

Генрік Юхан Ібсен (1828—1906)



Симон Радченко
студент п'ятого курсу
Київського національного
університету
будівництва і архітектури,
м. Київ

Сто десять років тому, двадцять третього травня 1906 року, внаслідок інсульту пішов із життя **Генрік Ібсен** — норвезький драматург, який уславив себе новаторськими мотивами своїх п'єс, різнобарвністю та революційністю ідей, представлених у них. Його називають творцем європейської нової драми, одним із перших він звертається до питання ролі жінки в сучасному суспільстві. Твори **Ібсена** значно різняться не лише сюжетами та мотивами, але й зовнішньою формою та стилем — від народно-містичних сюжетів “Пера Гюнта” до реалістичної спрямованості “сучасної трагедії” “Ляльковий дім”. Понад століття від дня смерті видатного драматурга ці твори не тільки залишаються цікавими та актуальними, вони надають значний простір для дослідження ідей, покладених в основу, використаних художніх символів та прийомів.

Про **Генріка Юхана Ібсена** писали, що його творчість “пов’язує століття” — від її витоків у ідеях XVIII ст. до пізньої творчості, що тяжіє до мотивів XX ст. Проте не всі п'єси **Ібсена** були однаково популярними та зрозумілими його сучасникам. Драматична поема “Пер Гюнт” чекала на визнання близько ста років, але й сьогодні залишається знайомою українцям переважно за мелодіями **Едварда Гріга**. І хоча про символи і коди “Пера Гюнта”, феміністичні ідеї “Лялькового дому” або натуралістські впливи у “Привидах” написано не одну монографію, для розуміння творчого шляху великого драматурга необхідно здійснити ще багато досліджень, застосувати багато різних підходів та методів.

Використання значної кількості елементів народної культури, фольклорних та сучасних Ібсену переказів та приповідок у драматичній поемі “Пер Гюнт” пов’язує цей твір із норвезьким світовідчуттям так, що **Ібсен** уважав — ненорвежець не зрозуміє цю п'єсу. Жодного з цих елементів, натомість, не вдасться віднайти в інших творах драматурга — наприклад, у п'єсі “Ляльковий дім”. Проте систематизація та вивчення природи цих виявів народної культури, ймовірно, сприятиме кращому розумінню не лише “Пера Гюнта”, а й усієї творчості автора в цілому.

Одним із способів проведення такої роботи є застосування ідей, висловлених **Михайлом Бахтінін** у монографії “Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу” (1965).

Традиції карнавальної культури у драматургії Генріка Ібсена

Видатний літературознавець визначив тут один із потужних шляхів літературознавчих і культурологічних студій. Здійснений *М. Бахтіним* на прикладі творчості *Франсуа Рабле* у порівнянні з іншими творами середньовічної літератури (містеріями, д'яблеріями, пародіями, травестіями тощо) детальний аналіз карнавальної народної культури, її можливих проявів і слідів у літературі дає нам інструмент для проведення аналогічного аналізу будь-яких літературних творів. Ця культура за своїми елементами максимально наближена до “натури” — неруко-творної, прадавньої, простої — містить нагадування про елементи містерій, магічних і шаманських

ритуалів, характеризується специфічною системою образів, мовних та художніх форм.

Говорячи про творчість *Франсуа Рабле* та роман “Гаргантюа і Пантагрюель” зокрема, *М. Бахтін* відзначає притаманну для *Ф. Рабле* органічність і співзвучність з народним сміхом і життям майдану. *Рабле* найтісніше пов’язаний із народними джерелами образів і сюжетів, зрозуміти його можна тільки шляхом вивчення цих народних джерел. Саме тому розуміння *Рабле* вимагає занурення у культуру середньовічної площі. Мета його — сміх, основна риса — амбівалентність, оновлення через карнавальне при-ниження. Всю пізнішу літературу, за *М. Бахтіним*,



Пітер Брейгель Старший. Битва Посту та Масляної. 1539 р.



Гаргантюа. Ілюстрація Пюстава Доре

зокрема літературу XVI—XIX ст., слід залишити осторонь, бо вона здебільшого надто серйозна, офіційна й обмежена внаслідок своєї відірваності від природи.

Опираючись на сторінки роману *Рабле* і величезний історико-літературний матеріал, *Бахтін* показує три основні групи форм карнавальної культури. Перший із них — обрядово-видовищні форми, тобто свята карнального типу, майданні сміхові дійства тощо. Другий — словесні сміхові твори: травестії, пародії, зокрема на офіційні релігійні твори та дійства. Третій — фамільярно-майданне мовлення (лайка, клятва, суетна божба та ін.). *Бахтін* виділяє у романі ці види, розкриває їхні джерела і роль, аналізує за групами. Майданне мовлення “Гаргантюа і Пантагрюель” було приводом вважати роман непристойним, цинічним, порнографічним, забороняти його поширення і публічне виконання, хоча в ньому найгучнішими є голоси середньовічного міста. Сам *М. Бахтін* зазначає, що “багатьох *Рабле* відштовхувало і відштовхує, більшість же його просто не розуміє ... По суті, образи *Рабле* багато у чому залишаються загадковими. Розкрити цю загадку можна тільки шляхом глибокого вивчення народних джерел *Рабле* ... образи *Рабле* опиняються у себе вдома у тисячоліттях розвитку народної культури” [1, с. 7].

Найголовніша подія середньовічного майдану — карнавал, частиною якого був грандіозний бенкет, різноманітні площадні сміхові дійства, пародійні різноманітні твори. Для карнавалу обов’язковим є обрання короля дійства, позбавлення його влади та побиття, а також загальна рівність, відмова від ієрархії, переодягання (вдавання іншого, одягання одягу навиворіт, заміна верхніх частин одягу нижніми), жарти, пародії та травестії, у тому числі жартівливі меси, процесії, оди тощо.

Перебільшення, гіперболізм, надмірність, надлишок є найголовнішими ознаками гротескного стилю, характерного карнавалу; космічне, соціальне і тілесне представлені тут в нероздільній єдності.

Стиль *Рабле* *М. Бахтін* називає гротескним реалізмом. “Гротескний образ, — пише *М. Бахтін*, — характеризує явище в стані його зміни, незавершеної ще метаморфози, у стадії смерті та народження ... ставлення до часу — необхідна конститутивна риса гротескного образу, інша необхідна його риса — амбівалентність: у ньому в тій або іншій формі дані обидва полюси зміни, і початок і кінець метаморфози” [1, с. 31]. Гігантоманія майданної культури найчастіше стосується репродуктивних органів, гротескні образи матеріально-тілесного начала є надбанням саме народної культури, такої естетичної концепції буття, яка характерна для культури середньовічного майдану.

Майданне (карнавальне) мовлення є засобом створення “другого” образного світу, який карнавал протиставляє офіційному світові, офіційному життю, системі образів, мовленню. Лайка і похвальба, як складові мови, окремі конструкції, несуть у собі амбівалентність, є амбівалентною парою: лайка принижує, опускає людину до матеріально-тілесного низу, що водночас є символом родючості, а похвальба підносить її з цього низу. Тобто разом вони створюють, ілюструють два боки життя. Майданне мовлення, своєрідна мовна традиція образів і форм, властивих карнавальній культурі, склалась значною мірою внаслідок витіснення цих форм з офіційної мови. Ознаками карнавальності мовлення є наявність у ній ігрових елементів, каламбурів, епітетів і порівнянь, що часто звертаються до образів матеріально-тілесного низу, “безпосередньо пов’язані з життям



Колесо фортуни.

Мініатюра з рукопису Codex Buranus, XIII ст.

майдану, мають на собі відзнаку майданної неофіційності і свободи” [1, с. 169].

Отже, користуючись результатами попередніх досліджень, можна вказати виділені *Бахтіним* риси карнавальної культури, що визначають дух і настрій літературного твору. Це *амбівалентність, універсальність, символічність, гротескність, тілесність*.

Окреслені вище основні риси карнавальної культури в конкретних творах та їх епізодах з’являються у вигляді легко впізнаваних елементів (атрибутів). Кожен із цих елементів має своє символічне значення й свою амбівалентну протилежність. Ось ці елементи: лайка та похвальба, які принижують і підносять, переодягання, вдавання іншого, перекидання, заміна верху низом, голови — задом, низхідні лінії в описах людей і тварин, культ їжі, насичення і його протилежність — випорожнення, народження і смерть, тіло, його частини і розділення тіла на частини, вогонь та інші стихії, що створюють і руйнують світ.

Пошук проявів перерахованих елементів культури середньовічного майдану та рис, що втілені в цих елементах, дозволяє не лише визначити функцію, яку виконує карнавальність конкретного літературного твору, а й проаналізувати окремі твори чи групи творів з точки зору їх місця у світовому літературному процесі.

Такі дослідження вже виконано для творів, що належать до різних епох та перу різних авторів, серед яких “Декамерон” *Джованні Боккаччо*, де впливи майдану немов окультурені, адаптовані для вищих щаблів населення, “Бляшаний барабан” *Гюнтера Граса* [2], що досконало відтворює атмосферу середньовічного карнавалу в декораціях Німеччини середини XX ст., цикли оповідань *Миколи Гоголя*, для якого перехід від романтичної до саме реалістської манери природно супроводжувався відмовою від майданних та народних образів і форм, та прози *Михайла Булгакова* [3], у творах якого карнавал та карнавальність не лише виконує сюжетотворювальні функції, а й стає основою для притаманного його творчості сатиричного стилю. Визначення сліду карнавальної культури в двох стилістично різних творах *Генріка Ібсена* — “Пер Гюнт” та “Ляльковий дім” за запропонованою методикою є новим способом дослідження впливів майданної культури на автора та місце відповідних творів у світовій літературній спадщині загалом.

У 1864 р. тридцятишестирічний *Ібсен* полишає Норвегію та їде до Італії. Він довгий час живе у Римі, Дрездені, Мюнхені. Тут митець пише дві драми, а радше драматичні поеми, які суттєво відрізняються від попередніх творів автора, — “Брандт” (1865) та “Пер Гюнт” (1867). Вони, хоча й об’єднані спільною проблематикою, різняться своїм тоном та колоритом. “Пер Гюнт” швидко привернув до себе увагу читачів — майже все перше видання було розпродане за попереднім замовленням, а домовленість про перевидання уклали майже одразу. Проте реакція на п’єсу в Норвегії та Данії не була одностайно позитивною. *Ганс Крістіан Андерсен*, наприклад, називав п’єсу

абсолютно позбавленою сенсу. Визнання твору перлиною світової літератури відбулось уже в наступному столітті.

Образ головного героя *Ібсен* запозичив із народних переказів, а більшість описаних у творі подій чи переказаних сюжетів мають фольклорну основу. Наявність у творі великої кількості елементів народної культури уможливило використання описаної методики для пошуку впливів карнавальних традицій на нього.

Карнавальна амбівалентність не є стрижневою ідеєю поеми, але виконує в ній сюжетотворювальну функцію, — розвиток подій підпорядкований руху головного героя амбівалентним колесом життя. Гюнт декілька разів переживає часи піднесення та занепаду, — багаті на спекуляції в Китаї, а потім втрачає все через зраду друзів, отримує шану як пророк, і віддає все гурії тощо. Проте на ниві духовності герой повністю проходить лише один цикл — від нового народження з приходом у його дім Сольвейг, його музи, до їхньої останньої зустрічі, де жінка визнає, що в її серці Пер “сам собою лишився в душі, який йому від бога дістався” [5]. Цей рух визначений максимами, до яких наближається Пер Гюнт у своїх вчинках — буття самим собою із Сольвейг або буття егоїстичного тролля, вершиною якого є невдалі археологічні вишукування Гюнта та його вінчання “на древній манір”. Характерним тут є те, що світ поеми амбівалентний лише для тих, хто не витратив життя марно, — таких відправляють на “переплавку”, щоб надати їм тієї сутності, на яку вони заслуговують. Саме страх перетворення на гудзик штовхає Гюнта на пошук у своєму житті слідів себе самого, а не тролля.

Світ поеми сповнений різноманітними символами, серед яких є і запозичені з фольклору, і зумовлені сюжетними потребами, і викликані впливом середньовічного карнавалу. Про фольклорні впливи (тут маємо на увазі не лише народні перекази, а й сучасні *Ібсену* ідеї та події) на сюжет поеми написано багато. До карнавальних символів належать переважно ті, що позначають ключові точки у русі героя амбівалентним колесом, — це корона-вінець (та й уся сцена коронації), троячий хвіст, від якого Гюнт відмовляється задля збереження своєї цілісності, палець, який відтинає на Перових очах юнак, щоб уникнути призову тощо. Більшість таких символів є прямою трансляцією карнавальних впливів до поеми та виконують питому карнавальні функції. Так, карнавалу притаманне обрання тимчасового “одноденного” короля. Подібно до того, як у середньовічному карнавальному дійстві будь-який блазень міг стати повелителем, як жебраки обирають своїм лідером Квазімодо, Бегриффенфельдт коронує непритомного Пера вінком, немов обираючи його королем серед тих, хто несповна розуму. Карнавальним є і моментальне перетворення героя, — достатньо йому вдягти східне вбрання, як він перетворюється на пророка, досить причепити хвіст, — і він стане королем тролів.

Така простота коронації та можливість близьких стосунків з істотами королівської крові є також



Савва Бродський. В печері Доврського старця

ідеєю, запозиченою з середньовічної площі. Така форма стосунків — рівноправність у спілкуванні із королями та фантастичними, божественними істотами — можлива лише в карнавальному просторі, універсальному за своєю суттю. Саме завдяки універсальності світу, описаного у драмі, герой потрапляє до печери Доврського старця. Персонажі, причетні до цієї сцени — малі тролі, старець, дівчина в зеленому є народними образами, персонажами фольклорних переказів, що зумовлює їх гротескність. Гротеск — це збільшувальне скло, за допомогою якого об'єкти потрапляють у коло амбівалентного карнавального сміху.

“Гротескний образ, — пише М. Бахтін, — характеризує явище у стані його зміни, незавершеної ще метаморфози, у стадії смерті та народження ... ставлення до часу — необхідна конститутивна риса гротескного образу, інша необхідна його риса — амбівалентність: у ньому в тій або іншій формі дані обидва полюси зміни, і початок, і кінець метаморфози” [1, с. 31].

Саме у такому стані перебуває Пер Гюнт в гостях у короля тролів. У процесі метаморфози його примушують харчуватись троячими ласощами, серед яких коров'ячі випорожнення тощо, і від яких Гюнта одразу ж вивертає. Король наказує пришити йому хвіст та спотворити обличчя для завершення трансформації на троля. Проте Пер відмовляється позбутися очей через небажання порушити свою цілісність. У такому стані незавершеної трансформації герой і перебуває до фінальної зустрічі із Сольвейг, яка подарувала йому нове символічне народження.

Серед гротескно перебільшених фрагментів твору варто назвати і переповідки Гюнта, у яких він демонструє себе всесильним фантастичним героєм. Утім, його односельчани з недовірою ставляться до цих казок, про що й повідомляють йому в питоми карнавальній манері: *“Знов свиня Пер Гюнт напився понад міру”, “На брехню ти все ж мастак! Та таких на світі мало!”* [5] Жанрові особливості твору хоч і виключають карнавальну надмірність описів та характеристик, але елементи карнавального мовлення — лайка, похвальба, божба тощо присутні в романі повсюдно.

Окрім того, жанрові закони внеможливають розлогість тих описів, що стосуються культу еротичної тілесності. Твір загалом не багатий на еротизм, хоча захоплення жіночою красою є одним із провідних мотивів діяльності Пера Гюнта — спершу він викрадає Інґрід у сім'ї та нареченого, потім проводить ніч із донькою Доврського старця та віддає гурії всі свої статки. Надзвичайно важливими є символи, пов'язані із культом “розділеного тіла” — вони безпосередньо стосуються думок Пера про свою цілісність.

Він погоджується на будь-які огидні ритуали (пришивання хвоста, тощо), але категорично проти незворотніх змін свого обличчя, незалежно від подальших подій та перспектив. Така любов до своєї цілісності трактується надприродними персонажами драми як прояв троячого егоїзму. Антиподом цієї поведінки є юнак, що позбувся частинки себе, — палець, зруйнував свою цілісність, щоб уникнути армії та можливої смерті. Незважаючи на це, він



Савва Бродський. Пер Понт і Сольвейг

проживає гідне життя, спокутує скоєний гріх та заслуговує на честь бути “непереплавленим”.

Пер Гюнт, на відміну від інших “типових жителів Норвегії XIX ст.”, є типовим карнавальним героєм, наділеним рисами героїв середньовічної площі, а драматична поема завдяки цьому стає твором, спрямованим до ідей та естетики середньовічного карнавального дійства.

На відміну від “Пера Гюнта”, п’єса “Ляльковий дім” одразу набула популярності і стала однією із найвідоміших п’єс **Ібсена**. Варто зазначити, що стилістично вона ближча до інших драматичних творів **Ібсена**, ніж “Брандт” та “Пер Гюнт”. Саме тому їй не довелося чекати на визнання понад півстоліття. Після двох “експериментальних” творів **Ібсен** повернувся від естетики карнавалу до звичних для його часу стилістичних та естетичних позицій. Автор називав п’єсу “сучасною трагедією”, і саме сучасність є визначальною характеристикою твору в порівнянні з проаналізованим.

Персонажі п’єси перебувають у невпинному русі — змінюються та розвиваються як зовні, так і душею. Але цей рух не циклічний. Амбівалентне колесо більше не спрацьовує, кожна дія — незворотня, а її наслідки — обов’язково відчутні. Нора отримала кредит і вимушена розплачуватись за це, Хельмер ставився до неї як до ляльки і втратив її. Усі герої невпинно

рухаються вперед та усвідомлюють свою смертність, розуміють, що вона поруч. Це справедливо для доктора Ранка, але над цими питаннями замислюється і Крогстад, що прагне влаштувати життя дітей та змити пляму з репутації, і Нора, яка прагне розвиватись, щоб стати людиною, а не лялькою. Все, що відбувається у п’єсі, несе в собі слід фатальної невідворотності, яка цілковито суперечить ідеям карнавалу.

Усвідомлюють герої драми і свою залежність від соціального статусу, посади, місця в суспільній ієрархії тощо. Саме ці питання хвилюють їх чи не найбільше, — Крогстад ладен вдатися до шантажу для збереження свого місця, а Торвальд перш за все занепокоєний своєю репутацією, а вже потім — щастям дружини. “Якщо він це зробить, мене запідозять в тому, що я знав про твій злочин” [6], — каже він. Коли Хельмер дізнається, що його посада та репутація в небезпеці, Нора перетворюється для нього з пташечки-лялечки на небезпечну злодійку, але щойно ситуацію розв’язано, його ставлення до дружини знову стає напівбатьківським. Така покоря суспільній думці, закону, соціальному стану чужа для середньовічної площі з її карнавальною універсальністю. На зміну універсальності стає ієрархічність.

Фатальність, незворотність та ієрархізованість простору твору є складовими ще однієї його антикарнавальної риси — завершеності та зрозумілості.



М.В. Мурзін. Афіша до вистави “Нора або Ляльковий дім”

На зміну гротескній мінливості карнавалу приходить чіткість та визначеність офіційної культури. П'єса позбавлена фантастичності, яка наповнювала сюжет "Пера Гюнта". Герої говорять про чудо як про щось апіорі нездійсненне. Світ для них — не лабіринт, а цілком визначений набір місць, людей та вчинків.

Реальність та ієрархізованість світу позбавляє твір одразу декількох опцій, притаманних карнавалу. Тепер тут неможливе перекидання та перевтілення, вдавання іншого, тимчасове перетворення на короля або на блазня тощо. Крім того, п'єса позбувається карнавальної символіки — вінків замість корон, хвостів, символічно відтятих частин тіла тощо. Символи в тексті мають переважно утилітарний характер і спрямовані на віддзеркалення психологічних тонкощів, а не на зв'язок твору із карнавалом, образом райського саду, притаманним для середньовічної площі. Зникає і можливість втручання потойбічних та стихійних сил у перебіг сюжету. Світ створюють і руйнують не непідкорені сили, а цілком конкретні люди — Крогстад, фру Лінне, Нора тощо.

Із віддаленням від карнавалу п'єса позбується і притаманного для нього протиставлення із "серйозною" культурою. Близькість до офіційного, яка через це виникає, відсторонює твір від впливу ще кількох суттєвих елементів карнавалу — культу еротичної тілесності та розділення тіла на частини, всього, що могло б здатися брутальним або непристойним. Статі героїв старанно приховано за вуаллю суспільних відносин.

Культурність, вихованість персонажів позбавляє їх не лише еротизму, але й можливості висловлюватися мовою народу. Те, що *М. Бахтін* називає "карнавальним мовленням", стало для них табу, — герої не вдаються ні до лайки, ні до похвалби, дуже рідко — до мовної гри. Звертання Торвальда до Нори "пташечка", "лялечка" до карнавального мовлення не належать, а лише віддзеркалюють істинне ставлення Хельмера до своєї дружини. Ті самі табу викреслюють зі світогляду героїв культ їжі — насичення та випорожнення є непристойними й негідними згадки в квартирі Торвальда. П'єса "Ляльковий дім" позбавлена впливів карнавальної культури повністю. На сторінках твору неможливо віднайти ані натяку на ті риси площадного дійства, що їх виділяє *М. Бахтін* у своїй монографії. Можна навіть стверджувати, що

ідейно "Ляльковий дім" є не просто некарнавальним твором, а твором антикарнавальним, що заміняє всі риси та елементи карнавалу протилежними.

Вплив середньовічної площі на події драматичної поеми "Пер Гюнт" є одним із найважливіших фрагментів, покладених до ідейного фундаменту п'єси. Всі риси середньовічного карнавалу знайшли свій прояв на сторінках твору та стали важливими елементами сюжету і стилю поеми.

Саме амбівалентність і символічність сюжету спричинила палкі дискусії щодо місця "Пера Гюнта" у творчому доробку *Генріка Ібсена*. Перераховані та віднайдені риси та елементи карнавального дійства є однією з головних причин унікальності п'єси на тлі не лише інших творів *Ібсена*, але й творів провідних авторів тієї доби.

Натомість "сучасна трагедія" "Ляльковий дім" не викликала такого дискусійного резонансу, а була одностайно схвально прийнята критиками та читачами. Хоч п'єсу і написано дванадцятьма роками пізніше, ніж "Пер Гюнт", її ідейні та естетичні мотиви здавались актуальнішими та сучаснішими, ніж "Гюнтіві". На зміну карнавальній амбівалентності стала скінченність, універсальності — ієрархічності, символічності — утилітарності, гротескності було змінено реалістичністю, а тілесність — манірністю. Саме такими термінами доречно описати антикарнавальне спрямування п'єси, саме вони характеризують цю антикарнавальність найповніше.

Ще через декілька років, на пізньому етапі своєї творчості, *Ібсен* повернувся до мотивів, сформульованих на сторінках "Брандта" та "Пера Гюнта", проте за цей час (понад двадцять років) смаки змінились, і публіка була готова їх сприйняти з уточненням щодо впливу на автора французького натуралізму.

Багато творів *Генріка Ібсена* стали новаторськими своєю ідеєю, мотивами, жанровими особливостями і справили неабиякий вплив на суспільний і літературний процес. Водночас, його п'єси ще далекі від повного прочитання та вимагають комплексних досліджень, застосування різних методичних підходів та засобів. Однак навіть побіжного погляду на окремі твори славного драматурга достатньо, щоб оцінити прогресивність застосованих ним прийомів та висловлених ідей, якими *Ібсен* на десятки років випередив багатьох своїх сучасників. ■

Література

1. *Бахтін М.М.* Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М. : Художественная литература, 1990. — 544 с.
2. *Радченко Симон.* Традиції карнавальної культури у творі Г. Грасса "Бляшаний барабан" // Слово і час. — Вип. 8 (656). — С. 86—92.
3. *Радченко С.Б.* Традиции карнавальнoй культуры в прозе Михаила Булгакова // Русский язык и литература в учебных заведениях. — 2012. — Вип. 2. — С. 69—73.
4. *Адмони В.* Генрик Ибсен и его творческий путь // Генрик Ибсен. Драммы. Стихотворения. — М. : Художественная литература, 1972. — 816 с.
5. *Ибсен Генрик.* Пер Гюнт : Перевод П. Карпа // Генрик Ибсен. Драммы. Стихотворения. — М. : Художественная литература, 1972. — 816 с.
6. *Ибсен Генрик.* Кукольный дом : Перевод А. и П. Ганзен // Собр. соч. в 4-х т. — Т. 3: 1873—1890 гг. — М. : Искусство, 1957. — 855 с.