



А. А. ЮРЬЕВ

Санкт-Петербургская государственная академия
театрального искусства

**О ПРИНЦИПАХ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ
И ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗНОЙ СИМВОЛИКИ
В ДРАМАТУРГИИ ХЕНРИКА ИБСЕНА
(постановка проблемы)**

Ключевые слова: Ибсен, история скандинавских литератур, норвежская драматургия, сюжетосложение.

В статье выявляется и анализируется единая фабульная модель, по-разному варьируемая почти во всех пьесах Ибсена от «Катилины» (1850) до «драматического эпилога» «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899). Как показывает автор, она является тем событийным «стержнем», на который словно нанизывается сложная символически-лейтмотивная система, связывающая произведения Ибсена в единое целое и придающая им форму единого художественного цикла.

ANDREY YURIEV

St. Petersburg State Theatre Arts Academy

**ON THE PRINCIPLES OF PLOT-CONSTRUCTING
AND IMAGERY SYMBOLIC SYSTEM
IN HENRIK IBSEN'S DRAMA
(Statement of the Problem)**

Keywords: Ibsen, History of Scandinavian literatures, Norwegian Drama, Plot-Constructing.

The articles explores a plot pattern modified in Ibsen's plays from *Catiline* (1850) to *When We Dead Awaken* (1899). The author considers it to be a pivot strengthening the system of leit-motifs which binds Ibsen's dramas with each other and forms them as an integral artistic cycle.

Уже современники драматурга нередко замечали, что Ибсен склонен возвращаться в своих новых произведениях к тем образам, мотивам, драматическим ситуациям, которые были использованы им ранее. Если поначалу эти наблюдения носили случайный характер, то в позднейшем ибсеноведении к ним стали подходить как к серьезной проблеме, причем внимание стали привлекать не отдельные автоцитаты или реминисценции, а общие принципы, позволяющие говорить о едином текстовом пространстве, которое образуют драмы Ибсена от «Катилины» (1850) до «драматического эпилога» «Когда мы, мертвые, пробуемся» (1899).

При том, что пьесы Ибсена не объединены непрерывно развивающимся сюжетом, в каждой из них можно разглядеть по-разному варьируемую сюжетную модель. Эта модель убедительно описана в книге американского литературоведа Джеймса Хёрта «Сон Катилины» [Hurt, 1972].

«В основе всех ибсеновских драм, — пишет Хёрт, — лежит некая устойчивая мифологическая модель, которая может быть описана следующим образом.

Герой оказывается в оскверненной и подавляющей его обстановке *первоначального дома*, представленной обычно как долина у фьорда. Возможно, он помнит то время, когда эта обстановка не была еще омрачена и оставалась здоровой и радостной. Возможно при этом, что его воспоминания сопровождаются неутраченной болью утраты. Как бы то ни было, герой покидает первоначальный дом и достигает той степени обособленности и беспристрастного взгляда, которая обычно представлена как *высоты*, являющиеся промежуточным звеном между долиной и горными вершинами, дойдя до которых герой может обрести „высшее видение вещей“. На высотах герой отрекается от первоначального дома и избирает себе некий *проект воли*, какую-то цель, которой он намерен посвятить себя. В этот момент происходит *первая смерть ребенка* и появляются *две женщины* — прельстительная и кроткая. Прельстительная женщина пытается спровоцировать героя на некий фатальный поступок (как правило, увлечь за собой к горным вершинам), но герой, по крайней мере в этот момент, не поддается ее соблазну и возвращается в долину, где строит себе *второй дом* и заключает союз с кроткой женщиной. Его взаимоотношения

с кроткой женщиной представлены обычно как сотрудничество в осуществлении избранного героем проекта воли. Однако эти взаимоотношения постепенно ухудшаются, приводят к взаимным огорчениям и нередко заканчиваются смертью кроткой женщины. В этот момент проект воли терпит крах, происходит *вторая смерть ребенка*, и герой начинает *восхождение к горным вершинам*, где принимает экзотическую смерть, часто сопровождаемый прельстительной женщиной.

Этот миф, описанный таким образом, является композиционной конструкцией. Только в нескольких пьесах он представлен полностью и со всеми географическими подробностями. Драма может начинаться в любой точке мифа, а иногда почти вся модель представлена ретроспективно. Модель может быть трансформирована или замаскирована; пол персонажей может быть изменен, персонажи могут сливаться в один образ, а сама модель мифа может быть удвоена в пределах одной пьесы. Однако в целом последовательность событий остается неизменной, а географическая образность, даже если она представлена только метафорически, остается достаточно устойчивой, чтобы служить ориентиром при любых трансформациях мифа» [Hurt, 1972. Pp. 7–8].

Идея Хёрта рассматривать творчество Ибсена как цикл вариаций на тему одного сюжета многим показалась сомнительной. Автора упрекали в произвольном конструировании модели (например, см.: [Johnston, 1980. P. 287]), поскольку «миф» можно изложить, ориентируясь на любую из его возможных модификаций. Были подвергнуты критике и методологические установки исследователя, опирающегося на психоаналитические концепции и предлагающего рассматривать генеральный сюжет ибсеновских драм лишь как выражение символики бессознательного, как некое устойчивое психическое содержание — без серьезного анализа собственно эстетических проблем. Однако списывать наблюдения американского специалиста в разряд психоаналитических спекуляций не следует. Рассмотрение драм Ибсена как цикла, обладающего единой сюжетной парадигмой, может стать весьма содержательным, если не ограничивать его сферой бессознательных психических импульсов.

Хёртовский «миф» (или *прафабула*, как мы будем называть его далее) в самом деле обнаруживается в абсолютном большинстве пьес Ибсена. «Первоначальный дом» предстает, как правило, лишь в воспоминаниях героев, хотя иногда он становится местом действия. В «Катилине» это Рим, некогда исполненный героического величия, а теперь пришедший к упадку; в «Бранде» это дом матери героя; в «Кукольном доме» — жизнь Норы до замужества в доме отца; в «Дикой утке» — молодость Ялмара Экдала и Грегера Верле; в «Женщине с моря» — детство Эллиды и т. д. В дилогии «Кесарь и Галилеянин», где прафабула обретает наиболее разветвленные и причудливые очертания, «первоначальный дом» представлен одновременно в воспоминаниях героя о своем детстве в Макеллоне и как место действия первого акта — Константинополь с его сектантскими дразгами и развращенностью императорского двора.

«Высотам» соответствует обычно экспозиция вместе с завязкой. К примеру, в «Бранде» это весь первый акт, события которого разворачиваются высоко на снежных горных полях. В большинстве «современных драм» «высоты» являются моментом предыстории. В «Кукольном доме» это решение Норы спасти жизнь мужу. В «Росмерсхольме» — приезд Ребекки в поместье Росмера, в «Строителе Сольнесе» — строительство башни в Люсангере и т. д. Весьма своеобразна версия прафабулы в «Пере Гюнте», где «высотам», предполагающим ситуацию выбора и принятия важного решения («проекта воли»), соответствует не один, а несколько моментов в развитии действия. Неудивительно, что герой, неизменно уклоняющийся от самоопределения, вновь и вновь оказывается перед выбором, от которого старательно ускользает. В «Пере Гюнте» с такой многократной циклической воспроизводимостью сходных ситуаций согласуется разделение женских персонажей на две группы, каждой из которых соответствует один из контрастных женских персонажей прафабулы: первая представлена Ингрид, Женщиной в зеленом и Анитрой, а вторая — Осе и Сольвейг, образы которых предельно сближаются в финальной сцене посредством символики, объединяющей мотивы материнства и любовного влечения.

Контрастность женских персонажей, объясняемая Хёртом с юнгианских позиций как выражение двойственности «анимы» героя,

в самом деле соотносена у Ибсена с темой внутреннего двойничества, имеющей романтическое происхождение. Так, в «Катилине», где архетипизм прафабулы проявляется, как позднее в «Бранде», максимально отчетливо, неистовая Фурия, ведущая героя к гибели, прямо связывает себя в финальной сцене с внутренним «я» Катилины: «Jeg er dit eget øje — dit eget minde og din egen dom» [Ibsen, 1928. S. 197] («Я — твое собственное око, твоя собственная память и твой собственный суд»). В то же время образ Аврелии, стремящейся вернуть Катилину к покою и гармонии, также символически отражает другую половину души героя. Эта контрастность, представленная в юношеской драме Ибсена не без наивной непосредственности и даже прямолинейности, становится позднее намного более сложной и многозначной. Между тем ее символические функции всегда сохраняются. Примеров можно привести немало: Йордис и Дагни в «Воителях в Хельгеланде», Герд и Агнес в «Бранде», Ребекка и Беата в «Росмерсхольме», Хильда и Алина в «Строителе Сольнесе», Гунхильд и Элла в «Йуне Габриэле Боркмане» и т. д. В тех случаях, когда главным лицом пьесы является женщина, возникает аналогичное распределение контрастных мужских персонажей: Торвальд Хельмер и доктор Ранк в «Кукольном доме», доктор Вангель и Неизвестный в «Женщине с моря», Йорген Тесман и Эйлерт Лёвборг в «Гедде Габлер» и т. д.

Другим важным моментом прафабулы является «смерть ребенка». В контексте персоналистской проблематики Ибсена «детство» нередко возникает как своеобразная символическая мифологема, связанная с представлениями о целостности личности (вскользь заметим, что у Юнга, которому многим обязан анализ Хёрта, она соотносена с обретением «самости»). При этом она имеет значение цели, возможности обновленного существования. Такая семантика заявлена уже в «Катилине» — в монологе героя, в третьем действии пересказывающего Манлию свой сон¹. «Смерть ребенка» (или постигающее его несчастье) связаны, как правило, с утратой цельности и невозможностью обновления. К примеру, в «Воителях в Хельгеланде» гибель Торольфа акцентирует тему конца героиче-

¹ Крайне интересно сопоставить этот монолог с текстом школьного сочинения Ибсена «Сон», ставшего своего рода «прологом» ко всем последующим произведениям драматурга (см.: [Юрьев, 2013. С. 14–22]).

ской эпохи, ибо Эрнунльф, олицетворяющий силу и цельность мира викингов, теряет своего последнего оставшегося в живых наследника. В «Бранде» болезнь и смерть Альфа вносят раскол в душу героя, призывающего людей к цельности и готовности приносить жертвы. Гибель маленького Эйолфа заставляет Алмерса и Риту решиться на мучительный самоанализ и выявляет двойственность их отношений, а надежда на «возрождение к высшей форме жизни» пробуждается у них в связи с решением взять на воспитание беспризорных детей.

Символ ребенка тесно связан в ибсеновских драмах с избираемым героем (или героиней) «проектом воли», причем «ребенком» может оказаться не персонаж, а имеющий немалую ценность предмет. Так, в «Гедде Габлер» Лёвборг называет ребенком свою книгу о «культурном прогрессе будущего», связанную для него с самореализацией и началом новой жизни. Для Гедды сожжение этой рукописи, которую она, вслед за Лёвборгом, тоже называет ребенком, означает достижение ее заветной цели — «держат в руках жизнь и судьбу человека». А самоубийство Гедды в финале, вызванное крахом ее проекта, отягощается гибелью нерожденного ребенка.

Связь между «проектом воли» и «смертью ребенка» не менее отчетлива в «драматическом эпилоге» «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Во втором действии Рубек говорит, что скульптурная группа «Восстание из мертвых» была целью его жизни. Однако он испытывает неудовлетворенность «шедевром», хотя и пытается внушить себе, что произведение удалось. Ирена, послужившая моделью для фигуры «пробуждающейся жертвы», которую Рубек позднее включил в скульптурную группу, неизменно называет статую ребенком и считает, что, отодвинув «дитя» на второй план, Рубек *искалечил* его.

Крах «проекта воли» почти всегда неизбежен для амбициозных ибсеновских героев. Он вызван невозможностью осуществить себя в мире «долины», т. е. в сообществе заурядных людей, обладающих узким кругозором и живущих повседневными нуждами. Возвращение в «долину», где герой строит себе «второй дом», является, как правило, компромиссом, нередко отражающим внутреннюю двойственность героя. Почти всегда это отступление «назад», что в ряде случаев подчеркивается сходством между «первым» и «вто-

рым» домами. Так, в «Бранде» после странствий по горам герой спускается вниз, к фьорду, где недалеко стоит дом его матери. Здесь Бранд принимает решение возглавить местный приход и поселяется в доме, весьма напоминающем тот, где он провел свое детство: этот дом также окружен камнями и также лишен яркого солнечного света. Сходство между домом отца и домом мужа обнаруживает Нора в финальной сцене «Кукольного дома» [Ибсен, 1957. Т. 3. С. 447–448]. Тонко и иронично подается сходная ассоциация в «Гедде Габлер» — в сцене, где Лёвборг и Гедда вспоминают прошлое, сидя за альбомом с фотографиями горных видов [Ибсен, 1958. Т. 4. С. 148]. Несмотря на контраст между барским домом генерала Габлера и мещанской атмосферой в доме Тесмана происходит их мгновенное и не лишенное пародийного смысла сближение: если там приходилось таиться от бдительного отца-аристократа с весьма суровым нравом, то тут нужно помнить о благодушном глуповатом супруге.

После неудачи, которая постигает героя в «долине», начинается его «восхождение к вершинам», почти всегда знаменующее катастрофическую развязку. При этом развязка может быть напрямую связана с символикой ночи, восхода солнца и горного ландшафта. Тут вспоминаются не только знаменитая финальная сцена «Бранда», но и возникающая в заключительной сцене «Привидений» картина солнечного восхода, занимающегося над горными ледниками и вершинами скал, а также финал «драматического эпилога», где Ирена и Рубек поднимаются по леднику к вершине. В ряде случаев символика «восхождения к вершинам» менее отчетлива, ибо принимает вариативные неявные формы: Нора покидает дом мужа на исходе ночи, выходя на занесенную снегом улицу; Росмер после финальной ночной сцены находит в себе силы подняться на мельничный мостик, откуда бросается в водопад вместе с Ребеккой; Сольнес взбирается по лесам на башню и падает, разбиваясь насмерть; Боркман умирает ночью на скамейке, которая стоит у края высокого обрыва, и т. д. Нельзя не заметить, что символика горного ландшафта может возникнуть у Ибсена и в ироническом контексте, порождая не только (как, например, в «Привидениях») эффект *трагической* иронии, но и отчетливо пародийный смысл с саркастическим оттенком. Так, в начале второго действия «Жен-

щины с моря» нетрудно усмотреть пародию на Бранда, который вел за собой паству к горным вершинам. На сей раз сцену заполняет компания любопытствующих иностранных туристов, сопровождаемых бойким услужливым гидом:

Б а л л е с т а д (*указывая вверх палкой*). Sehen Sie, meine Herrscharen, dort дальше liegt eine andere gora. Das willen wir также besteigen und so herunter... [Ибсен, 1958. Т. 4. С. 30]²

В мире, который цепко удерживает тоскующую по морской стихии Эллиду, совсем не осталось даже следов героического начала. «Долина» празднует свою победу даже в горах...

Итак, символика и событийный ряд прафабулы — материал, каждый раз подвергаемый новой интерпретации и художественной разработке. Было бы ошибкой полагать, что у Ибсена — драматурга по преимуществу интеллектуального склада — этот каркас, собирающий воедино самые разные произведения, оформлялся спонтанно, независимо от сознательной воли автора. Продуманность, свойственная организации великим норвежцем всего художественного материала, сказалась здесь вполне отчетливо. Поэтому анализ прафабулы требует совсем иного подхода, чем у Хёрта, односторонне рассматривающего ее как выражение «символики бессознательного». Необходимо осмыслить не столько «глубинно-психологическое» содержание прафабулы, сколько ее эстетический генезис и художественно-смысловые функции. Конечно, эта задача не может быть решена в рамках небольшой статьи, и поэтому мы ограничимся лишь указанием на связь прафабулы с сюжетикой и образностью романтизма (тема «двоемирия», выражаемая традиционно романтическим противопоставлением «гор» и «долины», отчетливо заявленный мотив двойничества, образ «пути» как движения по вертикали, образно воплощающего становление личности) и наличие подвергаемого новым и новым трансформациям событийного «стержня», на который словно нанизывается сложная *символически-лейтмотивная система* (не уступающая по своей широте, масштабности и многозначности смыслов лейтмотивным

² Перевод: «Посмотрите, господа, там дальше находится другая гора. На нее мы также поднимемся, а затем вниз...» (неправ. нем.).

системам в поздних музыкальных драмах Рихарда Вагнера³) — система, связывающая произведения Ибсена в единое целое, придающая им форму *единого художественного цикла*.

Вероятно, эту единую систему и имел в виду драматург, когда в 1898 г. писал в предисловии к собранию своих сочинений:

«Только воспринимая и усваивая все мое творчество как внутренне связанное неразрывное целое, можно получить истинное, точное впечатление от отдельных частей.

Поэтому мое дружеское пожелание к читателям, говоря коротко и ясно, сводится к тому, чтобы они не опускали в процессе чтения какую-либо из вещей, не перескакивали от одной вещи к другой, а усваивали произведения, читая и переживая их, в той самой последовательности, в которой я их написал» [Ибсен, 1956. Т. 1. С. 56].

ЛИТЕРАТУРА

Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 730 с.

Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. 855 с.

Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. 824 с.

Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Т. Манн. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961. Т. 10. 696 с.

Юрьев А. А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2013. 180 с.

Hurt J. Catiline's Dream: An Essay on Ibsen's Plays. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1972. VIII, 206 p.

Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928. Bd. 1. 341 s.

Johnston B. To the Third Empire: Ibsen's Early Drama. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980. XIX, 328 p.

³ Подobie, которое, видимо, не ускользнуло от внимания проницательнейшего Томаса Манна, сделавшего такое признание: «Я часто размышлял о нитях, связующих Вагнера с Ибсеном, и мне трудно было отличить сродство во времени от иного сродства, более близкого, чем то, которое обусловлено общностью эпохи. Я не мог не распознать в диалоге буржуазных драм Ибсена приемов, способов воздействия и пленения, сокровеннейших чар, хорошо знакомых мне по миру звуков, созданному Вагнером, не мог не установить между ними братской связи» [Манн, 1961. Т. 10. С. 106].

REFERENCES

- Ibsen G. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Selected Works: In 4 Volumes]. Moscow, Iskustvo Publ., 1956, t. 1 [vol. 1], 730 s.
- Ibsen G. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Selected Works: In 4 Volumes]. Moscow, Iskustvo Publ., 1957, t. 3 [vol. 3], 855 s.
- Ibsen G. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Selected Works: In 4 Volumes]. Moscow, Iskustvo Publ., 1958, t. 4 [vol. 4], 824 s.
- Mann T. *Stradaniia i velichie Rikharda Vagnera* [Richard Wagner's Passions and Greatness]. T. Mann. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Th. Mann. Selected Works: In 10 Volumes]. Moscow, Gos. izd-vo khud. lit-ry, 1961, 696 s.
- Iur'ev A.A. *Misterial'naia traditsiia v teatre Khenrika Ibsena* [A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theatre]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaia akademiia teatral'nogo iskusstva, 2013, 180 s.
- Hurt J. *Catiline's Dream: An Essay on Ibsen's Plays.* Urbana; Chicago; London, University of Illinois Press, 1972, VIII, 206 p.
- Ibsen H. *Samlede verker: Hundreårsutgave* [Complete Works: Centennial Edition], utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip [ed. by F. Bull, H. Koht, D.A. Seip]. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1928, Bd. 1, 341 s.
- Johnston B. *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980, XIX, 328 p.

Юрьев Андрей Алексеевич

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства, Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. Россия, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34–35

Andrey Yuriev

Candidate of Art Studies, Professor, Department of Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy. 34–35, Mokhovaya Street, St. Petersburg, 191028, Russia

E-mail: andr_ibsen@mail.ru