

**Концепт смерти в драматической поэме Генрика Ибсена «Пер Гюнт»**

В статье рассматривается концепт смерти в драматической поэме «Пер Гюнт» Г. Ибсена, своеобразие философии автора и героя, экзистенциальный конфликт в пьесах Ибсена, связь богословской и философской проблематики с творчеством И.-В. Гете. Новаторство норвежского драматурга касается соотношения романтизма и реализма в образе Пера, изображения мимикрии обликов зла в современных обстоятельствах, четкого освещения происходящего с точки зрения христианства.

**Ключевые слова:** Ибсен, норвежская драматургия, Гете, драматическая поэма, экзистенциальный конфликт, христианство.

**Постановка научной проблемы и её значение.** Страх смерти – один из главных сюжетно-образующих факторов «Пер Гюнта». В поэме есть несколько смертей, реальных и символических, и они играют важную роль в той «поэзии отчаяния», как назвал Бенедетто Кроче в 1921 г. атмосферу, которая составляет мир ибсеновских героев. Кроме того, факты смерти отмечают особым образом, «держат» развитие сценического действия.

**Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования.** Главный герой в конце пятого акта просит Сольвейг разгадать задачу, – где и когда он был самим собой – и после ответа Сольвейг Пуговичник, собирающийся отправить Пера в переплавку, отступает со словами: «До встречи на последнем перекрестке, // А там увидим... Больше не скажу» [1, с. 636]. По ремарке в последней сцене Пер «Крепко прижимается к ней и прячет лицо в ее коленях». Сольвейг (озаренная солнечным сиянием) поет: «Буду сон охранять сладкий твой // Спи, усни, ненаглядный мой» (пер. Ганзен) [2, с. 636]. Или же: «Я буду стеречь тебя, мальчик мой. // Усни, мой милый, а я не сплю» (пер. А. Шараповой) [3, с. 288]. Так что, если герой жив, по логике примитивной наррации, *happy end* – налицо. Не будем касаться вопроса о неясности и непроработанности (как считал Бьернсон) финала, где явлен Пер таким, каким его задумал Бог (ибо другого не может любить женщина), и автор оставляет его в живых.

«Пер Гюнта» Ибсена можно назвать мистерией недеяния, уточнив, что автор вкладывает в это понятие. Не осознанный отказ от внешнего действия ради внутреннего поступка, молитвы, а вечные колебания, нерешительность, поступки, которых хватает «на полразговорца». Герой постоянно подчиняет свои решения ситуации, идет по пути наименьшего сопротивления, выясняя, когда он больше всего будет самим собой. Внешне он очень деятелен. Автор меняет личины Пера – то он пророк, то работороговец, то бизнесмен, то путешественник...

*Пер Гюнт:* Я королем намерен быть.

*Все четверо:* Что?

*Пер Гюнт (кивая):* Королем.

*Все:* Да неужели? В какой стране?

*Пер Гюнт:* Во всей вселенной [2, с. 155–156].

Это небрежение пространством отличает не только Пера, но и Ибсена. С первой же страницы озадачивает такая ремарка: «Действие.... происходит частью в Гудбраннской долине и окрестных горах, частью на Марокканском побережье, частью в пустыне Сахара, в доме для умалишенных в Каире, на море и т. д.». Это «и т. д.» много говорит об отказе от любования местным колоритом, столь дорогим романтикам, который представлен в драматической поэме через запятую и периодически является предметом издевки. Столь же изменчиво место действия и в драматической поэме «Бранд» – церковь на берегу реки, фьёрд, хижина на мысе», лодка, море, пустынные горные высоты, снежные поля, берег фьёрда, «через горы – в дали» [2, с. 353] («У крайнего горного пастбища селения. На заднем фоне пейзаж переходит в скалистые вершины и пустынные горные поля»).

Форма драматической поэмы, наполовину принадлежащей музыке через связь со звучащим сценическим исполнением, одновременно символична и реалистична. Реализм заключается не в жизнеподобии, – точности места действия, единства развития фабулы, а в особом градусе внутренних размышлений, поступательно развивающейся мысли. И честность в изображении сложности стано-

вления личности, колебаний героя, потворства искушениям и проявлений всего «человеческого, слишком человеческого», – делают драму «Пер Гюнт» правдивым свидетельством общенациональной жизни, а Пера – литературным типом, даже более широким, чем норвежский национальный характер. Пер опережает свой век и имеет связь с человеком XX и XXI века.

Пер Гюнт, в отличие от Бранда, не выбрал жизненный путь, не знает, чем будет заниматься: «Мой долг – писать историю земли» [2, с. 191]. Потом Пер собирается выступать за свободу Греции, но понимает, что выгоднее быть на стороне турок, и быстро меняет ориентацию.

Герой не укоренен ни на земле, ни в мечтах. То он «со свитой едет на коне // С серебрянным султаном, а подковы из золота червонного. Он сам // в перчатках, с саблей, в мантии широкой // На шелковой подкладке. И вся свита // Такая же нарядная». Этот монолог прерывается репликой Аслака: «Глядите-ка, ребята, // Вон пьяная свинья – Пер Гюнт лежит» [2, с. 407].

Пер оберегает свой мир, он фантазер, мечтатель. И это делает его неотразимо обаятельным. Он живет в своих сказках. Но иногда ему удается связать небо и землю, совершить Поступок, достойный человека. Одна из таких сцен – смерть Осе, матери Пера. Хотя мы видим его в первом действии довольно безжалостным по отношению к ней – сажает на крышу мельницы, а сам убегает. Тем не менее именно в сцене смерти матери Пер наиболее человечен – рассказывает сказку, помогая преодолеть ей страх смерти.

В философии поступка Ибсен близок к экзистенциализму. В пятом действии мы видим смерть повара, которого Пер топит во время кораблекрушения. Пер фактически отправляет его к праотцам, издевательски позволяя ему прочесть «Отче наш». Эта сцена демонстрирует жестокость героя, но не вызывает страха или мистического ужаса, напоминая монолог Ореста из «Мух» Сартра, когда он признается Электре, что они, современные люди, как паутинки на ветру. И обрести тяжесть они могут ценой поступка, даже преступления (Или же словами Мандельштама «из тяжести недоброй // И я когда-нибудь прекрасное создам»; «Участвовать в твоей железной каре // Хоть тяжестью меня благослови!» [4, с. 84, 88]).

Реалистические эпизоды «Пер Гюнта» вовсе не страшны. Они принадлежат фабуле, единичному случаю. Зато эпизоды, которые символизируют борьбу разных начал в душе героя, по-настоящему заставляют содрогнуться. Ибо это новая форма зла. Драматург прощается с романтическим героем. Он показывает его изнанку. Ибсен анализирует «троллизм», дьявольское начало в душе современного человека – соглашательство, слабоволие, погоню за сиюминутным. Великая Кривая, которая повелевает всем, не хуже горного короля – Доврского деда, советует не ходить кратчайшим путем, а использовать компромисс. И легкость, с которой человек ступает на этот путь, тропу троллей, до омерзения узнаваема. Вместо гетевского «Будь самим собой<sup>1</sup>» (из «Книги Зулейки» «Западно-Восточного дивана»), – троллевское «Будь собой доволен». И вот уже герой предает свою любовь к Сольвейг, встретив Женщину в Зеленом, дочь тролля, принцессу гор.

Ибсен с легкостью трансформирует фольклорных персонажей, придавая им современный смысл. Также легко драматург обращается к областям, прежде не затронутым драматургией, – философии, политике, религии. Он создает подлинно интеллектуальную драму, играючи, облекая природу научной мысли в художественный образ:

*Бегриффенфельдт:* Царь Пер? Хочу излить пред вами душу...

*Пер Гюнт (с беспокойством):* Но в чем же дело?

*Бегриффенфельдт:* Обещайте мне,

Что вы не содрогнетесь.

*Пер Гюнт:* Постараюсь...

*Бегриффенфельдт (увлекает его в угол и шепчет):* Сегодня в ночь, в двенадцатом часу,  
Скончался абсолютный разум!

*Пер Гюнт:* Боже! [2, с. 550].

---

<sup>1</sup> Зулейка: «Раб, народ и угнетатель // Вечны в беге наших дней. // Счастлив мира обитатель // Только личностью своей. // Жизнь расходуй как сумеешь, // Но иди своей тропой. // Всем пожертвуй, что имеешь, // Только будь самим собой». Хатем: «Да, я слышал это мнение, // Но иначе я скажу: // Счастье, радость, утешенье – // Все в Зулейке нахожу» [1, с. 375].

У Ибсена умирает не только Абсолютный Разум, похоже, что у него также и Бог умер. Однако говорить о тождестве их идей, взглядов на Бога и мир, с Ницше, – нельзя. Ибсен по-другому относится к женщине, и находится, скорее, под влиянием Кьеркегора, особенно работы «Или – или», с их разделением эстетической, этической и герменевтической коммуникаций персонажей.

Религиозность Ибсена вызывала и вызывает споры. Главный герой пьесы «Брандт», которого считают антиподом Пера Гюнта, – священник. Но Ибсен многократно повторял, что «Брандт» не религиозная драма. Что он хотел воплотить волевого героя, целеустремленно идущего к осуществлению своих идеалов, даже и перешагивая через близких – умирающую мать, ребенка, жену Агнес, которых он хоронит, точнее приносит в жертву своей сверхидее. У Пера такой идеи нет. Он обычный человек, в котором воплощаются различные ипостаси современных характеров.

Пер Гюнт – мистерия. Музыка Грига переставила акценты своим гениальным прочтением. Она сделала так, что большинство читателей/зрителей воспринимают в основном только события, отраженные в музыке – то есть первые два действия и финал, которые складываются в сказку. Между тем 4 и 5 действия драматической поэмы наиболее важны с точки зрения жанра мистерии. Ибсен показывает многочисленные превращения и обнаруживает символический смысл реальных и абстрактных вещей. Разговаривают не только Великая Кривая и Доврский дед с троллями, но также Колосс Мемносский, Пуговичник, Человек в сером, Неизвестный пассажир – многочисленные ипостаси Черта. И чертовщина органично существует в главном герое, который их всех притягивает. Наиболее интересные характеристики дают Перу другие персонажи:

*Мосье Баллон:* За человека я не считал вас!

Как не скоро мы узнаем людскую суть [2, с. 159].

*Фон Эберкопф:* Он все постиг. Его судьба – осуществленная триада [2, с. 146].

Неоднократно отмечалась близость мастерства Ибсена-драматурга и Шекспира. Помимо поэтического двоимирия, «шуток королевы Маб», в которых Ибсен совершенно органичен (как и в реальной современности), норвежский драматург, также как Шекспир, использует словесные (часто фольклорные) формулы для выстраивания фабулы и сюжета:

*Пер Гюнт:* Жаль, мой кораблик под воду ушел!

Царство!.. Полцарства отдам за коня!

*(Со Стороны ущелья доносится конское ржание)*

Конь! И одежда! И сбруя! И шпоры!

*(Подходя ближе)*

Все-таки что-то спасает меня.

Воля, я слышал, ворочает горы,

но чтобы воля седлала коней! [3, с. 173].

Здесь не только аллюзия на реплику Ричарда III («Коня! Коня! Все царство за коня») в усеченном, исходя из половинчатого характера Пера, виде. Но также, как часто бывает у Шекспира (например, Fair and foul в «Макбете»), построение сцен вырастает из лексического сращения.

Умение Ибсена играть словами доставляет особое удовольствие. Пер испытывает умиление и слиянность с природой: «Какое утро!». Идет любование миром животных: «Как привольно // Уселась жаба в глыбе меловой, // глядит на мир, вращая головой, // верна себе, сама собой... довольна... *(Задумывается)* Знакомые слова... Но где я взял их? // Уже до дыр зачитанное место... // В Евангелии? В книге для хозяек?» [3, с. 171]. Романтическая ирония направлена на философию, на бытование великих идей в массовом обиходе.

Полемика с Гете, который в «Западно-Восточном диване» преподносит эту сентенцию как откровение, пронизывает весь текст пьесы. Ибсен замечательно пародирует автора «Фауста». После того, как Пер отдает Анитре драгоценный камень, он произносит:

О женщины! Вы падки на обман,

И вас за это осудил создатель,

но в этом прелесть. И один писатель

сказал: «Das ewig Weibliche zieht uns an!» [3, с. 179].

То есть «Всечно женственное влечет нас!», переделывая последнее слово Гете «hinan», и опускающая смысл «влечет нас *высь*». Пера не особенно беспокоит проблема Бога и бесконечности. Это оттенено поведением героини, смысл существования которой в любви, женской и христианской. Вечно женственное – бескорыстная любовь связаны с образом Сольвейг, которая ждет и любит героя всю жизнь.

Развитие сюжета строится на противопоставлении позиций героев. Поступки их четко разграничены. Но Сольвейг не одна противостоит герою. В драматической поэме есть еще один герой, жизнеописание которого составляет самый большой монолог в пьесе [3, с. 236–240].

Прямой (достойный) образ жизни Священник признает за парнем, отхватившем себе палец, чтоб не идти на войну. И хотя для родины он был «бесплодный куст, отрезанный ломоть»,

Но в той земле, где жизнь его текла,  
в обязанностях мужа и отца,  
он был велик – с начала до конца.  
Он под сурдинку пел мотив простой,  
простой мотив – он был самим собой.  
Он был солдатом маленькой войны,  
которую в миру вести должны  
мы, земледельцы, – и не нам сердца  
испытывать и души: это дело  
не созданных из праха, но творца.  
Здесь, на земле, он искалечил тело,  
но верю я: перед своим судьей  
с неповрежденной встанет он душой [3, с. 240].

Тогда как Пер Гюнт, несмотря на все таланты и обаяние, так и не становится человеком.

**Выводы.** Символическая природа драматической поэмы Ибсена все еще недооценена. Фактически отказывая герою в смерти в конце пятого акта, Ибсен лишний раз подчеркивает его двусмысленность, показывая, что есть два Пера – Пер Сольвейг и Пер Ибсена. Но любовь, которую несла героиня, все-таки говорит не столько об *ewig Weibliche*, сколько о христианском начале.

Закрадывается вопрос – человек ли он? Может, Пер Гюнт такой же фантом, как Великая Кривая и другие фантастические персонажи? Пуговичник не может найти у него ни добрых дел, ни злых. Будь самим собой, будь собой доволен. Эту тепло-хладность Пера Ибсен раскрывает с помощью образа луковицы, луковичной шелухи, которую можно снимать, не достигая сердцевины. Ибсен на полвека предваряет появление книги австрийского искусствоведа Зедельмайера «Отсутствие центра». Центр – христианство, которое находится в сердцевине европейской культуры, придает ей смысл, держит ее.

#### *Источники и литература*

1. Гете И.-В. Западно-Восточный диван / И.-В. Гете // Гете И.-В. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 1. Стихотворения. – М. : ГИХЛ, 1975. – 528 с.
2. Генрик И. Пер Гюнт / Генрик Ибсен ; пер. А. и П. Ганзен // Ибсен Г. Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 2. Пьесы 1863–1869. – М. : Искусство, 1956. – С. 361–637.
3. Ибсен Г. Пер Гюнт : драматическая поэма / Генрик Ибсен ; пер. с норвеж. А. Шараповой. – М. : Худож. лит., 1980. – 302 с.
4. Мандельштам О. Э. Notre Dame; «Заснула чернь. Зияет площадь аркой» / Осип Мандельштам // Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. – М. : Худож. лит., 1990. – 638 с.

**Багратіон-Мухранелі Ірина.** Концепт смерті у драматичній поемі Ібсена «Пер Гюнт». У статті проаналізовано концепт смерті в драматичній поемі «Пер Гюнт» Г. Ібсена, своєрідність філософії автора і героя, екзистенційний конфлікт у п'єсах Ібсена, зв'язок богословської і філософської проблематики з творчістю Й. В. Гете. Новаторство норвезького драматурга стосується співвідношення романтизму й реалізму в образі Пера, зображення мімікрії образів зла в сучасних обставинах, чіткого висвітлення того, що відбувається, з погляду християнства.

**Ключові слова:** Ібсен, норвезька драматургія, Гете, драматична поема, екзистенційний конфлікт, християнство.

**Bagration-Mukhraneli Irina. The Concept of Death in the Ibsen's Dramatic Poem «Per Gynt».** The article discusses the concept of death in the dramatic poem peer Gynt, Ibsen, the originality of the philosophy of the author and the hero, existential conflict in the plays of Ibsen, the bond between theological and philosophical issues with Goethe creativity. Innovation of Norwegian playwright comes to the relation of romanticism and realism in the person of Pen, image mimicry of evil in the modern circumstances, clear light of what is happening from the point of view of Christianity.

**Key words:** Ibsen, Norwegian drama, Goethe's dramatic poem, existential conflict, Christianity.

Стаття поступила в редколлегию  
07.11.2014 г.

УДК 82.-2.09

Жанна Бортнік

### Рецепція драматичного твору в процесі інсценізації монодрами (на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III» та вистави «Річард після Річарда» режисера І. Волицької)

У статті розглянуто основні етапи та особливості створення сценічного тексту монодрами і тексту вистави на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III». Стверджується, що, створюючи сценічний текст монодрами та вистави, його автори виокремлюють з літературного тексту єдиного суб'єкта дії, обирають матеріал, що ілюструє формування межового стану свідомості персонажа, вкладають в його вуста слова інших персонажів, проєктуючи крізь свідомість єдиного суб'єкта дії.

**Ключові слова:** монодрама, сценічний текст, текст вистави, персонаж, п'єса, автор, сюжет.

**Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми.** Драма завжди посідала особливе місце в царині культури через подвійну спрямованість (на читача, глядача) та взаємозв'язок літературного тексту і його сценічного втілення. Серед мистецтвознавців, літературознавців не припиняються суперечки щодо можливості розглядати текст драми без урахування її театральних постановок або ж досліджувати драму як літературний твір, який драматург написав з огляду на сценічне втілення. Нового розвитку цим суперечкам надають численні новітні напрями мистецького простору від «драми для читання» (lesedrama), з одного боку, до постдраматичного театру, що відходить від текстоцентричності, – з іншого. Е. Фішер-Ліхте, Х.-Т. Леман особливістю сучасного театрального мистецтва визначають зменшення ролі драматичного тексту на тлі перформативних стратегій [11; 12]. Х.-Т. Леман зазначає, що драматурги під час написання п'єс почасти орієнтуються на можливості театру (обмежуючи себе цим), а мали б, навпаки, текстами змінювати його сутність, відкривати потенціал для реалізації нових можливостей, і наводить слова німецького драматурга Х. Мюллера: «Театральний текст буває дійсно хорошим тільки у тому разі, якщо його неможливо поставити в наявному зараз театрі» [4].

Досліджуючи подвійну орієнтацію драми, А. Карягін наголошує: «Для драматурга драма радше вистава, створена силою творчої уяви і зафіксована у п'єсі, яку можна за бажанням прочитати, ніж літературний твір, який до того ж може бути розіграний на сцені. А це зовсім не одне і те ж» [3, с. 19]. М. Поляков, говорячи про специфіку сприйняття читачем драматичного твору, зауважує, що вона зумовлена проміжним характером статусу читача, який «є одночасно і актором, і глядачем, він ніби інсценізує п'єсу сам для себе» [6, с. 209]. Отож певною мірою творча уява читача під час сприйняття драматичного твору може вимальовувати героїв саме на сцені, створюючи для себе мізансцени, декорації (дає можливість бути умовним режисером), і не зважати на ці особливості, на нашу думку, також не можна. Таким чином, вплив літератури на театр і театру на літературу потрібно враховувати як важливий чинник розширення методологічних принципів дослідження драми.

Для значної кількості моновистав, представлених на фестивалях, літературною основою стали немонодраматичні твори: постановка повістей, романів «Сповідь маски» Ю. Місіма (режисер І.