



А. А. Юрьев

## ЖАНР ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ХЕНРИКА ИБСЕНА

Раннее творчество Ибсена известно не столь широко, как его драмы, созданные в последнюю четверть XIX в. К нему сравнительно редко обращаются и литературоведы, и современный театр. Конечно, далеко не все произведения, созданные драматургом в 1850 — начале 1860-х годов, можно отнести к числу шедевров. Однако сам Ибсен никогда о них не забывал и не раз заявлял о своем желании, чтобы о них не забывали и его читатели. Так, в 1898 г. в предисловии к собранию своих сочинений он писал: «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»<sup>1</sup>.

От наиболее внимательных современников Ибсена не ускользало то, что в своих «современных драмах» он нередко использует отдельные ситуации и образные мотивы ранних произведений. И все же до сих пор остается в силе замечание Н. Я. Берковского из его статьи об Ибсене, написанной в 1956 г.: «Критика любила указывать на отдельные мотивы и детали раннего Ибсена — автора драм “высокого стиля”, — повторяющиеся в его позднейших “мещанских”, камерных, бытовых драмах. Нужно идти значительно дальше. Для

---

© А. А. Юрьев, 2011

Ибсена все его камерные современные драмы создавались в свете собственной его драматургии первого периода — историко-героической и философской»<sup>2</sup>.

Очевидно, что многие «современные пьесы» Ибсена относятся к трагическому жанру, новаторски переосмысленному великим норвежцем в русле исканий «новой драмы». Однако именно с этим жанром были связаны важнейшие устремления Ибсена уже в 1850-е годы, когда драматург пользовался почти исключительно историческим и историко-легендарным материалом. Осваивая в своем художественном творчестве жанр исторической трагедии, молодой Ибсен пытался также теоретически осмыслить его специфику с учетом требований своей эпохи (СС, IV, 620–621). Как ясно из его размышлений, драматург во многом следовал идеям немецкого критика Германа Хетнера, чью книгу «Современная драма» он внимательно проштудировал во время своего пребывания в Дрездене в 1852 г.<sup>3</sup> Особенно важно, что Ибсен целиком разделял актуальное для его эпохи и принципиальное у Хетнера требование *психологической* разработки характеров в исторической драматургии: «Историческая драма становится подлинным произведением искусства, когда она является психологической трагедией характеров, следующей всем законам и требованиям этого вида искусства <...> Историческая трагедия есть в сущности не что иное, как психологическая трагедия»<sup>4</sup>.

Стремление к психологизму — существенная особенность драматургии Ибсена 1850-х годов, что не раз отмечалось исследователями. Однако наличие психологически подробной разработки характеров не определяется требованием жанра исторической трагедии, и изображение автором реальных исторических лиц и событий не выступает таковым<sup>5</sup>. Фундаментальный критерий этого жанра — крупномасштабный исторический конфликт, чреватый катастрофой, в котором сталкиваются друг с другом не только люди с их личными устремлениями и страстями, но прежде всего различные исторические силы, сменяющие друг друга эпохи и общественные уклады. Соединить все эти требования в одном произведении — задача весьма непростая, и Ибсен достаточно долго шел к ее решению. Только «Воители в Хельгеланде», созданные в 1857 г. (т. е. спустя семь лет после дебютной драмы «Катилина»),

стали его первой подлинной исторической трагедией. Если прежде Ибсен в существенной мере следовал за Шиллером (что очень заметно в «Катилине»), Эленшлегером (в «Богатырском кургане») или осваивал технику «хорошо сделанной пьесы», пытаясь примирить ее с трагическим жанром (в драме «Фру Ингер из Эстрота»), то на этот раз важнейшей опорой стала для драматурга шекспировская традиция, связь с которой сохранится в его последующем творчестве.

Именно Шекспир как автор исторических хроник и «римских трагедий» «Юлий Цезарь» и «Антоний и Клеопатра» по праву считается создателем исторической драматургии Нового времени. Рассматривая «коренные отличия концепции исторической драмы у Шекспира от испанского и французского театра XVII века», Л. Е. Пинский отмечал: «В героических жанрах и французские драматурги также обращаются к историческим сюжетам, причем испанцы часто черпают их в прошлом родной страны, но — как и в сюжетах библейских — для философских, морально-психологических и политических коллизий (например, коллизий чести, долга и страсти) как *вечных* положений в жизни <...> Иное дело в хрониках (Шекспира. — А. Ю.). Здесь показано прошлое; то, что прошло и не должно вернуться. В деталях Шекспир разрешает себе анахронизмы, но в основном содержании шекспировские хроники кардинально противоположны мнимо историческим драмам барокко и классицизма <...> Переход к Новому времени, обострил чувство динамичности жизни, чувство прогресса во времени. “Время” занимает место Бога в истории <...> Время стоит в хрониках за людьми и событиями как внутренний порядок (order) живого целого, как строгая закономерность в динамике политических форм, как неумолимая воля истории»<sup>6</sup>. Конечные победа или поражение того или иного исторического лица зависит у Шекспира не столько от его личных качеств (например, владения искусством политической интриги) или изменчивой судьбы, а от того, насколько его устремления и действия совпадают с велениями Времени — независимо от того, осознает их герой или нет. В римских же трагедиях «история как “необходимость” (necessity) обнажает <...> свой надлично-демонический, роковой характер»; здесь «историческое время вполне осознано как роковая необходимость»<sup>7</sup>.

В «Воителях в Хельгеланде», сюжет которых во многом воспроизводит событийную канву «Саги о Вэльсунгах», нет ни реальных исторических лиц, ни крупных исторических событий. При этом в намерения драматурга не входило ни сохранение духа и стиля древнего эпоса (что было так важно для работавшего тогда же над этим сюжетом Фридриха Хеббеля), ни воссоздание мифа, очищенного от исторических наслоений (к чему стремился Рихард Вагнер в работе над «Кольцом нибелунга»). Как подчеркивал драматург в предисловии к немецкому изданию драмы, вышедшему в 1876 г., его драма «основывается на различных, еще существующих исландских родовых сагах, в которых гигантские события и отношения, известные из “Песни о нибелунгах” и “Саги о Вэльсунгах”, очень часто оказываются сведенными к человеческим масштабам <...> моим намерением вообще было изобразить нашу жизнь в древнее время, а не наш мир саг» (СС, I, 485). То обстоятельство, что в этой драме, написанной сдержанной и лаконичной прозой, вместо легендарно-мифологических или исторических фигур действуют люди, живущие своей частной жизнью, а их образы в значительной мере психологически разработаны, нередко провоцировало интерпретацию ее конфликта как нравственно-психологического по своему содержанию; история предстает в таком случае не как основной предмет художественного осмысления, а как контекст — пускай и очень важный<sup>8</sup>. Однако такая интерпретация искажает саму суть поставленного драматургом эксперимента, который состоял в том, чтобы выявить движение истории, показав его не через крупные исторические события с участием реальных исторических лиц, а через частные конфликты, зеркально отражающие события «большого мира». Можно сказать, что именно в этой драме Ибсен впервые наметил тот путь, которым он пойдет много позже как автор «современных драм», где «малый мир» также предстает как отражение «мира большого», а символическая обобщенность образов обусловлена конфликтом, основанным не на случайных перипетиях, а на высшей необходимости, превышающей силу сколь угодно активной и могущественной человеческой воли.

Трудно не заметить, что в «Воителях в Хельгеланде», как и в «современных драмах», структура действия обнаруживает сходство с ретроспективной композицией софокловского «Царя Эдипа».

«Воителей в Хельгеланде» можно по праву назвать классическим образцом «трагедии рока», однако «рок» предстает здесь не как воля таинственных мистических сил или родовое проклятие, а как правящая людскими судьбами *историческая неизбежность*. Именно тут и заметна опора Ибсена на традицию, восходящую к шекспировским хроникам и «римским трагедиям», ибо у него, как во многих творениях английского драматурга, воля Времени становится поистине универсальной, обретая надлично-демонический, роковой характер. Поэтому принципиально важно для Ибсена четкое указание времени действия — период правления Эрика Кровавой Секиры, т. е. X в. — конец эпохи викингов-язычников, канун христианизации скандинавского севера. Трагическое крушение конкретного исторического мира — мира скандинавской языческой архаики — такова центральная тема ибсеновской драмы, само название которой нагружено символическим подтекстом: согласно древним поверьям, именно через сумрачный Хельгеланд, расположенный на крайнем севере, пролегает путь павших воинов в Вальхаллу.

В драме Ибсена ход исторического времени выражается через символические судьбы сменяющих друг друга поколений, из которых старшее оказывается последним оплотом гибнущей эпохи. Величественный Эрнульф — самый монументальный из персонажей «Воителей в Хельгеланде», родоначальник, «патриарх». «Один из первых поселенцев Исландии» — так представлен он в списке действующих лиц. Эрнульф — совершенное воплощение родовой архаики, мира, покидающего арену истории не потому, что он, этот мир, ослаб и изменил своим древним устоям. Несмотря на преклонный возраст, в Эрнульфе сохраняется неистребимый витализм древнего викинга, подпитываемый родовой коллективной этикой, «законом и обычаем», которые в полной мере определяют его поступки, имеющие для него самого роковые последствия. Отстаивая свои вполне законные намерения, Эрнульф наносит оскорбление своей приемной дочери Йордис, что становится первым толчком, направляющим действие к катастрофе. Та же верность «закону и обычаю» заставляет его спасти сына Гуннара и Йордис — маленького Эгиля — ценою гибели всех его собственных сыновей. И пускай, пережив эту страшную катастрофу, Эрнульф находит в себе

силы, чтобы побороть отчаяние и не утратить стойкости могучего героя, у него, как и у мира, с которым он неразрывно связан, уже нет наследников и потому нет будущего.

Эрнульф — лицо не столько индивидуальное, сколько воплощенное собой сверхличное, коллективно-родовое начало. Он прежде всего представитель общины, племени, рода, без которого он немислим. Личное для него не только не противостоит общему, но питается им, лишь в нем находит опору и оправдание. Примечательно, что среди действующих лиц пьесы он остается единственным представителем старшего поколения — героев сильных и, главное, цельных. В их мире индивидуальные различия значат мало, и поэтому достаточно одной фигуры Эрнульфа, чтобы увидеть все самое существенное в уходящей эпохе. Среднее же поколение не отличается цельностью. В пьесе оно представлено несколькими лицами — Сигурдом, Дагни, Йордис и Гуннараром. Каждый из участников этого «квартета» обладает прежде всего своеобразием. Все они *отличны* друг от друга, хотя и есть нечто важное, что их объединяет. Все четверо уже покинули «мир отцов»: Сигурд, похитив родную дочь Эрнульфа Дагни, отправился с нею в Англию, стал там вассалом короля Этельстана и перешел в христианство; Гуннар уехал вместе с Йордис в Хельгеланд и, приобретя там землю, занялся торговлей, перестал быть воином. Они — «новые люди», решающие свои судьбы самостоятельно, по собственной воле, без постоянной оглядки на традицию. Для старого Эрнульфа жизнь «по законам и обычаям» естественна, нисколько не принудительна. Те, кто идут ему на смену, живо ощущают дистанцию, разделяющую их и прежний мир. При этом они вовсе не сознательные разрушители старого, они просто «отпали» от мира предков, покинули его. Вместе с тем разрыв с прошлым не есть для них разрыв полный и окончательный, старое и новое в них тесно переплетаются, провоцируя поступки, предопределяющие катастрофический исход действия.

«Самый доблестный из доблестных мужей Норвегии» — такая первая в пьесе характеристика Сигурда Могучего. В глазах всех он — само воплощение героического духа викингов, славнейший, отважнейший из северных богатырей. Однако в самом его героизме есть нечто, что не просто отличает его среди доблестных мужей, но удаляет от мира отцов, где все подчинено «закону и обычаю».

Его поведение определяют отнюдь не исконно древние традиции, герой сам выбирает свой путь. Сигурд уже не мыслит себя звеном прежнего целого — сферы общинных родовых связей. Драматург подчеркивает это важной символической деталью: если у Эрнурфа *семеро сыновей*, утрата которых для него — самое тяжкое горе, какое только может выпасть на долю человека, то Сигурд *бездетен*, не имеет наследников и вовсе не печалится об этом. В пьесе упоминается также и другое обстоятельство, дающее повод для сравнения: Эрнурф покинул Норвегию, не пожелав подчиниться королю Харальду Первому, ставшему единоличным правителем страны. Он пожелал остаться свободным, но его свобода — не анархическая свобода гордого одиночки, но свобода человека, не мыслящего себя вне родовых патриархальных связей. Совсем иной свободы добивался некогда Сигурд, желавший сам занять королевский престол. Самый доблестный из мужей Норвегии не хотел оставаться только первым, но мечтал занять место исключительное, ставящее его намного выше окружающих. Однако он не достиг своей цели, пережив внутренний слом, вызванный тем, что он пожертвовал своей любовью к Йордис ради побратима Гуннара. Сигурд заставил себя смириться, но преодолеть внутренний разлад оказался не в состоянии. Он успел принять христианство, подчинил себя религии жертвенности и смирения, но он не в силах до конца смирить свою пробудившуюся еще в ранней юности гордыню, как не может подавить в себе страсть к Йордис, которой некогда пожертвовал ради побратима Гуннара. Душевный раскол, внутренняя раздвоенность ведут его к гибели так же неуклонно, как губят они и Йордис, чьи безграничное беззаконное своеволие, жестокая, болезненная потребность разжигать вражду и уوبيцы коренятся в понимании того, что время могучих героев безвозвратно уходит, что на смену старым, «одряхлевшим» богам идут новые, враждебные им силы, не оставляя для нее иного достойного выбора кроме добровольного ухода из жизни. В браке с торговцем Гунаром Йордис буквально одержима волей к уничтожению, поскольку новая реальность, в которой она оказалась, кажется ей пустой, слишком обыденной, ее недостойной. Этим объясняется и ее богоборчество, направленное как против «одряхлевших» древних асов, так и против побеждающего их Христа, ее желание после смерти воссесть рядом с Сигурдом на

опустевшем небесном престоле, пока не занятном ненавистным ей «белым богом». Гибель представляется ей победой, хотя объективно это поражение, к осознанию которого она приходит лишь после предсмертного признания Сигурда в том, что он — тайный христианин. Победу одерживает «белый бог», и Йордис, появляющаяся в финале в облачении валькирии, должна погибнуть как потерпевшая крах, как побежденная новой исторической силой.

Будущее принадлежит совсем другим, *негероическим* людям, в которых, правда, может иногда пробудиться «старое» — в слабовольном Гуннаре вдруг появляется решимость осуществить забытый им закон родовой мести, а кроткая Дагни все же отстаивает перед Йордис свое достоинство, — но это лишь кратковременные аффективные вспышки, вызванные исключительными, непереносимыми для обоих ситуациями, делающими этих персонажей всего лишь пассивными пособниками судьбы. Под стать им и единственный из представителей младшего поколения, остающийся в живых к финалу драмы, — хилый и болезненный Эгиль, из которого, как говорит его мать Йордис, «витязя не вырастет» (символично, что от смерти спасают его, сами погибая, сыновья Эрнульфа — те, кто были достойными преемниками своего доблестного отца). То, что в финале именно Дагни и Гуннар отплывают с Эгилем и уже бездетным Эрнульфом в Исландию, — итог многозначительный для всего содержания драмы: в мир воинственных героев-язычников проникают абсолютно чуждые, разрушительные для него моральные ценности и императивы, образующие, по Ибсену, в новой исторической реальности единое целое — христианское смирение и расчетливость здравомыслящего, не помышляющего о славе мирного торговца.

«Воители в Хельгеланде» создавались Ибсеном как реквием по далекой языческой эпохе, отнюдь не чуждый позднеромантической идеализации архаики. Как справедливо заметил Берковский, «здесь <...> сказывается глубокая, “эддическая”, воспитанная на стариннейшей героической древнесеверной традиции вражда Ибсена к христианству. Саморазрушение человека, согласие на ущербную жизнь — этого требует религия “белого бога”. Христианство предполагает человека без сердцевины, с безличным отношением к действительности»<sup>9</sup>. В это замечание следует все же внести один



корректив: со временем существенно изменится отношение Ибсена к христианству, в котором он (о чем свидетельствует в первую очередь диалогия «Кесарь и Галилеянин») будет усматривать подлинно героические черты<sup>10</sup>. Однако почти неизменным останется взгляд Ибсена на историю как на процесс *трагически катастрофичный*. Только в «Борьбе за престол» (1863), где заметны связи с шекспировскими хрониками, история предстает как позитивное развитие. Но уже работая над «Кесарем и Галилеянином», драматург сделает признание: «Вообще по временам вся всемирная история представляется мне грандиозным кораблекрушением, — спасайся кто может» (СС, IV, 696). В последующих «современных драмах», где реалии последней четверти XIX в. подаются как неотъемлемая часть исторического развития, ход истории носит уже *энтропийный* характер, не только враждебный героической этике и не только подавляющий и убивающий духовно значительную личность, но и нередко проникающий в нее и разъедающий ее изнутри. Оглядка позднего Ибсена на свои исторические драмы, намеренное воспроизведение их сюжетных коллизий в новых произведениях, персонажи которых как будто наследуют черты сильных героев из ранних пьес и их трагические судьбы, — все это требует пристального внимания ученых и заслуживает специального исследования.

---

<sup>1</sup> Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 56. Далее при ссылках на это издание (М., 1956–1958) после обозначения СС указываются римской цифрой том и арабской страница.

<sup>2</sup> Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 455–456.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo, 1954. Bd 1. S. 84–85.

<sup>4</sup> Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988. С. 79.

<sup>5</sup> Ибсен вполне осознавал это, ибо отмечал: «В сущности, мы не вправе требовать от исторической трагедии непременно “исторических фактов”, — достаточно “исторических возможностей”; мы вправе требовать не подлинных исторических лиц и характеров, а духовного склада и образа мышления данной эпохи» (СС, IV, 620).

<sup>6</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 20–21, 48–49.

<sup>7</sup> Там же. С. 95.

<sup>8</sup> Напр., см.: Хеммер Б. Ибсен: путь Художника. М., 2010. С. 70, 226–227.

<sup>9</sup> Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 446.

<sup>10</sup> Подробно о религиозных воззрениях Ибсена и их преломлении в творчестве драматурга см.: Юрьев А. А. Между Светом и Тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб., 2006. С. 517–648 (Серия «Литературные памятники»).

*Andrey Yuriev*

#### HISTORICAL TRAGEDY IN HENRIK IBSEN'S EARLY WORKS

Tragic genre is of principal importance in Ibsen's writings. Historical tragedy was his main interest in 1850-s, when the dramatist preferred historical material. This genre presupposes a conflict of a grand scale, demanding a struggle between different historical forces, epochs and social orders. The author of this article treats significance of this genre in Ibsen's early works, making particular reference to *The Vikings at Helgeland* (1857).