

Т. Е. Пичугина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ГЕНЕРАЛЬСКИЕ ДОЧКИ» В ДРАМАТУРГИИ *FIN DE SIÈCLE*: ФРЕКЕН ЖЮЛИ, ГЕДДА ГАБЛЕР, ЭЛЕКТРА

Здійснено порівняльний аналіз образів титульних героїнь драм А. Стріндберга «Фрекен Жюлі» (1888), Г. Ібсена «Гедда Габлер» (1890) та Г. фон Гофманстала «Електра» (1903). Незважаючи на розбіжності у трактуванні цими авторами «жіночого питання», і фрекен Жюлі, і Гедда Габлер, і Електра втілюють тип жінки, що заперечує материнство та ненавидить власну стать, вони – насамперед дочки своїх батьків, котрі втратили колись високий соціальний статус. Аналіз драм А. Стріндберга, Г. Ібсена та Г. фон Гофманстала свідчить про неоднозначність та багатошаровість жіночого образу в літературі *fin de siècle*, що його не спростити до застиглих схем – «нова жінка», «*femme fatale*» і «*femme fragile*». Характери Гедди, Жюлі, Електри унаочнюють фрагментарність душі сучасної людини, її істеричну нестабільність, розірваність між старим та новим.

Ключові слова: Стріндберг, Ібсен, Гофмансталь, «жіноче питання», батько, материнство, танець, смерть, влада, насильство, діонісичний.

Дан сравнительный анализ образов заглавных героинь драм А. Стриндберга «Фрекен Жюли» (1888), Г. Ибсена «Гедда Габлер» (1890) и Г. фон Гофманстала «Электра» (1903). Несмотря на различия в трактовке этими авторами «женского вопроса», и фрекен Жюли, и Гедда Габлер, и Электра воплощают тип женщины, ненавидящей и отрицающей собственный пол, они – дочери своих отцов, отвергающие материнство и утратившие некогда высокий социальный статус. Анализ драм А. Стриндберга, Г. Ибсена и Г. фон Гофманстала свидетельствует о неоднозначности и многослойности женского образа в литературе *fin de siècle*, его несводимости к застывшим схемам – «новая женщина», «*femme fatale*» и «*femme fragile*». Характеры Гедды, Жюли, Электры раскрывают фрагментарность души современного человека, его истеричной неустойчивости, разорванности между новым и старым.

Ключевые слова: Стриндберг, Ибсен, Гофмансталь, «женский вопрос», отец, материнство, танец, смерть, власть, насилие, дионисический.

The paper dwells on the comparative analysis of the title characters in the dramas by August Strindberg *Fröken Julie* (1888), Henrik Ibsen *Hedda Gabler* (1890), Hugo von Hofmannsthal *Elektra* (1903). Despite the contradictions in views on the woman question in the works of the mentioned authors their heroines personify the woman who denies maternity and hates her sex; they are foremost their fathers daughters who had lost the social status. The analysis of the dramas by A. Strindberg, H. Ibsen and H. von Hofmannsthal is to illustrate the ambiguity and complexity of the feminine character in the literature of *fin de siècle* and the mistakable simplification of the schemes of *femme fatale* and *femme fragile*. The characters of Hedda, Julie and Elektra embody the fragmentary nature of a person's soul, hysterical uncertainty, chasm between the past and the new.

Keywords: Strindberg, Ibsen, Hofmannsthal, the woman question, father, maternity, dance, death, authority, violence, Dionysian.

«Женский характер и идеал женственности, в согласии с которым он моделируется, есть продукты мужского общества» [3, с. 59], – писал Теодор Адорно. И далее: «Прославление женского характера включает в себя унижение всех тех, кто является его носителем» [3, с. 60]. Задолго до Теодора Адорно – в 1893 году – Мари Херцфельд писала о примитивно-упрощенном образе женщины, главными добродетелями которой являются красота и глупость: «...не подлежит сомнению,

что головой женщины является мужчина», – иронично замечает критик. «Женский вопрос», по мнению Мари Херцфельд, – это вопрос не эстетический, а политический и экономический. «Это вопрос власти, и он вращается вокруг двух полюсов всего земного: хлеба и любви» [4, с. 119]. Этими размышлениями о женской эмансипации и стереотипах женщины Мари Херцфельд предваряет анализ произведений Августа Стриндберга и утверждает: «Он рассматривает любовь лишь как форму выражения борьбы за власть, которая, по Ницше, является движущим мотивом бытия, – борьбы за доминирование, желания быть господином другому...» [4, с. 122].

В этой короткой характеристике представлены три центральных концепта, которые, на наш взгляд, объединяют такие разные драмы, как «Фрекен Жюли» (1889) Августа Стриндберга, «Гедда Габлер» (1890) Генрика Ибсена и «Электра» (1903) Гуго фон Гофманстала, а именно: власть, любовь и Ницше. При всех различиях в трактовке этими авторами «женского вопроса» заглавные героини пьес воплощают тип женщины, ненавидящей и отрицающей собственный пол, они, прежде всего, – дочери своих отцов, отвергающие материнство и утратившие некогда высокий социальный статус. Фрекен Жюли – «осколок старой военной аристократии» [2, с. 358] – унижает себя до связи с лакеем; Гедда Габлер – генеральская дочь – становится трофеем выходца из мелкобуржуазной среды Тесмана, и, наконец, дочь царя Агамемнона Электра прозябает в полускотском состоянии вместе с рабынями и слугами. «Несчастный дух отца витает над всем происходящим» [2, с. 361] и материализуется в конкретных вещественных воплощениях, недвусмысленно символизирующих мужскую власть и превосходство. Это сапоги графа и звонок у Стриндберга, портрет генерала Габлера и его пистолеты у Ибсена и, наконец, секира, которой был убит Агамемнон, у Гофманстала. В той или иной степени все эти предметы олицетворяют насилие и смерть.

Все протагонистки так или иначе умирают от этих символов мужественности и власти, а их попытки «держать в своих руках судьбу человека» [1, с. 598] терпят поражение, оборачиваются либо смешным и пошлым, либо бессилием и унижением. Уже в начале пьесы Жан насмешливо говорит о бесплодных попытках Жюли заставить жениха прыгать через хлыст: «Два раза он прыгнул, и оба раза она вытянула его хлыстом, ну а уж на третий раз он вырвал у нее хлыст, разломал на мелкие кусочки и был таков» [2, с. 367]. Хлыст – этот ницшеанский атрибут укрощения женщины, по версии Стриндберга, смешон в ее руках, это извращение природы, знак вырождения. Женщина не способна на деяние, потому в самый решающий момент теряет силы для поступка и готова покоряться мужчине, «как собака» [2, с. 397]. Показательно, что в финале Жюли именно этими словами выражает свою готовность выполнить приказание Жана: взять бритву, пойти на гумно и [2, с. 398] убить себя. Гордая фрекен, которая свою собаку Дианку хотела пристрелить за то, что «снюхалась с барбосом дворовым» [2, с. 368], сама превращается в собачонку, покорную воле лакея и бесславно умирающую на гумне.

Гедда, вложившая в руку Эйлера пистолет генерала Габлера, жаждущая смелого поступка, на котором «лежит отпечаток естественной, произвольной красоты» [1, с. 621], узнает, что тот умер в будуаре фрекен Дианы, потому что револьвер случайно разрядился у него в кармане. С выражением гадливости она говорит Бракку: «За что я ни схвачусь, куда ни обернусь, всюду так и следует за мной по пятам смешное и пошлое, как проклятье какое-то!» [1, с. 623]. Если Стриндберг снижает образ аристократки до жалкой собачонки, то Ибсен на протяжении всей драмы проводит параллель между Геддой и некой певичкой Дианой (богиней-охотницей или собачкой Дианкой?). В начале пьесы Теа говорит, что между нею и Эйлертом Левборгом стоит тень одной женщины. Это – Гедда, но Теа думает о рыжей девице, которая, по слухам, всегда ходит с заряженным ре-

вольвером. Именно по пути на вечеринку к фрекен Диане «увенчанный листвою винограда» [1, с. 599] Левборг теряет рукопись, а его нелепая смерть в будуаре певицы грозит судебным разбирательством, где Гедда вынуждена будет давать показания вместе с этой самой «бедовой» фрекен Дианой. Именно это последнее унижение непереносимо для Гедды Габлер – и она стреляется из второго отцовского пистолета. «Фамилия “Габлер”, – пишет Ганс Хибель, – как “фамилия отца”, в конечном итоге, подразумевает три вещи: отрицание брака с Тесманом, связь с отцом и идентификацию с мужчиной. Добровольная смерть Гедды, таким образом, – это не столько акт свободной воли, сколько акт бегства из этой апории. Эта смерть означает воображаемо-нарциссический возврат к отцу и воображаемую свадьбу с ним» [5, с. 190].

Триумф Электры оборачивается полной утратой сил, неспособностью пошевелиться: «..я знаю: все вы ждете, что я поведу хоровод, но я не могу, океан, огромный, безбрежный океан всей мощью навалился на меня, я не могу подняться» [6, с. 233]. Она, многословно воспевающая великий поступок мстителя и его подручных – тех, кто держит факел, загоняет жертву и вручает орудие возмездия, – в решающий момент оказывается не в силах передать секиру Оресту. Электра не забывает это сделать, ей это сделать не дано: «Ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel» [6, с. 229] (Я не могла отдать ему секиру. Нет богов на небе). Гофмансталь никак не поясняет бессилие Электры, остается лишь комментарий – бессмысленность любого действия перед лицом пустого неба. Резче, чем Ибсен или Стриндберг, австрийский писатель воспроизводит ситуацию переходности и связанного с ней ценностного вакуума. «Женский вопрос» в силу ухода от современных проблем становится вопросом вечным, перерастает в проблему смены ценностных парадигм. Если Гедда и Жюли все же находятся во власти мелкобуржуазной морали, что отражается и в их страхе перед скандалом, и в денежной мотивации их поступков, то Электрой движет исключительно жажда возмездия, торжества справедливости, обретения смысла в бессмысленном. Видимо, поэтому она лишена всяких примет женственности, но наделена чертами мученицы. На протяжении всей трагедии Электра ассоциируется с животным: она постоянно сидит на корточках, ее волосы спутаны, она выпускает когти, ест с собаками, воеет, шипит, как кошка, шевелит языком, как змея, но при этом – никто не может вынести ее взгляда. Если сравнение Жюли с собакой призвано подчеркнуть ее женскую природу, то униженность Электры до животного призвана подчеркнуть ее асексуальность. Она – вне пола, она – андрогин, ее женская сущность принесена в жертву Отцу. Трагедия в том, что Отец эту жертву не принимает: «Нет богов на небе!» [6, с. 229]. Электра – фигура хриstopодобная. В первой сцене одна из служанок говорит: «Я хочу пасть к ее ногам и целовать ее ступни. Разве она не царское дитя, а терпит такой позор! Я хочу умаслить елеем ее ноги и отереть своими волосами. <...> Вы все недостойны дышать одним с ней воздухом!» [6, с. 189]. Смерть Электры – это не воссоединение и свадьба с Отцом, а бессмысленная жертва равнодушному Богу-Отцу.

Так что же это за проклятье, которое все великое превращает в смешное и пошлое, а всякую жертву делает бессмысленной? По меньшей мере, в двух драмах – это проклятье матерей. Преступление матери, вызванное ненавистью к отцу, фактически приводит к истреблению всего рода. В предисловии к «Фрекен Жюли» Стриндберг пишет: «...и даже если отец отказался от реванша, дочь все равно должна мстить самой себе» [2, с. 358]. Жюли не может жить без чести, а потому умирает. «Графского рода, женщина, и... падшая» [2, с. 396], – оценивает сложившуюся ситуацию Жан и видит только один выход – бритвой по горлу. Свое падение и неспособность покончить с собой Жюли определяет как месть матери: «А теперь мать снова мстит. Через меня» [2, с. 396]. Электра в разговоре с Клитемнестрой признает: «Воистину, уж если ты не богиня, то где же тогда боги!

Я не знаю на свете ничего, что б так меня пугало, как мысль о том, что это тело и есть те темные врата, из которых я выползла на свет. <...> Ты выплюнула меня, как море, – жизнь, отца, брата и сестер: и проглотила, как море, жизнь, отца, брата и сестер. Я не знаю, отчего еще я могу умереть, как не оттого, что умрешь ты» [6, с. 200]. И действительно, смерть матери убивает и Электру.

Показательно, что в «Гедде Габлер» о матери никто не вспоминает, но это не отменяет саму тему материнства. Из многочисленных намеков становится ясным, что Гедда ждет ребенка. Но она отказывается это принять, не желает даже думать об этом: «Замолчите! Ничему такому не бывать, – сердито возражает она Бракку. – Во мне нет никаких задатков для этого, господин ассессор. Оставьте вы меня с вашими обязанностями!» [1, с. 585]. Единственное дитя, которое может взрастить Гедда, – это ненависть и злоба. С каким-то садистическим восторгом она сжигает в печке духовное дитя Теи и Эйлера – рукопись о морали будущего: «Теперь я спалю дитя твое, Теа! Кудрявая! Твое дитя и Эйлера Левборга! Спалю... спалю ваше дитя!» [1, с. 613]. Но, как верно отмечает Ганс Хибель, это и ее дитя, ведь именно ее смелость вдохновила Левборга на создание книги. Символическое детоубийство становится буквальным в финале драмы, когда Гедда убивает не только себя, но и своего нерожденного ребенка.

Аналогичную ненависть вызывает мысль о продолжении рода и у фрекен Жюли: «...думаешь, я стану носить под сердцем твое отродье и питать его своею кровью – рожу тебе ребенка и приму твое имя! ... О, какое счастье – покончить со всем! Только бы покончить! С ним (*отцом*) будет удар, он умрет! Вот и настанет конец... и покой... и вечный мир! И над его гробом сломают наш герб – графский род угаснет... а лакейское отродье попадет в приют, будет пожинать лавры под забором и кончит за решеткой!» [2, с. 393].

Электра, взрастившая в своем теле коршуна мести и лелеющая, как младенца, секиру, проклинает женскую сущность как таковую. «Они либо рожают в муках, либо убивают» [6, с. 196], – резюмирует она свои раздумья о предназначении женщины. Электра ненавидит мать не только потому, что та убила отца, но и потому, что та принадлежит к тому «отродью», что «сидит в своей норе и ест, и пьет, и спит, и размножается» [6, с. 222]. Это представление о женщине усилено благодаря образу Хрисофемиды, которая жаждет быть женой и матерью, т. е. жить: «Я женщина и хочу женской судьбы» [6, с. 193], – говорит она. На призыв сестры забыть прошлое, Электра возмущенно возражает: «Я не животное, я не могу забыть!» [6, с. 195].

Интересно, что в каждой пьесе есть момент соблазнения своего антипода: Гедда, вынашивая самые коварные планы, то и дело обнимает Тею и гладит ее кудри; Жюли пытается подбить Кристину на бегство рассказами об апельсинах и лаврах – явная ложь и цитата цитаты (фрекен повторяет ложь Жана, а Жан перифразирует Гете); Электра умоляет сестру помочь убить мать и Эгисфа, кровь которых станет свадебным нарядом Хрисофемиды. Их попытки, однако, ни к чему не приводят: Хрисофемиды вырывается из объятий сестры с криками: «Оставь меня!» [6, с. 216], – а Кристина реагирует прозаично-убийственным: «Сами-то вы в это верите?» [2, с. 395]. И все же последнее слово в драмах остается именно за этими женщинами. «Электра» завершается призывом Хрисофемиды: «Орест! Орест!» [6, с. 234]. Жюли уходит на смерть со словами Кристины на устах: «И первые станут последними!» [2, с. 398]. А последним толчком к самоубийству становится для Гедды самозабвенная работа Тесмана и Теи над восстановлением книги Левборга.

Все, что остается героиням, – это умереть в одиночестве, «молчать и танцевать» [6, с. 234]. Дионисический танец жизни вырождается в дикую пляску смерти, «безымянный» танец менады. Возникая во всех трех драмах, танец в большинстве случаев означает либо преступление социальных границ, либо пре-

ступление границ жизни. Именно танцы в Иванову ночь, когда все возможно, когда все сходят с ума, становятся причиной падения Жюли. «И как танцевала! В жизни такого не видывал. Нет, она помешанная!» [2, с. 366], – говорит о Жюли Жан в начале пьесы. Здесь очевидна трактовка танца как дионисического торжества Пана (на знаменитый миф о Пане и Сиринге намекает и сирень как ведущий флористический символ драмы). Однако это пробуждение сексуальности провоцирует внутренний конфликт героини между мужским и женским, отцовским и материнским, социальным и инстинктивным. Неразрешимость этого конфликта и приводит Жюли к смерти. Показательно, что местом смерти героини оказывается то самое гумно, где она в начале драмы вальсировала с Жаном.

Гедда в финале (и конечно же – на отцовском пианино) играет бурный танец, что является автоцитатой. Автор «Кукольного дома» отсылает читателя к тарантелле Норы: «Но, милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!» [1, с. 283], – восклицает Хельмер. «Так и есть» [1, с. 283], – отвечает Нора, решившая покончить с собой. Ее решение исполняет Гедда. Финальный бурный танец маркирует момент саморазрушения героини: только уничтожив себя, она может уничтожить / разрешить свою психологическую проблему.

В драме Гофмансталя мотив танца появляется трижды, наглядно демонстрируя переход от триумфального хоровода царской дочери через танец огня вокруг Эгисфа (здесь в семантике – танец охотника и жертвы) – до пляски смерти в финале трагедии. И в «Гедде Габлер», и в «Электре» финальный танец означает момент саморазрушения – не достижения единства жизни (так у Ницше), а конца жизни. Пожалуй, наиболее последовательным ницшеанцем оказывается Стриндберг, поскольку в его интерпретации танец высвобождает сексуальную энергию, что, однако, не отменяет трагического финала пьесы.

На наш взгляд, эти три драмы дают возможность продемонстрировать неоднозначность и многослойность женского образа в литературе *fin de siècle*, его несводимость к застывшим схемам – «новая женщина», «*femme fatale*» и «*femme fragile*». Характеры Гедды, Жюли, Электры раскрывают фрагментарность души современного человека; это, как писал в Предисловии к «Фрекен Жюли» А. Стриндберг, – «характеры в большей степени неустойчивые, растерзанные или разорванные, соединившие в себе новое и старое» [2, с. 357].

Библиографические ссылки

1. *Ибсен Г.* Драмы. Стихотворения / Генрик Ибсен ; пер. с норвежского ; вступ. ст. и сост. В. Адмони. – М. : Худож. лит., 1972. – 815 с. – (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 87).
2. *Стриндберг А.* Красная комната: Роман, пьесы, новеллы / Август Стриндберг ; пер. со швед. ; вступ. ст. В. Неустроева ; коммент. А. Сергеева, Е. Соловьевой. – М. : Эксмо, 2005. – 640 с. – (Зарубежная классика).
3. *Adorno Th.* Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben / Theodor Adorno. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 2003. – 131 S.
4. *Herzfeld M.* Menschen und Bücher. Literarische Studien / Marie Herzfeld. – Wien : Verlag von Leopold Weiß, 1893. – 172 S.
5. *Hiebel H. H.* Henrik Ibsens psycho-analytische Dramen: die Wiederkehr der Vergangenheit / Hans H. Hiebel. – München: Fink, 1990. – 244 S.
6. *Hofmannsthal H.* von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen II. – 518 S.

Надійшла до редколегії 19.05.2017 р.