

⁵ Цит. по: *Linder E. Hj.* Kärlek och fadershus farväl. Stockholm, 1973. S. 297.

⁶ *Bergman Hj.* Farmor och Vår Herre. Stockholm, 1979. S. 140.

⁷ *Ibid.* S. 230.

⁸ *Ibid.* S. 237.

⁹ *Ibid.* S. 261.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Böök F.* Resa kring svenska parnassen. Stockholm, 1926. S. 212.

¹² *Rabenius O.* Svenska romaner och noveller // Ord och bild. 1915. S. 327.

¹³ *Lagerlöf S.* Kejsarn av Portugallien; Bannlyst. Stockholm, 1989. S. 188.

¹⁴ *Werin A.* Selma Lagerlöf: Till 70-årsdagen // Ord och bild. 1928. S. 608.

¹⁵ *Lagerlöf S.* Op. cit. S. 399.

¹⁶ *Ibid.* S. 320.

¹⁷ *Werin A.* Op. cit. S. 607.

¹⁸ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т.8. Л., 1973. С. 490.

A.O. Lvovskij

F.M. Dostojevskijs «Idioten» och svensk litteratur i början av 1900-talet.

Artikeln handlar om hur “idiot”-problematiken och Mysjkin-gestalten återspeglas i svenska böcker som “Blå blommor”, “Den falske Cristoforo” och “Farmor och Vår Herre” (Hj. Bergman), samt “Kejsarn av Portugallien” och “Bannlyst” (S. Lagerlöf). Det betraktas inflytandets olika aspekter med tonvikt på likheter och skillnader i “idiot”-uppfattningen, beroende av författarnas världsåskådning, religiositet och optimistiska eller pessimistiska livssyn.

A.A. Юрьев

ХЕНРИК ИБСЕН

И ТРАДИЦИИ МИСТЕРИАЛЬНОЙ ДРАМЫ

(К вопросу о «предтечах» символистского театра)¹

Возрождение традиций мистериальной драмы – процесс, который обычно связывают с эпохой рубежа XIX–XX веков, и прежде всего с символистскими и постсимволистскими театральными концепциями. К самым ярким примерам «возрождения мистерии» относят, как правило, драмы М. Метерлинка («Сестра Беатриса», «Чудо св. Антония»), Г. фон Гофмансталя («Имярек», «Большой Зальцбургский театр жизни»), П. Клоделя («Благовещение Марии»), а из более поздних образцов – «Убийство в соборе» Т.С. Элиота. Пробуждение мистериального сознания – факт, казалось бы, бесспорный. И все же он может вызвать немало вопросов. Был ли этот процесс именно возрождением, а не просто одним из этапов

© А.А. Юрьев, 1999

развития традиции, на самом деле никогда не прерывавшейся? Возник ли он лишь на каком-то конкретном этапе развития символизма или же его начало следует отнести к предсимволистской эпохе? Что если в нем участвовали не только те, кто открыто декларировал свой интерес к средневековой архаике, но и те, кто вовсе не помышлял о ней, но все же продолжал и обновлял «канувшую в Лету» традицию? Может быть, имя Ибсена возникает в этой связи пусть неожиданно, но правомерно?²

Ставя эти вопросы, трудно обойтись без краткого исторического экскурса, отчасти проясняющего суть проблемы.

До сих пор историю средневековой мистериальной драмы нередко представляют как постепенное и последовательное обмирщение, завершившееся рождением, а затем триумфом ренессансного светского театра. Между тем в современной медиевистике преобладает иная точка зрения. Еще Эрих Ауэрбах заметил, что «утверждения о последовательном обмирщении христианской драмы Страстей основаны на недоразумении. Ведь “мир” с самого начала принципиально заключен в эту драму, и поэтому неважно, “больше” или “меньше” тут “мира”, — настоящее обмирщение наступает тогда, когда... светское, мирское действие обретает самостоятельность. А это бывает лишь тогда, когда человеческие действия изображаются серьезно и помимо той христианской всемирной истории, которая определена грехопадением, страстями Христовыми и Страшным Судом, когда наряду с этой возможностью восприятия и изображения человеческой истории... появляются и другие способы ее постижения».³

Разрушение теологической концепции истории началось, как известно, с эпохи Возрождения. Контрреформация XVII века не только не остановила, но даже активизировала этот процесс, что нашло отражение не только в научном, но и в художественном сознании того времени. В своей фундаментальной работе «Исток немецкой трагической драмы» (1925) Вальтер Беньямин подробно показал обусловленность всего барочного мировосприятия утратой прежней эсхатологической перспективы, гарантировавшей путь к спасению. «Религиозный человек барочной эпохи потому так крепко цепляется за мир, что чувствует себя несомым вместе с ним к огромному водопаду. Барокко не знает эсхатологии; и именно по этой причине барокко не обладает механизмом, который собрал бы все земное воедино и вознес его перед самым концом».⁴ Так возникает, по Беньямину, «напряжение между трансцендентным и имманентным», утрата веры в милость и спасение порождает мысль о том, что жизнь есть сон, фантом, иллюзия. Если в средневековой драме реализм

повседневности не отдалял, а сближал человека с «небесным миром»,⁵ то в драме барокко трансцендентное «отдалено», а земное разоблачается как *игра*, своеобразная «*пьеса в пьесе*».⁶ Именно здесь, если следовать логике Беньямина, начинается принципиально новый этап в истории европейской драмы, который выявил необратимость секуляризации, позднее завершившейся модернистским разрывом с прошлым.

Такое толкование, безусловно, правомерно, если видеть в истории лишь вытеснение старого новым, оставляющим позади себя обломки и руины. Реальный же исторический процесс намного сложнее, ибо «архаическое» часто доказывало свою неистребимость, проникая даже в явления, далеко ушедшие от «архаики».⁷ Так, монополия средневековых театральных форм отошла в прошлое вместе с породившим их средневековым сознанием; но связанные с ним традиции сохранялись и продолжали развиваться, причем длительные периоды маргинализации сменялись внезапными прорывами «на передовую». Один из примеров «живучести архаического» – знаменитые представления драмы Страстей в Оберammerгау, начатые в 1634 г. и организуемые поныне с десятилетней периодичностью. Другой известный пример – кальдероновские *autos sacramentales*, прочно сохранившиеся в репертуаре испанского театра вплоть до 1765 г. В начале XIX столетия мистериальная традиция вошла в немецкую романтическую драму, серьезно затронув и поэтику гётевского «Фауста».⁸ Обращаясь к последующему этапу, хронологически ближайшему к символистской драме, нельзя не назвать имен Р. Вагнера (как автора «Парсифаля») и Ф.М. Достоевского, чьи поздние романы вобрали в себя многие черты мистерии.⁹ К этим примерам можно отнести и дилогию Хенрика Ибсена «Кесарь и Галилеянин» (1873), до сих пор остающуюся мало изученной.

«Кесарь и Галилеянин» по праву считается драмой философско-исторической, но это лишь самое общее ее определение.¹⁰ Если читать драму с большим вниманием, то трудно не заметить, что масштаб действия задается в ней теми глобальными событиями (грехопадением, Страстями и Страшным Судом), которые всегда определяли «эсхатологический историзм» мистериальной драмы. Разумеется, здесь нет и не может быть прямых связей со средневековым театром, а вопрос о хронологически близких источниках хотя и важен, но не первостепенен.¹¹ «Кесарь и Галилеянин» являет, скорее, тот особый случай, когда «субъективную память автора» намного превосходит «объективная память жанра». Поэтому гораздо важнее установить не источники, через которые традиция

вошла в драматургию Ибсена, но те художественные формы, в которых она по-новому воплотилась.

Один из крупнейших норвежских ибсеноведов Даниель Хоконсен заметил у Ибсена тот же феномен «пьесы в пьесе», который имел принципиальное значение в барочном театре и рассматривался Беньямином как один из важнейших симптомов секуляризации европейской драмы.¹² Конечно, у Ибсена не найти открытого обнажения театрально-игровых приемов, и «пьеса в пьесе» носит в его драмах имплицитный характер. Как замечает Хоконсен, протагонистам Ибсена часто есть что скрывать в собственном прошлом, а потому им нередко приходится надевать личину, играть роль перед теми, кто не должен знать их тайн, их подлинного лица. Какое-то время игра удается ибсеновским «актерам», но со временем в «спектакль» вторгается Судьба, чтобы радикально изменить все действие и сбросить маски. Это «раскрытие сокровытого» часто выявляет трагизм положения героев и неизменно обнаруживает в человеческом бытии власть некой высшей «трансцендентной нормы».

Ограничивая анализ примерами из «современных пьес» драматурга, Хоконсен ни разу не обращается к диалогии. Между тем его конечный вывод наилучшим образом подтверждает «мировая драма». Правда, «роль» на этот раз назначает протагонисту сама Судьба, а «пьеса в пьесе» обретает странную парадоксальность, раскрываясь в финале как драма Страстей. Тем самым принцип, открытый барочным театром (а позднее использованный романтиками в их метадраматических экспериментах), подвергся у Ибсена радикальной трансформации и обрел совершенно неожиданный, «консервативно-новаторский» смысл.

Мистерияльный характер ибсеновской «пьесы в пьесе» определяется не только обилием евангельских реминисценций, то отдаляющих, то предельно сближающих ибсеновского Юлиана с образом Христа. Мистерия не остается у Ибсена на уровне аллегорической символики, но получает онтологический статус, определяя как идейное содержание драмы, так и саму структуру действия. «В пьесе моей дело идет и о небе и о земле», утверждал Ибсен¹³ и при этом неустанно подчеркивал, что «Кесарь и Галилеянин» – драма вполне реалистическая, сочетающая предельную историческую достоверность с отказом от поэтической идеализации прошлого.¹⁴ Ясно, что ибсеновский реализм имел крайне сложный, двойственный смысл, поскольку был адресован эпохе, уже не просто «отдалившей» трансцендентное, но усмотревшей в нем спекулятивную гипотезу, трудно совместимую с реальностью. Тактический ход был выбран автором смело и неожиданно: пьеса открывается саркастической,

хотя и тщательно замаскированной пародией на гётевский «пролог на небесах».¹⁵ Реальное не просто полностью низведено к земному, но создает иллюзию отсутствия сакрального измерения. Без резких поворотов, медленно и постепенно, действие меняет далее свой исходный смысл: «профанная» реальность вдруг начинает заполняться мифом, уверенно отвоевывающим историческое пространство.

Последовательное *соединение истории и мифа* определяет характер ибсеновской мистериальности, нигде не допускающей отступлений от принципов реалистического изображения.¹⁶ Это соединение проходит через всю символику драмы, концентрируясь в образе мифического «некто», появляющегося в человеческой истории через известные промежутки времени и подобного всаднику, объезжающему на кругу дикого коня: «Каждый раз конь сбрасывает его. Проходит время, и всадник снова в седле, с каждым разом становясь увереннее и опытнее; но конь все сбрасывает и сбрасывает его в одном его образе за другим – до сего дня».¹⁷ Так замкнутый *круг* мифа разворачивается в восходящую *спираль* истории,¹⁸ а единство историческому движению придает мифический «всадник», который много раз был «выброшен из седла» и теперь заново «должен пасть в образе князя царства Божия».¹⁹ Должен ли он пасть и в этом образе – вопрос, искушающий героя драмы и заставляющий его действовать. «Где он теперь? Что если совершившееся тогда в Иерусалиме на Голгофе было лишь мелким провинциальным событием (en landsbyggerning), совершенным как бы по пути, в час досуга, во время великого обхода? Что если он все идет и идет, и страдает, и умирает, и побеждает (går og går, og lider, og dør, og sejrer), переходя с одной земли на другую?»²⁰ Ответ дается в развязке драмы: римское копьё с Голгофы насмерть поражает отступника, воскресившего христианство своими гонениями и тем самым негативно воплотившего в себе образ Спасителя.²¹

Так авторская концепция раскрывает к финалу драмы свою принципиальную многозначность, сталкивая внутри себя разнонаправленные и в то же время продолжающие друг друга смыслы. Ее цельность при этом нисколько не нарушается: высшей «трансцендентной нормой» ибсеновской «пьесы в пьесе» оказывается труднодостижимый религиозный *парадокс*, раскрываемый не в «небесных сферах» (как в заключительной сцене гётевского «Фауста»), но в реальной земной человеческой истории, увиденной как целое в пределах одного фрагмента и возвышаемой в далекой эсхатологической перспективе.²²

Подводя итог этим кратким наблюдениям, есть смысл задаться вопросом: оказал ли Ибсен воздействие на драматургов-символистов, стремившихся возродить мистериальную традицию? Очевидно, что создателям символистской мистериальной драмы оставался чужд ибсеновский реализм. Символистский театр, устремленный к «ирреальному» и фантастическому, предполагал стилизацию средневековых театральных форм, основанную на замене онтологически осмысленного мифа иллюзорностью сказки.²³ Эта замена была неизбежным следствием эстетизма, изначально присущего символистскому сознанию, хотя сами символисты могли декларативно эстетизм отвергать и преследовать иные, «жизнестроительные» цели. Ибсену же эстетизм был чужд, как были чужды фантастика его мифологизму и утопизм – его театральным взглядам. Символисты разрабатывали вслед за Р. Вагнером проект «спектакля-священнодействия», но сама эволюция символистской драмы показала глубокую чуждость ее эстетических оснований мистериальной традиции. Невозможность «символистского миракля» стала полностью наглядной в «Чуде св. Антония»; если Ибсен отталкивался от пародии, то Метерлинк к ней вполне логично пришел.

Крах символистской театральной утопии заставлял задуматься о его причинах, которые осмыслялись по-разному самими символистами. О невозможности адекватного театрального воплощения символистской драмы писал А. Белый,²⁴ Вяч. Иванов подвергал критике саму символистскую драму, называя пьесы Метерлинка «мистическими грезами» и «бесплодными ностальгиями».²⁵ Подводя в 30-е годы итог всему символистскому движению, он неслучайно вспоминал о Ибсене: «Субъективистический символизм, победно утвердившись во Франции, определил и за ее пределами направление школы... Напротив, в Норвегии появляется в лице Генриха Ибсена значительный мастер, дарование большой силы, всецело устремленной к реалистическому символизму и мифу – его осуществлению и вершине».²⁶

Очевидно, что, стремясь расширить границы реального, символизм по-своему выразил ту экзистенциальную *утрату* реальности, которая со временем стала одной из магистральных тем литературы и искусства XX века. Поэтому дальнейшие пути традиции, необычно преломившейся в драматургии Ибсена, было не развитием, но отрицанием символистских концепций; отрицанием, возможно, не совсем чуждым тем принципам, которым следовал автор «мировой драмы».

Примечания

¹ Сокращенный текст доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Западноевропейский символизм в литературе и искусстве» (Санкт-Петербург, ноябрь 1997 г.).

² Проблема возрождения мистерияльной традиции в творчестве Х. Ибсена подробно рассмотрена мною в статье: «Tegn imod tegn» as a Paradox of Genre: A Mystery Play Tradition in Ibsen's «Kejser og Galilæer» // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Frankfurt am Main, 1998. S. 89–121.

³ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 170.

⁴ Benjamin, Walter. The Origin of German Tragic Drama. London; New York, 1977. P. 66.

⁵ Подробнее см.: Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 154–181.

⁶ Benjamin, Walter. Op. cit. P. 81–82.

⁷ Тема, получившая особенно глубокое осмысление в работах М.М. Бахтина, неустанно напоминавшего, что «жанр живет настоящим, но *всегда помнит* свое прошлое, свое начало» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 179).

⁸ Подробно об этом см.: Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 76–100.

⁹ Проблема, неоднократно привлекавшая внимание историков литературы (например, Л.П. Гроссмана и М.М. Бахтина).

¹⁰ Напомню, что сам автор дал ей подзаголовок «мировая драма». Во втором издании она была обозначена как драма «всемирно-историческая».

¹¹ Несомненны два источника, через которые мистерияльная традиция вошла в ибсеновскую драму. Хорошо известно, что одним из любимейших произведений Ибсена был гётевский «Фауст», к которому он неоднократно обращался в период, предшествовавший работе над дилогией. Менее известен (хотя заслуживает не меньшего внимания) интерес драматурга к представлениям в Обераммергау, отмеченный лишь немногими биографами (см.: Ferguson, Robert. Henrik Ibsen: A New Biography. London, 1996. P. 209). Что касается идейного содержания дилогии, то для его осмысления важны не только часто привлекаемые интерпретаторами идеи Гегеля, но и религиозно-этические воззрения Сёрена Киркегора.

¹² См.: Haakonsen, Daniel. «The play-within-in-the play» in Ibsen's realistic drama // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsø, 1971. Vol. 2. P. 101–117.

¹³ См.: Ибсен Г. Полн. собр. соч. В 4 т. СПб., 1909. Т. 4. С. 404.

¹⁴ См.: Ибсен Г. Собр. соч. В 4 т. М., 1956–1958. Т. 4. С. 701, 703–704.

¹⁵ Интересно, что поначалу Ибсен хотел предварить действие драмы особым прологом – в параллель произведению Гёте (см.: Kohn, Halvdan. Henrik Ibsen. Eit diktarliv. Oslo, 1954. Bd. 2. S. 56).

¹⁶ Принципиально иной путь был избран Р. Вагнером, склонным противопоставлять миф истории и видевшим в последней сферу всего поверхностного и условного. (Подробнее см.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 292).

¹⁷ Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. С. 223.

¹⁸ Концепция «восходящей временной спирали» принципиально важна для поэтики мистерияльной драмы, на что неоднократно указывали медиэвисты (например, см.: Harris, John Wesley. Medieval Theatre in Context. London; New York, 1992. P. 101–102).

¹⁹ Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. С. 233. – Перевод А. и П. Ганзен в этом издании содержит отступление от оригинала и поэтому приводится в измененной редакции.

²⁰ Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. С. 258. (Перевод А. и П. Ганзен сверен с оригиналом и по возможности отредактирован.)

²¹ Этот глубоко парадоксальный ход ибсеновской мысли опосредованно связан с некоторыми идеями древних гностиков. Знакомство Ибсена с гностицизмом состоялось благодаря историко-богословским работам Августа Неандера, к которым обратился драматург, собирая материалы для дилогии (См.: *Svendsen, Paulus. Om Ibsens kilder til «Kejser og Galilæer» // Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Oslo, 1933. Bd. 33. S. 207-226*). Заслуживает внимания тот факт, что актуализация ряда фундаментальных для гностицизма представлений далеко не чужда протестантской ментальности, вне которой многое в творчестве Ибсена может остаться непонятым.

²² Заключительные слова дилогии предельно отчетливо характеризуют ибсеновский эсхатологизм: «Заблудшая душа человеческая, если тебе свыше суждено было заблудиться, то это, воистину, будет зачтено тебе в тот великий день, когда мощный судия придет в облака славы своей судить живых мертвых и мертвых живых!» (Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. С. 270).

²³ Самый яркий пример – метерлинковская «Сестра Беатриса», представляющая собой эстетизацию средневекового миракля.

²⁴ Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 17–42, 299–313.

²⁵ Вяч. Иванов. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 666.

²⁶ Там же. С. 666–667.

A.A. Yuriev

Henrik Ibsen and the mystery play tradition

This article is a short version of the lecture given at the International conference «Symbolism in Western Literatures and Arts» (St. Petersburg, November 1997). The author treats Ibsen's double-drama *Kejser og Galilæer* as a key-work in his dramatic heritage and raises a number of problems connected with both Ibsen's poetics in general and its historical background and origin. The main subjects are Ibsen's vision of history, mythopoetic imagery and dramatic structure of the play. The author compares Ibsen's work with Symbolist drama and opposes the former to the latter.

A. В. Ломагина

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РОМАНТИЗМА В НОВЕЛЛИСТИКЕ К. БЛИКСЕН

Карен Бликсен (1885–1962) относится к самым известным за пределами Скандинавии датским авторам. Ее произведения переведены на большинство европейских языков, а круг исследователей, занимающихся ее творчеством, очень широк. Помимо двух больших романов: «Африканская ферма» и «Пути возмездия» – ее перу принадлежат несколько

© А.В. Ломагина, 1999