновь пишет Ибсену письмо, напоминая о себе, и Ибсен отвечает ей, между прочим, следующее: «Этот день навсегда останется в моей памяти. Можете в этом не сомневаться! Ваши письма хранятся в особом отделении моего письменного стола, и, когда утром я сажусь за работу, я всегда заглядываю туда и здороваюсь с Розой. С сердечным приветом. Г. И.»

В тот год Ибсен не приступил всерьез к работе над новой пьесой не только из-за продолжительных торжеств, но и по причине занятости чисто практическими делами, среди которых особенно хлопотным оказалось немецкое издание Собрания его сочинений. К тому же Сигурд вновь развил активную политическую деятельность. Он создал собственный еженедельник, «Рингерен», — на протяжении двух лет своего существования этот еженедельник приобрел большое влияние. Редколлегия его состояла из трех человек: Сигурда Ибсена, Бьёрнстыерне Бьёрнсона и Эрнста Сарша — весьма боевитая тройка.

В 1899 году Сигурд Ибсен добился наконец должности, которую ему давно следовало бы занимать. Как уже говорилось, Норвегия не

имела собственного министерства иностранных дел, но теперь торгово-консульский отдел министерства по внутренним делам был реорганизован и расширен, и возглавить его предложили Сигурду Ибсену. Так уж получилось, что в борьбе за самостоятельность норвежской дипломатии на первый план, фактически вопреки желанию Сигурда, выдвинулся консульский вопрос. Но именно проделанная им работа через шесть лет привела к разрыву шведско-норвежской унии.

Назначение состоялось 14 июля 1899 года, а уже на следующий день Сигурд пишет Берглиот (она в то время находилась у своих родителей в Аулестаде): «...Я прочитал о своем назначении в «Моргенбладет», так что сомнений более не оставалось. Лишь после этого я послал телеграмму в Аулестад, а затем отправился к родителям... Они были вне себя от радости...»

Сюжет новой пьесы, выпаниваемой драматургом с момента выхода в свет «Иона Габриеля Боркмана», для него самого был совершенно ясен, и кое с кем он вскользь об этом поделился. Но длительное время, по собственному признанию, ему виделась лишь одна фигура. Только весной 1899 года он делает несколько кратких набросков; всерьез же приступает к работе к концу лета. К тому времени общая структура пьесы, по-видимому, полностью оформилась в его голове. Имена действующих лиц претерпели некоторые изменения: так, главный герой поначалу назывался Струбов, потом получил имя Струбек и в конце концов стал Рубеком. Затем автор твердой рукой удаляет тех второстепенных персонажей, которые хотя и играют определенную роль в действии пьесы, но вполне могут существовать за сценой. Так же поступает он и с ролью сплетницы из столицы. «Среди курортников она кажется слишком забавной. Злобна в своей бездумности». Такого рода персонаж в постановке опытного режиссера вполне мог бы стать благодатным сценическим материалом, но Ибсен безжалостно его убирает, дабы не отвлекать внимания от того первостепенного, что составляет смысл произведения. Остается лишь одно и самое главное: патетический расчет Генрика Ибсена с собственной жизнью, его стремление еще раз попытаться раскрыть неразрешимое противоречие между жизнью и творчеством художника. Он и не делает ни малейшей попытки замаскироваться.

По мнению многих, пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — одна из самых слабых современных драм Ибсена. Даже ее сценическое воплощение с трудом позволяет полностью понять замысел автора. Так же как и «Ион Габриель Боркман», пьеса начинается во вполне реалистической манере, затем переходит в символику и завершается абстрактным действием. Найти для нее верный стиль

исполнения оказалось нелегко. Позднее символисты, а также проповедники «абсурда» в драматургии по-своему более умело и последовательно использовали абстрактные средства воздействия — как в том случае, когда им действительно было что сказать, так и тогда, когда они показывали свои фокусы крапленными картами.

Критики отмечали также, что в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» проблематика проступает отчетливее и кажется более искусственной, чем в ранних драмах Ибсена. Характер пессимистического самопознания и самоанализа пьесы столь очевиден, что она перестает служить привлекательным объектом исследования, ибо сама себя толкует.

Но становится ли самоанализ менее глубоким и менее захватывающим оттого, что в этом своем произведении Ибсен, не таясь, анатомирует самого себя? Лично я этого не нахожу: я принадлежу к той пастве, которая считает эту пьесу своим приходом. Всякий раз, когда я заново ее перечитываю, мне бросаются в глаза новые особенности.

Когда Ибсен утверждает, будто Сольнес превосходный архитектор, намекает на то, что Алмерс мог бы написать что-то новое и важное об ответственности человека, и считает вполне естественным, что такой человек, как Боркман, становится директором банка, то ко всем этим образам мы можем предъявить отдельные частные претензии. И хотя от этого они не становятся менее интересными, их жизненная ситуация может иногда казаться надуманной. Что же касается образа профессора Рубека, то, вне всякого сомнения, он является и человеком и художником такого масштаба, какой соответствует его славе.

Каждое произносимое им слово свидетельствует о том, что он вложил в искусство всю свою душу. Он превосходно сознает собственную значимость, целиком посвящает себя своему таланту и делает все для его совершенствования. Рубек — сам себе кумир, ведь только так он может достичь поставленной цели. Но кто-кто, а он отдаст себе отчет, чего это ему стоило. Знает он и другое: даже столь дорогой ценой он не смог добиться цели! И если другие не сумели разглядеть его компромиссов, его фальши в создании художественного произведения, сам он все сознавал. Он отказался от полноценной жизни, принес ее в жертву своему непомерному честолюбию художника, и перенагнул через самого себя и близких ему людей, но удовлетворил при этом лишь чисто внешнее честолюбие. Его судит собственная совесть. Так стоила ли игра свеч?

На мой взгляд, пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — не только рассказ о беспощадном самопознании стареющего гения и тем самым один из интереснейших автобиографических документов в искусстве нового времени. В творческом отношении, по форме и содержанию — это одна из тех пьес, которая будет пленять многие

поколения читателей, а возможно, и зрителей. Она явно несет на себе следы возраста автора. Он стал слишком стар, чтобы экспериментировать или хоть как-то совершенствовать свой стиль. На склоне лет он перестал прислушиваться к требованиям реализма и символизма, в какой-то степени пренебрег читателем. И если раньше он настаивал на том, что сочиняет о людях и для людей, то пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», бесспорно, написана о нем и для него самого.

Рубек — художник до мозга костей. Майя — та небольшая частичка жизни, которую он сумел купить после того, как прославился. Ирена — само вдохновение, «модель», та жизнь, которую он любил и хотел создать, вместе с тем втайне мечтая об одиночестве. Но именно эта жизнь, эта действительность и становится его судьей. Ирена сумела понять его человеческую сущность, она сумеет разглядеть его и как художника, если увидит его произведение.

Ибсен долгое время называл пьесу «Днем воскресения». Тем самым он как бы хотел сказать, что небольшие увлечения на склоне лет, несмотря ни на что, вселяли в него надежду хоть однажды получить возможность жить. Со временем пьеса получила название «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В тот момент у него еще теплилась, правда, слабая надежда на то, что пробуждается вымышленная жизнь и что он как-то сможет против нее защититься. Но с заключительным диалогом между Рубеком и Иреной приходит развязка:

И р е н а. Непоправимое мы видим лишь тогда...

П р о ф е с с о р Р у б е к. Ну?...

И р е н а. Когда мы, мертвые, пробуждаемся.

П р о ф е с с о р Р у б е к. А что, собственно, мы видим тогда?

И р е н а. Видим, что мы никогда не жили».

Рубек скульптор, или «мастер картин», как его называют. Но когда он пытается оправдаться перед Иреной за то, что испортил собственное творение, она тут же ловит его с поличным:

И р е н а (жестко и холодно). Поэт!

Р у б е к. Почему поэт?

И р е н а. Потому что ты слаб, ко всему равнодушен и полон снисхождения к себе — отпускаешь себе все дела и мысли. Ты убил во мне душу... и вот изображаешь себя в виде воплощенного раскаяния, покаяния... *(С улыбкой.)* И думаешь, что тем свел все счеты.

П р о ф е с с о р Р у б е к (вызывающе). Я художник, Ирена. И не стыжусь слабости, которая, быть может, пристала ко мне. Я рожден художником, видишь ли. И никогда ничем иным не буду.

И р е н а (смотрит на него с затаенной недоброй усмешкой и говорит кротко и мягко). Ты поэт, Арнольд. *(Мягко проводит рукой по его волосам.)*

П р о ф е с с о р Р у б е к (недовольным тоном). Почему ты все называешь меня поэтом?

И р е н а (не спуская с него пытливого взора). Потому, мой друг, что слово это заключает в себе нечто вроде извинения, нечто вроде отпущения грехов... оно словно покрывает, как плащом, всякого рода слабости...»

Может ли великий писатель вынести себе более беспощадный приговор?

Можно без преувеличения сказать, что с точки зрения исполнения роль Ирены — одна из труднейших женских ролей у Ибсена. В Ирене нетрудно обнаружить сходство с Эллидой Вангель. Обе героини легко возбудимы и весьма чувствительны. Рубек не соблазнил, но восхитил Ирену, он буквально вселил в нее смесь страха и тоски при мысли о том, что духовный экстаз может обернуться грубой реальностью. Ее сознание — здесь, скорее, подходит более возвышенное слово «душа» — тем самым было разбито, и она много лет провела в стенах нервной клиники. Ибсен оставляет открытым вопрос о том, является ли рассказ Ирены о своем прошлом, после того как они расстались с Рубеком, правдой, или же это плод ее воображения. Скорее всего, последнее. Но она снова на пути к настоящей жизни. «Воскрес» источник вдохновения Рубека, являя собой одновременно и отчаянную надежду и смертельную угрозу для стареющего художника.

Слова Ирены могут показаться бессвязными, в них слышится порой то призыв из глубокой пропасти, то зов ясного, светлого дня. Почти все актрисы, пытающиеся воссоздать этот образ на сцене, либо переигрывают, либо не доносят до зрителей ее приступы. Но для опытного психиатра образ ее не нов — с такой, как она, подчас далекой и «мертвой», подчас возбужденной, возвращающейся к действительности, врачи встречались не раз.

Если пьесу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» когда-нибудь экранизировать, пригласить на роли Рубека и Ирены актеров, которые смогли бы донести до зрителей все своеобразие их образов и использовать ту смесь абстракционизма и реальной обстановки, какая доступна кинематографу, драматургический эпилог Генрика Ибсена, его лебединая песня, может по праву стать мировым шедевром.

Вряд ли нужно добавлять, что пьеса была тотчас переведена на многие языки и поставлена на сценах различных театров мира. Однако большого сценического успеха она не имела, и отзывы критики разделились: одни ею восторгались, другие не поняли, а третьи отнеслись к ее появлению отрицательно.

Пьеса была задумана, как подчеркивал Ибсен, в качестве эпилога к ряду современных драм. Это свидетельствует о намерении автора написать и другие вещи, но в иной форме. Сам он, правда, сомневался, сумеет ли осилить новую работу. В письме к графу Прозору

от 5 марта 1900 года он заявляет: «Я еще не знаю, напишу ли новую драму, но если я сохраню ту духовную и телесную силу, которой могу еще радоваться, то, по-видимому, не смогу долго оставаться в стороне от поля брани. Однако в таком случае я выступлю с новым оружием и в новых доспехах».

Этого не случилось.

Кут относит первый удар Ибсена к 1901 году, но вряд ли следует сомневаться в том, что он произошел уже в середине марта 1900 года — Ибсен сам говорит об этом в кратком благодарственном письме по случаю дня рождения. В этом письме, датированном 2 апреля и адресованном Нильсу Фукту, он пишет: «Сразу же после бала во дворце я почувствовал большое недомогание и все еще не выхожу из дому». А в письме к Августу Ларсену, представителю издательства «Гюльдендал», он сообщает 20 апреля: «Начиная с середины марта я был нездоров (но не лежал в постели), и доктор запретил мне притрагиваться к перу и чернилам».

Симптомы вполне очевидны: ограниченная подвижность правой руки и ноги. Сонтум, лечащий врач Ибсена, прописал ему массаж и морские ванны, и летом 1900 года Ибсен направляется в Саннефьорд-бад. Берглиот ошибается, когда утверждает, что вместе с ним поехала и Сюзанна, так как 13 июня он пишет Сюзанне из Саннефьорда. Это последнее письмо Ибсена к жене начинается словами: «Дорогая Сюзанна! Спасибо за письмо, которое я только что получил. Все идет превосходно. Сплю хорошо. Аппетит зверский. Каждый день мне делают массаж, он приносит мне необыкновенную пользу. От болевых ощущений нет и следа. Я уже могу ходить сколько хочу, не чувствуя усталости в ноге». И далее он делает несколько указаний по хозяйству и желает Сюзанне счастливого путешествия на ванны — по всей вероятности, в Италию.

The rest is silence — остальное окутано молчанием.

С момента возвращения Ибсена из Саннефьорда в конце августа 1900 года и до последних строк, написанных его рукой и датированных февралем 1904 года, имеется всего шестнадцать его писем. Семь из них написаны на протяжении осени 1900 года, причем ни одно не превышает шести строк, четыре письма относятся к 1901 году (три из них по две-три строчки и четвертое, более длинное письмо к Розе Фитингоф, в котором Ибсен между прочим сообщает, что впервые в жизни был болен, но в остальном возносит ее «как молодую принцессу из мира сказки»). От 1902 года сохранились две телеграммы и одно письмо, все не более двух строк. В 1903 году Ибсен написал крохотное, в две строки, письмо Якобу Хегелю, а в 1904 году — д-ру Эдварду Бюллю, своему лечащему врачу, который сменил умершего Сонтума. Письмо от 14 февраля состоит всего из одного слова:

«Спасибо. Г. И.»

Не из писем, а из других источников мы знаем, с каким упорством боролся Ибсен с болезнью и приближением смерти. Длительное время он и члены его семьи вели себя так, как большинство семей в подобной ситуации: они были оптимистами, все шло так хорошо. На протяжении осени и зимы Ибсен вновь стал совершать прогулки к Гранд-кафе, где выпивал чашечку кофе, после чего шел домой и ставил свои карманные часы по университетским, — короче говоря, продолжал оставаться достопримечательностью города.

После второго удара в 1901 году он больше почти не гулял по улице Карла Юхана, но очень радовался ключу от королевского парка, который лично в его распоряжение отдал Оскар II, — тем самым он получил доступ в ту часть парка, которая была частным владением королевской семьи. Парк находился напротив квартиры Ибсена. Писатель направлялся туда, открывал калитку своим ключом и наслаждался полным покоем. Но, как рассказывает Берглиот, и после того как семья наняла для него сиделку, он иногда хотел гулять в одиночестве и очень гневался, когда сиделка выходила влед за ним на улицу.

Сохранились воспоминания его современников. Одно из них принадлежит Петеру Нансену, который напес писателю деловой визит — правда, еще в 1901 году, но после того, как у Ибсена случился второй удар. Уже в прихожей Нансен понял, что прием гостя для Ибсена мучителен и связан с большим напряжением, поэтому он поспешил ретироваться, заявив, что сможет вести переговоры с Сигурдом.

— Да, пожалуйста, — ответил Ибсен. — Дело ведь может припести неплохой доход. Но я очень устаю днем, не в состоянии вести дел. Поговорите с моим сыном. И спасибо за то, что вы пришли. Передайте мою благодарность издательству.

У него был голос дряхлого и очень больного человека. Он даже с трудом произносил слова. Фразы получались какими-то бессвязными и доносились словно бы издалека.

В 1903 году у Ибсена произошел третий удар, и по всему миру стали распространяться слухи о том, что в любой момент можно ожидать его смерти. Но он протянул целых три года. Еще в 1904 году он принял у себя молодого литературоведа Халфдана Кута, только что издавшего собрание писем Ибсена. Кут рассказывает об этой встрече:

«Мне казалось несправедливым, что я ни разу не имел возможности поговорить с Ибсеном. Я сделал все, чтобы добиться приема у него дома. Но он в то время был уже развалиной. Это было за два года до смерти. После перенесенных ударов он страдал потерей речи, так что беседовать с ним было крайне трудно. Когда я пришел к нему,

у него сидел массажист, постоянно при нем находившийся и так к нему привыкший, что мог пояснить его мысли, когда Ибсен произносил свои бессвязные слова. Я вошел к нему в комнату и поздоровался. Он сказал: «Так, значит, вы тот человек, который издал этот словарь». «Он хочет сказать письма», — заметил массажист. В таком духе и продолжалась наша беседа. Ибсен произносил лишь несколько слов, я же говорил с ним и смотрел на него».

Еще какое-то время Ибсен пытался выходить в город. С помощью массажиста, Арнта Дели, его поднимали в ландо, и они совершали вдвоем поездку по городу. После смерти Ибсена Дели, разумеется, стал знаменитостью, у него старались выведать, какими золотыми крупицами гений мог поделиться с ним с глазу на глаз. Дели, к его чести, высказывался с большим тактом и сдержанностью. Приведем лишь два небольших эпизода. Дели спросили, о чем они с Ибсеном беседовали во время прогулок: «Обо всем, что приходило в голову. Нередко он шутил. Однажды мы проехали мимо Фритьофа Хансена и тотчас повернули обратно. Ибсен промолвил: «Ух, как холодно стало после встречи с этим полярником». В другой раз в конце улицы Драмменсвейен мы встретили профессора Людвиг Людви́гсена Доз. Ибсен, бывший в тот день в особо хорошем расположении духа, помахал ему рукой и крикнул: «Добрый день». Но Доз не заметил приветствия и не расслышал слов, хотя Ибсен три раза прокричал ему «Добрый день». Тогда Ибсен повернулся ко мне и сказал: «Знаете, он обижен на меня — он полагает, что это с него я списал ректора Кролла. Но я вовсе не его имел в виду».

Начиная с 1905 года физические силы Ибсена таяли с каждым днем. Но, несмотря на слабость и потерю речи, он сохранил свои умственные способности. Он продолжал следить за борьбой, какую вел его сын Сигурд — сначала в должности начальника отдела, затем министра и наконец норвежского государственного министра в Стокгольме вплоть до той минуты, когда весной 1905 года Сигурд отказался войти в правительство Микельсена, так как не одобрял методы разрыва унии со Швецией.

23 мая 1906 года Генрик Ибсен скончался. Ходили многочисленные легенды о его последних словах. Как утверждает Берглиот Ибсен, он сказал накануне ночью Сюзанне: «Моя милая, милая жена, как ты была добра ко мне». Кут же в своей большой биографии Ибсена, изданной осенью 1956 года, выдвинул иную версию. По его словам, в ответ на реплику Сюзанны, обращенную к сиделке, о том, что теперь доктор, пожалуй, скоро поправится, Ибсен якобы повернулся и мрачно ответил: «Как раз наоборот».

Таких похорон, которые устроили Ибсену, Норвегия еще не знала. Во главе траурной процессии шел молодой король, за ним депутаты стортинга, члены правительства, дипломатический корпус

и вообще весь цвет страны. Панихиду служил Кристофер Брюн, ставший, как утверждают, прообразом Бранда. Впрочем, последние годы Брюн бывал в доме у Ибсена и, как намекает Берглиот, очевидно, как-то пытался переубедить упрямого вольнодумца, но Ибсен прервал его словами: «Уж это мое дело!» Во всяком случае, он умер столь же непримиримым, как и жил. Пышные похороны великого бунтаря, на которые забыли пригласить, кажется, только писателей, произвели такое впечатление на современников, что Герхард Гран подробно описал их в журнале «Самтиден» — одно перечисление именитых участников процессии занимает целую страницу.

Итак, в портрете Генрика Ибсена, каким видел его автор настоящей книги, сделан последний штрих. И сейчас, пожалуй, уместнее всего привести те пророческие слова, которыми другой норвежский драматург, Хельге Круг, закончил свою статью, написанную к столетию со дня рождения Генрика Ибсена:

«Мы знаем, что свет доходит до нас из космоса лишь спустя длительное время после излучения его звездами. То же можно сказать и о великих литературных произведениях. Источник остается прежним, и свет льется непрерывно, но это всегда новый свет. Именно так произошло с великими драмами Ибсена. Через пятьдесят, через сто лет после их создания они озаряют нашу жизнь и дарят нам радость первовосприятия. Этим светом проникнуто творчество Ибсена».

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Генрик Юхан Ибсен родился в Шиене 20 марта 1828 года в семье Кнуда и Марихен (Маркен) Ибсен, урожд. Альтенбург.

В 1835 году семья переехала в Венстеп, в Ерпене.

Конфирмован осенью 1843 года.

В январе 1844 года поступил учеником аптекаря в Гримстаде. Жил в Гримстаде до апреля 1850 года.

«КАТИЛИНА».

Издана в 1850 году. Первая постановка осуществлена в Новом театре в Стокгольме 3 декабря 1881 года.

В апреле 1850 года по пути в Христианию посетил Шиен.

Летом 1850 года посещал «фабрику студентов» Хельтберга в Христиании. Сдал на аттестат зрелости в августе того же года.

«БОГАТЫРСКИЙ КУРГАН».

Первая постановка в «Христиания-театр» 26 сентября 1850 года. Пьеса переработана в 1853 году и издана в «Бергенске бладе» в 1854 году.

Содержал себя на заработки свободного журналиста в Христиании до ноября 1851 года. Зимой 1850/51 год работал учителем воскресной школы транитов. Назначен Уле Бюллем театральным поэтом при Норвежском театре в Бергене и переехал туда в ноябре 1851 года. Жил в Бергене до лета 1857 года. Весной 1852 года получил стипендию и изучал театральное искусство в Копенгагене, Берлине, Гамбурге и Дрездене.

«ИВАНОВА НОЧЬ».

Первая постановка в Норвежском театре в Бергене 2 января 1853 года. Издана в «Посмертных записках», 1909 г.

«ФРУ ИНГЕР ИЗ ЭСТРОТА».

Первая постановка в Норвежском театре в Бергене 2 января 1855 года. Издана в 1857 году.

«ШИР В СУЛЬХАУГЕ».

Первая постановка в Норвежском театре в Бергене 2 января 1856 года. Издана в 1856 году.

Весной 1856 года помолвлен с Сюзанной Доэ Туресен.

«УЛАФ ЛИЛЬЕКРАНС».

Первая постановка в Норвежском театре в Бергене 2 января 1857 года. Издана на немецком языке в 1898 году, на норвежском — в

1902 году. В июле 1857 года назначен директором Норвежского театра на Мёллергатен в Христиании.

Июнь 1858 года — женитьба на Сюзанне Туресен.

«ВОИТЕЛИ В ХЕЛЬГЕЛАНДЕ».

Издана в 1858 году. Первая постановка в Норвежском театре в Христиании 24 ноября 1858 года.

23 декабря 1859 года родился сын Сигурд.

Летом 1862 года совершил пеший поход в Гюдбрансдален, Согн и Мёре для сбора памятников устного народного творчества.

Закачивает деятельность на посту директора Норвежского театра на Мёллергатен после банкротства театра в 1862 году.

«КОМЕДИЯ ЛЮБВИ».

Издана в 1862 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 24 ноября 1873 года.

С января 1863 года художественный консультант «Христиания-театр».

В июне 1863 года участвует в студенческом фестивале в Бергене.

«БОРЬБА ЗА ПРЕСТОЛ».

Издана в 1863 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 17 января 1864 года.

В апреле 1864 года покидает Норвегию, переезжает с семьей в Рим.

«БРАНД».

Издана в 1866 году. Первая постановка в Новом театре в Стокгольме 24 марта 1885 года, 4-е действие поставлено в «Христиания-театр» 26 июня 1867 года.

В 1866 году получает писательское жалованье.

«ПЕР ГЮНТ».

Издан в 1867 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 24 февраля 1876 года.

В 1868 году переезжает в Дрезден.

«СОЮЗ МОЛОДЕЖИ».

Издана в 1869 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 18 октября 1869 года.

Летом 1869 года поездка в Стокгольм для участия в орфографической конференции северных стран. В составе делегации от Норвегии и Швеции присутствовал на открытии Суэцкого канала.

«СТИХОТВОРЕНИЯ».

Изданы в 1871 году.

«КЕСАРЬ И ГАЛИЛЕЯНИН».

Издана в 1873 году. Первая постановка в Городском театре Лейпцига 5 декабря 1896 года. Первая норвежская постановка в Национальном театре 20 марта 1903 года.

В 1874 году приезд в Христианию.

В 1875 году переезд в Мюнхен.

«СТОЛПЫ ОБЩЕСТВА».

Издана в 1877 году. Первая постановка в Королевском театре Копенгагена 18 ноября 1877 года. Первая постановка в Норвегии в Норвежском театре Бергена 30 ноября 1877 года.

В 1878 году переезд в Рим. Возвращение в Мюнхен в 1879 году.

«КУКОЛЬНЫЙ ДОМ».

Издана в 1879 году. Первая постановка в Королевском театре Копенгагена 21 декабря 1879 года. Первая постановка в Норвегии в «Христиания-театр» 21 января 1880 года. В 1880—1885 годах вновь живет в Риме.

«ПРИВИДЕНИЯ».

Издана в 1881 году. Первая постановка в «Аврора Тэрнэр Холл» в Чикаго 20 мая 1882 года. Норвежская премьера в «Мёллергатен-театр» (ансамбль Августа Линдберга) 17 октября 1883 года.

«ВРАГ НАРОДА».

Издана в 1882 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 13 января 1883 года.

«ДИКАЯ УТКА».

Издана в 1884 году. Первая постановка на Национальной сцене в Бергене 9 января 1885 года.

В 1885 году приезд в Норвегию: Христиания, Тронхейм, Молде, Берген.

В 1885—1891 годах живет в Мюнхене.

«РОСМЕРСХОЛЬМ».

Издана в 1886 году. Первая постановка на Национальной сцене в Бергене 17 января 1887 года.

В 1887 году летний отдых в Ютландии и поездка в Гётеборг, Стокгольм и Копенгаген.

«ЖЕНЩИНА С МОРЯ».

Издана в 1888 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 12 февраля 1889 года.

«ГЕДДА ГАБЛЕР».

Издана в 1890 году. Первая постановка в «Христиания-театр» 26 февраля 1891 года.

Летом 1891 года путешествие в Нордкап. С сентября 1891 по октябрь 1895 года живет на Виктория Террасе в Христиании.

«СТРОИТЕЛЬ СОЛЬНЕС».

Издана в 1892 году. Первая постановка в театре Лессинга в Берлине 19 января 1893 года. Первая постановка в Норвегии, в Тронхейме (Общество Виллиама Петерсена) в январе 1893 года.

«МАЛЕНЬКИЙ ЭЙОЛЬФ».

Издана в 1894 году. Первая постановка в Немецком театре в Берлине 12 января 1895 года. Норвежская премьера в «Христиания-театр» 15 января 1895 года.

В 1895 году переезжает на Арбинс гате в Христиании и живет там вплоть до самой смерти.

«ЙОН ГАБРИЕЛЬ БОРКМАН».

Издана в 1896 году. Поставлена одновременно в Шведском и Финском театрах Гельсингфорса 10 января 1897 года. Первая постановка в Норвегии в Драммене (ансамбль Августа Линдберга) 19 января 1897 года.

В марте—апреле 1898 года торжественное празднование юбилея Ибсена в Христиании, Копенгагене и Стокгольме.

«КОГДА МЫ, МЕРТВЫЕ, ПРОБУЖДАЕМСЯ.»

Издана в 1899 году. Первая постановка в Дворцовом театре в Штутгарте 26 января 1900 года. Норвежская премьера в Национальном театре в Христиании 6 февраля 1900 года.

Генрик Ибсен умер в Христиании 23 мая 1906 года.

Личность Ибсена привлекла к себе внимание зрителей и читателей во всем мире почти тогда же, когда стал знаменит Ибсен-драматург. И не только потому, что публика любопытна и хочет узнать, каким является на самом деле, в жизни, человек, творения которого ее увлекли. Ибсен как личность запомнился уже его современникам, послужив желанным объектом для карикатуристов, прежде всего как фигура удивительно цельная и законченная. Но основная причина того, что облик Ибсена в 80-х и 90-х годах прошлого века врезался в память множества людей, заключалась в необычайном несоответствии между этим обликом и духовной сутью, устремленностью его произведений.

Чрезвычайно точно очертил это несоответствие Александр Блок, один из тех писателей, для которых творчество Ибсена стало частью их внутреннего мира.

Вот каким рисует великий поэт великого драматурга в годы после создания «Бранда» и «Пер Гюнта»: «Появляется лобезный, сухой и злой Ибсен в щегольском и всегда застегнутом сюртуке и в перчатках... К назойливо лезущему не вовремя гостю Herr Ibsen выходит с пером в руках. С пера капая чернила. Это единственный знак досады, ни слова нелюбезного, — и гость сконфужен. Frau Ibsen блюдет покой и пищеварение супруга. Когда на улице наберется достаточно народу, она отдергивает занавеску: взорам зевак представляется Ибсен, погруженный в работу» *.

А вот как Блок рисует пьесы Ибсена: «Кто это — Гедда Габлер? Любит или ненавидит ее автор? Влюблен или презирает — или — и то, и другое вместе? Что такое «белые кони» Росмерсгольма? И гибель от рока, тяготеющего над домом? Бывают разве Женщины Моря? Разве это не бесполое наяды, глупые рыбы с лицами прекрасных дев? Почему Эллида бежит по берегу моря и, как птица, хлопает обрезанными крыльями? Почему она вдруг, именно как птица, смешно и неуклюже бросается назад в клетку? Действительно ли сумасшедший или только притворяется таким Строитель Сольнес? Почему какая-то глухая девочка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать целую башню, требует какое-то «королевство на стол» и при этом называется «поностью»? Или мозг строителя разгорячен, и все это только его бред?» **

И Блок многократно отмечает, что не только более поздние пьесы Ибсена по своей сути уводят в неопределенную даль и демоничны: «...новейшие драмы Ибсена обнаружили только, что в с е его творчество подобно стремительному бурному потоку, в котором много подводных камней... Все творчество его многозначно, все говорит о будущем, о несказанном — и потому соблазнительно» ***.

Так противопоставляются друг другу корректный и уравновешенный пожилой человек, живущий размеренной жизнью и охотно украшающий себя орденами,

* Александр Блок, Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 9, Л., 1936, стр. 147—148.

** Там же, стр. 149.

*** Там же, стр. 150.

и художник, ставящий перед зрителем и читателем одну загадку за другой, ведущий в неведомые глубины.

И еще с одной стороны облик Ибсена-человека оказывался в противоречии с внутренним смыслом его творчества. Благополучный старый господин, тщательно блюдуший свои имущественные интересы, — вместе с тем тот писатель, который подверг уничтожающей критике современное ему общество, показал неприглядность, гнилость его столпов и призывал новый всемирный потоп — революцию, более радикальную, чем все предшествующие!

Все это придало особое своеобразие тому образу Ибсена, который сложился и стал каноническим в этой своей особенности еще при жизни норвежского драматурга.

Но были и такие черты внешнего облика Ибсена, которые, напротив, прямо и непосредственно выражали его внутреннюю суть. В молчаливости и сосредоточенности Ибсена, в его необщительности и нежелании давать разъяснения по поводу собственного творчества нельзя было не увидеть то же, что содержалось в строе его пьес с их сдержанностью и лапидарностью, с отсутствием ответов на поставленные в них вопросы. В морщинистом лице старого Ибсена с плотно сжатыми губами и устремленным вдаль острым взором небольших глаз, глядевшем с фотографий на его почитателей, угадывалась та же недосказанность и таинственность, та же «подтекстность», которая составляла особенность его творчества.

В бесчисленных статьях и книгах, посвященных Ибсену, этот его образ присутствовал почти постоянно. И нередко к этому присоединялись большие или меньшие экскурсии в биографию Ибсена. Ведь весь путь Ибсена — от норвежского писателя к писателю европейскому и мировому — был неразрывно связан с его личной судьбой, в частности с его двадцатипятилетней жизнью за пределами Норвегии. А для непорвежского читателя многие, особенно более ранние пьесы Ибсена, по также «Бранд» и «Пер Гюнт» оставались в значительной мере непонятными без разъяснений, касающихся норвежской действительности и той жизни, которую вел Ибсен в Норвегии. Поэтому уже очень рано выкристаллизовывается некий круг биографических сведений, которые привлекаются исследователями и популяризаторами, когда они обращаются к творчеству Ибсена.

Разорение отца Ибсена, долгие годы работы юного Генрика Ибсена в грим-стадской аптеке, его приезд в Христианию и попытка поступления в университет, его деятельность в качестве руководителя сначала бергенского, а затем столичного «Христиания-театр», его отъезд в 1864 году из Норвегии — вот те факты, которые особенно часто фигурируют в работах начала XX века, посвященных Ибсену. Большое внимание вызвал факт, на который впервые указал Георг Брандес *: резкое изменение во всем облике Ибсена, происшедшее в конце 60-х годов, когда ему исполнилось сорок лет и когда он обрел твердую почву под ногами в экономическом отношении. Он изменился внешне: перестал носить огромную взъерошенную бороду, стал аккуратно, даже тщательно одеваться. Но изменился и характер его поведения: он сделался тем сдержанным, не-

* G. Brandes, Henrik Ibsen. København, 1968, S. 62.

разговорчивым человеком, который стал затем известен всему миру, между тем как прежде его считали чуть ли не болтливым. Что самое удивительное, резко изменился даже его почерк, также ставший аккуратным, тщательным, разборчивым.

Так в начале нашего столетия сложился целый свод используемых в критике биографических данных об Ибсене. Русский читатель был широко знаком с этим сводом благодаря обширному критико-библиографическому очерку, который был предпослан А. и П. Ганзенами Полному собранию сочинений Ибсена, вышедшему несколькими изданиями *, а также благодаря их подробным предисловиям к отдельным пьесам. Здесь были широко использованы все основные работы об Ибсене, вышедшие на Западе, опубликованные к тому времени письма Ибсена, а также некоторые статьи и речи зрелого Ибсена. Часть этих писем, оставшиеся фрагментами начальные главы автобиографии Ибсена, некоторые из написанных им в молодости статей и его речи вошли в состав изданного Ганзенами Полного собрания сочинений, что также содействовало ознакомлению русских читателей с жизнью великого норвежского драматурга.

Но за прошедшие с того времени полвека появилось много новых материалов, обогащающих наши представления об Ибсене-человеке и тем самым позволяющих глубже понять его творчество. Было опубликовано много его новых писем, вышли в свет воспоминания людей, очень близко стоявших к Ибсену, — в том числе воспоминания Берглиот, дочери Бьёрсона, вышедшей в 1892 году замуж за Сигурда, единственного сына Ибсена. Во многих книгах и статьях значительное место уделено отдельным эпизодам из жизни Ибсена. В больших сводных работах по Ибсену, — например, таких, как книги Г. Грана **, Х. Кута ** — биографические материалы привлекаются значительно шире, чем в более ранних исследованиях. Вместе с тем эти материалы, естественно, занимают все же и здесь и вообще в книгах, посвященных Ибсену, лишь подчиненное положение, служат лишь необходимым комментарием к истории творчества великого драматурга. И по отношению к Ибсену, мастеру напряженной мысли, подчеркивавшему, что для его творчества решающее значение имеют не случаи из его жизни, а то, что им было пережито в душе, такое обращение исследователей не столько к истории внешней жизни, сколько к истории мыслей и образов Ибсена-писателя представляется вполне понятным и оправданным. Особенно вторая, внешне вполне благополучная половина жизни Ибсена благоприятствует такому отстранению биографического момента — для периода начиная с 70-х годов кажется вполне достаточным обрисовать развитие проблематики и художественной структуры ибсеновских пьес в их соотношении с современной действительностью, чтобы безостаточно определить и развитие самого писателя, нарисовать его образ в эти годы. Как сказал один из лучших знатоков ибсеновского творчества, Герхард Гран в из-

* А. и П. Ганзен, Жизнь и литературная деятельность Ибсена. — Полн. собр. соч. Генрика Ибсена в 4-х томах, т. 4., прилож. к журн. «Нива» за 1909 г., Спб., 1909, стр. 544—750.

** G. G r a n, Henrik Ibsens liv og verker, Oslo, 1918.

*** Н. К о h t, Henrik Ibsen. Eit diktarliv, 1—2, Oslo, 1928—1929. Подробная библиография книг и статей об Ибсене дана в работах: F. M e y e n, Ibsen-Bibliography, 1928; I. T e d f o r d, Ibsen-Bibliography, 1928—1957, 1961.

вестной биографии Ибсена, «в это время, около 1870 года, биография Ибсена, так сказать, прекращается».

Но на самом деле и на этом этапе жизнь Ибсена в своей сложности и конкретности многообразно связана с развитием его творчества. Ибсен-человек продолжает существовать и в это время, и его история представляет не только внешний интерес для праздного любопытства, но позволяет лучше понять его творчество в это время, позволяет глубже заглянуть во внутренний мир значительного и сильного человека. Поэтому совершенно оправдан замысел книги Ханса Хейберга: дать портрет Ибсена, нарисовать его жизненный путь. Тем более что этот портрет он рисует исходя все же из той решающей роли, которую сыграло в жизни Ибсена его призвание — призвание художника, призвание, которому Ибсен был безраздельно предан.

Сам заголовок книги («Рожденный художником») говорит об этом. Поэтому в книге Хейберга изложение биографии Ибсена неразрывно связано с характеристикой его творческого пути. И вполне закономерно, что Хейберг придает важнейшее значение тому, чтобы показать и маску Ибсена, и его подлинное лицо, скрывавшееся под ней. Ведь именно это несоответствие маски, то есть внешнего облика, и лица уже издавна привлекало внимание всех, кто пытался пристально взглянуть в Ибсена, хотя воспринималось это несоответствие, скорее, как разительное расхождение между человеком и внутренней сутью его творчества.

Для нашего читателя книга Хейберга особенно интересна потому, что в советской ибсениане, в том числе и в посвященной Ибсену книге автора этих строк, биографические сведения о великом норвежце давались чрезвычайно скупо, новые материалы о его жизни почти не использовались, весь центр тяжести лежал на осмыслении ибсеновского творчества. Конечно, какая-то связь с течением жизни Ибсена при этом намечалась, но лишь в самых общих чертах. И лишь в незначительной степени использовались новые материалы ибсеновской биографии. В четырехтомное Собрание сочинений Ибсена, вышедшее в свет в 1956—1958 годах в издательстве «Искусство», нами было включено лишь небольшое количество избранных писем, притом в основном лишь такие их места, в которых речь шла непосредственно о творческих проблемах. Таким образом, в книге Хейберга наш читатель найдет много совершенно нового для себя материала и сможет более полно и глубоко представить себе облик одного из самых значительных драматургов всей истории человечества.

Но есть и другие причины, которые сделали теперь весьма своевременным появление новой книги об Ибсене.

Основная из этих причин — оживление в последнее время интереса к Ибсену как у нас, так и за рубежом. Конечно, он сейчас даже отдаленно не занимает того места в духовной жизни интеллигенции, как некогда, на рубеже XX века. Но все же после некоторого периода почти полного забвения пьесы Ибсена в последнее десятилетие опять начинают чаще ставиться в разных странах мира, а подчас и экранизируются.

Популярность Ибсена могла бы быть сейчас еще большей, если бы не некоторые структурные черты его пьес, которые современному зрителю на Западе,

пожалуй, кажутся старомодными и препятствуют их непосредственному успеху. На этих чертах мы позднее остановимся подробнее. Но сначала постараемся пояснить, почему драматургия Ибсена в наши дни стала вновь более актуальной.

Основная проблематика ибсеновских пьес, начиная со «Столпов общества» (1877) и кончая драматическим эпилогом «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1898), заключается в обнаружении глубочайшего несоответствия между благополучной видимостью и внутренним неблагополучием изображаемой действительности. За великолепным фасадом европейского общества в последние десятилетия XIX века, протекавшие сравнительно мирно, без войн и революционных потрясений, Ибсен открывал глубокие, роковые коллизии. И обнаружение этого внутреннего неблагополучия стало основным, важнейшим содержанием ибсеновских драм, движущей пружиной их сюжетов. Знаменитое аналитическое построение пьес Ибсена, заключающееся в выяснении и развертывании предыстории того момента, который непосредственно показан в пьесе, является лишь результатом стремления к тому, чтобы проникнуть за внешнюю оболочку окружающего мира, обнаружить его корни.

Из органического ощущения порочности современной общественной жизни рождаются и трагизм ибсеновских пьес и их насыщенность протестующими устремлениями, которая продолжает традиции ибсеновской драматургии 60-х годов, грандиозных драматических поэм «Бранд» и «Пер Гюнт». Чрезвычайно важно, что при всей конкретности социальной критики в некоторых пьесах Ибсена на рубеже 80-х годов характер его протеста, обычно смягчаясь и выступая не так прямо, все же остается, по существу, таким же, каким он был в «Бранде». Это протест радикальный и смутный, направленный против всей системы прежней жизни, против всех существующих законов, но лишенный и теги положительной программы. Когда критики — современники Ибсена хотели найти политический эквивалент его моральной и социальной позиции, то порой прибегали к термину «анархический». И действительно, всеобщность отрицания современных общественных установлений, особенно государства, подчеркнутый индивидуализм, требование максимальной эмансипации человека и полная неясность в отношении тех социальных форм, которые способны обеспечить такую эмансипацию, — все это непосредственно сближало позицию Ибсена с позицией анархистов. Конечно, Ибсен не был подлинным анархистом, вообще не был революционером в прямом смысле этого слова, хотя Г. В. Плеханов справедливо указывает на «родство духа Ибсена с духом великих революционеров» *. Сам Ибсен ограничивал свою революционность духовными рамками, говорил о своей враждебности всякой политике, о том, что он призывает лишь «революцию человеческого духа» **. Но, смотря или читая пьесы Ибсена, анархически настроенные молодые люди в конце XIX и в начале XX века вполне могли расслышать родственные им нотки. Г. В. Плеханов пишет: «Брандес утверждает, что на Ибсена, как на представителя анархического учения, ссылался один «бомбометатель»

* Г. В. Плеханов, Генрик Ибсен. — Соч. в 24-х томах, т. XIX, М., стр. 216.

** Письмо к Георгу Брандесу от 20 декабря 1870 г. — Г. Ибсен, Собр. соч. в 4-х томах, т. 4, М., 1958, стр. 693.

в своей защитительной речи перед судом. Я не знаю, какого «бомбометателя» имеет в виду Брандес. Но несколько лет тому назад, присутствуя в женевском театре на представлении «Доктора Штокмана», я сам видел, с каким сочувствием слушала находившаяся там группа анархистов горячие тирады честного доктора против «компактного большинства и против всеобщего избирательного права» *.

Эти черты ибсеновского творчества и ибсеновского мировоззрения снова ожили на Западе в 50-е и особенно в 60-е годы нашего века.

Ибсеновская, а по своим истокам еще античная аналитическая композиция, отталкивающаяся от настоящего, чтобы углубиться в прошлое, и этим объясняющая настоящее, становится излюбленной не только в драматургии, но и кинематографии, в радио- и телефьесах. Правда, подобный аналитизм на протяжении всего XX века широко использовался криминальной литературой, а иногда — с использованием криминального сюжета — и в более проблемной драматургии: например, у Пристли, в его «Опасном повороте». Но подлинная волна «аналитических» произведений нахлынула на сцену и особенно в кино лишь после второй мировой войны. Напомню лишь о таких весьма отличающихся друг от друга фильмах, как «Двенадцать разгневанных мужчин» и «Мари-Октябрь».

Подлинному ренессансу аналитической драмы Ибсена на Западе препятствует, по всей вероятности, не столько «привязанность» проблематики некоторых пьес Ибсена к уже отошедшим в прошлое формам жизни, сколько пристрастие театра наших дней к «рваной» структуре, к монтажу, к внешне выраженному резкому столкновению разных временных планов и жанрово-стилевых пластов. В своей сконцентрированности на одном участке действительности, в своей устремленности к исчерпываемому, хотя и лаконическому изображению одной коллизии Ибсен недостаточно пестр и занимателен для современного зрителя.

А по сравнению с пьесами типа «Двое на качелях» У. Гибсона, в которых все действие состоит в детализованном раскрытии внутренней сути отношений между двумя людьми и их душевной жизни, пьесы Ибсена рисуют внутренний мир персонажей слишком обобщенно и «закрыто», слишком многое перекладывают на подтекст и скупы на прихотливые подробности.

Есть еще одна сфера современной жизни, в которой Ибсен мог бы обрести вторую жизнь.

Как реакция на самодовольство и ограниченность современного «потребительского» общества, в молодежи на Западе с начала 50-х годов возникают и постепенно усиливаются протестующие устремления. Сперва они носят в высшей степени эмоциональный и смутный характер. В художественной литературе эти молодые люди, вступающие в непримиримое столкновение с окружающим миром, еще в 50-х годах и в начале 60-х были запечатлены рядом чутких писателей, среди которых особенно выделяются Дж.-Д. Сэлинджер со своим романом «Над про-

* Г. В. Плеханов, Соч. в 24-х томах, т. XIX, стр. 198—199.

пастью во ржи» (1952) и Генрих Бёль со своим романом «Глазами клоуна» (1963). Следуя велениям своей души, герои этих романов, чудаковатые и беспомощные, терпят одно поражение за другим, но все же не сдаются и до конца пытаются идти своим особым путем. А в 60-х годах протестующие устремления молодежи постепенно становятся подчеркнуто социальными, непосредственно политическими, при этом чрезвычайно радикальными. Но они не перестают быть в высшей степени смутными и эмоциональными. Возникая из ненависти ко всей системе существующей общественной жизни, ко всему «истэблишмент», насыщенный анархистскими фразами и маоистскими лозунгами, протест «новых левых», «внепарламентской оппозиции» и т. д. лишен продуманной и реалистической положительной программы, что сразу становится очевидным, когда эта молодежь от слов переходит к действиям. Ее главная цель здесь — абсолютное освобождение человека. Одним из лозунгов, выброшенных студентами во время охвативших весь Париж волнений 1968 года, был лозунг «Запрещается запрещать!» Однако на самом деле намечаемый здесь максималистский путь пока что приводит лишь к кровавым и трагическим эпизодам и в дальнейшем может привести лишь к новым формам агрессивности и угнетения.

Нет никакого сомнения, что многие мысли и лозунги «новых левых» близки к анархическому радикализму Ибсена. Лозунг «Все или ничего!» вполне мог бы стать лозунгом многих групп «внепарламентской оппозиции». Весьма характерно также, что Ибсен самым резким образом высказывался о парламентской деятельности и, как мы уже упоминали выше, мечтал о новом всемирном потоке. Если «новые левые» все же не сделали Ибсена «своим» писателем, то это происходит частично из их общего равнодушия к искусству, а особенно к искусству прошлого, вообще из их чисто политической ориентированности, но частично коренится и в особенностях позиции самого Ибсена. Ведь, выдвигая лозунг «Все или ничего!», отвергая какие бы то ни было компромиссы и настаивая на необходимости свободного развития всего того особого, что заложено в каждой личности, Ибсен вместе с тем решительно осуждает всех тех, кто такое полное развитие своей личности стремится осуществить за счет других людей, кто приносит их себе в жертву. Основная проблематика ибсеновской драматургии, которую можно проследить от «Воителей в Хельгеланде» до «Иона Габриеля Боркмана» и драматического эпилога «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», состоит именно в раскрытии вины и обреченности того человека, который для полного осуществления своего призвания не считаетея с жизнью и счастьем других людей. Каким бы высоким и истинным ни было призвание такого человека, он все равно осужден на крушение. Для «новых левых», обычно декларирующих необходимость применения насилия для достижения своих целей, а иногда и применяющих его, притом обычно в грубых и нелепых формах, такая позиция должна быть чуждой.

Вместе с тем для большого числа молодых людей во всем мире, стремящихся жить согласно велениям своей души, в соответствии с указаниями своей совести, мощь нравственных требований Ибсена, внутренняя сила его героев, этих «настоящих людей», которые, — как отмечает Фр. Энгельс, — действуют самостоятельно,

хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно»*, должны быть в высшей степени близкими, превращая творчество Ибсена из факта литературной истории в явление подлинно живое.

Все это подтверждает, что вполне своевременен и закономерен был выход в свет в недавние годы книги Хейберга об Ибсене, обращенной к широкому читателю и являющейся не литературоведческим исследованием (хотя ни в одной книге, посвященной Ибсену, без некоторых моментов такого анализа обойтись невозможно, так что имеются они и в книге Хейберга), а легким, эмоционально насыщенным, порой не лишенным и юмористических ноток жизнеописанием, в котором, однако, отчетливо очерчена и сила нравственных требований Ибсена и его борьба против конформизма.

Книга Хейберга, широко использующая как огромную научную (в первую очередь норвежскую) литературу об Ибсене, так и различные биографические материалы (письма, воспоминания современников), создает образ Ибсена, который в целом вряд ли может быть оспорен. Изображая жизненный путь великого норвежца, Хейберг также рисует картину, против которой вряд ли могут быть выдвинуты существенные возражения. Для советского читателя многие приводимые им материалы, как мы уже отмечали, приобретают особенный интерес, потому что они еще не фигурировали в работах, опубликованных на русском языке.

Так, много нового для себя найдет наш читатель в главах, в которых описывается жизнь Ибсена до его отъезда из Норвегии в 1864 году. В частности, с большой силой и со многими впечатляющими подробностями здесь показана та страшная нужда, которая была уделом молодого Ибсена, особенно в его второй христианский период, на рубеже 60-х годов. Испытанные Ибсеном лишения в какой-то мере наложили свой отпечаток на все его последующее развитие, объясняя прежде всего ту заботу о своем благосостоянии, которую Ибсен проявлял впоследствии, иногда даже в несколько преувеличенном виде. Но, кроме того, тяжелейший личный опыт Ибсена создал у него то представление о протекающей в безысходной нужде повседневной жизни множества людей, которое незримым фоном присутствует в драмах Ибсена начиная с 60-х годов и оттеняет, казалось бы, даже самые далекие от непосредственной материальной действительности трагические коллизии ибсеновских героев, а иногда и проступает довольно явственно — в «Союзе молодежи» и «Кукольном доме», в «Дикой утке» и «Маленьком Эйольфе» и т. д.

Примечательно, что судьба Генрика Ибсена, отец которого, прежде весьма состоятельный коммерсант, стал банкротом, когда будущему писателю было восемь лет, сходна с судьбой ряда других крупнейших писателей XIX века — разорился отец Чарльза Диккенса, ранняя смерть отца Эмиля Золя ввергла его семью в бедность.

Затрагивая множество вопросов, возникающих при ознакомлении с жизнью Ибсена, Хейберг не все из них, естественно, трактует исчерпывающе — тем более

* Письмо Ф. Энгельса к П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 37, стр. 353.

что многие из этих вопросов вообще еще не разрешены в достаточной мере исследованием, и, возможно, никогда не будут разрешены до конца, так как они коренятся в сложности душевной жизни Ибсена и в ограниченности тех материалов, которыми мы располагаем. Ибсен был очень скуп на признания о том, что движет его решениями и поступками.

Так, в книге Хейберга подробно рассказывается о негодовапии Ибсена, вызванном рецензией известного датского критика Клеменса Петерсена на «Пер Гюпта», и о том гневном письме, которое Ибсен в этой связи написал другу Петерсена Бьёрнстjerne Бьёрнсену. Хейберг сообщает также о том письме, которым Бьёрнсен ответил Ибсену, и подчеркивает, что Бьёрнсен с полным правом отверг ибсеновские упрёки в том, что он хоть в малейшей мере был «соучастником» этой рецензии и разделял точку зрения датского критика. Действительно, Бьёрнсен не только написал после прочтения «Пер Гюпта» восторженное письмо Ибсену, но и опубликовал в газете «Нонке Фолькеblad» в высшей степени положительную рецензию на новое произведение Ибсена. Но хотя все это так и хотя Ибсен, — как это тоже рассказано у Хейберга, — когда первый приступ его гнева проходит, принимает весьма примирительный тон, а получив ответ Бьёрнсена, как будто даже стремится загладить происшедшую размолвку, тем не менее фактически их дружеские отношения после этого не восстанавливаются; в течение многих лет они больше не обмениваются письмами и говорят друг о друге (в особенности Ибсен о Бьёрнсене) неприязненно.

В чем же тут дело? И действительно ли всему причиной только усугубленный долгими годами бедствий и непризнания дурной характер Ибсена, его непримиримость? Думается, что дело обстоит не так просто. Конечно, благородный Бьёрнсен с его — говоря словами самого Ибсена — «королевской душой» * никакого отношения к рецензии Петерсена не имеет. Именно Бьёрнсен проявил себя в середине 50-х годов как самый верный и деятельный друг Ибсена. Только благодаря его неутомимым заботам, его обращениям к стортипу и к влиятельным норвежцам, благодаря выхлопотанным им стипендиям и собранным им деньгам Ибсен получил достаточно средств, чтобы расплатиться с самыми неотложными долгами и прожить несколько лет в Италии — до получения гонораров за «Бранда». Обо всем этом подробно и совершенно правильно рассказано у Хейберга. Так мог ли содействовать Бьёрнсен хоть какой-нибудь акции, которая могла повредить Ибсену — не только как писателю, но и как человеку? И нет никакого сомнения, что Ибсен многими чертами своего характера действительно очень импонировал Бьёрнсену, вызывая у него восхищение. Так что восторженное письмо Бьёрнсена, которое явилось первым откликом на «Пер Гюпта», дошедшим до Ибсена, и рецензия Бьёрнсена были несомненно искренними.

Но если присмотреться к этому письму внимательнее, то становится заметной одна любопытная деталь. Самые восторженные слова адресованы в нем не «Пер Гюнту», не произведению, а Ибсену, автору. Смелость, неукротимость Ибсе-

* См. письмо Ибсена к У. Скавлану от 24 января 1882 г. — Соч. в 4-х томах, т. 4, стр. 714.

на, полет его мысли и его максимализм — вот что вызывает живейшее восхищение Бьёрнсона, в некоторых отношениях соответствия тому идеалу писателя-борца, который уже давно у него выработался. Что же касается самого «Пер Гюнта», то здесь такого прямого, безоговорочного признания этой вещи в ее особенности и своеобразии найти, пожалуй, нельзя. Есть общие в высшей степени похвальные фразы, горячо приветствуются отдельные моменты, но как раз то главное, что было характерно для пьесы в целом, остается в стороне — вероятно, потому, что многое в ней было — и не могло не быть — чуждо, если даже не враждебно мыслям Бьёрнсона и его эстетике. «Пер Гюнт», как и предшествовавший ему «Бранд», давали жесточайшую, беспощадную критику Норвегии, рисовали норвежский народ как грубую и стяжательскую, погрязшую в мелочах или предающуюся безудержному фантазированию массу. Между тем Бьёрнсон, тоже нередко с горечью говоривший о многих сторонах норвежской жизни, все же глубоко верил, что норвежский народ в своей основе здоров и способен в борьбе завоевать себе подлинную национальную и политическую свободу. В отличие от Ибсена принимавший живое участие в политической жизни Норвегии, Бьёрнсон, по сути дела, совсем не принял «Бранда». Мог ли принять он в таком случае основные идеи «Пер Гюнта», повторявшего, но только как бы с другой стороны, «навыворот», идеи «Бранда». Восхищаясь силой, смелостью, неукротимостью Ибсена, Бьёрнсон вполне мог быть холоден к самой сути ибсеновских пьес — и Ибсен со своей необычайной чуткостью, до крайности обостренной годами мучений и лишений, очевидно, почувствовал это в письме своего друга. Если бы в основе ибсеновской вепьшки лежали только недоразумение и беспочвенная подозрительность, вряд ли Ибсен и Бьёрнсон после этого, несмотря на формальное примирение, фактически разошлись бы на много лет.

Отношения между Ибсеном и Бьёрнсоном вообще являются примером сочетания необычайной близости и одновременно острого отталкивания. Их творческое развитие шло в значительной мере параллельно. Почти одновременно (Бьёрнсон в своих повеллах, Ибсен в пьесе «Воиутели в Хельгеланде») они приходят к сжатому лаконическому стилю, восходящему к стилю древних исландских саг. Своей комедией из современной жизни «Союз молодежи» Ибсен подготовил знаменитую пьесу Бьёрнсона «Банкротство», которая в свою очередь стимулировала создание первой из ибсеновских драм о современной жизни «Столпы общества».

Бьёрнсон однажды рассказал, что должен был вычеркнуть одну фразу из своей повести «Пыль», потому что нашел ее в точно таком виде в ибсеновских «Привидениях» *. И при всем этом параллелизме они были полярны; полярны хотя бы тем, что Ибсен показывал в своих пьесах порочность всей системы современного ему общества, между тем как Бьёрнсон, в этом смысле приближаясь, скорее, к французской социальной драматургии XIX века, обычно считает большими лишь отдельные, ненормальные проявления общественной жизни. Перефразируя слова Э. Штейгера, можно сказать, что Бьёрнсон — за исключением таких своих

* G. Brandes, *Moderne Geister*. 2 Aufl., Frankfurt a/M., 1887, S. 464—465.

пес, как «Король» и «Свыше наших сил», — занимался исключениями, между тем как Ибсен показывал, что плохо обстоит дело с самим правилом*.

Очень сложным комплексом проблем является также соотношение Ибсена с датским эстетизмом. Несомненно, как это и указывает Хейберг, Ибсен, одно время причастный к нему, особенно в той его своеобразной форме, которую он принял в Норвегии в кружке «ученых голландцев», затем, в период создания «Бранда», решительно отошел от него. Но сам этот эстетизм представлял собой в высшей степени интересное и эпохально значительное явление. Достигнув своего апогея еще в 30-е годы и связанный прежде всего с именами Йоганна Лудвига Хейберга (являющегося, кстати, дальним родственником Ханса Хейберга — автора этой книги) и Фредерика Христиана Сибберна, датский эстетизм, выступавший не только и даже не столько в сфере самого искусства, сколько в сфере рефлексий об искусстве и о его соотношении с жизнью, характеризовался такой утонченностью, формальной отработанностью и релятивизмом, таким психологизмом, что в некоторых отношениях напоминает литературу *fin de siècle*, хотя и лишен декадентской болезненности. Самое главное, последовательное доведение до предела в практике художественного творчества и вообще в мироощущении принципов эстетизма повело к такому обнажению не только его противопоставленности конкретному социальному бытию человека, но и его катастрофической недостаточности для заполнения душевной жизни человека, что уже в 40-х годах начался процесс внутреннего преодоления эстетизма в творчестве виднейших датских писателей: самого Й.-Л. Хейберга, Фр. Палудана-Мюллера, Серена Кьеркегора. Происходит обращение к этическим ценностям, на передний план выдвигается трагическая основа человеческого существования, не позволяющая рассматривать всю жизнь как игру, возникает мечта о простой, непосредственной жизни, не погруженной в атмосферу рефлексии, то есть выступают мотивы, которые с особой силой прозвучат в самом конце XIX века в лирической пьесе Гофманстала «Глупец и смерть», несобытийное значение получают простейшие — материальные и биологические — основы человеческой жизни. В наиболее сконцентрированном виде все эти тенденции проявляются в творчестве предтечи современного экзистенциализма Кьеркегора, у которого они приобретают особую радикально-религиозную окраску. Таким образом, Ибсен в своем развитии мог опереться, отходя от эстетизма, на его преодоление в датской литературе — и действительно, в «Бранде» размежевание с эстетизмом, наиболее явно проступающее в сцене встречи Бранда с Эйнарсом и Агнес в первом акте, протекает в кьеркегоровских тонах, а во всей позиции Бранда слышны отзвуки кьеркегоровской бескомпромиссности. Но и для всего последующего творчества Ибсена этот опыт приближения к эстетизму и преодоления его остается весьма актуальным, с большей или меньшей отчетливостью проявляясь во многих пьесах, а наиболее прямо в «Гедде Габлер» и драматическом эпилоге «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и подводя вплотную к проблематике, исключительно важной для литературы конца века.

* См. E. Steiger, *Das Werden des neuen Dramas*, 1 Teil, Berlin, 1898, S. 137.

Но не только в сфере развития глубинной проблематики ибсеновских драм существуют сложные вопросы, требующие многостороннего, как бы многомерного анализа, для которого, естественно, не может найтись места в такой биографической книге, как работа Хейберга. Есть и такие моменты в развитии самого облика Ибсена, которые также заслуживают весьма глубокого и многостороннего рассмотрения.

Мы уже останавливались на противоречии между корректностью и отгороженностью от внешнего мира Ибсена-человека и эмоционально сверхнапряженным, «троллевским» внутренним миром его драматургии, на противоречии между ибсеновской «маской» и ибсеновской душой. Но в основе этой «отгороженности» и неприступности лежит не только страх и отвращение к внешнему миру, не только «обнаженность» нервов писателя, не только — как считают некоторые биографы — высокомерие, издавна свойственное Ибсену втайне, но начавшее проявляться после триумфального успеха «Бранда» и вовне. (Что Ибсен причислял себя к юных лет к избранным, свидетельствует хотя бы самое раннее его стихотворение «Резиньяция», в котором он с грустью пишет, что ему, возможно, придется прожить всю свою жизнь как «обычный человек».) Внутренняя отрешенность от окружающей жизни возникла у Ибсена еще по той причине, что он был целиком и полностью погружен в мир своих пьес, что он жил с героями создаваемых им произведений и что они были для него более реальны, чем те люди, которых он встречал на улице или в кафе или которые приходили к нему, чтобы взглянуть на великого писателя. Норвежский писатель Юн Паульсен пишет в своих воспоминаниях об Ибсене: «Когда вышел в свет «Кукольный дом», я позволил себе спросить Ибсена, почему он назвал героиню пьесы Норой (это имя казалось мне слишком прозаическим). Он ответил спокойно, ни на минуту не задумываясь: «Знаете, ее зовут, собственно говоря, Элеонорой, но все называли ее Норой — она была чрезвычайно избалованным ребенком в своей семье». Паульсен делает из этого эпизода справедливый вывод, что Ибсен необычайно хорошо знал своих персонажей и как бы не сомневался в их реальном существовании» *. Таких свидетельств сохранилось немало.

Можно, конечно, найти еще немало любопытных штрихов в облике Ибсена, которые лишь намечены в книге Хейберга и которые, на наш взгляд, заслуживали бы дополнительного раскрытия и привлечения дополнительных материалов, особенно интересных для нашего читателя.

Так склонность Ибсена к парадоксам, исключительно важная для понимания как его мировоззрения, так и всей манеры его мышления и его поэтики, быть может, самым примечательным образом проявилась в его отношении к русскому самодержавию. Как это ни странно, но он относился к русскому самодержавию в высшей степени положительно. Причиной этого было то, что Ибсен исключительно высоко ценил жертвенную героическую борьбу русских революционеров против царизма и именно этой борьбой объяснял расцвет русской литературы и искусства. Г. Брандес приводит слова Ибсена о России, сказанные им, вероят-

* John Paulsen, Frindringer. «Henrik Ibsen. Festschrift i anledning af hans 70-de Fødselsdag», Bergen—Stockholm—København, 1898, S. 41.

но, в 1874 году: «Великолепная страна... И какой там замечательный гнет... Подумайте только обо всем прекрасном свободолюбию, которое таким образом порождается. Россия — одна из немногих стран на земле, где люди еще любят свободу и приносят ей жертвы.

Потому-то эта страна и стоит так высоко в поэзии и искусстве. Подумайте, что у них есть такой поэт, как Тургенев, и что имеются Тургеневы и среди их художников: мы их только не знаем, но я видел их картины в Вене» *.

Говоря о картинах русских художников, Ибсен имел в виду произведения, выставленные И. Е. Репиным, А. И. Корзухиным и другими в 1873 году на Международной выставке в Вене. А что касается русской действительности, то Ибсен знал ее, очевидно, не только из газет и книг, но и из рассказов Мальвиды фон Мейзенбург, с которой он подружился в Риме — вероятно, в конце 70-х и в начале 80-х годов. Мальвида фон Мейзенбург была близким другом Герцена и воспитывала его дочерей. Есть основания полагать, что она ввела Ибсена в круг мыслей Герцена **.

Парадокс о благотворном влиянии политического гнета Ибсен высказывал, впрочем, и в более общем виде. В письме к Брандесу от 4 апреля 1872 года он писал: «Лучше всего процветает свобода духа и мысли при абсолютизме, это доказано примером Франции, а позже Германии и теперь России» ***.

Значительного внимания заслуживает, как нам кажется, и то постижение Ибсеном внутренней сути новой исторической эпохи, наступившей в Европе после 1871 года, которое было с необычайной силой сформулировано в ибсеновском «Письме в стихах» (1875), а затем, как мы уже отмечали, легло в основу всей поэтики ибсеновской драматургии, начиная со «Столпов общества». В этом стихотворении, адресованном Георгу Брандесу и впервые напечатанном в издававшемся Брандесом журнале со знаменательным названием «Девятнадцатый век», Ибсен изображает современную Европу в виде превосходно оборудованного, комфортабельного и технически совершенного парохода, у которого, однако, «в трюме сокрыт труп», что является зловецким предзнаменованием для исхода плавания и что наполняет сознание пассажиров и экипажа зловецкими предчувствиями:

«Взгляните ж, друг,— Европы накетбот
Путь держит в море, к миру молодому,
И оба мы билет на пароход
Приобрели, взошли на борт, и вот
Привет прощальный берегу шлем родному,
Как дышится легко здесь, по-иному,
Какой прохладой ветер обдает!
Багаж весь в трюме сложен со стараньем!
А кок и стюарт смотрят за питаньем.

* G. Brandes. Henrik Ibsen. Kjøbenhavn, 1898, S. 79—80.

** Подробное о знакомстве Ибсена с Мальвидой фон Мейзенбург см.: В. А д м о н и, Генрик Ибсен, М., 1956, стр. 154—155.

*** Г. И б с е н, Сочинения в 4-х томах, т. 4, стр. 698.

Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?
Машины и котел гудят под нами,
Могучий поршень движет рычагами,
И воду винт, как острый меч, сечет;
Хранит от крена парус при волнении,
А рулевой хранит от столкновений.
Фарватер верный мы себе избрали;
Снискав себе доверье и почет,
Наш капитан пылливо смотрит в дали,
Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?
И все же в океане, далеко,
На полпути меж родиной и целью
Рейс, кажется, идет не так легко.
Исчезла храбрость, настает похмелье.
И бродят экипаж и пассажиры
С унылым взором, заплывая жиром.
Полны сомнений, дум, душевной смуты
И в кубрике, и в дорогих каютах.

Вы о причине задали вопрос!
Но ощутили ль вы, что близко что-то,
Что целый век, свершив свою работу,
С собою все спокойствие унес?
Какая тут причина — неизвестно,
Но все, что знаю, расскажу вам честно.

На палубе однажды ночью душной
Я был один под звездной тишиною.
Улегся ветер от ночного зноя,
И воздух был ласкающе-послушный.
Все пассажиры спать легли в истоме,
Мерцали снизу лампы, сонно тлея,
Шла из кают жара все тяжелее,
Держа усталых в тихой полудреме.
Но в их дремоте не было покоя, —
Я это видел сквозь иллюминатор:
Лежал министр оскалась, — он состронть
Хотел улыбку, но без результата;
Профессор рядом спал, объятый мукой,
Как бы в разладе со своей наукой;
Вот богослов весь простыней накрылся,
Другой в подушки с головой зарылся;
Вот мастера в поэзии, в искусстве, —
Их сны полны и страха, и предчувствий.

А над дремотным царством беспощадно
Легла жара, удушливо и чадно.
Я взор отвел от этой сонной жути,
Взглянул вперед, где ночь была свежей;
Я глянул на восток, где уж бледней
Светились звезды в предрассветной мути.

Тут слово донеслось в неясном шуме
Наверх, где я у мачты сел в раздумье,—
Как будто кто-то громко произнес
Среди кошмаров и смятенных грез:
«Боюсь, мы труп везем с собою в трюме!»

Аналитическое обнаружение «трупа в трюме» стало затем основным принципом ибсеновской социально-критической драматургии конца 70-х и начала 80-х годов, но имело большое значение и для более поздних пьес Ибсена, транспонируясь во внутреннюю жизнь персонажей, превращаясь в определение подлинного содержания и в исследование предыстории их душевного мира. Иногда переплетаясь с более внешним, фабульным аналитизмом, такое выяснение истинных основ человеческой души представлено и в «Дикой утке» и в «Росмерсхольме», и в «Строителе Сольнесе», и в «Йоне Габриэле Боркмане», а в какой-то мере вообще во всех пьесах позднего Ибсена.

Неотступное прослеживание сложных этапов душевной жизни его героев, постоянное погружение в тайники их души должно было в еще большей мере отвлекать Ибсена от участия во внешней жизни, превращать его в человека, целиком сосредоточенного на своих мыслях, на своем внутреннем видении.

Стараясь восполнить и, может быть, несколько углубить круг проблем, поднятых в книге Хейберга в связи со становлением личности Ибсена, мы хотим вместе с тем подчеркнуть, что отнюдь не намерены поставить недостаточную развернутость этой проблематики в вину автору. Всего охватить невозможно, а Хейберг в своей работе сознательно стремится прежде всего нарисовать живой портрет Ибсена, притом рассчитанный не на знатоков, а на широкого читателя. И с этой задачей Ханс Хейберг несомненно справился. В его книге, живой и проникнутой глубокой симпатией к Ибсену, читатель найдет много новых фактов и сможет увидеть по-новому многие эпизоды и целые периоды в жизни великого норвежского драматурга.

В заключение несколько слов о самом Хансе Хейберге. Он родился в 1904 году и происходит из видного и широко разветвленного рода, давшего много крупных деятелей в разных областях культурной и государственной жизни Норвегии и Дании. Его дядей был известный драматург Гуннар Хейберг, автор исключительно острых социально-критических и эротических пьес. Ханс Хейберг по образованию юрист, долгие годы был журналистом и критиком. Он принадлежит к наиболее заметным писателям старшего поколения в современной норвежской литературе. Автор ряда романов («Парень в куртке», 1931; «Возьми

кольцо и передай его дальше», 1934) и пьес, посвященных проблемам антинацистской борьбы норвежского народа, в которой Ханс Хейберг принимал активное участие, и первых лет после второй мировой войны («Мост», 1945; «Праздник воспоминаний», 1946). В течение многих лет он был председателем Норвежского союза писателей. Хейберг является также видным театральным деятелем, в частности, с 1954 года он возглавлял норвежский «Радиотеатр».

Ханс Хейберг, писатель глубоко демократический по своим устремлениям, отличается независимостью и оригинальностью суждений. Его произведения сильны своим критицизмом.

Книга Ханса Хейберга «Рожденный художником. Портрет Ибсена» была в 1968 году награждена одной из основных литературных премий Норвегии.

В. Г. Абмони

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ОТКУДА ОН РОДОМ	7
ДЕТСТВО И ГОРЕЧЬ ПЕРВЫХ ОБИД	15
ШЕСТЬ ЛЕТ В ГРИМСТАДЕ	24
СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ В ХРИСТИАНИИ	41
ГОДЫ УЧЕНИЯ В БЕРГЕНЕ	51
ПЕРВЫЕ БОЕВЫЕ ГОДЫ В ХРИСТИАНИИ	75
НАВСТРЕЧУ НЕУДАЧАМ	82
К ВНУТРЕННЕЙ ЯСНОСТИ	101
ГОДЫ УСПЕХОВ В ИТАЛИИ	119
ПЕРЕХОД К ФАРСУ	137
ДОЛГИЙ ПЕРИОД СОЗРЕВАНИЯ	144
К ЗЕНИТУ СЛАВЫ	158
ВЕЛИКИЙ СКАНДАЛ	180
ПЬЕСА-ПЕРЕДЫШКА И ПЕРИОД НОВОГО СОЗРЕ- ВАНИЯ	188
ВОЗВРАЩЕНИЕ В НОРВЕГИЮ И НОВАЯ ЭМИГРА- ЦИЯ	198
ЖЕНЩИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ЖЕНЩИНЫ	208
ДОМОЙ, В НОРВЕГИЮ	220
К ЗАКАТУ	242
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	258
В. Адмони.	
ИБСЕН — ЧЕЛОВЕК И ПИСАТЕЛЬ	262
СОДЕРЖАНИЕ	278

Хейберг Ханс.
X 35 Генрик Ибсен. Пер. с норв. В. Якуба. Послесл.
В. Адмони. М., «Искусство», 1975.

278 с.; 16 л. ил.; портр. (Жизнь в искусстве).

В настоящей книге автор на умело и тщательно подобранном фактическом материале (причем многие источники и документы войдут в наш научный обиход впервые) создает живой достоверный образ талантливейшего реформатора драмы Г. Ибсена. Жизнь и творчество Ибсена показаны автором на богатом общественном и культурном фоне эпохи. Раскрытая автором биографическая и психологическая подоплека творчества Ибсена помогает нам глубже понять, а порой и по-новому оценить многие стороны известных нам произведений драматурга. Книга иллюстрирована.

X $\frac{70600-009}{025(01)-75}$ 240-74

3 И (Норв)

ХАНС ХЕЙБЕРГ
ГЕНРИК ИБСЕН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Н. Б. Дайрежнева. Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин. Художественный редактор Л. И. Орлова. Технический редактор Н. Г. Карпушкина. Корректор И. В. Разякина. Сдано в набор 15/IV 1974 г. Подписано к печати 15/X 1974 г. Формат бумаги 60×84^{1/16}. Бумага тип. № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 18,25 л. Уч.-изд. л. 20,015. Иад. № 12834. Тираж 50000 экз. Заказ 1252. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома.

1 р. 60 к.