

НАТАЛИЯ ЮРЬЕВНА ГРЯКАЛОВА

доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург, Российская Федерация)
natura3@yandex.ru

«РУДОКОПЫ ДУХА»: РУССКИЙ ИБСЕНИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СЕВЕРНОГО МОДЕРНА*

Рассматривается исторический контекст рецепции творчества норвежского драматурга. Среди факторов, способствовавших его популярности, подчеркнута роль локально-географической «северной» доминанты и ряда историко-ситуативных обстоятельств, влиявших на интерпретацию творчества Ибсена *sub specie Nordi*: начавшаяся в конце XIX века колонизация Русского Севера и пограничья России и Норвегии, открытие мифологии и фольклора северных народов, провозглашение независимости Норвегии в 1905 году и установление дипломатических отношений между странами. Выявляется содержание концепта «север» и производных от него идиом («северный модерн», «северный художник», «северный Ницше», «скандинавский гений»), ставших клише в том дискурсивном поле, в котором происходило освоение творчества Ибсена.

Ключевые слова: Ибсен, ибсенизм, русский символизм, северный модерн, миф, концепт, литературный топос

Одним из первых на складывающийся в России «культ Ибсена» и появление «восторженных *ибсенистов*» обратил внимание П. Д. Боборыкин еще в начале 1890-х годов, он же ввел в оборот понятие «русские ибсенисты»¹. Рецепция творчества норвежского драматурга в России на рубеже XIX–XX веков постоянно находилась в фокусе внимания исследователей, как и «ибсеновский миф» – продукт культурного сознания эпохи модернизма [10], однако становится все более очевидным, что эвристический потенциал данной темы отнюдь не исчерпан, напротив, она обретает новые экзистенциальные контуры в свете актуальных интерпретаций и источниковедческих штудий [1], [5], [11]. В данной статье феномен ибсенизма на русской почве предлагается рассмотреть с учетом стратегий регионально-культурной идентичности, а именно так конституировали себя национальные формы модернизма. Русский же модернизм в своем символистском изводе актуализировал северный локус как *locus nativus*, причем не только петербуржец А. Блок с его программными самоаттестациями («северный художник», «потомок северного скальда») или Ю. Балтрушайтис с его прибалтийской идентичностью, но и москвичи – К. Бальмонт, в поэтическом сборнике которого «Под северным небом» (1894) скандинавская (= норвежская) тематика концептуализирована как демонстративный ибсенизм, и особенно В. Брюсов, выстраивавший свой авторский миф с явной проекцией на нордические культурные топосы («Царю Северного Полюса», «Бальдеру Локи» и др.) [8], [12].

Популярность Ибсена в Западной Европе росла на фоне литературно-политического движения «скандинавизм», встраиваясь в общие процессы усиления региональной идентичности, что созда-

вало почву для консолидации сил литературной «периферии» по отношению к «центру» (в первую очередь Парижу как культурной столице). Французская исследовательница П. Казанова, считая Ибсена, ставшего «символом современного европейского театра», «главной фигурой в европейской литературной жизни 1890–1920-х годов», подчеркивает следующее обстоятельство: «Переводы, толкование и признание творчества Ибсена во Франции, Англии – великолепный пример того, как каждая из литературных столиц уподобляла себе автора, открывая в нем совершенно противоположные черты и стороны. В Лондоне Ибсена ценили за реализм, в Париже он был символистом, что свидетельствует о том, что признание творчества всегда является присвоением, поворотом в его сторону своего национального центра» [3: 181]. В России же феномен идентификации с «северным гением» затронул еще более глубокие ментальные пласты и был обусловлен концептуализацией психогеографического понятия «Север». Ибсен, уроженец Норвегии, добровольно покинувший берега Северного моря и проживший более четверти века в Италии и Германии, но писавший почти исключительно о своей родине, однозначно воспринимался *sub specie Nordi*. Так, например, Д. Мережковский, причисляя в 1897 году норвежского драматурга к когорте «вечных спутников», не преминул подчеркнуть нордическую составляющую его образа и тем самым определить *северную границу* символистской экспансии в борьбе за предшественников и единомышленников: «Слава Ибсена переступила пределы его родины и сделалась европейской. <...> Этот пришлец с далекого севера, подобно своим предкам-норманнам, медленно, шаг за шагом, борется

и завоевывает Европу»². Освоение творчества Ибсена русским модернизмом шло по линии культурной апроприации, то есть присвоения, что подразумевает не просто поверхностное заимствование и копирование «модных» образцов (хотя этот компонент также присутствовал), а тот процесс культурного обмена, который предполагает прочтение «чужого» как «своего», будут ли это «вычитывание» идей религиозного синтеза (Д. Мережковский), мистического анархизма (Г. Чулков), Вечной Женственности и мистифицированного национального чувства (А. Блок) или осмысление траектории собственного творческого движения как «восхождения на вершины» (А. Белый), или же примеривание «масок» ибсеновских *femme fatale* – Гедды Габлер, Хильды, Ребекки и идентификация с ними (З. Гиппиус, Л. Д. Блок, Н. Н. Скворцова и др.). В таком многовекторном интеллектуальном контексте Ибсен, решительно сочетавший в своем творчестве антибуржуазный пафос духовного аристократизма со «вкусом к идеям», углубленность в психологию человеческих отношений с возрастающим интересом к разработке «странных» характеров, концептуализировавший актуальные для эпохи понятия «воли» и «свободы выбора», а на уровне индивидуальной судьбы последовательно реализовавший идею подчинения жизни творчеству, становится – и как писатель, и как личность – объектом героизации и вырастает в фигуру житнетворческого синтеза.

Русские символисты, осознавая свое творчество как «северное», имеющее «варяжские», «гиперборейские» либо прибалтийские истоки» [7: 185], в своем мифотворчестве связывали с концептом «север» не только представления об архетипе героического. Память о романтическом оссианизме этот литературный топос, безусловно, хранит. Но теперь он, во-первых, переосмысливается в духе модернистского неомифологизма и, во-вторых, связывается с процессами региональной идентичности. Факторы локально-географические теснейшим образом переплетались в модернистском сознании, замороженном прикосновением к «тайне», с характерными для эпохи геософскими спекуляциями и отсылками к эзотерическим традициям, и прежде всего к легендам о мифической *Ultima Thule*, или Гиперборее, расположенной на границе мира и населенной потомками титанов, которая, кстати, отождествлялась с Норвегией (ср. др.-сканд. *Nordveg* – северный путь, то есть морской путь на Север вдоль берегов Скандинавии). И если в архитектуре Петербурга к концу 1900-х годов все ощутимее заявлял о себе так называемый северный модерн, ориентирующийся, в силу регионального соседства и культурно-экономического обмена, на шведский и финский неоромантизм [4], то модернистская витальность, дискурсивно подпитывавшаяся из ницшенского источника,

находила для себя выход в «гиперборейском дионисизме» путем «перенесения» на Север открытой Ницше «темной Греции». Здесь уместна отсылка к внутрисимволистскому интертексту, где переплетены и драматургический замысел Блока о Дионисе Гиперборейском [1], и обращенные к нему строки другого петербургского «дионисийца»: «...Лирник-чародей, / Ты повернул к родимым выюгам / Гиперборейских лебедей!»³, а к последнему, в свою очередь, брюсовское посвящение: «И нашу северную лиру, / Сведя на эолийский звон...»⁴. Вполне концептуально и название журнала «Гиперборей», издававшегося уже в кризисный для символизма период, однако и для поэтов-акмеистов северная топка оставалась идентификационным маркером [6].

Колонизация Крайнего Севера (Кольский полуостров, Поморье, русская Лапландия, то есть пограничный российско-норвежский локус), активизировавшаяся с конца XIX века, открывает художественной элите мифологию и архаический фольклор «малых» северных народов, в частности поморов и лопарей, удовлетворяя регрессивную тягу модернистской культуры к «магическому» (на что позже откликнулся А. М. Ремизов вариациями мифа о лапландских колдунах-нойдах⁵). К участию в экспедициях привлекались представители «нового искусства»: так, в поездке по Русскому Северу, Норвегии и Швеции вместе с С. Ю. Витте и С. И. Мамоновым участвовали К. А. Коровин и В. А. Серов, натурные зарисовки которых экспонировались на Московской художественной выставке и вызвали общественный интерес⁶.

Появляется мода на северных писателей и художников: с успехом проходят выставки финских художников А. Галлен-Каллелы, Х. Зимберга, выпускаются художественные открытки с репродукциями этих образцов северного модерна; выходят «Северные сборники издательства „Шиповник“» (семь альманахов в течение 1907–1911 годов), знакомившие публику с новинками скандинавской и финской литературы, и специализированные норвежские сборники «Фиорды». Развивающаяся индустрия туризма предлагала путешественникам многочисленные справочники и путеводители по странам Скандинавского полуострова⁷. С. С. Розанов, один из многих популяризаторов творчества скандинавских писателей, следующим образом охарактеризовал культурную ситуацию и психологическую атмосферу эпохи: «Наши читательские и сценические симпатии заметно склоняются к северным писателям и северным драматургам. Мы охвачены тягой на Север, одержимы пристрастиями к его художественному и сценическому слову, тем самым выявляя созвучность своей души – северной. От нас, от нашего сердца протянулась нить глубокой заинтересованности и сочувственного понимания в страну седых клубящихся туманов,

оснеженных гор, в страну тихих, сумрачно грезящих фьордов. Ибсен, Гамсун, Бьернсон, Стриндберг, Банг, Гарборг, Гаукланд, Седерберг, Сельма Лагерлёф – вот громкие и негромкие имена северных авторов, особенно полюбившихся нам»⁸.

Нельзя не учитывать и ряд факторов социально-политического порядка, казалось бы, весьма далеких от литературы и искусства, влияющих, однако, на формирование литературного поля. 7 июня 1905 года Норвегия расторгла унию со Швецией и обрела государственную самостоятельность. Королем получившей независимость страны был провозглашен принц Карл, принявший имя Хокона II, который приходился родным племянником вдовствующей императрице Марии Федоровне (принцесса Дагмара Датская) и, соответственно, кузеном императору Николаю II, что способствовало укреплению отношений между царствующими домами. Процесс национального и государственного самоопределения Норвегии совпал по времени с настроениями общественно-го подъема в России и нашел поддержку в среде элиты, обеспечивая приоритеты в осуществляемых ею стратегиях культурного строительства.

В этом контексте русский ибсенизм получает дополнительные импульсы. А последовавшая вскоре – в мае 1906 года – смерть драматурга была воспринята его почитателями как успение пророка Новой жизни. К началу 1910-х годов окончательно складывается символистский «миф об Ибсене» и оформляется корпус приоритетных текстов: брошюра Г. Чулкова «Анархические идеи в драмах Ибсена» (1907) и его же статья «Оправдание символизма» (1912), лекции и статьи Блока («Генрих Ибсен», 1908; «От Ибсена к Стриндбергу», 1912), Андрея Белого («Достоевский и Ибсен», 1906, опубл. в 1907; «Кризис сознания и Генрих Ибсен», 1910), сюда же можно включить и ряд некрологических заметок, в том числе Ю. Балтрушайтиса, о чем речь пойдет ниже. К фигуре Ибсена как символаобразующему центру стягивается символистский нарратив о пути современного художника. Естественно, что этот художник – *северный*. Локально-географическая детерминанта работает на формирование образа Ибсена как близкого и узнаваемого представителя северного модернизма – здесь не последнюю роль сыграли народная мистика и фольклор, которым отдал дань драматург, откликнувшись на национальное оживление в позднеромантическом духе. Скандинавские природные топосы (фьорды, ледники, туманные ущелья, лавины, водопады), на фоне которых разворачивается действие ибсеновских драм, – *locus communis* данного нарратива. Благодаря им формируется соответствующий «ландшафт души» героев: сдержанность, суровость, холодность, под которыми таится стихийная страстность («демонизм»), скрытая энергия и сила воли, которой так не хватает человеку *fin de siècle* и которой, по

мнению одного из интерпретаторов творчества норвежского драматурга, сполна наделен наследник Urville викингов⁹. Но они же – символы поиска высшего смысла жизни, которым одержимы герои Ибсена, в том числе и в своем бунте против условностей современного общества. Они суть символы трансгрессии, преодоления, выхода за рамки навязанных природой и социумом норм. Культ воли, мужского героизма, ниспровержение «идолов и идеалов» буржуазного общества, поиски подлинного существования («путь на вершины») снискали Ибсену репутацию «северного Ницше». В символистской литературной среде эта аналогия была наиболее близка Андрею Белому. Подобно автору «Генеалогии морали», подвергнутому тотальной критике «столпы» современной идеологии, Ибсен, «рудокopf духа»¹⁰, разрушает футляры, надетые на людей мировоззрениями – позитивизмом, рационализмом, религиозным догматизмом, то есть идет к «живой личности», выступая, как и немецкий мыслитель, проповедником «философии жизни». Оба они, согласно Андрею Белому, становятся провозвестниками будущего «царства Духа».

Со всей определенностью вписывал Ибсена в ретроспективу северного арийского мифа Александр Блок. Апеллируя к Вагнеру и его тетралогии «Кольцо нибелунга», он намечал траекторию творческого пути драматурга как «пути героя», руководимого внутренним голосом. Его путь, путь «разрывов» – с родительским домом, с обществом, с родиной – осмысливается поэтом-символистом как неизбежная трагедия современного индивидуалистического сознания, а в метафизическом плане – как обреченность гения на одиночество. Возвращение героя на родину – это отклик на зов Сольвейг, первой любви, открывшей ему Солнечный путь. Блок предпринимает свой излюбленный ход: соединяет национальное и эротическое, сплавляя их в чувственный конгломерат. «...За Гильдой, Геддой, Эллидой можно назвать еще одно имя: Норвегия; не та несчастная Норвегия действительности, с которой боролся Ибсен, но Норвегия – родина, мать, сестра, супруга. Норвегия зеленых фьордов, скал и снегов, родина белого орла»¹¹. Позже в статье «От Ибсена к Стриндбергу» он усиливает параллель с вагнеровским Зигфридом. И хотя сферы реализации героического у героя (мифологический герой, как известно, имеет полубожественное происхождение) и человека радикально иные, но важен сам архетип. Выявляя принцип воли как доминанту творческого пути автора «Бранда», Блок сосредоточен на динамике «нисхождения»: «С Ибсеном произошло то же, что и с Зигфридом: только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Вальгаллы, не в огненном кольце Валькирии, – а в нашем будничном и сером свете. <...> Зрелый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен*. <...> Это – путь, самым Ибсеном

названный “долгой-долгой Страстной неделей”¹²; путь, может быть, *тоже ясный и крестный*. Но этот путь соблазнил многих из нас. Спасибо за соблазны, хвала Ибсену!»¹³. Блоковские аллюзии на собственное творчество очевидны: его авторский «миф о пути» начинает приобретать свои контуры в явной корреляции с опытом реконструкции «пути северного гения».

Симптоматичной реакцией на тотальность мифологии и метафорики Севера в интерпретации творчества норвежского драматурга явилось выступление И. Анненского, который усомнился в национальной исключительности образа Бранда и оспорил превращавшиеся в клише психогеографические метафоры и детерминанты, видя в этом символе духовного максимализма «вечный образ». «Прежде всего отделаемся от одного предрассудка. Не стоит искать в Бранде северного неба. <...> Одержимость Бранда уже жила когда-то в тропическом лесу – ею болела нежная Дамаянти; в суровом призыве Бранда тоже незачем видеть отражение металлической ряби фиорда, и вовсе не навислость горных снегов символизировалась его угрюмой угрозой. Бранды спускались гораздо южнее и в Женеву, и во Флоренцию...»¹⁴, имея в виду других апологетов религиозного аскетизма и нравственного закона – Ж. Кальвина и Савонаролу.

Обратимся теперь к траурным дням мая 1906 года. Среди тех, кто прибыл в Христианию (Осло) отдать последний долг усопшему, был русско-литовский поэт, критик и переводчик Юргис Балтрушайтис. Он возложил венок от имени символистского журнала «Весы» и передал русским читателям печальные подробности последних дней жизни писателя, сообщенные его сыном. Это был не первый визит Балтрушайтиса в Норвегию и не первое посещение дома Ибсена. Начав свою творческую деятельность в кругу символистов, а многолетнюю переводческую страду с ибсеновского драматического эпизода «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Кесаря и Галилеянина», он в полной мере разделял энтузиазм эпохи в восприятии творчества великого драматурга. Более того, ему, как литовцу, «нордизм» был онтологически близок. Нордические черты его физиономического и психологического портрета запечатлены современниками, например К. Бальмонтом в посвящении к сборнику «Будем, как солнце» («Угрюмому, как скалы, Ю. Балтрушайтису»), В. Брюсовым («Ты был когда-то каменным утесом...», 1899). Психогеографические предпочтения поэта подтверждает корпус его «норвежских писем» к В. Брюсову за июль – август 1901 года¹⁵. Цель путешествия по северу Скандинавии для молодого поэта-символиста – постижение «самой сути» Норвегии как «страны Таинственного». Первая корреспонденция – посланная из Тронхейма открытка с видом водопада. Тщательное указание географических координат (63°32'25") акцентирует достижение экстремальных пределов в символистском «drang nach Norden». Однако Тронхейм не был конечным

пунктом в северном маршруте Балтрушайтиса: таковым стал Хаммерфест, находящийся за 70° северной широты, то есть за Полярным кругом. Поселившись в местечке Холмстранд и предавшись созерцанию северного пейзажа, воспринимаемого неизменно в регистре «возвышенного», он старается как можно более адекватно уловить «соответствия» между миром северной природы и собственной душой, жаждущей трансцендентного: «...Рельеф всякой местности, направление долин, обилие всюду одухотворяющей пространство синевы, очертания резко срезанных, каких-то совершенных, пред кем-то преклонившихся скал, пустынность и дикость более значительных возвышенностей, – все, от значительного до маловажного, сложено и размещено таким образом, чтобы не мешать нам, не занимать наше внимание исключительно собой, а расступиться, образовать русло, по которому струятся к нам нездешние влияния. Если порой, в конце ущелья, и встает закрывающая даль каменная завеса, то и тут чувствуешь, что какая-то тайна скрыта сейчас же за ней и стоит сделать всего несколько шагов, чтобы душа озарилась ясновидением...» [2: 20–21]. Естественно, что приобщение к норвежскому топосу не могло быть полноценным без посещения *genius loci* – Ибсена. В том же письме сообщается о безуспешных попытках добиться аудиенции у «северного гения». В заключение письма – *locus communis* норвежских травелогов – «викинги»: в двух стихотворных экспромтах возникают в качестве опорных концептов постоянные для «норвежского текста» «дух» и «воля» древних покорителей морских пространств.

Следующая корреспонденция (от 20 июля 1901 года) замечательна, во-первых, описанием северного пейзажа как подчиняющего себе мифогенного топоса, созерцание которого уподобляется инициации, во-вторых, поэтическим портретом «великого» Ибсена, созданным под впечатлением встречи с только что перенесшим апоплексический удар писателем и проникнутым чувством утраты героического начала современностью.

Соблазнительно было бы определить представленные описания скалистых ландшафтов Норвегии как экфрасис: в памяти возникает ставший хрестоматийным пример визуальной фигурации «возвышенного» – живописное полотно немецкого художника Каспара Давида Фридриха «Путник над морем тумана» (1818). Современный норвежский писатель в эссе о последней драме Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» проникательно заметил, что за очевидными визуальными параллелями стоит параллелизм иного свойства – культурно-типологический, объемлющий более протяженные эпохи, чем те, которые обозначены границами литературных направлений: «...здесь изображено физическое и моральное преодоление человеческих рамок. И это потрясающее визуальное воплощение мечтаний Рубека о том, чтобы подняться на вершину и увидеть все царства мира и славу их» [9: 109]. Однако, рассуждает автор далее, немецкий художник «был христианским натур-романтиком,

нищешанские и ибсеновские представления о преодолении рамок проистекают из совершенно иного источника, из фрустрации, свойственной человеку нового времени и вызванной ограничениями, накладываемыми буржуазным обществом» [9: 110].

Модерн, пребывая в рамках классических представлений о возвышенном и дискурсивно поддерживая их, в то же время обречен существовать в эпоху формирования «массовой культуры», не отделимой от явлений дегуманизации и дегероизации. Эти процессы, как известно, остро переживались представителями художественной элиты эпохи модерна как «кризис современной цивилизации». И потому пафос прощания с героическим в восприятии образа одного из последних гениев современности сближает Балтрушайтиса с таким аналитиком тотального кризиса, как Андрей Белый, автором цикла литературно-философских эссе «На перевале» (1916–1920), составивших «тетралогию» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», «Кризис сознания»). Намеченный Балтрушайтисом мотив профанации высоких идей, носителями которых выступали «аристократы духа», подобные Ибсену и его персонажам, при их усвоении массовым сознанием, подхватит А. Белый, уже имея перед собой опыт житнетворческого нищешанства и ибсенизма в его массовом изводе. Критик вновь сближает имена двух властителей дум поколения «высокого модерна» – Ницше и Ибсена, в которых он некогда видел теургов. Теперь рефлексия направлена на генеалогию кризиса. Не последнее место отведено здесь метафорам «восхождения» как энергетического усилия («воли») в обретении себя-иного и «маскарада» как профанации «живой жизни», то есть подмены действия – созерцанием, жизни – схемой. Своеобразной фигурой профанации «высокого» выступает «драма Ибсена», то есть ее рецепция условным модернистским театром, эксплуатирующим эффекты визуального в угоду вкусам театральной улицы. «Увлечение Ницше и Ибсеном было подлинно в нас; на одно лишь мгновение захотели мы в горы: в горах оказались сырыми и теплыми мы; пар столбом, клуб душевности занавесил туманом тропу восхождения к духу <...>. Переживание подъема в себе подменили мы: переживанием созерцания гор (или – просто сидением на верандах швейцарских отелей); не на горы взбирались мы: просто пошли в диораму: такой диорамой оказался театр: драма Ибсена; там увидели мы и актера, изображавшего Рубека и – зашагавшего по деревянным подмосткам по... направлению к коленкоровым ледникам, чтобы быть опрокинутым: белой лавиной... из... пресованной ваты; перемещение жизни сказалося – разве: заменой олеографических декораций – иными, построенными по принципу: треугольников, кубов и девяностоградусных, жестикационных углов; зашагали театры на этих углах к ледникам <...> так со сцены сошел, забро-

дя среди нас, стилизованный гений культуры; невероятно упрощенный – в неупрощаемом вовсе»¹⁶.

Следующий эпизод норвежской одиссеи Балтрушайтиса прошел *sub specie mortis* великого драматурга. Его кончина переживалась поэтом как глубоко личная утрата. В письме от 2 июня 1906 года к своему постоянному корреспонденту А. А. Дьяконову, актеру театра Комиссаржевской, он так передавал свое эмоциональное состояние: «...мне пришлось побывать на безутешной вершине смерти. Хотя для Ибсена, погасшего, как долгий, неисчерпаемого значения, день, это не есть Смерть, а только Не-жизнь. Я так и застал его: не трупом, а просто не-живущим. С этим непримиренно, все еще богатырски скорбным и как-то таинственно спокойным лицом. Лежал он один. Ни свеч, ни пеня, ни людей. Среди бесконечной тишины всего окружающего. Как безвестный погибший моряк, прибитый течением к необитаемому берегу... К Тому берегу... Вернувшись оттуда в здешний шумный мир, брожу совершенным сиротой...» [2: 27]. В аналогичном метафорическом регистре выдержан написанный Балтрушайтисом некрологический очерк «У гроба Ибсена». Развитие сюжета определяет движение от внешнего к внутреннему, хотя и то, и другое находится в отношениях взаимопроекции. Застывший в благоговейной тишине северный ландшафт, затканый туманом Христианский фьорд, утреннее безлюдье – таков фон, соответствующий «угрюмому покою этой великой смерти», смерти Скальда-Пророка. Автор некролога пытается разобраться, в чем суть его «таинственного дара». Символистская топика («ясновидение», «темный язык глубинных движений», «преображение» и т. п.) не помешает ему актуализировать *психоаналитический ресурс* ибсеновской драматургии задолго до того, как это сделает З. Фрейд на восьми страницах своего разбора «Росмерсхольма», опубликованного в 1916 году в журнале «Imago», и подойти к пониманию «власти бессознательного», приоритет обнаружения которой современники интуитивно признавали за Ибсеном. «Этим зорким до ясно-видения проникновением в людскую волю Ибсен только и мог раскрыть и *восстановить* затерянного в *мнимом* *изначально-подлинного* человека и, с ему одному присущей силою, художественно отобразить его... Вдохновенно постигая и мастерски владея темным языком глубинных движений и сокровеннейших помыслов этой темной, дикой воли, художник Ибсен всегда оказывался у самого *возникающего* края людского бытия <...> В этом отношении Ибсен – суровый упразднитель мнимого, обетшалога содержания жизни... <...> вещный разведчик, – исполненный отваги *лазутчик*, в темном для нас стане нравственно еще не наставшего...»¹⁷. В этом смысл его «пророческой жизни» и «беспримерный внутренний подвиг», который модернистское сознание неизменно осмысляет в категориях одиночества и страдания.

* Статья написана в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 15-34-11047.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Боборыкин П. Д. Литературный театр. Письмо третье // Артист. 1893. № 26. С. 33.
- ² Мережковский Д. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб., 1897. С. 287.
- ³ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. Т. 1. СПб.: Академич. проект, 1995. С. 426.
- ⁴ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1973. С. 370.
- ⁵ См., например, рассказ «Глаголица» и комментарии к нему (Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3: Оказион. М.: Русская книга, 2000).
- ⁶ См.: Русский странник <Львов-Кочетов Е. Л.>. По Студеном морю. Поездка на Север: Ярославль, Вологда, Архангельск, Мурманск, Норд-Кап, Трондгейм, Стокгольм, Петербург. С 30 рис. с натуры, исполн. худож. К. А. Коровиным и В. А. Серовым. М.: Тов-во типографии А. И. Мамонтова, 1895.
- ⁷ В библиотеке Блока сохранился путеводитель по Швеции и Норвегии, выпущенный фирмой К. Бедекера в 1911 году (на французском языке), купленный во время одного из зарубежных путешествий, что зафиксировано надписью на шмуц-тителе: «Alex. Block. (куп. в Антверпене осенью 1911)» (Библиотека А. А. Блока. Описание: В 3 кн. / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина; Под ред. К. П. Лукирской. Кн. 3. Л.: БАН, 1986. С. 31).
- ⁸ Розанов С. С. Этюды о северных писателях. I. «Пер Гюнт» Ибсена. М., 1915. С. 3.
- ⁹ Utwille (нем.) – первобытная воля. Автор обширной статьи под названием «Скандинавский гений» анализирует «феномен Ибсена» с позиций географического детерминизма, со всей определенностью заявляя: «Исключительный культ сильной, цельной воли, независимо от содержания и целей ее, культ героической воли и подвига, я считаю наиболее типичной, основной струей скандинавского племенного духа и объясняю эту черту духа действием природ скандинавского полуострова. Я вижу в этом всенародном психологическом образовании – следствие вечного нажима космоса, действие космоса этих темных берегов крайнего севера Европы» (Шапир Н. Скандинавский гений // Вопросы философии и психологии. 1908. Кн. 1 (91). С. 38. Отд. 2).
- ¹⁰ Метафора основана на заглавном образе стихотворения Ибсена «Рудокоп» (1850) и его символическом лейтмотиве: «Выше, молот мой, вздымайся, / камень с треском разрушайся! / Надо путь пробить туда, / где поет, звенит руда. / <...> Глубже вниз, в земную грудь / пробивай мне, молот, путь!» (Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Изд. С. Сирмунта, 1904–1907. Т. 1. С. 396, 397).
- ¹¹ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 67.
- ¹² В принадлежавшем Блоку томе 7 собрания сочинений Ибсена им подчеркнута фраза из Речи на торжественном обеде в Стокгольме: «Моя жизнь прошла, как долгая-долгая страстная неделя» (Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 103, 104).
- ¹³ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 8. С. 143, 144.
- ¹⁴ Анненский И. Бранд-Ибсен // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 178–179.
- ¹⁵ РГБ. Ф. 386. Карт. 75. Ед. хр. 43. Опул. в выдержках: [2].
- ¹⁶ Белый А. Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 280, 282.
- ¹⁷ Балтрушайтис Ю. У гроба Ибсена // Весы. 1906. № 8. С. 57, 58.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гроховская Н. А. Литературные влияния и реминисценции в драматическом замысле А. Блока «Дионис Гиперборейский» // Новый филологический вестник. 2006. № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.ifl.ruh.ru (дата обращения 12.05.2016).
2. Грякалова Н. Ю. Sub specie Nordi: К феномену популярности Ибсена в России // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд. «Пушкинский Дом», 2007. С. 7–28.
3. Казанова П. Мировая Республика Литературы / Пер. с франц. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2003. 416 с.
4. Кириллов В. В. Архитектура северного модерна. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 160 с.
5. Магомедова Д. М. Александр Блок – читатель Ибсена (по материалам личной библиотеки поэта) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд. «Пушкинский Дом», 2007. С. 65–74.
6. Раудар М. Н. Образы Севера и северной культуры в творчестве Анны Ахматовой: Ибсен и Ахматова // Скандинавский сборник. XXVI. Таллин, 1981. С. 208–225.
7. Раудар М. Н. Север и Скандинавия в лирике А. Блока // Скандинавский сборник. XVII. Таллин, 1982. С. 182–199.
8. Раудар М. Н. Образы Севера и Скандинавии в лирике В. Брюсова // Скандинавский сборник. XXXI. Таллин, 1988. С. 146–167.
9. Сандму Э. Мечта о чем-то большем // Ибсен глазами норвежских писателей / Пер. с норвеж. О. Дробот. [Oslo]: Gyldendal, 2006. С. 102–113.
10. Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд. «Пушкинский Дом», 2007. 272 с.
11. Толмачев В. М. А. Блок и Х. Ибсен: Опыт компаративного исследования // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. III: Филология. 2016. Вып. 2 (47). С. 45–61.
12. Nilsson N. A. Russia and the Myth of the North: the Modernist Response // Russian Literature. 1987. Vol. XXI. № 2. P. 125–139.

Gryakalova N. Yu., Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom)
(St. Petersburg, Russian Federation)

“MINERS OF SPIRIT”: RUSSIAN IBSENISM THROUGH THE PRISM OF NORTHERN ART NOUVEAU

A historical context of perception of Norwegian play writer’s work is examined in the article. Among multiple factors enhancing his popularity the author highlights the role played by the local-geographical “Northern” dominant. A set of historical and situational circumstances, which influenced the interpretation of Ibsen’s art *sub specie Nordi*, was also singled out as an important tool of popularization. Among historical factors are colonization of the Russian North and of the borderlands between Russia and Norway;

discovery of Northern mythology and folklore; Declaration of Independence of Norway in 1905 and establishment of diplomatic relations. The author reveals the meaning of the “North” concept and derivative idioms (“Northern art nouveau”, “Northern artists”, “Northern Nietzsche”, “Scandinavian genius”) that became cliché in the discursive field where appropriation of Ibsen’s art took place.

Key words: Ibsen, Ibsenism, Russian symbolism, Northern art nouveau, myth, concept, literary topos

REFERENCES

1. Grokhovskaya N. A. Literary influences and allusions in the drama conceived by Alexander Blok “The Hyperborean Dionysus” [Literaturnye vliyaniya i reminitsentsii v dramaticheskoy zamysle A. Bloka “Dionis Giperboreyskiy”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*. 2006. № 1. Available at: www.ifi.rsuh.ru (accessed 12.05.2016).
2. Gryakalova N. Yu. Sub specie Nordi: To the phenomenon of the popularity of Ibsen in Russia [Sub specie Nordi: K fenomenu populyarnosti Ibsena v Rossii]. *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste*. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2007. P. 7–28.
3. Kazanova P. *Mirovaya Respublika Literatury* [World Republic of Literature]. Transl. from French by M. Kozhevnikova and M. M. Letarova-Gister. Moscow, Sabashnikovy Publ., 2003. 416 p.
4. Kirillov V. V. *Arkhitektura severnogo moderna* [Architecture of the Northern Art Nouveau]. Moscow, LIBROKOM Publ., 2011. 160 p.
5. Magomedova D. M. Alexander Blok as the reader of Ibsen works (on materials from the personal library of the poet) [Aleksandr Blok – chitatel' Ibsena (po materialam lichnoy biblioteki poeta)]. *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste*. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2007. P. 65–74.
6. Raudar M. N. Images of the North and Northern culture in Anna Akhmatova’s works: Ibsen and Akhmatova [Obrazy Severa i severnoy kul'tury v tvorchestve Anny Akhmatovoy: Ibsen i Akhmatova]. *Skandinavskiy sbornik*. Vol. XXVI. Tallin, 1981. P. 208–225.
7. Raudar M. N. The North and Scandinavia in A. Blok’s poetry [Sever i Skandaviya v lirike A. Bloka]. *Skandinavskiy sbornik*. Vol. XVII. Tallin, 1982. P. 182–199.
8. Raudar M. N. Images of the North and Scandinavia in V. Br'usov’s lyrics [Obrazy Severa i Skandinavii v lirike V. Bryusova]. *Skandinavskiy sbornik*. Vol. XXXI. Tallin, 1988. P. 146–167.
9. Sandmu E. Dream about something more [Mechta o chem-to bol'shem]. *Ibsen glazami norvezhskikh pisateley*. Transl. from Norwegian by O. Drobot. [Oslo], Gyldendal Publ., 2006. P. 102–113.
10. *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste* [Henrik Ibsen’s creation in the global cultural context]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2007. 272 p.
11. Tolmachev V. M. A. Blok and H. Ibsen: The experience of comparative study [A. Blok i Kh. Ibsen: Opyt komparativnogo issledovaniya]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyto-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta*. Seriya III: Filologiya. 2016. № 2 (47). P. 45–61.
12. Nilsson N. A. Russia and the Myth of the North: the Modernist Response. *Russian Literature*. 1987. Vol. XXI. № 2. P. 125–139.

Поступила в редакцию 30.08.2016