



Научная статья

УДК 821.113.5-2.06«18»

DOI: 10.24412/2076-913X-2024-456-7-22

АРЛЕКИНАДНЫЙ ГРОТЕСК В ПЬЕСЕ ГЕНРИКА ИБСЕНА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» (1879)

Томберг Ольга Витальевна¹,

Косарева Анна Александровна²

^{1,2} Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия,

¹ o.v.tomberg@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4979-1782>

² kosareva.anna@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9712-9251>

Аннотация. В статье исследуется арлекинадный гротеск в пьесе Генрика Ибсена «Кукольный дом». Актуальность работы обусловлена ростом интереса к пьесе в отечественном и зарубежном литературоведении в последние пять лет, а также устойчивым в зарубежном литературоведении трендом исследовать элементы комедии дель арте в европейской драматургии. Новизна исследования связана с тем, что авторами впервые производится анализ образов и сюжета «Кукольного дома» через призму дельартовской эстетики, а также анализируется использованный Ибсеном арлекинадный гротеск — художественный прием, представляющий собой наложение эстетики комедии дель арте на описания трагических аспектов современности. В ходе исследования с помощью сравнительно-исторического метода проводятся параллели между образами Хельмера, Норы, фру Линне, Кростада и Ранка с масками Арлекина, Коломбины, Пьеретты, Бригеллы и Доктора, а также соотносятся сюжетные перипетии «Кукольного дома» и комедии масок. Результаты работы показывают, что в основе арлекинадного гротеска в «Кукольном доме» лежит инвертированный арлекинадный сюжет, назначение которого заключается в ниспровержении традиции на уровне заложенного в произведении театрального подтекста. Инвертированная дельартовская традиция, транслирующая бунт против патриархата в Норвегии начала XX века, непосредственно коррелирует с основной темой пьесы, а именно необходимостью изменения баланса власти между мужчинами и женщинами. Арлекинадный гротеск

у Ибсена, таким образом, реализуется на персонажном и сюжетном уровнях, выполняя несколько функций: 1) является инструментом межкультурного диалога между норвежской и итальянской театральными традициями; 2) несет карнавальный заряд, революционный и освобождающий, соотносящийся напрямую с женским вопросом; 3) концептуализирует сложности семейно-бытовых и социальных отношений как театральные (относящиеся к дельартовскому кукольному театру).

Ключевые слова: Генрик Ибсен, «Кукольный дом», арлекинада, кукольный театр, гротеск, комедия масок, комедия дель арте, скандинавская литература, Арлекин, Коломба.

Для цитирования: Томберг, О. В., Косарева, А. А. (2024). Арлекинадный гротеск в пьесе Генрика Ибсена «Кукольный дом». *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 4(56), 7–22. <https://www.doi.org/10.24412/2076-913X-2024-456-7-22>

Original article

UDC 821.113.5-2.06«18»

DOI: 10.24412/2076-913X-2024-456-7-22

HARLEQUINADE GROTESQUE IN HENRIK IBSEN'S PLAY «A DOLL' HOUSE» (1879)

Olga V. Tomberg¹,

Anna A. Kosareva²

^{1,2} Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russia,

¹ o.v.tomberg@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4979-1782>

² kosareva.anna@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9712-9251>

Abstract. The article examines the harlequinade grotesque in Henrik Ibsen's play «A Doll's House». The study proves relevant due to the growing interest in this play in Russian and foreign literary criticism in the last five years, as well as the stable trend in foreign literary criticism to explore the elements of commedia dell'arte in European drama. The novelty of the study is due to the fact that the authors are the first to analyze the images and plot of «A Doll's House» through the lens of commedia aesthetics, and also analyze the harlequinade grotesque used by Ibsen — an artistic technique that represents the imposition of the aesthetics of commedia dell'arte on descriptions of the tragic aspects of modernity. In the course of the study, with the help of the comparative historical method, parallels are drawn between the images of Helmer, Nora, Linde, Krogstad and Rank with the masks of Harlequin, Columbine, Pierrette, Brighella and Doctor. The plot twists and turns of «A Doll's House» and the comedy of masks are compared. The results of the study show that the basis of the harlequinade grotesque in «A Doll's House» is an inverted harlequinade plot, the purpose of which is to overthrow tradition at the level of the theatrical subtext inherent in the play. The inverted commedia tradition, broadcasting a rebellion against patriarchy in Norway at the beginning of the 20th century, directly

correlates with the main theme of the play, namely the need to change the balance of power between men and women. Ibsen's harlequinade grotesque is thus realized at the character and plot levels, performing several functions: 1) it is a tool for intercultural dialogue between Norwegian and Italian theatrical traditions; 2) it carries a carnival charge, revolutionary and liberating, directly related to the question of women's rights; 3) it conceptualizes the complexities of family, everyday and social relations as theatrical (compared to commedia puppet theater).

Keywords: Henrik Ibsen, «A Doll's House», harlequinade, puppet theater, grotesque, comedy of masks, commedia dell'arte, Scandinavian literature, Harlequin, Columbine.

For citation: Tomberg, O. V., Kosareva, A. A. (2024). Harlequinade grotesque in Henrik Ibsen's play «A Doll's House». *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 4(56), 7–22. <https://www.doi.org/10.24412/2076-913X-2024-456-7-22>

Введение

В последние пять лет в отечественном и зарубежном литературоведении наблюдается всплеск интереса к пьесе Генрика Ибсена «Кукольный дом»: за период 2020–2024 годов, согласно электронным каталогам eLIBRARY.RU и ResearchGate, были опубликованы 60 статей, анализирующих это произведение с позиций феминистской критики, гендерных исследований, психоанализа и социологии. Несмотря на разницу подходов к анализу «Кукольного дома», можно с уверенностью утверждать, что трактовки недавнего времени не отличаются радикальным образом от тех, которые предлагались в XX веке: все исследователи полагают, что основная тема пьесы — женский вопрос. Занимают литературоведы единую позицию и в прочтении ибсеновской образности: дом — «символ общества, отжившего социального сознания» (Меркулова, 2006, с. 26), Нора Хельмер — решительная сильная женщина; Торвальд Хельмер — зависимый от общественного мнения карьерист; Кристина Линне — альтруистка; доктор Ранк — жертва несправедливой природы; Кругстад — злодей, ставший таковым по вине беспощадного буржуазного общества. Сам Ибсен сочувствовал феминисткам, хотя в одной из своих речей озадачил слушателей, сказав, что его пьеса «Кукольный дом» — о человечестве, а не о женских правах (Templeton, 2001, p. 111). Авторы данной статьи предлагают принципиально новую интерпретацию «Кукольного дома» — через призму эстетики комедии дель арте. Подобного рода анализ — устойчивый тренд в зарубежном литературоведении: с 1992 по 2024 год был опубликован целый ряд крупных монографий, посвященных интерпретации шедевров европейской литературы через призму дельартовской эстетики (M. Green и J. Swan, 1993; J. Fisher, 1992; K. Toepfer, 2019; C. Balme, P. Vescovo и D. Vianello, 2020; J. Rudlin, 2022).

Цель нашего исследования — доказать наличие и выявить особенности арлекинадного гротеска в «Кукольном доме». Теоретическую базу исследования составят труды историков комедии дель арте — J. Fisher (1992),

R. Broadbent (2010), T. Niklaus (1956), M. Sand (1915), D. Radulescu (2014) и литературоведческие исследования, посвященные творчеству Г. Ибсена, — J. Templeton (2001), S. Siddall (2013), S. Weintraub (1958) и Л. Хольберга, S. H. Rossel (1994). Ведущие методы исследования — сравнительно-исторический и интертекстуальный.

Однако, прежде чем обратиться к анализу пьесы в дельартовском ключе, обратимся к истории традиций комедии дель арте в скандинавских странах и истории создания «Кукольного дома».

Общеизвестно, что в таких странах, как Франция и Англия, комедия дель арте пользовалась колоссальной популярностью. Юмор, буффонада, эксцентрика, гротеск и мощный философский заряд персонажей комедии масок, ставших для Европы архетипическими, не могли не привлекать серьезных художников слова и довольно быстро мигрировали из области драматургии в художественную прозу. Гораздо меньше известно о дельартовских традициях в Дании и Норвегии. Сочетание зажигательного итальянского темперамента с северным менталитетом и декорациями кажется неожиданным, однако скандинавская драматургия на определенных этапах своего развития вдохновлялась итальянской театральной эстетикой в неменьшей степени, чем соседние европейские страны.

Первым драматургом, обратившимся в своем творчестве к эстетике комедии дель арте, был норвежско-датский деятель эпохи Просвещения Людвиг Хольберг (1684–1754). Искусство создания пьес он осваивал по лучшим образцам мировой драматургии — античной комедии, комедии дель арте, шедеврам Бена Джонсона и Мольера — и отличался поразительной продуктивностью: первый датский театр был открыт в Копенгагене в 1722 году, а к 1728 году Хольберг написал уже тридцать комедий, высмеивавших как иррациональность человеческой природы в целом, так и общественное устройство Дании. Учитывая, что и в пьесах Джонсона, и в лучших творениях Мольера, которыми вдохновлялся Хольберг, проводниками социальной сатиры часто становились маски комедии дель арте (Арлекин, Коломбина, Педролино, Панталоне и пр.), вполне закономерно, что следы влияния итальянской народной комедии присутствуют и в творениях «датского Мольера» (Fisher, 1992, p. 160–161). Кроме того, не стоит забывать, что Хольберг бывал в Италии, а в 1725–1726 годах даже общался в Париже со знаменитым Луиджи Риккони (итальянским драматургом, актером и директором «Comédie-Italienne») (Rossel, 1994, p. 125), т. е. имел возможность изучить наследие итальянского театра. В 1857 году литературовед Роберт Пруц в своем исследовании «Хольберг. Его жизнь и сочинения» отметил, что Хольберга, как драматурга, сформировал не столько Мольер, сколько комедия дель арте (Rossel, 1994, p. 125), а в 1986 году Роберто Тессари выступил в Риме на конференции с докладом «Людвиг Хольберг и упадок комедии дель арте», где доказал, что Хольберг действительно обращался к дельартовской традиции, но использовал ее частично (Rossel, 1994, p. 127).

Очевидно, что обращение к дельартовской эстетике способствовало успеху скандинавских драматургов, ведь Хольберг был не единственным, кто синтезировал в своем творчестве южную и северную театральные традиции: в 1722 году датчанин Йоханнес Эвальд (1743–1781) написал комедию «Арлекин-патриот», в 1830-м Генрик Арнольд Вергеланн (1808–1845) создал водевиль «Арлекин-виртуоз». К середине XVIII века комедия дель арте, как это происходило и в странах Западной Европы, перекочевала в прозу. Ганс Христиан Андерсен (1805–1875) включал дельартовских персонажей в свои произведения: в рассказе «Пятнадцатый вечер» из цикла «Что увидела луна» (1840) представлена печальная история любви уродливого Пульчинеллы к прекрасной Коломбине, а в сказке «О том, как буря перевесила вывески» (1865) появляется Арлекин.

Таким образом, к тому моменту, когда норвежский драматург Генрик Ибсен (1828–1906) написал «Кукольный дом» (1879), в Скандинавских странах уже существовал местный вариант адаптации дельартовской традиции. Более того, Хольберг был любимым драматургом Ибсена. Над пьесой «Кукольный дом» Ибсен работал в Италии, в городе Амальфи, и, по всей вероятности, итальянский колорит повлиял на его решение переосмыслить историю Лоры Петерсен в трагикомическом ключе и обратиться к эстетике комедии дель арте: в конечном счете история Норы и Торвальда своего рода притча о масках, о том, к чему приводит сокрытие истинного лица.

Известно, что у Норы и Торвальда были прототипы в реальной жизни. На создание образа Норы Ибсена вдохновила Лора Петерсен, молодая писательница, с которой драматург познакомился в 1872 году. Ибсен называл Лору жаворонком (так же, как Торвальд называет Нору) и относился к ней, как к дочери. В 1873 году Лора вышла замуж за датчанина Виктора Килера, директора школы. Когда Виктор заболел туберкулезом, врач прописал ему оздоровительную поездку в Швейцарию и Италию, а Лора оплатила поездку, взяв кредит втайне от мужа. По возвращении Лора рассказала Сюзанне, жене Ибсена, о своих проблемах с выплатой ссуды и попросила о помощи — прокламировать ее новую книгу. Ибсен, которому эту просьбу передали, отказался, так как невысоко оценивал произведение Лоры; он посоветовал девушке во всем признаться мужу. Очевидно, Лора сомневалась, что Виктор проявит понимание, и в итоге усугубила свое положение, подделав чек на погашение кредита. Правда вскрылась, Виктор настоял на расставании и назвал Лору негодной матерью. У девушки случился нервный срыв, и муж отправил ее на месяц в клинику для душевнобольных. Прошло два года, прежде чем Лора и Виктор простили друг друга и воссоединились (Siddall, 2013, p. 10). Увидев в этой исполненной драматизма истории канву для новой пьесы, Ибсен, однако, не стал вводить линию с помешательством героини и сделал финал открытым. Его героиня оказалась сильнее Лоры Килер и не только не потеряла рассудок, но и приняла смелое решение — повзрослеть и обрести независимость.

История Лоры и Виктора была не единственным источником вдохновения для Ибсена. Литературовед Стэнли Вайнтрауб в одной из своих статей указал, что метафору «кукольный дом» в контексте конфликтов между мужьями и женами можно встретить у Чарльза Диккенса и Бернарда Шоу (Weintraub, 1958, p. 67). Героиня романа Диккенса «Наш общий друг», Белла Роксмит, задолго до Норы Хельмер сравнила свой дом с кукольным: «Я хочу быть чем-то более достойным, чем кукла в кукольном доме» (Dickens, p. 663, перевод наш. — *О. Т., А. К.*). Обратился к этой метафоре и Бернард Шоу в своем втором романе «Иррациональный узел» (1882), где Мэрион, главная героиня, разочаровавшаяся в браке, говорит: «Я хочу быть женой, а не хрупким украшением, хранящимся в стеклянном шкафу. Он скорее подумает представить любой свой проект на суд куклы, чем на мой» (Shaw, p. 254, перевод наш. — *О. Т., А. К.*).

Продолжая сравнение Норы с Беллой Роксмит, нельзя не отметить разительное сходство замысла, лежащего в основе двух, казалось бы, разных сюжетов. В романе «Наш общий друг» Джон Гармон подвергает испытанию свою избалованную жену Беллу, чтобы удостовериться в ее любви и преданности, убедиться, что деньги для нее стоят не на первом месте. Джон заходит так далеко, что даже сообщает жене о том, что он убийца, хотя в действительности никого не убивал. Белла испытание проходит с блеском: она готова пройти с любимым мужчиной через нищету, лишения и позор. Преступление мужа ее не отталкивает. Таким образом, ей удается доказать, что она не просто красивая женщина, кукла, а верный друг и преданная жена. Можно даже сказать, что Белла — викторианская версия долготерпеливой Гризельды из «Декамерона» Боккаччо. В «Кукольном доме» вышеописанная фабула представлена в перевернутом виде: в этот раз испытание преступлением (настоящим, а не мнимым) должен пройти Торвальд Хельмер. Этого испытания он не выдерживает. Парадоксальным образом это приводит не только к тому, что Нора убеждается в недостаточно сильной любви мужа, но и к тому, что перестает быть куклой. Очевидно, что в диалоге с Диккенсом Генрик Ибсен проиллюстрировал разительность перемен, произошедших в европейском обществе за несколько десятилетий. Образ Норы Хельмер, решившей стать «новой женщиной», самостоятельной и эмансипированной, полемизирует с зависимой Беллой Роксмит, идеалом патриархального общества, где не быть куклой, быть живой — значит боготворить мужа.

Ход исследования

Традиционный дельартовский любовный треугольник XVIII–XIX веков представляет собой устойчивый сюжет о взаимоотношениях Арлекина, Коломбины и Пьеро: последний — вечный неудачник, отвергаемый Коломбиной, Арлекин — ее возлюбленный или муж. В XX веке у этого сюжета появляются

вариации: Коломбина может выбрать Пьеро или же, во вполне феминистском духе, отвергнуть обоих обожателей. Однако в целом дельартовская история о том, как красивая женщина выбирает сильного мужчину, а не эгоцентричного меланхолика, на протяжении столетий оставалась неизменной. Вероятно, закон природы, заложенный в этом сюжете, и сделал дельартовский любовный треугольник архетипическим. В «Кукольном доме» он реализуется на материале взаимодействия Торвальда (Арлекина), Норы (Коломбины) и доктора Ранка (Пьеро).

О том, что образ Норы складывался не только из черт Лоры Петерсен, но и из характеристик Коломбины, свидетельствует несколько подсказок, оставленных автором для читателя в тексте пьесы. Первая — неожиданно откровенное признание Норы в том, что она бы с радостью вышла замуж за старика ради денег: «Тогда сяду, бывало, и начну себе представлять, что вот в меня влюбился богатый старик... Что он умирает, его завещание вскрыто, и там крупными буквами написано: “Все мои деньги получает немедленно и чистога-ном любезнейшая фру Нора Хельмер”» (Ибсен, 2012, с. 18). Меркантильность Норы сродни расчетливости Коломбины XVI века, которая была готова изменить мужу или возлюбленному за деньги или подарки (Sand, 1915, p. 161). Богатый старик в комедии дель арте — это Панталоне (или Magnifico — Великолепный), и хотя Коломбина в итальянских сценариях никогда не выходит за него замуж, но тем не менее, зная о слабости старого сластолюбца к юным девушкам, она старается извлечь выгоду из его интереса к ней. В более поздних дельартовских сценариях Панталоне чаще выступает в качестве опекуна или отца Коломбины, пытающегося выгодно выдать ее замуж. Нора, по своей сути, склонна играть роль дочери в отношениях как с женщинами (например, Анной-Марией, няней ее детей, и Кристиной Линне, ее подругой), так и с мужчинами (Хельмером и доктором Ранком). Она ждет, что окружающие будут ее опекать, поэтому появление в фантазиях Норы дряхлого и готового ее облагодетельствовать Панталоне более чем логично. Нельзя не вспомнить и о том, что в одной из пьес Герарди Коломбина произносит слова, которые с таким же успехом могла бы произнести и Нора Хельмер: «С какой бы стороны ни пришли деньги, они всегда хорошо пахнут» (Цит. по: Radulescu, 2014, p. 89).

Вторая подсказка — танец в костюме неаполитанской рыбачки: «завтра вечером у верхних жильцов, у консула Стенборга, костюмированный вечер, и Торвальд хочет, чтобы я была неаполитанской рыбачкой и сплясала тарантеллу. Я выучилась на Капри» (Ибсен, 2012, с. 38). Коломбина комедии дель арте часто выступает в амплу танцовщицы (Sand, 1915, с. 163), а тарантелла — один из самых красивых и эмоциональных итальянских танцев. Маскарадные костюмы и танцы — своего рода женское оружие Норы, то, что позволяет ей оказывать на мужа влияние: «когда я уже не буду так нравиться Торвальду, как теперь, когда его уже не будут развлекать мои танцы, переодевания, декламации. Тогда хорошо будет иметь какую-нибудь заручку» (Ибсен,

2012, с. 17). В этом смысле она также близка дельартовской Коломбине, ведь та очаровывает зрителя именно танцами, переодеваниями (в комедии дель арте Коломбина могла в рамках одного представления сменить несколько костюмов и перевоплотиться в целый ряд персонажей) и декламациями.

В сцене танца мы видим и третий намек — разноцветный шарф Норы (в оригинале: *broket sjal* — «пестрая шаль» (Ibsen, 1972, с. 52)), в котором она репетирует тарантеллу: «Нора (выхватывает из картонки тамбурина и длинный пестрый шарф, наскоро драпируется им, затем одним прыжком становится посреди комнаты и кричит). Играй же! Я танцую!» (Ибсен, 2012, с. 57). Коломбина в комедии дель арте XVII–XX веков, как правило, одета в разноцветное платье, т. е. одеяние, состоящее из разноцветных ромбов, в пару разноцветному костюму Арлекина: «Около 1695 года Коломбина появилась в разноцветном платье, подобно женщине-Арлекину <...> Поскольку нововведение очень понравилось зрителям, некоторые Коломбины стали одеваться, как Арлекин» (Sand, 1915, с. 81).

Четвертая подсказка — ласковое обращение, которое Торвальд использует в финале пьесы: «Тут твой приют, тут я буду лелеять тебя, как загнанную голубку, которую спас невредимой из когтей ястреба» (Ибсен, 2012, с. 77). В оригинале: «*Her er ly for deg; her skal jeg holde deg som en jaget due, jeg har fått reddet uskadd ut av høkens klør*» (с норв. *due* — «голубка») (Ibsen, 1972, р. 81). В переводе с итальянского «*colombina*» — «голубка». Однако следует учитывать, что, несмотря на миловидность Коломбины, ее видимую нежность, она способна на интриги, обман и является «стальным центром крутящегося колеса» (Rudlin, 1994, р. 130), так же как и главная героиня «Кукольного дома».

Нельзя не отметить и то, что метафора «кукольный дом» в дельартовском контексте имеет исторический подтекст: в итальянском театре марионеток у кукол были параллели в комедии масок. То есть наравне с актерами существовали такие куклы, как Арлекин, Коломбина, Бригелла, Доктор и многие другие (Kennard, 1935, р. 117). Дельартовские итальянские марионетки путешествовали не меньше, чем театральные труппы, и, в частности, имели успех во Франции. В Англии XVIII и XIX веков, где персонажи комедии дель арте появлялись преимущественно в английских пантомимах, также наступил момент, когда дельартовские персонажи мигрировали в кукольный театр: это произошло в середине XIX века. Вероятно, Ибсену, который длительное время жил и в Италии, и в Германии, эстетика европейского дельартовского кукольного театра была хорошо знакома. Не менее интересной ему могла показаться и своего рода обратная метаморфоза: превращение не людей в куклу, а куклу — в людей. Если переводить содержание пьесы Ибсена на язык дельартовских ассоциаций, то история Норы — это истории куклы Коломбины, которая к концу XIX века нашла прибежище в кукольном театре, утратила значительную долю своей независимости, но, получив неожиданную оплеуху от любимого Арлекина, вспомнила о том, что она человек. О независимости

Коломбины следует упомянуть отдельно: Изабелла и Коломбина в дельартовских пьесах часто обсуждают неравное положение женщин в обществе. Изабелла озвучивает свое возмущение запретом на участие женщин в политической и социальной жизни, а Коломбина пытается убедить ее, что, несмотря на несовершенное общественное устройство, женщинам необходимо научиться обращать неравное положение в свою пользу (Radulescu, 2014, p. 89). Итальянская Коломбина хитра: как пишет Домника Радулеску, «еще ни одному комедиографу не удалось создать женский образ, который мог бы сравняться с Коломбиной в умении обращать любые неблагоприятные обстоятельства в свою пользу» (Radulescu, 2014, p. 89). Нора, рассуждающая о том, что совершенное ею во имя любви преступление поможет ей удержать мужа, когда ее красота увянет, мыслит, как истинная Коломбина. Это героиня, которая действительно умеет делать лимонад из лимона. Мы не знаем, что следует за решением Норы уйти из дома, но, исходя из логики ее «коломбинообразного» характера, можно предположить, что в случае возвращения к мужу и детям она с максимальной выгодой использует страх и отчаяние, пережитые Хельмером.

Важно помнить и о том, что в арлекинаде XVIII–XIX веков сюжетная функция заключалась в том, чтобы убежать, спастись от преследования в компании Арлекина. Погоню вели Панталоне (отец или опекун Коломбины), его слуги и/или богатый, но нежеланный жених Коломбины. Как мы увидим далее, у Ибсена арлекинадный сюжет переворачивается, и Коломбину преследует вовсе не ее отец, а ее любимый муж, Арлекин. Это неожиданно, ведь в итальянской комедии дель арте Арлекин и Коломбина часто мошенничают и обманывают вместе, их ценности совпадают. Арлекин, который требует от Коломбины образцового поведения и законопослушности, — очень скандинавская вариация этого масочного образа.

Страдающий доктор Ранк, безответно влюбленный в Нору, не может не напоминать Пьеро. Так же как и для печального дзанни, для него характерны сарказм, уныние, мрачный юмор и размышления о смерти. Его присутствие в доме Хельмеров, на первый взгляд, необъяснимо: Кристина Линне, подруга Норы, справедливо отмечает, что очевидная любовь Ранка к замужней Норе идет вразрез со всеми приличиями. Однако в дельартовской эстетике у подобного положения есть обоснование: Пьеро, будучи тонкой поэтической натурой, обращается к чувствительности Коломбины и подпитывает ее эго, возводя красавицу на пьедестал; Арлекин же, земной и чуждый сантиментам, закрывает ее материальные и чувственные потребности. Подобное происходит и с Норой: прагматичный и рассудительный Торвальд, обеспечивающий свою жену, не склонен к слепому обожанию, в то время как доктор Ранк, пребывающий в состоянии медленного угасания, идеализирует героиню. Разумеется, в комедии дель арте у любовного треугольника есть закономерный исход: Пьеро должен уйти. Уходит и доктор Ранк, решившийся перед смертью признаться Норе в своих чувствах.

Теперь посмотрим на скандинавского Арлекина пьесы — Торвальда Хельмера, показная респектабельность которого то и дело вступает в конфликт с его природными импульсами. Один из наиболее удивительных эпизодов пьесы связан с хореографическими амбициями Хельмера. Чопорный и рациональный, юрист и директор банка, он неожиданно демонстрирует амбицию выступить в качестве постановщика танца Норы на рождественском карнавале. Герой руководит репетициями тарантеллы, указывает жене, как ей танцевать, как если бы он был опытным балетмейстером. Более того, он берет на себя выбор карнавального костюма: тот, в котором Нора танцует, приобретен Хельмером в Италии. Не меньший когнитивный диссонанс вызывает и любовь Хельмера к театральным эффектам — он уводит Нору сразу же после исполнения тарантеллы с рождественского бала, а потом объясняет доктору Ранку: «Она пляшет тарантеллу... производит фурор... вполне заслуженный... хотя исполнение было, пожалуй, чересчур безыскусственно — то есть более натурально, нежели это, строго говоря, желательное с точки зрения искусства. Ну да пусть! Главное — она произвела фурор, огромный фурор. И дать ей остаться после этого? Ослабить впечатление? Нет, спасибо. Я подхватил мою прелестную капричианку, — капризную капричианку, можно бы сказать, — под ручку, марш-маршем по зале, общий поклон, и — как говорится в романах — прекрасное видение скрылось. Конец всегда должен быть эффектен, фру Линне» (Ибсен, 2012, с. 66). Отметим, что за всю историю своего существования, во всех своих ипостасях — итальянской, французской и английской, с XVI по XX век — Арлекин неизменно оставался прекрасным танцором и даже выступал в роли хореографа (Niklaus, 1956, p. 157). Итальянский Арлекино был «мимом, танцором, акробатом, остряком и лингвистом» (Niklaus, 1956, p. 60), французский — «будучи танцором, акробатом, миом и актером, стал певцом» (Niklaus, 1956, p. 95), а английский, «блестящий танцор пантомимы» (Niklaus, 1956, p. 5) вдохновил Мариуса Петипа и Риккардо Дриго на создание балета «Миллионы Арлекина» (1900).

Одна из функций Арлекина в комедии дель арте и английской пантомиме — наказывать. У него есть палка-колотушка, «баточчио», удары которой обрушиваются на тех, кто, по мнению Арлекина, ведет себя плохо. Как правило, в комедии дель арте объектами гнева Арлекина становятся глупые властные старики — Панталоне и Доктор. В итальянском театре Арлекин часто нарушал закон и мог выступать в амплуа мошенника и плута, а во французском театре Арлекина «превратили в моралиста» (Broadbent, 2010, p. 75). Если образ Хельмера был задуман Ибсеном как частично базирующийся на образе Арлекина, то, очевидно, своей высокой нравственностью герой обязан именно французской версии. Это вполне укладывается в логику развития Ибсена как писателя, ведь его главным вдохновителем всегда был Хольберг, «датский Мольер», талант которого сформировался под влиянием французской драматургии. Также следует отметить, что именно во французском театре Арлекин и Коломбина

были не просто любовниками, но мужем и женой (Broadbent, 2010, p. 81). Сюжет арлекинады о побеге Арлекина и Коломбины от стариков и нежеланных женихов героини Торвальд Хельмер актуализирует, когда после карнавала взволнованно обращается к Норе: «я представляю себе, будто ты моя тайная любовь, что мы с тобой обручены тайком» (Ибсен, 2012, с. 68). В арлекинаде Арлекин наделен способностью трансформировать реальность и других персонажей. Как правило, объектами воздействия становятся те персонажи, которые препятствуют совместному счастью Арлекина и Коломбины. Однако в пьесе Ибсена гнев Арлекина приводит к трансформации Коломбины, которая больше не желает плясать в кукольном театре и подчиняться воле мужа.

Торвальд всегда говорит правду, и, озвученная, она создает комический эффект. Размышляя о судьбе умирающего доктора Ранка, он произносит слова, которые не вяжутся с его репутацией безукоризненно положительного человека: «Мы так сжились с ним. Я как-то не могу себе представить, что его не будет. Он, его страдания, его одиночество создавали какой-то легкий облачный фон нашему яркому, как солнце, счастью» (Ибсен, 2012, с. 72). У Торвальда логика Арлекина: присутствие рядом слабого Пьеро заставляет его чувствовать себя еще более мужественным, успешным и сильным. Сравнивая Пьеро с Арлекином, Коломбина, в свою очередь, тоже вновь и вновь убеждается, что сделала правильный выбор, связав свою жизнь именно с Арлекином. В этом смысле Пьеро бесценен для Арлекина как способ самоутверждения.

Маркером карнавальной, «арлекинной» поверхности Торвальда является и его жестокая реплика: «Ты права. Это взволновало нас обоих. В наши отношения вторглось нечто некрасивое — мысль о смерти, о разложении. Надо сначала освободиться от этого. Пока что разойдемся каждый к себе» (Ибсен, 2012, с. 74). Смерть и разложение — темы, которые в драматургии XIX–XX веков довольно часто разрабатывались с помощью образа Пьеро — не могут не претить Арлекину и Коломбине, персонажам строго комедийным, чуждым дыханию тлена. Не менее карнавально игрива и поверхностна по отношению к Ранку и Нора, ведь типологически она близка плутам и трикстерам, не отличающимся высокой способностью к состраданию.

Образ Кростада мог создаваться на основе образа Бригеллы, самого жестокого и беспринципного персонажа комедии дель арте. Как пишет Морис Санд в «Истории арлекинад», «красноречивый, обаятельный и льстиво-вежливый, Бригелла — самый отвратительный негодяй, какой когда-либо жил на свете. <...> Это ухмыляющийся кот, скрывающий злые когти в бархатных подушечках. <...> когда он желает причинить кому-нибудь зло, нет такого дома, в который он не смог бы проникнуть. <...> Так как его потребности многочисленны, ему нужно много денег... <...> Он занимал всевозможные должности; он был солдатом, секретарем прокурора и даже стал помощником палача, чтобы отвлечь от своей персоны внимание правосудия. <...> горе молодым девушкам, которые попадут в его когти! Они навсегда потеряются,

если прислушаются к его предложениям и софизмам» (Sand, 1915, p. 161). Бригелла в комедии *дель арте* — приятель и спутник Арлекина; на заре комедии масок они составляли комический дуэт: Бригелла играл роль умного и коварного дзанни (слуги), а Арлекино оттенял его хитрость своей глупостью, прямолинейностью и простодушием. Кругстад — давний приятель Хельмера, достаточно близкий, так как обращается к Хельмеру на «ты». Криминальные наклонности Кругстада и его алчность так же очевидны, как и безжалостность по отношению к Норе. Таким образом, можно говорить о типологическом сходстве Кругстада и Бригеллы, и о том, что Кругстад, так же как и Бригелла, оттеняет и раскрывает характеристики Хельмера-Арлекина. Изворотливость Кругстада вступает в контраст с категоричностью и прямодушием Хельмера, и, как и в комедии масок, подобное противопоставление не красит обоих. Рядом с Кругстадом Хельмер кажется еще более узколобым, а Кругстад, в сравнении с Хельмером, поражает своей бессовестностью. Любопытно и то, что в комедии *дель арте* Бригелла довольно часто помогает влюбленным, разумеется за деньги, но его находчивость в любой момент может обернуться подлостью. Собственно, это и происходит в истории Нору: сначала Кругстад помогает ей «спасти» Хельмера от туберкулеза, закрыв глаза на очевидный подлог при оформлении кредита, а затем начинает играть против нее, припомнив ей нечестность.

Образ фру Линне воскрешает в памяти Пьеретту, которая, как противоположность Коломбины, отличается кротостью, меланхоличностью и ранимостью. Она, по сути, представляет собой женский аналог Пьеро и в некоторых *дельартовских* пьесах становится его спутницей или возлюбленной. Доктор Ранк, перед тем как навсегда покинуть дом Хельмеров, говорит о том, что Кристина Линне могла бы теперь занять его, Ранка, место. В его словах есть не только психологическая, но и театральная логика: Пьеретта приходит на смену Пьеро, один вид меланхолии и жертвенности сменяется другим. Здесь следует отметить, что светлое будущее союза фру Линне и Кругстада с позиций логики комедии *дель арте* представляется сомнительным: подлец Бригелла в конечном счете проявит эгоизм, вернется на круги своя и будет правдами и неправдами вытягивать из людей деньги, а Пьеретта, привыкшая жертвовать и страдать, будет вынуждена терпеть нечистого на руку мужа. Кристина-Пьеретта, одинокая и привыкшая заботиться о близких людях (в частности, ухаживать за больной матерью), могла бы стать прекрасным другом и сиделкой умирающему от сифилиса доктору Ранку — Пьеро. Во всяком случае, наследство, которое Ранк бы ей оставил, помогло бы ей выбраться из нищеты. Однако Ибсен не спасает своих героев, а лишь выводит их из одного кризиса, чтобы привести к другому. В перспективе и Коломбину (Нору) и Пьеретту (Кристину) ждут трудные времена, ведь Норвегия конца XIX века была еще слишком патриархальна для того, чтобы создать им комфортные для самореализации условия.

Заключение

Как правило, в драматургии и прозе, которые апеллируют к эстетике комедии дель арте на интертекстуальном уровне, масочные черты, проглядывающие сквозь образы, парадоксальным образом открывают истинные лица персонажей. В английской пантомиме такой прием называется трансформацией: сказочные, мифологические персонажи или исторические личности, отыграв вступительную часть спектакля, сбрасывают костюмы и накладные головы, чтобы показать, что под сброшенными одеждами — Арлекин, Коломбина, Панталоне и Пьеро. Подобная трансформация лежит и в основе арлекинадного гротеска: читатель осознает, где маска, а где истинное лицо, уже после того, как первый акт сыгран и начинается арлекинада. В «Кукольном доме» арлекинадную трансформацию запускает Кругстад-Бригелла: страх и отчаяние Норы заставляют ее обратиться за помощью к доктору Ранку и тот раскрывается как безответно влюбленный страдалец. Те же, вызванные Кругстадом эмоции побуждают героиню всячески улаживать мужа: только тогда, когда Нора в карнавальном костюме начинает танцевать тарантеллу, мы узнаем в ней Коломбину с тамбурином в руках. Раскрывается, как следствие запущенной Кругстадом внутренней метаморфозы Норы, и Хельмер. Хореографа и любителя театральных эффектов, фантазирующего о тайном браке и безжалостно наказывающего тех, кто нарушает правила игры, мы тоже начинаем видеть лишь после того, как «бригеллоподобный» Кругстад запугивает Нору.

Отблески персонажей комедии дель арте в образах Норы, Хельмера, Ранка, Линне и Кругстада обеспечивают необходимое Ибсену карнавальное начало, а также превращают «Кукольный дом» в «пьесу в пьесе»: «у Ибсена не найти открытого обнажения театрально-игровых приемов, и “пьеса в пьесе” носит в его драмах имплицитный характер» (Юрьев, 1999, с. 168). Карнавал — пространство обновления, духовного роста и переворачивания существующих иерархий. В карнавальном пространстве муж и жена патриархального общества могут поменяться ролями, и уже жена будет диктовать мужу, как ему себя вести, а не он ей. Именно это и происходит в «Кукольном доме»: Коломбина, наказанная Арлекином, больше не желает никому подчиняться и становится свободной. Обретают свободу и другие персонажи: Кругстад освобождается от несчастья, заставившего его причинять страдания Норе; Кристина Линне освобождается от одиночества; Ранк освобождается (как бы жестоко это ни звучало) от тяготившего его земного существования; Хельмер — от предрассудков и предубеждений, следование которым он считал жизненно важным. Арлекин, Коломбина, Бригелла, Пьеро и Пьеретта в пьесе Ибсена — это не скрывающие, а раскрывающие истинную натуру героев маски. За чопорностью Хельмера таятся присущие Арлекину романтические фантазии о побеге с любимой и страсть к танцам и театральным эффектам; за мрачным сарказмом Ранка — гиперчувствительность и интеллектуальность Пьеро рубежа веков;

за скорбью Линне — преданное сердце поэтической Пьеретты; за жестокостью Кростада — авантюризм Бригеллы; за уходом Норы — сила Коломбины, умеющей за счет своих очарования и ума преодолевать любые преграды. Читатель/зритель «Кукольного дома», по сути, наблюдает маскарад в маскараде. С одной стороны, Ибсен рассказывает нам историю разоблачения, срывания масок. С другой — показывает, что за масками благовоспитанных скандинавов скрываются маски архетипические, универсальные, вневременные. Персонажи комедии дель арте — архетипы человеческой культуры и искусства, это бессмертные образы, с помощью которых писатели, жившие в разные эпохи, говорили со своими читателями о вечном: любви и ненависти, смерти и возрождении, вине и прощении. Комедия масок — не только творение сцены, это часто модус человеческого бытия, то, как мы проживаем жизнь. Итак, арлекинадный гротеск у Ибсена (сочетание трагических событий с карнавальной, дельартовской образностью) подводит читателя к осознанию вечного характера поставленной Ибсеном проблемы. Коломбина XVI – начала XIX века пыталась обрести свободу и независимость, стать собой в мире мужчин так же рьяно, как Нора, бросающая мужа и детей в конце XIX века. Соотнесение персонажей «Кукольного дома» с героями комедии масок позволило Ибсену выстроить диалог с театром и литературой прошлого. Таким образом, он сказал своим читателям и зрителям: посмотрите, то, с чем мы имеем дело сейчас, существует уже несколько столетий. Пока Коломбина довольствуется подчиненным существованием в театре марионеток, надежда на то, что ее жизнь изменится к лучшему, призрачна. Соответственно, обретение автономности означает выход из пьесы для марионеток и вхождение в пространство гораздо более сложной, но более перспективной человеческой комедии масок.

Список источников

1. Ибсен, Г. (2012). *Кукольный дом*. Директ-Медиа.
2. Меркулова, М. Г. (2006). *Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование* [Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. Москва].
3. Юрьев, А. А. (1999). Хенрик Ибсен и традиции мистериальной драмы. (К вопросу о «предтечах» символистского театра) / *Скандинавская филология*, 6, 165–172.
4. Balme, C. B., Vescovo, P., & Vianello, D. (2020). *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge University Press.
5. Broadbent, R. J. (2010). *A History of pantomime*. Book Jungle.
6. Dickens, Charles. (2006). *Our Mutual Friend*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/883/pg883-images.html>
7. Fisher, James. (1992). *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia dell'Arte on the Modern Stage*. E. Mellen Press.
8. Green, M., & Swan, J. (1993). *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. The Pennsylvania State University Press.
9. Ibsen, Henrik. (1972). *Et dukkehjem*. Glydendal.
10. Kennard, J. S. (1935). *Masks and Marionettes*. The Macmillan Company.

11. Niklaus, Thelma. (1956). *Harlequin, or The Rise and Fall of a Bergamask Rogue*. George Braziller.
12. Radulescu, Domnica. (2014). *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. McFarland.
13. Rossel, Sven Hakon. (1994). *Ludvig Holberg — a European Writer. A Study in Influence and Reception*. Rodopi.
14. Rudlin, John. (1994). *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge.
15. Rudlin, John. (2022). *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature.
16. Sand, Maurice. (1915). *The History of Harlequinade*. Vol. 1. Martin Secker.
17. Shaw, G. B. (1905). *The Irrational Knot*. Brentano.
18. Siddall, Stephen. (2013). *Henrik Ibsen: A Doll's House*. Humanities-Ebooks.
19. Templeton, Joan. (2001). *Ibsen's Women*. Cambridge University Press.
20. Toepfer, Karl. (2019). *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. Vosuri Media.
21. Weintraub, Stanley. (1958). Ibsen's «Doll's House» Metaphor Foreshadowed in Victorian Fiction. *Nineteenth-Century Fiction*, 13(1), 67–69.

References

1. Ibsen, H. (2012). *The Doll's House*. Direct-Media. (In Russ.).
2. Merkulova, M. G. (2006). Retrospection in the English «New Drama»: Origins, Typology, Functioning [Abstract of the dissertation for the PhD degree: 10.01.08]. Moscow]. (In Russ.).
3. Yur'yev, A. A. (1999). Henrik Ibsen and the traditions of detective drama. (On the question of the «forerunners» of the symbolist theater)]. *Scandinavian philology*, 6, 165–172. (In Russ.).
4. Balme, C. B., Vescovo, P., & Vianello, D. (2020). *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge University Press.
5. Broadbent, R. J. (2010). *A History of pantomime*. Book Jungle.
6. Dickens, Charles. (2006). *Our Mutual Friend*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/883/pg883-images.html>
7. Fisher, James. (1992). *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia dell'Arte on the Modern Stage*. E. Mellen Press.
8. Green, M., & Swan, J. (1993). *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. The Pennsylvania State University Press.
9. Ibsen, Henrik. (1972). *Et dukkehjem*. Glydendal.
10. Kennard, J. S. (1935). *Masks and Marionettes*. The Macmillan Company.
11. Niklaus, Thelma. (1956). *Harlequin, or The Rise and Fall of a Bergamask Rogue*. George Braziller.
12. Radulescu, Domnica. (2014). *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. McFarland.
13. Rossel, Sven Hakon. (1994). *Ludvig Holberg — a European Writer. A Study in Influence and Reception*. Rodopi.
14. Rudlin, John. (1994). *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge.
15. Rudlin, John. (2022). *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature.

16. Sand, Maurice. (1915). *The History of Harlequinade*. Vol. 1. Martin Secker.
17. Shaw, G. B. (1905). *The Irrational Knot*. Brentano.
18. Siddall, Stephen. (2013). *Henrik Ibsen: A Doll's House*. Humanities-Ebooks.
19. Templeton, Joan. (2001). *Ibsen's Women*. Cambridge University Press.
20. Тоепфер, Карл. (2019). *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. Vosuri Media.
21. Weintraub, Stanley. (1958). Ibsen's «Doll's House» Metaphor Foreshadowed in Victorian Fiction. *Nineteenth-Century Fiction*, 13(1), 67–69.

Информация об авторах

Томберг Ольга Витальевна — доктор филологических наук, доцент, директор департамента лингвистики и заведующий кафедрой германской филологии Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина.

Косарева Анна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина.

Information about the authors

Olga V. Tomberg — D. Sc. (Philology), Docent, Head of the Institute of Linguistics, Head of the Chair of Germanic Philology, Ural Federal University.

Anna A. Kosareva — PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Linguistics and Professional Communication in Foreign Languages, the Institute of Linguistics, Ural Federal University.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflict of interest.