

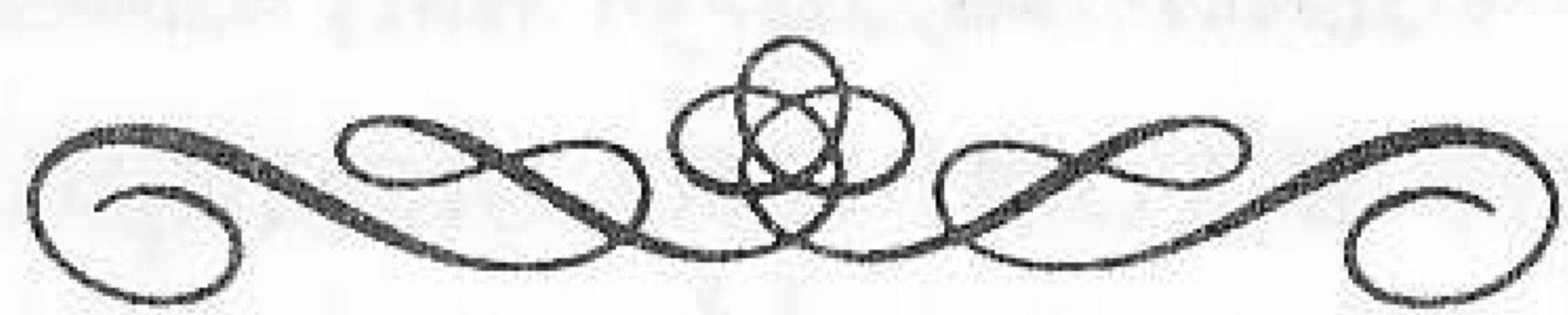


**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ,
А.П. ЧЕХОВ**

**И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
XIX — XX ВВ.**

**МОСКВА
INTRADA
2003**



А.И. Журавлёва

Типологические параллели: А.Н. Островский и Г. Ибсен

Концепция стадильности литературы, связанная с идеей эволюционности и предполагающая исторический подход к ее конкретным явлениям, достаточно агрессивно атакуется в конце XX в. Тем не менее, оставаясь на почве литературных фактов, нельзя не признать сходства целого ряда явлений, сходства, независимого от непосредственного взаимодействия тех или иных национальных культур. Думаю, неоспоримо, что именно такие случаи дают наиболее благоприятную почву для выстраивания чистых типологических параллелей. А эти параллели, в свою очередь, служат аргументом в поддержку представления о том, что европейская — или, может быть, точнее сказать, развивающаяся в рамках христианской цивилизации — культура не просто обладает определенным единством за счет общности проблемного поля, но проходит в процессе своего исторического существования некоторые в основе своей сходные этапы. Разнообразие ее является результатом национально специфичных исторических обстоятельств, а затем, конечно, и неповторимых творческих индивидуальностей (когда речь идет о новой, личностной литературе).

Думается, что сопоставление великих драматургов — норвежского и русского — представляет теоретико-литературный интерес, поскольку типологические параллели не только между конкретными текстами, но и между путями творческой эволюции их авторов наводят на некоторые размышления о том, что именно поддается типологическим сопоставлениям.

Прежде всего отметим, что и норвежская и русская новая (подчеркнем) классическая литература в XIX в. — результат ускоренного развития.

Г. Ибсен начинает в 1850 г. с «Катилины», где, по мнению исследователей, несомненно влияние литературы «Бури и натиска», а заканчивает в 1899 г. пьесой «Когда мы, мертвые, пробуж-

даемся», в сущности, пьесой символистской — несмотря на форму бытовой драмы. К тому же знаменательно авторское определение ее жанра: «Драматический эпилог в трех действиях».

Вступив в литературу почти одновременно с А.Н. Островским и пережив его на 20 лет, Ибсен до 1884 г., т. е. почти до смерти русского драматурга, оставался неизвестен в России, хотя уже был прославлен в Европе. К концу века он стал, наряду с М. Метерлинком, прямо-таки участником русского литературно-театрального процесса, воспринимаясь во многом справедливо как символист. Его творческий путь можно считать классически ясной иллюстрацией «ускоренного развития» литературы. Между «Бурей и натиском» и символизмом располагаются этапы национально-романтических драм «бергенского периода» («Фру Ингер из Эстрота» — 1855, «Пир в Сульхауне» — 1856), затем — философско-символические «драматические поэмы» «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), содержащие острую рефлексию по поводу романтизма, затем — проблемная социально-бытовая драма 1870-х годов («Столпы общества», «Кукольный дом» — 1879) и далее — неудержимое нарастание символистских мотивов *внутри* социально-бытовой по форме драмы, начиная, пожалуй, с «Привидений» (1881).

Дебютируя как драматург в литературе, уже более развитой и сформировавшейся, чем норвежская при появлении в ней Ибсена, Островский, тем не менее, очень рано и заслуженно приобретает в ней статус основоположника национального репертуара. Если первые его пьесы совершенно правомерно воспринимаются как продолжение дела предшественников, то затем, в «москвитянинский» период, наступает, так сказать, этап «национального романтизма», сопоставимый с «бергенским периодом» Ибсена (тоже 1850-е годы). Правда, широко используя поэтику и фактуру национального фольклора, Островский удерживается от непосредственного обращения к фантастике, оставаясь целиком на почве национального быта, и даже заслуживает упрек от Аполлона Григорьева, который полагал, что в пьесе «Не так живи, как хочется» драматургу «напрасно не хватило смелости» сделать искусителя кузнеца Еремку чертом.

В 1860-е годы Островский утвердил в литературе и на сцене социально-бытовую драму из современной русской жизни. Параллельно с созданием русского романа рождается национальный вариант драмы классической формы, ведущей родословную от античных времен, но, как и русский роман этого времени, ставя-

щей задачу создания «второй реальности». Такой тип драмы до конца остается основным у Островского, хотя некоторые признаки ревизии этого пути есть и в его творчестве. Таковы его неудовлетворенность тенденциозной драмой, укрепляющейся на русской сцене с конца 1870-х и особенно в 1880-е годы, пожелание написать «тонкую интеллигентную комедию», размышление о преходящем характере «некоторых условных форм» и т.п. Но, пожалуй, первое свидетельство этого — «Снегурочка» (1873).

Понятие философско-символической драмы привычно связывают с литературным движением конца XIX — начала XX вв. Между тем, пьесы, жанр которых вернее всего было бы определить именно так, — «Пер Гюнт» и «Снегурочка» — появляются намного раньше.

Документальные свидетельства знакомства Островского с произведениями Ибсена неизвестны. Однако возможность такого знакомства не исключена. В 1884 г. на сцене Александринского театра шла «Нора» («Кукольный дом»), не имевшая успеха. В том же году появилась большая статья П.О. Морозова о творческом пути Ибсена, вышедшая вскоре отдельной брошюрой¹. В любом случае текст «Пер Гюнта» Островскому известен не был, так что наша параллель — типологическая.

Родословная жанра философско-символической драмы, как и многое другое в литературе нового времени, восходит к немецким романтикам. Когда их «универсальная драма», по наблюдениям ее исследователя А.В. Карельского, утратила собственно драматургический характер (что произошло очень быстро), романтики ради восстановления драматургической формы обратились к опыту мистерии, с одной стороны, и национальной мифологии и сказки — с другой. По мнению Карельского, «к опыту романтической мистериальной драмы, мощно сфокусированному в гетевском “Фаусте”, восходит всякая такая [философско-символическая. — А.Ж.] драма в последующей истории жанра — от “Прометея освобожденного” Шелли, “Дзядов” Мицкевича, “Мерлина” Иммермана, “Иридиона” Краси́ньского, “Ижорского” Кюхельбекера, “Бургграфов” Гюго до всего комплекса европейской символической драмы конца XIX — начала XX в.»²

На основе романтической философской драмы, опирающейся на легенду (первый образец дает драма К. Брентано «Основание

¹ Морозов П. Генрик Ибсен и его драмы. СПб., 1884.

² Карельский А. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 99.

Праги», 1812-1814), Карельский выстраивает другой типологический ряд: «Балладина» Ю. Словацкого, «Либуша» Ф. Грильпарцера, «Снегурочка» Островского, тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

Мистериальная философская драма романтиков имела экспериментальный характер и по большей части оказалась явлением чисто литературным. Думается, это произошло прежде всего потому, что обобщенная идейная символика совершенно подавила внимание к индивидуальным человеческим судьбам и характерам, что явилось едва ли не главным основанием непосредственного зрительского интереса к сценическому действию.

Русская драма, стадийно более поздняя в системе европейских литератур, недаром опиралась уже не столько на художественные опыты собственно романтиков, сколько на гетевского «Фауста», интегрировавшего опыт романтиков в свою неромантическую художественную систему, а также Шекспира, возвращенного европейской культуре теми же немецкими романтиками. В целом можно признать, что философско-символическая драма в России в эпоху романтизма не состоялась; возможно, единственное исключение — «Ижорский» В.К. Кюхельбекера, и его же пьеса-сказка «Иван, купецкий сын».

Что касается философской драмы на фольклорно-мифологической основе, то первым ее вполне реализованным образцом и становится «Снегурочка» Островского. Понимая резоны А.В. Карельского, включившего ее в упомянутый выше типологический ряд, думаем, что её литературное происхождение все же гораздо сложнее. И здесь решающее значение имеет позднее ее появление.

«Пер Гюнт» Ибсена (по определению автора, «драматическая поэма») и «Снегурочка» Островского («весенняя сказка») бесспорно принадлежат к жанру философско-символической драмы, однако авторские определения жанра возводят пьесы к разным традициям. Едва ли не самые известные драматические поэмы создал Байрон, ставший, можно сказать, эмблемой европейского романтизма. И это не безразлично для опыта русского драматурга. «Снегурочка» задумана им как «пьеса для праздничного спектакля», и в письме к А.Д. Мысовской он возводил замысел к английским образцам, имея в виду прежде всего жанр пьесы. Высокий образец — шекспировский «Сон в летнюю ночь» (заметим, кстати, что эту пьесу переводил и неоднократно комментировал Аполлон Григорьев). Массовые образцы этого жанра представле-

ны на российской императорской сцене так называемыми «великолепными спектаклями» — постановками на фантастические сюжеты, которые широко применяли театральную машинерию.

Общие черты пьес Ибсена и Островского — это стихотворная форма, служащая знаком «высокого», и опора на фольклор и национальную мифологию. При этом оба писателя используют «простонародный» материал для развертывания сложной философской проблемы — соотношения *индивидуально-личного* в человеке (его жизнестроительства на основе свободного выбора) и *традиционного* (веками закрепленных нравов и обычаев, обеспечивающих устойчивость родовой общности людей).

Оба текста в их отношении к романтической традиции ориентированы по-разному. «Пер Гюнт» рассматривается исследователями как национальный — норвежский — вариант романтизма, поздняя реализация которого определила в ибсеновском шедевре переплетение лирики и резкой иронии, даже сатиры. С другой стороны, Пер Гюнт *предшествует* проблемным реалистическим драмам Ибсена и готовит их включением современного материала, сатирических сцен.

«Снегурочка», напротив, даже неприятно удивила современников тем, что решительно выпадала из сложившегося стереотипа «настоящей пьесы Островского». Она появилась после того, как ее автор стал признанным создателем русской реалистической социально-бытовой драмы и на фоне торжества и абсолютного эстетического авторитета наиболее жизнеподобных форм реализма.

Таким образом, символические драмы Ибсена и Островского своего рода обрамление эпохи классического реализма. В России к 70-м годам XIX в. умение литературы создавать иллюзию «второй реальности» достигло максимального совершенства, и Островский первым ощутил потребность искать способы «внебытового» освещения бытийных проблем.

В норвежской литературе эта стадия еще впереди, и потому у Ибсена мы видим иронию по отношению к безудержной идеализации фольклора и мифологического сознания у немецких и норвежских романтиков. Повторим: в «Пер Гюнте» ирония и сатира готовят почву для «трезвого реализма» новой драмы.

Островский рисует патриархальный мир всерьез и с сочувствием. Но судьба личности, осознавшей свою неповторимость и проявившей индивидуальную волю, оказывается в этом мире трагической. В сущности, в «Снегурочке» в символической форме заново развертывается проблематика «Грозы». Эмоционально-

сложный финал «весенней сказки» передает лирическое авторское представление о сути национальной жизни, преодолевающей, но не отменяющей трагизм индивидуально-личностного бытия.

Непонятая большинством современников «Снегурочка» пережила пик литературно-театрального и читательского интереса в эпоху символизма, оставшись затем навсегда в русской культуре как классический музыкальный спектакль. Сходную судьбу имел и «Пер Гюнт». Лирические эпизоды, поддержанные музыкой Э. Грига, в исторической перспективе стали звучать все сильнее, а Озе и Сольвейг начали олицетворять вечные ценности человеческой жизни.

Вернемся к вопросу о том, почему Островский «не заметил» «Кукольный дом», казалось бы, максимально близкий его театру среди других проблемных драм Ибсена. Е.Н. Пенская убедительно показывает, что в «Кукольном доме» от «драмы идей» Ибсен возвращается к «театральному театру», где действие порождается не только идейным столкновением персонажей, но также интригой, как в театре Островского на протяжении всего его существования («Русская драма в контексте западноевропейской» — спецкурс, прочитанный в РГГУ в 2002 г.). Думаю, причина в том, что М.Г. Савина, любимая актриса авторов «хорошо скроенных» тенденциозных драм, затрагивающих актуальные «вопросы», как бы вписала Ибсена в этот, с точки зрения Островского, малопочтенный ряд.

В связи с этим можно высказать предположение: бытовая по материалу драма вообще в меньшей степени поддается типологическому сопоставлению, если только речь не идет о сопоставимости мотивной сферы или фабульных ситуаций. Ее вхождение в инонациональную культуру возможно именно при символистском истолковании.

Уже после смерти Островского русский *новый театр* принимает Ибсена как своего. Любопытно при этом, что социально-бытовая проблемная драма Ибсена в теоретических исканиях символистов оказалась едва ли не важнее, чем его философско-символические пьесы «Бранд» и «Пер Гюнт». Символистское истолкование социально-бытовых пьес Ибсена явно уподобляет их мистериальной драме романтиков, не проявлявших интереса к индивидуальной неповторимости характеров, и это при высокой оценке идеологии индивидуализма, которая всячески подчеркивается в Ибсене символистами. Так, в статье «Театр и современная драма» А. Белый писал: «Все эти Рубеки, Боркманы, Сольнесы

— алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни».¹ А. Белый полагает, что современный русский бытовой театр не может поставить Ибсена адекватно внутреннему смыслу утверждаемой писателем новой эстетики. «Реально это было бы в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку есть метод ... условного выявления перед зрителем символической связи образов драмы с возможно большим устранением самих образов»².

Как видим, яркий теоретик символизма прекрасно осознает, что символистская драма (неважно сейчас, насколько верно тут истолкован Ибсен), как и раннеромантическая универсальная драма, не хочет иметь дела с целокупностью неповторимого живого человека, а лишь, так сказать, с идеей его жизни.

В заключение позволю себе высказать следующее соображение: типологическое сопоставление, если речь идет о конкретных текстах, лучше всего выдерживают произведения с фольклорно-мифологическим и фантастическим сюжетом. Хотя источники мифологических образов могут быть весьма различны, как в нашем случае, но мера условности, ожидаемая и как должное принимаемая читателем и зрителем, делает несущественными эти различия. Произведения же с реально-бытовой фактурой предполагают жесткую проверку слова, речи на правдоподобие. Слово должно быть живым, как все произносимое со сцены, а это достижимо лишь при переводах исключительно высокого качества, как бы усыновляющих иноязычное произведение.

¹ Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 278.

² Там же. С. 286.