

УДК 82,2

ОППОЗИЦИЯ ЯЗЫЧЕСТВО / ХРИСТИАНСТВО В ИРЛАНДСКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА

© Н.И.Прозорова

В статье исследуются две основные тенденции в осмыслении оппозиции язычество / христианство в ирландской драме XX века. Одно направление связано с именами У.Б.Йейтса и П.Пирса, которые рассматривали данные явления в терминах взаимодействия и взаимопроникновения. Другая тенденция представлена именами Дж.Синга, О.Кларка, Б.Фрила, которые резко противопоставляли язычество и христианство, отдавая предпочтение язычеству как царству свободы и отрицая христианство в его католической форме как царство послушания и подавления личности.

Ключевые слова: оппозиция, язычество, христианство, католицизм, мифологическая модель времени, жертвенность, «политическое мученичество», дионисийство, конфликт, жанровые формы.

Синдром «рубежности», которым отмечена современная европейская культура, перешагнувшая в новый миллениум, обостряет интерес к проблемам христианства, определявшего главные ценностные ориентиры последних двух тысячелетий. Один из самых существенных аспектов этого комплекса проблем связан с осмыслением оппозиции язычество / христианство, которая проходит через всю историю Европы и приобретает неожиданную актуальность для культуры XX века. При этом в каждой национальной европейской культуре проблема взаимоотношения язычества и христианства имеет свои неповторимые очертания и оттенки, вбирая в себя растущий интерес к национальному – дохристианскому – прошлому и к национальной мифологии.

С этой точки зрения ирландская культура XX века представляет особый интерес, поскольку она оказалась необычайно чуткой к противоречиям современного культурного сознания и в первую очередь к столкновению и взаимодействию коллективности языческого мифа и персонализма христианства. Во многом это обусловлено драматическими особенностями ирландской истории, отмеченной небывалой сложностью и многоплановостью национальных и религиозных проблем.

Христианство пришло в Ирландию настолько рано, уживалось с языческой практикой жрецов-друидов настолько мирно и вызвало такой бурный всплеск миссионерской и творческой энергии, что в эпоху раннего Средневековья Ирландию стали называть островом святых и ученых, а современные кельтологи-медиевисты ввели в обиход понятие «ирландское чудо», когда речь заходит о формировании ирландской церкви. Эта ранняя христианская церковь, у истоков которой стоит фигура св. Патрика, возникла уже в сере-

дине V века. Она была независимой от Рима и приспособлена к условиям родовой, клановой системы. Но с середины XII века ее заменил католицизм традиционного типа. Ирландская церковь подчинилась Риму и стала лояльной по отношению к английской экспансии. Однако Реформация в Англии в XVI веке поставила ирландский католицизм в положение гонимой религии, и с ним теперь вновь, как и в первые века христианства, стали связывать идею национальной самобытности. К концу XVIII века в Ирландии, разделенной по конфессиональному признаку на католиков, потомков древних кельтов, и протестантов с англо-саксонскими корнями, возникла идея «единства нации», которой долгое время не суждено было осуществиться в сфере социальной и политической, но она реализовалась уже к концу XIX века в сфере творческой, художественной, поскольку ирландские художники всегда стремились преодолеть детерминизм конфессиональных границ.

Если выделять наиболее значительные явления современной ирландской художественной культуры, то, безусловно, к таковым следует отнести в первую очередь драму и театр. Хорошо известно, что кельтская культурная традиция, уходящая в глубь веков, не знала театра и что рождение национальной драмы и театра в Ирландии приходится на рубеж XIX – XX веков, когда страна была охвачена мощным движением за возрождение национальной культуры. Однако театральность как феномен более древний и более универсальный, чем собственно театр, является неотъемлемым свойством ирландской ментальности. Недаром ирландцев часто называют «расой актеров», что проявляется и в особой пылкости их воображения, и в особом отношении к слову, которое у них одновременно и диалогично, и онтологично по своей сути.

Поскольку рождение ирландской драмы и театра связано с бурным всплеском национального самосознания на прошлом рубеже веков, вполне закономерен интерес ирландских драматургов к мифу вообще и к кельтской мифологии в особенности как к символу национальной неповторимости. Однако интерес к мифу оказался явлением общеевропейским, вылившимся в мощную волну неоязычества, которая поднялась в Европе на рубеже XIX – XX веков. В немалой степени это было обусловлено кризисом традиционной системы европейских ценностей. В этой связи интересно проницательное суждение философа Г.Шпета, относящееся к началу XX века: «Кризис культуры теперешней есть кризис христианства, потому что иной культуры нет уже двадцатый век. Возрождение новое есть искреннее рождение нового Пана» [1: 370].

В осмыслении проблемы язычество / христианство ирландская драма обнаруживает две основные тенденции. Одну из них можно определить в терминах взаимодействия и взаимопроникновения, другую – резким противопоставлением системы языческих и христианских ценностей, при этом акцентируется особая притягательность языческого начала.

Что касается первой тенденции, то наиболее рельефно она обозначена в драматургии Уильяма Батлера Йейтса, одного из тех больших художников XX века, которые внесли наиболее существенный вклад в процесс мифологизации современной литературы и театра. Визионер и мистик, тесно связанный в истоках своего творчества с европейским символизмом, он видел в художнике «священнослужителя забытой веры» и, подобно своим русским собратьям, пытался примирить правду языческую с правдой христианской, Диониса с Христом. Всё ирландское прошлое для Йейтса – сплав языческих и христианских традиций, слитых до неразличимости. «История Ирландии скрыта огромной тяжелой занавесью, и даже христианство смирилось с ее существованием и вписалось в ее узор, – утверждал Йейтс в статье 1937 г. – Глядя на ее темные складки, нельзя разобрать, где начинается христианство и кончается друидизм» [2: 247]. Театр для Йейтса, как и для европейских символистов, – это ритуал, это мифологический театр «духовных существей», вырастающий из фольклорного мира ирландских легенд и сказаний. Поэтому герои драматургии Йейтса – либо крестьяне, выступающие для него хранителями вечных духовных начал, отраженных в создаваемом ими фольклоре, либо мифологические герои ирландских саг, в первую очередь Кухулин, которому Йейтс посвятил пять своих пьес, разделенных

значительной временной дистанцией (первая пьеса о Кухулине «На берегу Бэйле» датируется 1903 г., а последняя – «Смерть Кухулина» – 1939 г.). Именно Кухулин объединил для Йейтса архаический архетип жертвы с христианским понятием искупления, реализуя давнюю его мечту о таком служении, «в котором бы соединились основополагающие истины христианства и древнейшие верования» [3: 416]. А в одной из поздних пьес Йейтса «Воскресение» (*The Resurrection*, 1931) осмысливается тот грандиозный переворот в европейской культуре, который связан с закатом античности и зарождением христианства. Здесь встречаются Дионис и Христос, вакхическая песнь и галилейская молитва. Сопряжение мифологической модели времени как вечного повторения с драматизмом христианского историзма сообщает этой небольшой пьесе философскую масштабность и глубину.

Та же тенденция к сближению язычества и христианства обнаруживается и в пьесах Патрика Пирса, который придает ей чуждую Йейтсу политическую актуальность. Один из руководителей «Красной Пасхи», Дублинского восстания против английского владычества, казненный англичанами после подавления восстания, Пирс стал национальным героем Ирландии. Драматургия Пирса, до сих пор остающаяся наименее исследованной областью его многогранной деятельности, представлена восемью пьесами, созданными в короткий промежуток времени между 1909 и 1916 гг., причем большая часть из них (шесть из восьми) написана на ирландском (гэльском) языке. Почти все они предназначались для любительских постановок силами учащихся основанного Пирсом колледжа св. Энды, где молодежь воспитывалась в духе преданности традициям национальной культуры. Сквозная тема этих пьес, которая облекается в средневековые формы миракля, мистерии или моралитэ, – жертвенный подвиг героя. Верующий католик, Пирс охотно использует религиозную символику для выражения своих нравственно-философских и политических идей, отводя в ней главное место образу страдающего Христа и Его искупительной жертве. А в качестве героя его пьес выступает либо мифологический Кухулин, несущий на себе отблеск жертвенной любви Христа, либо обобщенно-аллегорический – в духе моралитэ или притчи – персонаж, именуемый Певцом или Учителем и тоже окруженный ореолом самопожертвования. Особенно настойчиво новозаветные аллюзии проявляют себя в последней пьесе Пирса «Певец» (*The Singer*). Созданная в конце 1915 г., эта пьеса стала драматическим завещанием Пирса–художника и Пирса–политика. Хотя

время ее действия отнесено к настоящему, драматическая ситуация отличается характерной для Пирса условностью и притчевой заданностью. Место ее действия – небольшое селение на западе Ирландии, жители которого с нетерпением ждут сигнала к всеобщему восстанию против англичан и мечтают о появлении героя-мессии, еще не зная, что такой герой – среди них. Это молодой поэт и певец МакДара, вернувшийся в родные края после семилетних скитаний. Судьба Певца соотносится с искупительной жертвой Христа. Когда жители деревни, не дождавшись обещанного сигнала к восстанию, спорят о том, стоит ли выступать с такими малыми силами против огромного войска англичан, Певец решает отправиться в одиночку безоружным в стан врага, произнеся при этом знаменательные слова: *«Один человек может освободить народ, как один Человек искупил грехи мира»* (перевод наш – Н.П.) (*«One man can free a people as one Man redeemed the world»*) [4: 43-44].

Пьесы Пирса, безусловно, нечто большее, чем просто факт истории литературы. Они – живой комментарий к драматическим перипетиям ирландской истории начала XX века. Драматургия Пирса подготовила тот феномен «политического мученичества», который заявил о себе в дни Пасхального восстания 1916 г. Сам же Пирс, как и его соратники по борьбе, перешел в пространство вневременного мифа: память о нем увековечена в известной каждому ирландцу скульптуре О.Шеппарда, установленной в здании Главного почтамта Дублина, где находился в дни Пасхального восстания штаб повстанцев, и изображающей Кухулина, привязанного к камню, в момент его героической гибели.

Другая тенденция определяется резким противопоставлением язычества и христианства с явным предпочтением первого второму. Среди ее приверженцев Джон Синг, Остин Кларк, Брайен Фрил. Эти драматурги – при всем различии их философско-эстетических позиций – связывают языческое начало со стихией вольности и чувственно-радостного упоения жизнью, а христианство (в его католической форме, исторически утвердившейся в Ирландии) – с системой запретов и ограничений. Типичный для их пьес конфликт – это столкновение творческой личности с ее пафосом свободы и католицизма с его пафосом послушания.

Что касается Дж.Синга, он был соратником У.Б.Йейтса по театральному движению начала XX века. Хотя за свой короткий творческий путь он успел написать всего шесть пьес, его влияние на ирландский театр оказалось глубоким и длительным. Семья Синга принадлежала к старин-

ному протестантскому роду, давшему Ирландии немало миссионеров и священнослужителей. Однако Дж.Синг был равнодушен к вопросам веры. Его концепция искусства связана с культом языческого, стихийно-природного начала, показательного для первых десятилетий XX века и объединявшего таких разных художников, как К.Гамсун, А.Куприн, Дж.Лондон, Д.Лоуренс. Синг мог бы подписаться под следующими словами на последних страницах скандального романа Д.Лоуренса «Любовник леди Чаттерли»: *«У всех сегодня одно на уме – приобретать, приобретать. А бедняки к тому же просто ни о чем другом не умеют думать. Им бы просто жить и веселиться, поклоняясь великому, доброму Пану. Вот единственный Бог для простых смертных во все времена»* [5: 347-348].

Все пьесы Синга – это попытка передать торжество «великого Пана», победную поступь языческого бога. При этом Синг использует разнообразные жанровые формы. Его привлекают и грубоватый комизм народного фарса в «Свадьбе лудильщика» (*The Tinker's Wedding*), и тонкая ирония интеллектуальной параболы в «Источнике святых» (*The Well of Saints*), и эксцентризм комического гротеска в пьесе «Удалой молодец – гордость Запада» (*The Playboy of the Western World*), и патетика мифологической трагедии в пьесе «Дейдре, дочь печалей» (*Deirdre of the Sorrows*).

Любимые герои Синга – вольные дети природы, бродяги, странники, выпавшие из системы ограничений цивилизации. Характерен в этом отношении конфликт его фарсовой комедии «Свадьба лудильщика», сконцентрированный вокруг столкновения вольных бродяг-лудильщиков с католическим священником. Синг опирается здесь на фольклорные «Диалоги», примыкавшие к циклу саг о фениях, героями которых являются знаменитый певец Оссиан и св. Патрик, первый духовный пастырь Ирландии, обративший страну в христианство. Однако, если в «Диалогах» отразился переход к новой – христианской – системе ценностей, в пьесе Синга торжествует наивно-языческое упоение жизнью. Синг наделил «Оссиановским» красноречием беспечную старуху-бродягу Мери Бёрн, которую священник именуется не иначе, как закоренелой язычницей. Приведем характерную для этой героини реплику, обращенную к священнику: *«<...> Мы весь век идем своими путями – и отец, и сын, и внук, и мать, и дочь, и опять же их дочь. Нам никогда не было нужды ходить в церковь и Богом клясться <...>»* [6: 99]. Диалоги Мери со священником превращаются у Синга в поединок между миром суровых аскетических

запретов и миром языческих наивных радостей, в которых победа неизменно остается за природой.

Если критика католицизма носит у Синга прежде всего философско-эстетический характер, то в творчестве его младшего современника О.Кларка она наполняется социальным содержанием. Выходец из католической среды, Кларк на собственном опыте познал давление церкви на формирующуюся личность. Характерный для его драматургии бунт творческой личности против религии и власти выступает своеобразным продолжением того бунта художника, который показал в своем первом романе знаменитый соотечественник Кларка Джеймс Джойс.

Решающее воздействие на формирование художественных вкусов и пристрастий Кларка оказало движение за возрождение национальной культуры, конец которого ему, по собственному признанию, еще «посчастливилось захватить» [7: 7]. Характерная для этого движения тенденция сопрягать настоящее с легендарным прошлым во многом определила основные особенности драматургии Кларка. Сюжеты почти всех его пьес восходят к ирландским сагам и легендам раннего Средневековья, где монахи, отшельники, миссионеры действуют рядом с языческими богами и фантастическими существами кельтского фольклора. Эта эпоха раннего христианства с ее контрастами религиозно-аскетического и полнокровно-языческого интересует драматурга не сама по себе (хотя в его пьесах немало точных исторических деталей), но как своеобразная модель ирландского настоящего, самой большой проблемой которого Кларк считал проблему католицизма, претендующего на безраздельное господство над всей духовной жизнью его современников.

В жанровом отношении драматургия Кларка синтезирует две линии развития национальной драмы. С одной стороны, это традиция «беззаботного ирландского юмора», у истоков которой стоят Дж.Синг и А.Грегори, представленная в творчестве Кларка фарсовыми комедиями, такими как «Великий пост» (*Black Fast*, 1941), «Виконт Бларни» (*Viscount of Blarney*, 1944), «Хитрость удалась» (*The Plot Succeeds*, 1950), где миф и легенда используются как сатира на современность. А с другой, традиция трагедийного искусства, восходящая к У.Б.Йейтсу, которая представлена такими пьесами, как «Пламя» (*The Flame*, 1930), «Сестра Евхария» (*Sister Eucharist*, 1939), «Замысел готов» (*The Plot is Ready*, 1943), «Почти ничего» (*Next to Nothing*, 1953), объединенными общей идеей критики религиозного аскетизма и католической морали. Драматические ситуации, которые выстраивает здесь драматург,

дополняют и вместе с тем контрастно оттеняют друг друга: бунт юной послушницы против монастырского уклада показан как порыв естественный и живительный («Пламя»), а фанатичный аскетизм монахини в пьесе «Сестра Евхария» представлен как нечто противоестественное, поэтому он приводит героиню к душевному надлому и гибели. Показательна в этом отношении пьеса «Замысел готов», сюжет которой заимствован из старинной ирландской саги «Смерть Муирхертаха, сына Эрк»: за душу ирландского короля Муирхертаха борются две силы – языческая, воплощенная в фигуре сиды Син, и христианская, представленная епископом и монахами. Под рукой монаха-переписчика сага превратилась в триумф христианства: Муирхертах, отдав душу сиде, гибнет, а его раскаявшаяся возлюбленная обращается в новую веру. Кларк переосмыслил старинный сюжет и, сохраняя фабулу древнего повествования, расставил иные эстетические и нравственные акценты. Хотя его герой гибнет, он одерживает моральную победу над представителями новой веры. В их власти оказывается лишь брэнное тело, а душа короля ускользает от них так же, как и душа его возлюбленной, которая следует за ним. Конфликт между язычеством и христианством перерастает в пьесе Кларка в романтический конфликт свободной личности с авторитарным обществом.

Антиклерикальную позицию О.Кларка подхватывают и развивают пьесы Б.Фрила, крупнейшего из ныне живущих драматургов Ирландии. Но в отличие от Кларка Фрил, как правило, не прибегает к «антикварным» деталям, обращаясь непосредственно к современности. В то же время выросший в католической семье Северной Ирландии Фрил, как и О.Кларк, склонен видеть в католической Церкви авторитарную и репрессивную силу.

Наиболее интересна с точки зрения рассматриваемой проблемы его пьеса «Танцы на празднике урожая» (*Dancing at Lughnasa*, 1990). Труднопереводимое название пьесы указывает на особое время, к которому приурочены ее события. Это «Лугнаса», т.е. празднество в честь кельтского языческого бога Луга, который – помимо других своих функций – считался покровителем урожая. Эти празднества, уходящие своими корнями в языческую древность, сохранились в отдаленных уголках Ирландии вплоть до сегодняшнего дня. Хотя за долгие века господства христианства многие наиболее явные языческие элементы праздника исчезли, всё же осталось еще немало выразительных ритуальных примет. Во время Лугнасы принято жечь костры, собирать в горах чернику, ягоду, которая почи-

талась как дар языческого божества. Но самой яркой приметой праздника являются обязательные танцы. В дни праздника Луга в Ирландии обычно проводят фестивали-конкурсы танца – и народного, и современного.

Танец и составляет ядро философско-эстетической концепции Фрила, которая близка известным идеям Ф.Ницше о значении дионисийского стихийного начала для европейской культуры. Танец выступает в пьесе Фрила символом языческого экстаза, в котором трепещут таинственные природные силы. Одна из самых выразительных и решенных остро театрально сцен в пьесе связана с внезапным превращением пятерых ее героинь, погруженных в хозяйственные будни сестер, в экстатических существ, отдающихся неодолимой силе музыкальных ритмов. И вот уже кухня обычного деревенского дома превращается в ритуальную площадку. Сестры проводят испачканными в муке руками по щекам, создавая некое подобие маски, потом, издав дикий вопль, пускаются в пляс так, что всё в них охвачено вихрем танца, который символизирует непостижимую рационально музыку самого бытия.

Неязыческие ноты этой пьесы связаны еще с одним персонажем. Это старший брат героинь пьесы Джек. Драматург создает парадоксальную фигуру католического священника-миссионера, который поддался соблазнам язычества. Вернувшись на родину после того, как двадцать пять лет проработал в лепрозории одного из селений Уганды, Джек чувствует себя «выпавшим» из культурной традиции Запада и вновь мечтает об Африке. А праздник Луга, который связан для всех членов семьи с воспоминаниями о прошлом – о детстве и юности, о вкусе сваренного матерью черничного варенья, подталкивает Джека к пространным описаниям африканских празднеств в честь «великой богини Земли», где главное место тоже отводится танцу с его экстазом растворения в коллективной всеобщности: «А

потом мы все танцуем, танцуем и танцуем – дети, мужчины, женщины, большинство из них больны проказой, с изуродованными болезнью ногами и руками, – танцуем, хотите верить, хотите нет, целые дни напролет! Это самое удивительное на свете зрелище! <...> Совершенно теряется всякое ощущение времени!» (перевод наш – Н.П.) («*And then we dance – and dance – and dance – children, men, women, most of them lepers, many of them with misshapen limbs, with missing limbs – dancing, believe it or not, for days on end! It is the most wonderful sight you have ever seen! <...> You lose all sense of time!*») [8: 74].

Неязыческие мотивы в ирландской драме нового рубежа веков, как и в драматургии рубежа XIX – XX веков, во многом обусловлены реакцией на консерватизм традиционного католицизма, который продолжает оставаться важным компонентом духовной культуры современной Ирландии.

1. *Шнем Г.Г.* Сочинения. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
2. *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения лирические и повествовательные / Пер. с англ. Изд. подготовили: А.П.Саруханян, М.В.Урнов, Л.И.Володарская. – М.: Наука, 1995. – 406 с.
3. *Йейтс У.Б.* Роза и Башня / Пер. с англ. состав., предисловие Г.М.Кружкова. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 560 с.
4. *Pearse P.H.* Collected Works. Plays. Stories. Poems. – N.Y.: Frederick A. Stokes Co., 1917. – 350 p.
5. *Лоуренс Д.Г.* Любовник леди Чаттерли // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. / Пер. с англ. И.Багрова, М.Литвиновой. – Рига: Кондус, 1994. – Т. 5. – 350 с.
6. *Синг Д.М.* Драмы / Пер.с англ. В.Метальникова. – Л., М.: Искусство, 1964. – 385 с.
7. *Clarke A.* Penny in the Clouds / A. Clarke – Lnd.: Routledge and K. Paul, 1968. – 216 p.
8. *Friel B.* Plays Two / B.Friel – Lnd.: Faber and Faber, 1999. – 509 p.

PAGANISM / CHRISTIANITY OPPOSITION IN THE TWENTIETH CENTURY IRISH DRAMA

N.I.Prozorova

The article studies two major trends in interpretation of the opposition paganism / Christianity in the Irish drama of the twentieth century. One of them is connected with the names of W.B. Yeats and P. Pearse who considered these phenomena in terms of interaction and interpenetration. The other trend is represented by the names of J. Synge, A. Clarke and B. Friel who viewed paganism as a contraposition to Christianity, preferring paganism as a realm of freedom and denying Christianity in its Catholic form as the kingdom of obedience and suppression of the individual.

Key words: opposition, paganism, Christianity, Catholicism, mythological model of time, sacrifice, "political martyrdom," Dionysiasism, conflict, genre forms.

* * * * *

Прозорова Надежда Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им.К.Э.Циолковского.

E-mail: prozorova43@bk.ru

Поступила в редакцию 20.08.2013