



УДК 821.113.5

А. А. Юрьев

Российский государственный институт сценических искусств

«КАТИЛИНА» ХЕНРИКА ИБСЕНА И ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Для цитирования: Юрьев А. А. «Катилина» Хенрика Ибсена и поэтика романтической драмы // Скандинавская филология. 2018. Т. 16. Вып. 1. С. 149–168. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.111>

Рассматриваются связи первой драмы Ибсена с романтической поэтикой. Эта пьеса интересна тем, что она отдаленно предвосхищает, и тем, какие традиции наследует. Путь к «Воителям в Хельгеланде» (1857) — первому ибсеновскому шедевру, жанр которого драматург определял как историческая трагедия, — начинался с «Катилины» (1850). Смысловым стержнем произведения является не социально-политическая коллизия, относящаяся к I в. до н.э. и способная вызывать те или иные злободневные аллюзии, а внутренняя драма, переживаемая «демоническим» героем романтизма. Автор особо выделяет в «Катилине» киркегоровские реминисценции, отсылающие к книге датского мыслителя «Или — или» (1843), с которой, как позднее свидетельствовал один из друзей юности Ибсена, молодой автор познакомился уже в Гримстаде. Мотивы разочарования в истории, неверия во всеобщее обновление, свойственные поздним, утратившим оптимизм романтикам, звучат у молодого Ибсена упрощенно и наивно. Но, даже учитывая художественную незрелость ибсеновского драматургического первенца, нельзя не заметить, что в «Катилине» благодаря романтическому влиянию задан «архетип» исторического героя, который впоследствии разовьется в несравнимо более сложные образы ярла Скуле и кесаря Юлиана. Вместе с тем, несмотря на несовершенство, пьеса предвосхищает наиболее важные темы поздних произведений Ибсена, в частности «Иуна Габриэля Боркмана» (1896).

Ключевые слова: норвежская литература, Ибсен, Катилина, поэтика романтической драмы, тема романтического двойничества, Киркегор, «Или — или», Дон Жуан.

Раннее творчество Ибсена сравнительно редко привлекает внимание исследователей. В значительной мере это объясняется тем, что среди ибсеновских произведений 1850-х годов немного выдержавших проверку временем. Дебютная драма «Катилина» (1850) к таковым не относится. Однако эта пьеса, при всех своих несовершенствах, интересна тем, *что* она отдаленно предвосхищает, и тем, какие традиции наследует. Неспроста Ибсен инициировал ее переиздание к 25-летию своей литературной деятельности (правда, подвергнув текст переработке, местами весьма существенной). Именно с «Катилины» начинался путь к первому ибсеновскому шедевру «Воители в Хельгеланде» (1857), жанр которого драматург определял как *историческая трагедия* (подробно см.: [Юрьев, 2011]).

Понимание Ибсеном специфики исторической драмы почти всегда связывают с идеями немецкого критика и историка литературы Германа Хеттнера, чью книгу «Современная драма» (1852) Ибсен внимательно изучил в год ее первой публикации (см.: [Meyer, 2006, s. 97–98]). Как правило, близость их воззрений усматривают в следующих положениях:

- 1) историческая драма отнюдь не требует изображения реальных исторических лиц и точного соответствия подлинным фактам; ее задача — выразить внутреннюю сущность эпохи во всем ее своеобразии («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» [Ибсен, 1958, с. 620]);
- 2) выбирая тот или иной исторический сюжет, автор, как утверждал Хеттнер, должен руководствоваться нуждами своего времени, в противном случае «драма, избирающая свой материал исключительно из научного интереса, с самого начала будет мертворожденной» (цит. по: [Аникст, 1988, с. 79]);
- 3) современная историческая драма требует от автора пристального внимания к внутреннему миру человека («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» (цит. по: [Аникст, 1988, с. 79]).

Бесспорно, эти идеи нашли отражение и в театральнo-критических работах Ибсена, и в его драматургии. Однако влияние Хеттнера не следует преувеличивать. Так, уже в своей первой юношеской драме Ибсен четко придерживался принципа актуальности исторического материала. В предисловии ко второй редакции «Катилины» он вспоминал об условиях замысла: «Время было бурное. Февральская революция, восстание в Венгрии и других местах, война за Шлезвиг — все это с могучей силой и животворно содействовало моему развитию <...> Я не мог <...> воздержаться от того, чтобы иногда в приподнятом настроении не высказываться в унисон своим страстным стихотворным излияниям, что, впрочем, стяжало мне лишь весьма сомнительные лавры как в среде моих друзей, так и в среде недругов. <...> Словом, под шум великих международных бурь я, со своей стороны, воевал с маленьким обществом, к которому был прикован волей обстоятельств и житейских условий» [Ибсен, 1956, с. 59–60].

Очевидна публицистическая направленность «Катилины», вполне соответствовавшая и постромантическому повороту к злободневной тематике, наиболее ярко проявившемуся в позднем творчестве Г. Гейне (едва ли не любимейшего поэта юного Ибсена), и одному из главных утверждений немецкого критика: «Историческая драма занимает теперь более широкое пространство, чем раньше, не потому, что мы обладаем более глубоким пониманием смысла исторического процесса, а единственно потому, что мы все и вместе с нами наши поэты теперь до самой глубины взволнованы политическими битвами. И где же может политический пафос найти более соответствующую ему пищу, как не в больших зеркальных отражениях исторического прошлого?» (цит. по: [Аникст, 1988, с. 79–80]).

Мыслям Хеттнера соответствовали также обращение Ибсена к римскому политическому сюжету¹ и заметная вольность в ис-

¹ «Как раз в ближайшее время, — писал критик, — когда потребуются решительные перемены в нашем общественном положении, Гракхи и Спартак и на-

пользовании исторических фактов. Однако в образах действующих лиц нет углубленного психологизма, они выглядят чересчур схематичными даже в сравнении с персонажами «Богатырского кургана» (1850) — второй пьесы Ибсена. Вместе с тем отсутствует в «Катилине» и точность исторического контекста, необходимость которого утверждалась Хеттнером в качестве обязательного требования жанра². В этой драме мы почти не видим Рима, обличаемого героем за лицемерие, деспотизм, забвение высоких гражданских добродетелей, измелывание и падение нравов. Мы только слышим о нем в страстных монологах героя и горьких сетованиях патрициев, утративших власть и богатство. В пьесе не только нет широкой исторической панорамы, но даже немногие имеющиеся приметы эпохи даны крайне скупо. Все эти недостатки объяснимы не только извинительным для начинающего автора недостатком знаний и мастерства, но и общим замыслом, не требовавшим от драматурга ни исторической правды, ни внимания к сложностям человеческой психологии. Смысловым стержнем произведения является все-таки не социально-политическая коллизия, относящаяся к I в. до н. э. и способная вызывать те или иные аллюзии, а внутренняя драма, переживаемая «демоническим» героем романтизма. Ею и определяется весь образный строй «Катилины»: автор использовал чуть ли не весь набор романтических художественных средств (о них будет сказано далее), успевших превратиться к середине XIX в. в анахроничные клише.

Было бы все-таки неверно утверждать, что в первой пьесе Ибсена полностью отсутствует исторический колорит. В трех действиях этой стихотворной «римской» драмы почти безраздельно господствует «готическая» атмосфера, словно перенесенная сюда из романтических «трагедий рока». Гнетущая власть прошлого, борьба за душу героя сил света и мрака, воплощенных в образах «ангелической» Аврелии и «инфернальной» Фурии, таинственные

чало всех социальных движений в Риме станут особенно привлекательными» (цит. по: [Аникст, 1988, с. 80]).

² «Драматург ни в коем случае не должен произвольно нарушать внутреннюю сущность используемого им материала. <...> Историческая драма должна насквозь пропитаться кровью сердца своего времени, соблюдая при этом должным образом исторический колорит в обрисовке героев» (цит. по: [Аникст, 1988, с. 81]).

ночные видения, словно приближающие роковую развязку (почти все события пьесы приурочены к ночному времени³), — все это в целом более похоже на романтическое Средневековье, нежели на римскую Античность в ее традиционном винкельмановско-гетевском понимании. Такое смешение эпох выглядит чистым эклектизмом. Однако, если учитывать перспективу, станет очевидным пока бессознательное стремление Ибсена находить звенья, опосредующие разнородный материал.

Позднее Ибсен преодолет эклектику, его принципом станет *синтез*. В лучших произведениях великого норвежца, созданных на историческом материале, — в «Воителях в Хельгеланде», «Борьбе за престол» (1863) и особенно «Кесаре и Галилеяине» (1873) — история предстанет как симбиоз полярных, но *неразделимых* сил, принципов, целых эпох (старого и нового времени, «духа» и «плоти», света и тьмы, свободы и деспотизма). Эта «интегральная диалектика», выявляемая всем сложным мифопоэтическим «надтекстом» ибсеновских драм, выйдет далеко за пределы усвоенных великим норвежцем хеттнеровских критериев историзма. В своем художественном преломлении принцип синтеза выступит позднее как органичное соединение разнородных жанровых и стилевых компонентов, при котором смысл каждого образа, сцены, реплики становится не просто многозначным, но неизменно обнаруживает свою глубинную амбивалентность⁴. Эта тенденция, принципиально важная для понимания основ ибсеновской поэтики, в «Катилине» уже намечена.

³ Позднее Ибсен с иронией объяснял это тем обстоятельством, что драма писалась главным образом в ночные часы (см.: [Ибсен, 1956, с. 60]).

⁴ Эта проблема стала специальным предметом исследования английского литературоведа Джона Чемберлена, который, осмысливая принципиальную «открытость» ибсеновских драм для самых различных, взаимоисключающих жанровых интерпретаций, отмечал: «Когда некий прескриптивный идеологический элемент кажется доминирующим, он всегда, однако, неразрывно связан с сомнениями более фундаментального, хотя никогда не абсолютно деструктивного характера; ироикомические симптомы почти неизменно проявляют себя с той же силой, что и героические; трагические темы постоянно коренятся в контексте иронических оценок. Все отличительные особенности ибсеновских произведений есть результаты такой драматургической разработки неразрешенного (и, возможно, неразрешимого) тематического напряжения, какую не могут полностью выразить ни трагический, ни комический, ни даже трагикомический модуль, взятые в отдельности» [Chamberlain, 1982, p. 1–2].

Почти все исследователи, обращающиеся к первой ибсеновской драме, выявляют в ней отголоски литературных традиций XVIII в. Главным образом устанавливается параллель между Катилиной Ибсена и героями Гёте (Гец фон Берлихинген, Эгмонт) и Шиллера (Карл Моор, Фиеско) (см.: [Downs, 1969, p. 48–49; Johnston, 1980, p. 29–30; McFarlane, 1989, p. 111–112]). «Пьесу можно рассматривать как непродолжительный в творчестве Ибсена период “Бури и натиска”» [McFarlane, 1989, p. 111]. Правомерно также указание В. Г. Адмони на близость произведения позднему просветительскому классицизму (см.: [Адмони, 1956, с. 23]). Однако никто из исследователей не обратил внимания на более важную связь с некоторыми мотивами творчества Сёрена Киркегора. Не учитывая этой связи, нельзя, на наш взгляд, увидеть образ Катилины во всей его полноте.

Влияние Киркегора на Ибсена — тема весьма сложная и многомерная, до сих пор вызывающая острые литературоведческие дискуссии. Удивительно, что никто не обращался к ней в связи с первой ибсеновской драмой. Это тем более странно, что знакомство драматурга с некоторыми текстами Киркегора (в первую очередь с его книгой «Или — или», впервые опубликованной в 1843 г.) состоялось в период, предшествовавший созданию «Катилины»⁵. Вряд ли можно определить с точностью, что именно привлекло молодого Ибсена в киркегоровском «Или — или». Однако отдельные эпизоды «Катилины» позволяют сделать некоторые предположения.

В третьей сцене первого действия герой появляется в храме Весты с целью добиться свидания с Фурией. В ответ на предостережение друга он говорит о своей склонности к переменам:

CATILINA *muntert*
Forandring er min Lyst; jeg aldrig talte
blandt Vestalinderne en Elskerinde,
thi kom jeg hid, min Lykke at forsøge!
CURIUS
I høie Guder! dog, det er vel Spørg?
CATILINA

⁵ На этот факт указывал в своих воспоминаниях один из друзей юности Ибсена — Кристофер До (см.: [Due, 1909, s. 40]).

En Spøg? ja vist! som al min Kjærlighed,
men Alvor er dog, hvad jeg nys Dig sagde
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 21]⁶.

Во втором действии вышедшая из подземного склепа Фурия является перед Катилиной как вестница из иного мира:

CATILINA *farer tilbage*
Ha, rædsomt! hvilken Stemme toner hist?
En Aanderøst fra Underverdens Skygger?
FURIA *træder frem i Maaneskinnet*
Jeg er din Genius!⁷
CATILINA *forfærdet*
— Ha, Furia!
FURIA
Dybt er Du sjunken, dybt! Du ræddes kan
for mig!
CATILINA
Ha! Du er stegen frem
af Gravens Dyb for at forfølge mig.
FURIA
Forfølge, siger Du! jeg er din Genius!
jeg maa ledsage Dig, hvorhen Du gaaer
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 52].

Эта сцена второго акта, в которой Фурия провоцирует героя на вооруженный бунт против сената (и тем самым осуществляет задуманную ею месть Катилине), завершается вполне отчетливой реминисценцией:

FURIA
— Catilina!
Hør mig! — Hvad Skjæbnen vil, hvad Mørkets Aander
bestemme, see vi lyde maa — nu vel —
mit Had er borte, Skjæbnen vilde det —
det maatte være saa, — ræk mig din Haand

⁶ Здесь и далее текст «Катилины» цитируется по первой редакции.

⁷ Во второй редакции драмы Ибсен здесь и далее методично заменяет слово *genius* словом *skugge*, тем самым акцентируя *призрачность* Фурии во втором и третьем актах. Такая замена оправдывает схематичную одноцветность образа и с предельной наглядностью придает ему статус двойника героя.

til evigt Forbund, — ha! hvi nøler Du?

Du vil ei?

CATILINA

— Rædsomt gløder i dit Blik

en Straale, Lynet lig i Nattens Mulm; —

<...>

FURIA

Saa maa det være — Mørket er vort Rige;

der herske vi — kom, ræk mig Haanden til

et mørkt, et evigt Forbund.

CATILINA *vildt*

— Skjønne Nemesis!

min Genius, Du Billed af min Sjæl!

her er min Haand til evigt, evigt Forbund.

(griber med Heflighed hendes Haand; hun betragter ham med et vildt Smil)

FURIA

Nu skilles vi ei mere!

CATILINA

— Ha, som Ild

dit Haandtag foer igjennem mine Aarer! —

Her ruller Blod ei meer, men vilde Flammer!

Ha, alt det vorder mig for trangt herinde,

og altfor mørkt [Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 58–59].

Аналогия с Дон Жуаном, которого настигает возмездие после рукопожатия статуи Командора, здесь очевидна. Каким же образом античный бунтарь мог стать у Ибсена подобием легендарного средневекового сладострастника?

В своем знаменитом этюде о моцартовском «Дон Жуане», составляющем один из разделов первого тома «Или — или», Киркегор утверждал неразрывную связь образа легенды со всем духовным складом послеполитической Европы. «Фауст и Дон Жуан, — писал он, — это титаны и гиганты Средних веков, которые надменной гордостью своих начинаний ничуть не уступают героям древности, ну разве что стоят они изолированно, так и не попытавшись собрать своих единомышленников для совместного штурма небес, ибо здесь вся сила сосредоточена в отдельном индивидуе» [Кьеркегор, 2011, с. 119]. Сравнение Дон Жуана с титаническими героями древности используется Киркегором лишь для образного выявления контраста между Античностью и Новым временем. По мысли

автора «Или — Или», демонический образ Дон Жуана не мог возникнуть в дохристианскую эпоху, так как последняя не знала чувственности *как греха*. В Античности, по Киркегору, чувственность оставалась в пределах «непосредственно эстетического», как принцип чистого наслаждения, не предполагающий *экзистенциального выбора*. Дон Жуан, этот герой Средневековья, *наслаждается наслаждением, которое доставляет ему само нарушение запрета*. Таким образом, он вступает в сферу этического и, совершая «злой» выбор, бросает вызов религиозной морали⁸. Поэтому его постигает возмездие, но не как античный фатум, безразличный к добру и злу, а как воздаяние за грех. Такова, по утверждению датского философа, идея, олицетворенная образом Дон Жуана и в совершенстве воплощенная музыкально-драматическим гением Моцарта. Никакой иной трактовки легендарного героя Киркегор не допускал. «Та или иная интерпретация может вполне заслуженно называться совершенной, и все же следующее поколение создаст нового Фауста, тогда как Дон Жуан в силу абстрактного характера идеи будет жить вечно во все времена, — и стремление создать нового “Дон Жуана” после Моцартова равносильно стремлению написать *Ilas post Homerum*⁹, и даже в более глубоком смысле, чем это справедливо применительно к Гомеру» [Кьеркегор, 2011, с. 135].

Итак, в герое Ибсена отчетливо проступает травестийный вариант киркегоровского Дон Жуана, причем эта реминисценция выдает амбициозное намерение юного драматурга поспорить с автором «Или — или» и относительно возможности нового художественного воплощения образа, и в связи с непредставимостью его античного аналога. Мотив запретной чувственности особо акцентируется уже в завязке драмы. Надеясь добиться любви хранительницы священного огня Фурии, Катилина объясняет свое поведение тягой к запретному, причем запрет исходит (как и у Киркегора) от религии. Выясняется, что герой уже некогда нарушил запрет, соблазнив сестру Фурии Сильвию, с младенчества

⁸ П. П. Гайденок дает киркегоровскому Дон Жуану весьма точную характеристику: «Хотя Дон Жуан и не рефлексирует о том, что же, собственно, служит для него источником наслаждения, но, по существу, он бессознательно знает, что таким источником является греховное сознание нарушения запрета, преступления черты; он уже совершил выбор — и выбрал себя “злым”» [Гайденок, 1997, с. 185].

⁹ «Илиаду» после Гомера (*лат.*).

посвященную Весте и готовившуюся стать жрицей в храме богини. Это событие, вынесенное в предысторию драмы, определяет всю дальнейшую судьбу героя — не просто потому, что Фурия отмстит за сестру, но потому, что, однажды нарушив религиозный запрет, герой совершил акт экзистенциального выбора и «выбрал себя злым». Попытка повторного нарушения запрета акцентирует свободу выбора — мотив для Ибсена (как и для датского мыслителя) чрезвычайно важный. «Роковая» власть прошлого проявляет себя не в стечении обстоятельств, приведших героя к мстительнице, но в том, что Катилина неуклонно следует сделанному им выбору. Именно это придает герою «демонический» ореол, еще более отчетливый на фоне праздной «золотой молодежи» Рима. Неслучайно сцена в храме Весты следует непосредственно за эпизодом, впервые представляющим будущих участников заговора. Для них (если воспользоваться киркегоровской терминологией) любовные приключения остаются в пределах наивного «непосредственного эстетизма», между тем как в «эстетизме» Катилины драматург стремится выявить «демоническое» богоборческое начало. Проникая в храм Весты на любовное свидание со жрицей, герой бросает вызов высшим силам и делает это с той же веселой дерзостью, с той же уверенностью в собственных возможностях, какие отличают киркегоровского Дон Жуана.

Разумеется, сходство между героями Ибсена и Киркегора относительно. В «Катилине» образ «демонического обольстителя» страдает наивным мелодраматизмом, не достигает цельности, символической обобщенности своего легендарного прототипа. Однако нельзя игнорировать намеченное сходство. Мотив Дон Жуана — богоотступника, бросающего вызов небесам и всему миру, определяет характер событий пьесы. Тираноборчество Катилины, поначалу имевшее целью восстановить в Риме политическую свободу и дух гражданства, становится разрушительным, направленным на тотальное уничтожение всего существующего:

Nu vel, kan ei det gamle Roma gjen
tillive vækkes, skal det nye dog synke!
Ha, snarlig skal, hvor Marmorsoiler staae
i pragtfuld Rad en Askehob kun findes!
Ha! Templerne skal styrte dybt i Gruus
og Capitolet findes snart ei mere. —

Saa sværger, Venner! sværger, ville I
mig følge, jeg skal trolig Eder lede!
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 70].

В финальной сцене, после битвы, завершившейся гибелью всех ее участников, кроме самого героя, Катилина воспринимает случившееся почти как мировую катастрофу. Он обращается к Фурии со словами:

Nu er det skeet; — snart er jeg ikke meer, —
alt sænker Dødens Ro sig i min Sjæl.
Hvad fattes mig, — jeg veed det ikke selv, —
det tykkes mig, som brast mit Hjertes Strænge
ved hendes Dødssuk. Jeg er sært beklemt,
ret som om pludselig den vide Jord
var bleven til en stor, uhyre Ørk,
hvor ikkun Du og jeg stod end tilbage
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 119]¹⁰.

Очевидно стремление автора придать герою трагический ореол, однако слишком явными остаются следы мелодраматической интерпретации образа. «Рок», влекущий Катилину на путь разрушения и гибели, имеет в пьесе двойственный смысл: с одной стороны, герой не видит возможности возродить прежний Рим, поскольку окружен толпой «ничтожеств», с другой — отчаянный бунт, провоцируемый Фурией, несет возмездие Катилине за гибель Сильвии — такова кара, наступающая «римского» Дон Жуа-

¹⁰ Во второй редакции существенно усилена и развита эсхатологическая об-разность, призванная укрупнить масштаб случившегося:

Nu er jeg fri. Snart er jeg intet mere.
Alt sænker sig min sjæl i glemsels tåger;
jeg skimter og jeg hører kun forvirret
som under stride vande. Ved du vel,
hvad jeg har dræbt med denne lille dolk?
Ej hende blot, — men alle jordens hjerter, —
alt levende, og alt, som gror og grønnes; —
hver stjerne har jeg slukt, og månens skive,
og solens ild. Se selv, — den kommer ikke;
den kommer aldrig mere; slukt er solen.
Nu er den hele vide jordens kreds
forvandlet til en kold uhyre grav
med blygråt hvælv, — og under dette hvælv
står du og jeg, forladt af lys og mørke,
af død og liv, — to hvileløse skygger
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 250–251].

на. Казалось бы, коллизия затрагивает историческое противоречие: Катилина, стремящийся воскресить республиканский идеал свободы, выступает против самой истории, ведущей Рим к победе цезаристской идеи. Ситуация отдаленно напоминает шекспировского «Юлия Цезаря», где образ Брута выражает трагизм борьбы с «духом времени»¹¹. Однако трудно представить героя Шекспира таким демоническим сластолюбцем, получающим воздаяние за свое влечение к запретному. Между тем в ибсеновском Катилине соединяются черты героя-тираноборца и отчаянного прожигателя жизни, преследуемого едва ли не потусторонними мистическими силами. Это сочетание остается у Ибсена эклектичным, оно скорее расслаивает, мельчит образ, нежели придает ему многосторонность. В конечном итоге происходит снижение трагической ситуации: «роком» Катилины становится не «дух времени» (как в шекспировской трагедии), а власть «порочного» прошлого, личная, частная судьба.

Перемещение акцента с социально-политической коллизии на личную драму, переживаемую Катилиной, объясняется, конечно, сильным влиянием романтизма. Традиционно романтическим остается и противопоставление героя «мелкому» и «ничтожному» окружению (противопоставление, которое в глазах юного автора несомненно отражало не только известные ему литературные образцы, но и его собственную житейскую ситуацию в провинциальном Гримстаде). Мелочность интересов, корыстолюбие и расчетливость присущи как политическим противникам Катилины, так и участникам организованного им заговора. Констатация «падения нравов», контраст между прежним «благородным» и нынешним «ничтожным» Римом остаются в пьесе единственной характеристикой движения истории. Исторические изменения трактуются как упадок, приближение «сумерек». Рим словно медленно погружается во мрак, о чем говорит Катилина уже в первой сцене драмы:

¹¹ Вопрос о знакомстве молодого Ибсена с трагедией Шекспира вряд ли решим. Между тем некоторые сцены «Катилины» позволяют предположить, что Ибсен мог прочесть «Юлия Цезаря» уже в Гримстаде. К таким сценам относится, в частности, ночное явление духа Суллы перед Катилиной, напоминающее финал четвертого действия шекспировской трагедии, где перед Брутом является дух Цезаря — тоже как предвестник поражения (на эту параллель не раз обращали внимание исследователи, см., например: [Arestad, 1946, p. 93; Koht, 1954, s. 42]).

See, Allebroger! imod Vest og skuer
paa Høien hist det stolte Capitol,
hvordan i rødlig Aftenglands det luer
i sidste Gløden ifra Vestens Sol.
Saa flammer ogsaa Romas Aftenrøde,
dets Frihed hylles ind i Trældoms Nat, —
dog, paa dets Himmel snart en Sol skal gløde,
og for dens Straaler svinder Mulmet brat
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 14–15].

Катилина, еще верящий в возможность обновления Рима, видит в истории круговорот, естественную, непрекращающуюся смену дня и ночи. «Закат» и «восход» становятся в драме символами движения времени — символами, обретающими почти мифологически универсальный характер. Так, время действия пьесы от первого до последнего акта измеряется лишь сменой дневных и ночных сцен, и неизвестно, в какой конкретный временной промежуток укладываются события. Символично, что большая часть времени приурочена, как уже отмечалось выше, к ночному периоду. Ночью разворачивается сцена «рокового» рукопожатия, вызывающего ассоциации с рукопожатием статуи Командора; все события, связанные с организацией и осуществлением заговора, происходят во мраке ночи, при тусклом свете луны, лишь едва усиленном лампой или сторожевым огнем. «Ночь» неотвратимо надвигается на Катилину, в конце концов полностью разрушая его веру в грядущий «восход». Герой сам становится «пособником мрака», врагом солнечного света, и итог, к которому он приходит после своего поражения в битве, разительно отличается от его первоначальных упований.

И все же завершает драму появление зари, резко контрастирующее с явленным в начале произведения солнечным закатом. Эта заря занимается вовсе не над Римом, пробудить который к «новой жизни» никто не в состоянии, а над горными лесами Этрурии, над умирающим Катилиной, душу которого спасает кроткая любящая супруга героя — Аврелия. Не «мрачный ад» уготован герою Ибсена, а сады Элизидума, куда отправляется Катилина вслед за своим добрым гением. Так контраст дня и ночи обретает новый смысл, подводящий итог личной судьбе героя:

Ja, mit Liv var Natten, fælt belyst af Nattens Glød,
men en rosenfarvet Morgendæmring er min Død!
[Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 122].

По мысли автора, обновление уготовано не Риму, не миру, над которыми безраздельно властвует царящая в истории энтропия, а единичной исключительной личности. Мотивы разочарования в истории, неверия во всеобщее обновление, свойственные поздним, утратившим оптимизм романтикам, звучат у молодого Ибсена упрощенно и наивно. Но, даже учитывая художественную незрелость ибсеновского драматургического первенца, нельзя не заметить, что в «Катилине» благодаря романтическому влиянию задан «архетип» исторического героя, который впоследствии разовьется в несравнимо более сложные образы ярла Скуле и кесаря Юлиана. Как и Катилина, позднейшие герои Ибсена страдают внутренней раздвоенностью, преодолеть которую они долгое время не способны. Лишь избрав для себя путь разрушения и пройдя его до конца, они могут «очиститься» через смерть, обретя ранее им неведомые внутреннюю цельность и гармонию. *Различие между «Катилиной» и более поздними произведениями Ибсена определяется глубиной постижения исторических конфликтов, равновесием и диалектической взаимосвязью субъективно-личной драмы и событий «большого мира».* В «Катилине» такое равновесие отсутствует. Рим I в. до н. э. предстает лишь в общих, крайне неотчетливых контурах, образуя фон, на котором романтический герой может проявить свою исключительность. Среда привлекается драматургом лишь для выявления незаурядности героя, вступающего в борьбу с «веком упадка». Тем не менее Катилина подвержен влиянию среды. Порицая праздное, бесцельное существование своих друзей, герой чувствует, что и его подчиняет «сон», «вялая дремота», охватившая Рим. В итоге герой преодолевает влияние среды, возвышается над ней, но лишь ценой разрушения и гибели.

Событийно преобразование Катилины в решительного «демонического» героя ознаменовано магическим рукопожатием Фурии. Мечь парадоксально оборачивается благодеянием для этого «римского Дон Жуана», получающего наконец возможность стать тираноборцем, а в финале, перед смертью, быть спасенным любовью прекрасной и преданной женщины «со светлым, мягким

любящим взором» (“den Ene med de lyse, milde Elskovsblik” [Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 89]). Это преобразование происходит в атмосфере романтической ночной таинственности, приобщающей героя к сумрачному миру теней. Судьба Катилины символизируется погружением в загробный подземный мир. Герой приобщается к хтоническим силам, дающим ему ощущение могущества, но ведущим к гибели¹².

Символика нисхождения в мир теней, мертвецов-призраков, широко представлена в заключительном третьем действии, в сне Катилины, отражающем основную коллизию драмы с максимальным лаконизмом и концентрированностью. Герой рассказывает сторожевому о том, как он увидел себя находящимся в могиле, над которой, как ураган, неслись духи на «дикую охоту» (“Aandejagt” [Henrik Ibsens skrifter, 2005, s. 89]). В такой inferнально-мистической обстановке перед Катилиной явились две сестры, темная и светлая, в которых по описанию нетрудно узнать яростную Фурию и кроткую Аврелию. Их соперничество предстает во сне как шахматная игра, завершающаяся поражением «светлой жены» и ее исчезновением под землей. Торжество Фурии сопровождается наступлением полной темноты и выглядит как окончательная победа сил мрака в борьбе за душу Катилины. Этим сон, однако, не закончился, но герой никак не может вспомнить его продолжение. «Досказывает» сон финальная сцена драмы, в которой Аврелия гибнет от руки своего супруга, но при этом добывается нравственной победы, а Фурия, вонзившая кинжал в грудь Катилины, исчезает в глубине сцены. Именно смерть делает Аврелию победительницей, так как она увлекает своего убийцу за собой в Элизиум, даруя герою искупление жертвенной любовью. Этот мотив искупления, достигаемого благодаря любви верной и преданной женщины, безусловно, восходит к романтизму¹³. Спасение ниспо-

¹² Ср. с финальной сценой первой части «Кесаря и Галилеянина», где герой спускается в подземелье, чтобы смыть там воду крещения кровью жертвенного животного, отречься от Христа, сделав таким образом судьбоносный экзистенциальный выбор, а затем стать императором и начать борьбу против Галилеянина, которая завершится гибелью венценосного богоборца [Ибсен, 2006, с. 104–106].

¹³ В европейском искусстве 1840-х годов этот мотив достиг максимальной выразительности и силы в вагнеровских романтических операх «Летучий голландец» (1841) и «Тангейзер» (1845), что свидетельствует (несмотря на неравно-

сылается Катилине неожиданно, внезапно, это словно чудо благодати, делающее наконец возможным обретение героем «родины», «утраченного рая»¹⁴.

При всей неожиданности такой развязки, финал оправдан логикой развития романтического сюжета. Поэтому неслучайно Фурия и Аврелия предстают во сне Катилины именно как сестры, что делает очевидным мотив *романтического двойничества*. В «Катилине» такое двойничество означает непримиримую вражду, которая на деле (вернее, в «надтексте» драматической ситуации) оказывается тесным союзом¹⁵. В итоге крайности сходятся в душе Катилины: Фурия и Аврелия являются персонифицированными проекциями расколотого внутреннего «я» героя¹⁶, чем отчасти оправдывается чрезмерная абстрактность и однолинейность их образов. Во второй редакции драмы Ибсен существенно заострил

ценность художественных результатов) о глубоком родстве ранних этапов становления Ибсена и Вагнера, в последующем творчестве которых также можно обнаружить немало общего.

¹⁴ Символика «утраченного рая», как и появление рядом с центральной фигурой контрастной пары персонажей противоположного пола (в «Катилине» это Фурия и Аврелия), является важной составляющей сюжетной модели, которой пользуется Ибсен почти во всех своих драмах, варьируя ее с удивительным разнообразием, и которая восходит к романтизму (подробно см.: [Юрьев, 2015]).

¹⁵ В «Иуне Габриэле Боркмане» (1896) Ибсен существенно усилит и разовьет тему двойничества сестер, сделав сестрами-близнецами Эллу Рентхейм и Гунхильд Боркман. При этом изменится конфигурация «парных» персонажей: Гунхильд-Фурия окажется женой героя, тогда как Элла-Аврелия — лишь его несостоявшейся возлюбленной. В целом «Иун Габриэль Боркман» содержит немало отсылок к юношеской драме Ибсена, преобразующих позднеромантическую серьезность и патетику в постромантическую саркастически-мрачную иронию. Один из таких сознательно повторяемых мотивов — предательство друга-соперника: в «Катилине» героя предает Курий, помогающий любви «вестницы мрака» Фурии и становящийся ее пособником; в «Иуне Габриэле Боркмане» роль друга-предателя отведена внесценическому персонажу по фамилии Hinkel, которая вызывает отчетливую ассоциацию с фольклорным образом «хромого черта». Соотнесенность Хинкеля с Курием на уровне авторского «надтекста» носит явно иронический, даже пародийный характер: если Курий, ставший служителем темных сил, в итоге раскаивается и ищет смерти в битве при Пистории, то Хинкель, как и положено новоиспеченному буржуазному «сатане», становится удачливым дельцом и весело проводит свой досуг.

¹⁶ В вагнеровском «Тангейзере» сходное по смыслу двойничество выражается парой «Венера — Елизавета», символически воплощающей внутреннюю раздвоенность главного героя, который разрывается между языческой чувственностью и христианским спиритуализмом.

этот смысл, заставив Фурию неоднократно (и всегда с подчеркнутой многозначительностью) называть себя «тенью» Катилины, «отражением», «лишь эхом» его души¹⁷. Таким образом, действие этой первой исторической драмы Ибсена выражает внутренний конфликт, почти полностью вытесняющий из кругозора автора объективную историческую реальность.

Дальнейшая эволюция творчества великого норвежца представляла собой постепенное, медленное преодоление субъективизма, не означавшее, однако, полного разрыва с романтической традицией. Герои последующих ибсеновских драм по-прежнему оставались непокорными, своевольными индивидуалистами, бросающими вызов людям и Богу, но обреченными на разлад с самими собой. Их образы становились при этом все менее идеализированными, психологически более углубленными и конкретными. Вместе с тем переживаемый героями внутренний конфликт переставал быть безусловным центром внимания, подчиняющим себе без остатка все содержание драмы. Более очевидной и более сложной становилась его соотнесенность с исторической реальностью, представавшей уже не как абстрактный фон, но как живой многообразный мир, существующий по собственным объективным законам. Эта эволюция отражает наиболее существенные изменения в художественном методе Ибсена в период между «Катилиной» и дилогией «Кесарь и Галилеянин». Освоение жанра исторической драмы давалось ему поначалу с трудом, требовало расширения кругозора, способности видеть в частных человеческих судьбах отражение крупномасштабных исторических конфликтов. Но о своем драматургическом первенце Ибсен никогда не забывал и не отрекался от него, пускай со временем драма «Катилина» и стала в его глазах произведением слишком простым, слишком наивным, чтобы относиться к нему целиком всерьез, без снисходительно добродушной иронии, приличествующей умудренному жизненным и творческим опытом автору. Не отрекался оттого, что уже в этой пьесе, как прямо заявил драматург в предисловии ко второму изданию «Катилины», «проступает туманными намеками» главная тема всего его творчества — «противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью,

¹⁷ В финале «Йуна Габриэля Боркмана» «теньями» назовут себя Элла и Гунхильд — враги-близнецы, протягивающие друг другу руки над мертвым героем.

противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивида» [Ибсен, 1956, с. 62–63].

ЛИТЕРАТУРА

- Адмони В. Г. Генрик Ибсен: очерк творчества. М.: Гос. изд-во худ. лит.-ры, 1956. 274 с.
- Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 505 с.
- Гайденко П. П. Трагедия эстетизма: о миросозерцании Сёрена Киркегора // Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 11–207.
- Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006. 743 с. (Серия «Литературные памятники»).
- Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 730 с.
- Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. 824 с.
- Кьеркегор С. Или — или: фрагмент из жизни. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 823 с.
- Юрьев А. А. Жанр исторической трагедии в раннем творчестве Хенрика Ибсена // Скандинавская филология. Вып. XI. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 160–169.
- Юрьев А. А. О принципах сюжетосложения и организации образной символики в драматургии Хенрика Ибсена // Скандинавская филология. Вып. XIII. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. С. 250–259.
- Arestad S. Ibsen and Shakespeare: A Study of Influence // Scandinavian Studies. 1946. Vol. 19, N 3. P. 89–104.
- Chamberlain J. S. Ibsen: The Open Vision. London: The Athlone Press Limited, 1982. 223 p.
- Downs B. W. Ibsen: The Intellectual Background. New York: Octagon Books, 1969. 187 p.
- Due C. Erindringer fra Henrik Ibsens Ungdomsaaer. København: Græbes Bogtrykkeri, 1909. 54 s.
- Henrik Ibsens skrifter. Bd. 1–17. Oslo: Aschehoug, 2005. Bd. 1 (1). 492 s.
- Johnston B. To the Third Empire: Ibsen's Early Drama. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980. 328 p.
- Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 1. 316 s.
- McFarlane J. Ibsen and Meaning: Studies, Essays & Prefaces 1953–87. Norwich: Norvik Press, 1989. 404 p.
- Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo: Gyldendal, 2006. 873 s.

Andrey Yuriev

Russian State Academy of Performing Arts

HENRIK IBSEN'S CATILINA AND POETICS OF ROMANTIC DRAMA

For citation: Andrey Yuriev. Henrik Ibsen's Catilina and poetics of romantic drama. *Scandinavian Philology*, 2018, vol.16, issue 1, pp.149–168. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.111>

The article deals with the links of Ibsen's first drama with Romantic poetics. The play is interesting in that what it slightly foreshadows and which tradition it inherits. The path to *The Vikings at Helgeland* (1857), Ibsen's first masterpiece in a genre which the playwright determined as a historical tragedy, began with the *Catilina* (1850). The semantic core of the work is not a socio-political conflict relating to the 1st century BC and capable of causing certain topical allusions, but an internal drama experienced by the “demonic” hero of Romanticism. The author emphasizes Kierkegaardian echoes in *Catilina*, referring to *Either/Or* (1843) which was familiar to Ibsen in his Grimstad years as one of his friends of youth witnessed later. The motives of disappointment in history and unbelief in the universal update, typical of late Romanticists, seem rather simplistic and somewhat naïve in young Ibsen. But even taking into account artistic immaturity of the playwright's firstborn drama, it must be noted that because of the Romantic influence there is an archetype of a historical character in *Catilina*, which will develop later into much more complex images of Jarl Skule and Caesar Julian. At the same time the play, despite its imperfection, anticipates main themes in Ibsen's later works, particularly *John Gabriel Borkman* (1896).

Keywords: Norwegian Literature, Ibsen, Catilina, poetics of Romantic drama, a theme of Romantic doubles, Kierkegaard, Either/Or, Don Juan.

REFERENCES

- Admoni V.G. *Genrik Ibsen: Ocherk tvorchestva [Henrik Ibsen: A Study of His Works]*. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literaturny, 1956. 274 p. (In Russian)
- Anikst A. A. *Teoriia dramy na Zapade vo vtoroi polovine XIX veka [The Theory of Drama in Western Europe at the Second Half of the 19th Century]*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 505 p. (In Russian)
- Arestad S. Ibsen and Shakespeare: A Study of Influence. *Scandinavian Studies*, 1946, vol. 19, no. 3, pp. 89–104.
- Chamberlain J.S. *Ibsen: The Open Vision*. London, The Athlone Press Limited, 1982. 223 p.
- Downs B. W. *Ibsen: The Intellectual Background*. New York, Octagon Books, 1969. 187 p.
- Due C. *Erindringer fra Henrik Ibsens Ungdomsaaer*. København, Græbes Bogtrykkeri, 1909. 54 p.
- Gaidenko P.P. *Tragediia estetizma: O mirosozertsanii Sorena Kirkegora [Tragedy of Aestheticism: On Søren Kierkegaard's Weltanschauung]*. Moscow, Respublika Publ., 1997, pp. 11–207. (In Russian)

- Henrik Ibsens skrifter*. Bd. 1–17. Oslo: Aschehoug, 2005. Bd. 1 (1). 492 p.
- Ibsen H. *Kesar i Galileianin. Rosmersholm [Emperor and Galilean. Rosmerdholm]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006 (Literary Monuments). 743 p. (In Russian)
- Ibsen H. *Sobranie sochinenii: v 4 t. [Complete Works: in 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, vol. 1. 730 p. (In Russian)
- Ibsen H. *Sobranie sochinenii: v 4 t. [Complete Works: in 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958, vol. 4. 824 p. (In Russian)
- Johnston B. *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980. 328 p.
- Kierkegaard S. *Ili — ili [Either — Or]*. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy, 2011. 823 p. (In Russian)
- Koht H. *Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 1. 316 p.
- McFarlane J. *Ibsen and Meaning: Studies, Essays & Prefaces 1953–87*. Norwich, Norvik Press, 1989. 404 p.
- Meyer M. *Henrik Ibsen: En biografi*. Oslo, Gyldendal, 2006. 873 p.
- Yuriev A. O printsipakh suzhetoslozheniia i organizatsii obraznoi simvoliki v dramaturgii Khenrika Ibsena [On the Principles of Plot-Constructing and Imagery Symbolic System in Henrik Ibsen's Drama]. *Skandinavskaja filologija [Scandinavian Philology]*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2015, vol. XIII, pp. 250–259. (In Russian)
- Yuriev A. Zhanr istoricheskoi tragedii v rannem tvorchestve Khenrika Ibsena [Historical Tragedy in Henrik Ibsen's Early Works]. *Skandinavskaja filologija [Scandinavian Philology]*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2015, vol. XI, pp. 160–169. (In Russian)

Юрьев Андрей Алексеевич

кандидат искусствоведения,
 профессор кафедры зарубежного искусства,
 театроведческий факультет,
 Российский государственный институт сценических искусств,
 Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34
 E-mail: andr_ibsen@mail.ru

Andrey Yuriev

PhD in Arts Studies,
 Professor, Department of Foreign Arts, Faculty of Theatre Studies,
 Russian State Institute of Performing Arts,
 34, Mokhovaya Street, St. Petersburg, 191028, Russia
 E-mail: andr_ibsen@mail.ru

Статья поступила в редакцию 12.02.2018, принята к публикации 30.03.2018